

**INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES**  
ECOLE DOCTORALE n° 265 – Langues, littératures et sociétés du monde  
Équipe ASIEs

**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA**  
Doctorat de Traducció i Estudis Interculturals  
Departament de Traducció i Interpretació

**MEDIACIÓN, RECEPCIÓN Y MARGINALIDAD:  
LAS TRADUCCIONES DE LITERATURA CHINA MODERNA Y  
CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA**

**Tesis doctoral en cotutela internacional**

Dirigida por Carles Prado Fonts, Isabelle Rabut y Anne-Hélène Suárez Girard

presentada y defendida públicamente en el INALCO por

**Maialen MARÍN LACARTA**

París, junio de 2012



## **Médiation, réception et marginalité : Les traductions de littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne**

**Mots clés :** traductologie, histoire des traductions, études de réception, littérature chinoise moderne, littérature chinoise contemporaine, traduction indirecte, systèmes littéraires.

### **RÉSUMÉ :**

#### **Justification du sujet : médiation, réception et marginalité**

Le nombre de traductions de littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne a augmenté ces dernières années, notamment les traductions de romans contemporains. Néanmoins, il s'agit principalement de traductions indirectes de l'anglais et du français. La hausse vertigineuse du nombre des traductions indirectes — de 10 indirectes entre 1978 et 2000 contre 14 directes, à 31 et 18 respectivement entre 2001 et 2009 — mérite sans doute une réflexion.

Cette progression du nombre de traductions indirectes de littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne est une preuve évidente de l'influence des systèmes littéraires anglophone et francophone dans la réception espagnole. Par ailleurs, cette influence va plus loin, car elle est aussi perceptible dans les traductions directes et, en plus, comme nous essayons de le montrer dans la présente recherche, elle se reflète dans tout le processus de réception, du choix de l'œuvre à sa traduction, à l'élaboration du paratexte et à la rédaction des critiques et articles de presse.

La traduction indirecte est une pratique étendue, souvent cachée, qu'on observe fréquemment dans la réception d'une littérature périphérique, alors qu'elle n'est pas aussi commune ni acceptée dans le cas d'une littérature centrale ou dominante. Outre qu'elle est la marque la plus évidente de la médiation des systèmes littéraires anglophone et francophone dans la réception, elle est l'un des symptômes de la marginalité de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne. Cette marginalité touche non seulement le type de

traduction (directe ou indirecte), mais aussi la réception — les articles de presse et les paratextes des œuvres traduites réduisent la vision de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle à un certain nombre de valeurs figées. En résumé, la littérature chinoise moderne et contemporaine est décrite comme une littérature qui présente avant tout une valeur documentaire dans la mesure où elle reflète la réalité d'une culture éloignée et radicalement opposée à la nôtre et différente d'elle, et comme une littérature interdite et censurée. Ces aspects récurrents dans la réception, pour ne donner qu'un exemple de ce qui est présenté dans ce travail, indiquent la marginalité de la littérature chinoise moderne et contemporaine dans la réception espagnole.

Les recherches sur la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne sont néanmoins très rares et elles ne prêtent pas d'attention à la traduction indirecte. Il faut mentionner le travail d'Idoia Arbillaga, sous le titre : *La literatura china traducida en España* (La littérature chinoise traduite en Espagne).<sup>1</sup> Ce travail inclut dans la catégorie de « littérature chinoise » toutes sortes de textes qui traitent de la Chine sans aucun critère et sans distinguer leurs valeur et qualités : des œuvres écrites à l'origine dans différentes langues, des traductions directes et indirectes, des romans qui parlent de la Chine, des ouvrages scientifiques et de vulgarisation ou même de développement personnel. Plus qu'un travail analytique et réflexif sur la manière dont la littérature chinoise est reçue en Espagne, il s'agit d'un catalogue dont les limites ne sont pas claires. C'est pour cette raison qu'une étude qui identifie et étudie les traductions de littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne est nécessaire, une recherche qui situe ces traductions dans l'histoire et qui examine la réception de manière critique et systématique.

Si peu nombreuses soient-elles, diverses recherches prennent la traduction indirecte comme objet d'étude dans l'analyse des relations entre divers systèmes littéraires. L'approche systémique de Toury dans « A Lesson From Indirect Translation » est décisive, car il souligne l'importance de tenir compte de cette

---

<sup>1</sup> Idoia Arbillaga, *La literatura china traducida en España*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.

pratique dans toute analyse historique des traductions et il insiste sur l'intérêt explicatif et symptomatique de la traduction indirecte pour comprendre les relations entre les différents systèmes littéraires.<sup>2</sup> Étant donné le peu de visibilité des recherches sur la traduction indirecte et la répercussion que celle-ci a sur l'objet de notre enquête, une partie du premier chapitre est consacrée à un état des lieux de la recherche sur ce phénomène.

D'autre part, nous n'avons pas voulu limiter cette recherche à une analyse systémique et descriptive du panorama général des traductions, car il nous a semblé nécessaire de présenter un exemple concret des traductions et de la réception de l'œuvre d'un auteur, en l'occurrence Mo Yan (莫言), pour ainsi illustrer et détailler le processus de réception d'une œuvre de littérature contemporaine chinoise dans l'Espagne d'aujourd'hui et compléter ainsi les observations préalables. Nous avons choisi Mo Yan parce qu'il s'agit d'un auteur internationalement reconnu qui a reçu plusieurs prix et parce que les œuvres de cet auteur publiées en Espagne, par la même maison d'édition, Kailas, excepté une (publiée par Muchnik), sont nombreuses (sept à l'heure où nous écrivons ces lignes) et que six d'entre elles sont des traductions indirectes de l'anglais.

Nous pouvons estimer que l'originalité des réflexions exposées dans cette thèse est double : d'une part, on y étudie la transposition d'une littérature périphérique dans un système semi-périphérique et les implications qui entourent cette transposition, et la traduction indirecte se trouve donc au centre de la problématique ; d'autre part, on y examine une question qui a été très peu étudiée, la réception de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne.<sup>3</sup> Ce sujet a été choisi avec la conviction que ses conclusions

---

<sup>2</sup> Gideon Toury, « A Lesson from Indirect Translation », in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 129-130. Une version précédente de cet article a été publié en 1988 sous le titre : « Translating English Literature via German—and Vice Versa: A Symptomatic Reversal in the History of Modern Hebrew Literature », in *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Harald Kittel (ed.), Berlin, Erich Schmidt, 1988, pp. 139-157.

<sup>3</sup> J. Heilbron et G. Sapiro considèrent l'espagnol comme une langue semi-périphérique parce que la production mondiale de textes traduits de cette langue est de 1 à 3 %, alors que les traductions du chinois représentent moins de 1 % du marché mondial, c'est pourquoi le chinois occupe une position périphérique (Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, « Pour une sociologie de la traduction : bilan et perspectives », *Pour un Espace des Sciences Sociales Européen (ESSE)*, 2007,

intéresseront les chercheurs en traductologie, en littérature comparée et en sinologie.

La présente recherche se limite aux traductions de littérature chinoise moderne et contemporaine, c'est-à-dire, à la littérature publiée depuis 1917 et qui a paru en Espagne sous forme de volume jusqu'en 2009. Nous prenons comme date initiale 1917, car elle est habituellement considérée comme la date du commencement de la littérature chinoise moderne avec le début de la révolution littéraire promue par Hu Shi (胡适) et Chen Duxiu (陈独秀) dans la revue *Xin qingnian* (新青年). Les traductions publiées dans les revues ne sont pas prises en compte parce qu'elles sont très peu nombreuses et ne modifient pas les conclusions présentées dans ce travail. Les traductions publiées uniquement en Amérique Latine et en Chine (par les Éditions en Langues étrangères de Pékin) ne sont pas examinées non plus, car leur diffusion en Espagne est très restreinte. L'étude de ces traductions constituerait une recherche à part qui pourrait être intéressante pour analyser, d'une part, le contexte latino-américain et, d'autre, la manière dont une maison d'édition chinoise diffuse sa propre littérature. Les caractéristiques de ces traductions sont sommairement abordées à travers les rééditions espagnoles que nous examinons.

Le terme « littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle » est employé comme synonyme de « littérature chinoise moderne et contemporaine » même si les limites ne sont pas strictement équivalentes, car le début de la littérature moderne s'associe habituellement à 1917 et la littérature contemporaine s'étend jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Il nous semble important d'expliquer aussi la différence et le sens des termes « périphérie », « marginalité » et « médiation ».

Le terme « littérature périphérique » provient de la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar qui analyse et décrit la nature des relations

---

disponible sur le site : <<http://www.espacesse.org/fr/files/ESSE1194901641.pdf>> [consulté : décembre 2008]). Quand nous affirmons que le système littéraire chinois occupe une position périphérique, nous suggérons donc qu'il se trouve à la périphérie du canon occidental et l'une de preuves de cette position est la quantité de textes traduits de cette langue. Paradoxalement, la position centrale ou périphérique d'une littérature n'est pas liée au nombre d'écrivains ou de textes produits, ni au nombre de locuteurs de cette langue.

entre les systèmes littéraires.<sup>4</sup> Le polysystème littéraire est divisé en centre et périphérie, mais il n'y a pas un seul centre et une périphérie, car il s'agit de notions hypothétiques et dynamiques qui clarifient les relations entre les systèmes et dans un même système. La position périphérique ou centrale d'un système littéraire est liée au canon ; plus une littérature est proche du canon, plus elle est centrale. Certains théoriciens essaient d'expliquer la position périphérique et marginale de diverses littératures et cherchent les causes de cette position dans la nature de la production littéraire. Dans la présente thèse, néanmoins, nous soutenons que le processus de réception — le type de textes choisis, la manière dont ils sont présentés et traduits, etc. — joue un rôle important dans la position qu'une littérature périphérique occupe. Nous partons de la conviction que la position périphérique de la littérature chinoise moderne et contemporaine n'est pas due à un sous-développement ou à un déficit de cette littérature, mais à la manière dont elle est reçue. Johan Heilbron et Gisèle Sapiro mettent la notion de périphérie en rapport avec le nombre de traductions d'une langue et non avec la quantité ou la qualité de la production littéraire.<sup>5</sup> Plus le nombre de traductions publiées est important, plus la langue de départ est centrale. Nous observons donc que la traduction littéraire — de manière quantitative, dans l'analyse de Heilbron et Sapiro — est certainement importante pour établir la position d'une littérature.

La notion de marginalité est très semblable à celle de périphérie et elles peuvent même être considérées comme synonymes. La nuance que nous tentons d'ajouter est que, quand nous parlons de marginalité dans le cas de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne, nous ne faisons pas référence à un état de fait ; la marginalité est due au fait qu'on exerce sur cette littérature — généralement de manière inconsciente — une marginalisation dans le processus

---

<sup>4</sup> Itamar Even-Zohar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, n° 11 (1, 1990), pp. 1-26, disponible sur le site de Tel Aviv University : <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> [consulté : novembre 2008]. Première édition dans : *Poetics Today*, n° 1 (1-2, automne 1979), pp. 287-310.

<sup>5</sup> Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « Pour une sociologie de la traduction ».

de sélection, de traduction et de réception. Elle serait donc la conséquence d'une attitude qui renforce la position périphérique d'une littérature.

Quant au terme « médiation », il fait référence à l'influence des systèmes littéraires anglophone et francophone dans les traductions et la réception de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne. Cette médiation peut être perçue de différentes manières, la traduction indirecte serait l'une d'entre elles, mais elle est aussi visible dans les informations paratextuelles et dans le choix des œuvres qui sont traduites. Le terme médiation englobe donc l'influence qu'exercent sur la réception des œuvres en Espagne divers acteurs des systèmes littéraires anglophone et francophone tels que le monde éditorial, les agents littéraires, la presse, etc.

### **Hypothèses et objectifs**

L'objectif central de la thèse est d'examiner les traductions et la réception de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne, tant de manière panoramique qu'à travers le cas concret de l'œuvre de Mo Yan. Ayant fixé cet objectif, nous proposons deux hypothèses centrales :

1) La réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne est une réception partielle.

2) Cette réception est marquée par la médiation des systèmes littéraires anglophone et francophone.

Ces deux hypothèses sont en relation avec quelques autres qui servent en même temps à faire le lien entre elles :

3) La traduction indirecte est la manifestation la plus évidente de la médiation et sert comme point de départ pour étudier l'évolution des traductions et des relations inégales entre les systèmes littéraires.

4) La traduction indirecte est, en même temps, un symptôme de la marginalité de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne.



5) La médiation influence non seulement le type de traduction, mais aussi tout le processus de réception : du choix de l'œuvre, à sa traduction, à la rédaction des paratextes et aux critiques dans la presse.

6) La médiation provoque un affaiblissement dans le contexte espagnol de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle comme phénomène artistique, car cette littérature n'est pas considérée en tant qu'œuvre présentant une valeur littéraire. Tant le résultat de la traduction que la manière dont l'œuvre est présentée condamnent la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle à une position marginale.

Si nous étendions ces hypothèses au fonctionnement du polysystème littéraire global, il est tout à fait possible qu'elles soient applicables à d'autres littératures périphériques.

Il convient de rappeler que l'histoire des traductions de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne est un sujet peu étudié et les travaux qui peuvent servir de référence sont donc très peu nombreux, c'est pourquoi il est nécessaire d'identifier les traductions et de les présenter ; c'est donc là un des objectifs de la thèse. Pour démontrer les hypothèses que nous venons de proposer et en tenant compte de l'objectif central de la thèse, nous nous attacherons à l'examen d'un certain nombre d'aspects plus concrets :

- les canaux de captation des œuvres, la manière dont elles sont choisies pour être traduites et publiées ;
- les auteurs, type d'œuvres et genres qui sont traduits ;
- les types de traduction et leur évolution : directes, indirectes, indirectes camouflées ou marquées ;
- l'évolution des langues médiatrices ;
- la manière dont l'œuvre est présentée dans le paratexte ;
- les critiques et articles dans la presse ;
- les maisons d'édition et les collections qui publient la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle ;
- les traducteurs et la formation des traducteurs ;

- l'analyse critique de la traduction d'une œuvre de Mo Yan (pour examiner les implications de la traduction indirecte et de l'*editing*).

### **Structure et méthodologie**

La thèse est divisée en trois parties et chacune d'entre elles comporte deux chapitres, en plus de l'introduction, des conclusions, de la bibliographie et des annexes. Dans la description de la structure nous ferons référence à la méthodologie employée pendant la recherche, car elle varie selon les objectifs du chapitre.

La première partie présente les bases générales de la thèse : les fondements théoriques et les critères qui délimitent l'objet d'étude, c'est-à-dire, les critères pour sélectionner les œuvres traduites qui font partie de l'histoire des traductions de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne.

Le premier chapitre passe en revue plusieurs approches théoriques qui relèvent principalement de la traductologie, mais aussi de la littérature comparée et qui déterminent certains fondements théoriques de la recherche. Concrètement et pour synthétiser, nous abordons : 1) la hiérarchie et le dynamisme du polysystème littéraire mondial, 2) l'utilité de l'analyse systémique et descriptive et la réflexion sur les normes, 3) les frontières transnationales des littératures et l'usage des cartes, 4) les dangers de l'analyse systémique, 5) l'utilité de la réflexion sur la traduction indirecte.

Dans le deuxième chapitre nous exposons les critères de sélection des textes que nous incluons dans notre histoire des traductions. Les critères de format, lieu de publication et les critères temporels, géographiques, linguistiques et génériques sont précisés. En même temps, ce chapitre montre qu'une homogénéisation de la littérature chinoise (écrite en chinois en République Populaire de Chine), sinophone (écrite en chinois par des écrivains de la diaspora) et sino-étrangère (écrite en anglais, français ou d'autres langues par des auteurs d'origine chinoise) a lieu dans le processus de réception. Les critères possibles d'inclusion des œuvres sous l'étiquette de « littérature chinoise » — comme la langue d'écriture, par exemple — perdent leur valeur et sont réduits à

un seul, celui de l'ethnicité, qui est en même temps une ethnicité complexe. Bien que les œuvres s'adressent à un lectorat divers et soient écrites dans des contextes hétérogènes, elles sont regroupées dans la même catégorie de littérature chinoise. Cette homogénéisation peut être considérée comme un symptôme de plus de la marginalisation de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle dans la scène globale. Concernant la méthodologie, nous avons décidé d'adopter le point de vue de la réception et de mener une analyse exhaustive pour ainsi pouvoir questionner la définition de la littérature chinoise dans le processus de réception. Ainsi, les sources qui ont servi à établir certains de ces critères ont été : les paratextes des œuvres traduites, les critiques dans la presse et la classification dans les librairies (la distribution physique et les catalogues).

La deuxième partie de la thèse décrit et analyse l'histoire des traductions de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne ; elle comporte un chapitre descriptif et un chapitre analytique.

Dans le troisième chapitre les 100 volumes de traductions de littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle publiés en Espagne sont présentés (84 traductions de littérature chinoise et sinophone, et 16 de littérature sino-étrangère), divisés en trois étapes (de 1949 à 1977, de 1978 à 2000 et de 2001 à 2009) selon les critères établis dans le chapitre précédent. Les données relatives aux traductions sont cataloguées de manière ordonnée et sous forme de fiches (et la présence ou l'absence de ces données dans le paratexte des traductions sont aussi signalées) : traducteur, langue de départ, texte de départ, titre original, date de publication de l'original, du texte intermédiaire (le cas échéant) et de la traduction, type de traduction (directe, indirecte, camouflée ou marquée), auteurs réunis s'il s'agit d'une anthologie, etc. Ces données sont suivies d'une analyse du paratexte (la préface, la quatrième de couverture, etc.). En ce qui concerne la méthodologie, nous nous sommes appuyée sur un travail exhaustif essentiellement empirique de recherche, localisation et analyse de sources. Dans ce chapitre l'imprécision ou l'absence des données paratextuelles sont prises en compte au moment d'établir le type de traduction (directe ou indirecte), la langue de départ et le traducteur.

Les données manquantes ont été complétées grâce aux entretiens et aux communications avec des traducteurs et éditeurs.

Le quatrième chapitre consiste en une analyse de l'histoire des traductions du chapitre précédent à partir des données présentées. Dans ce chapitre sont examinés : l'évolution des types de traduction (directes, indirectes, camouflées et non-camouflées), les langues médiatrices, les canaux de captation des œuvres traduites, l'homogénéisation et la proximité temporelle des traductions en anglais, français et espagnol, ainsi que la typologie des textes traduits. Concernant la méthodologie, nous prêtons encore une fois une attention spéciale au paratexte et aux critiques dans la presse pour examiner la réception et démontrer la manière biaisée dont la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle est présentée en Espagne. Le rôle joué par la médiation des systèmes littéraires comme l'anglophone et le francophone dans la vision restreinte de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne est aussi étudiée. Les autres aspects de l'histoire des traductions qui sont abordés sont : les traducteurs, la formation des traducteurs, les maisons d'édition et les collections qui publient la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne.

La troisième partie de la thèse est dédiée à une étude de cas, celle des traductions et de la réception de l'œuvre de Mo Yan en Espagne. Elle essaie d'éclaircir les questions traitées précédemment à partir d'un exemple concret qui nous permet de réaliser un examen détaillé.

Le cinquième chapitre présente l'auteur et une partie du chapitre est consacrée aux aspects littéraires les plus remarquables de l'œuvre de Mo Yan que nous décrivons à partir de la lecture et de l'analyse de quatre de ses romans les plus significatifs : *Hong gaoliang jiazhu* (红高粱家族), *Tiantang suantai zhi ge* (天堂蒜薹之歌), *Fengru feitun* (丰乳肥臀) et *Jiuguo* (酒国).<sup>6</sup> Puis la situation de la réception de Mo Yan dans le monde chinois, anglophone et francophone est brièvement présentée et sa notoriété et la manière dont son œuvre a été reçue

---

<sup>6</sup> Mo Yan, *Hong gaoliang jiazhu* 红高粱家族 (Le clan du sorgho rouge), Pékin, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1987 ; *Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌 (La mélodie de l'ail paradisiaque), Pékin, Zuoqia chubanshe, 1988 ; *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Beaux seins, belles fesses), Pékin, Zuoqia chubanshe, 1995 ; *Jiuguo* 酒国 (Le pays de l'alcool), Taipei, Hongfan, 1992.

dans les systèmes littéraires anglophone et francophone est explorée. Pour examiner ce dernier aspect, nous nous sommes appuyée sur une sélection d'articles et critiques de presse et sur les annonces des prix décernés à l'auteur. La dernière partie du chapitre est consacrée à l'examen détaillé de la réception de l'œuvre de Mo Yan en Espagne : du choix de l'œuvre à l'élaboration des paratextes et articles et critiques de presse, tout semble indiquer une influence de la médiation anglophone dans la totalité de ce processus. Pour la réalisation de cette partie, des entretiens ont été menés avec les membres de la maison d'édition qui publie les œuvres de Mo Yan en Espagne, la maison d'édition Kailas, et huit journalistes et critiques qui ont écrit sur Mo Yan ont été interviewés, en complément de l'examen des articles, entretiens et critiques publiés dans la presse espagnole.

Le sixième chapitre comporte une analyse critique de la traduction espagnole de *Tiantang suantai zhi ge* de Mo Yan qui a été réalisée à partir de la traduction anglaise, *The Garlic Ballads*. La méthodologie de ce chapitre s'appuie sur celle proposée et développée par Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, c'est pourquoi l'analyse de ce chapitre consiste en une critique du projet de traduction de la version anglaise et de la version espagnole.<sup>7</sup> Grâce à l'analyse détaillée de la traduction sont présentées des réflexions sur la traduction indirecte et l'*editing*. Dans ce chapitre, des arguments avancés dans la deuxième partie sont confirmés et approfondis.

Les trois parties de la thèse sont reliées entre elles et doivent être examinées comme un tout. En réalité la perspective de la thèse devient plus étroite au fur et à mesure pour à la fin s'ouvrir et présenter des conclusions générales. Nous partons des bases théoriques générales sur les échanges de textes au niveau mondial pour peu à peu restreindre la perspective à un panorama de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne, puis au cas concret de l'œuvre de Mo Yan en Espagne. À la fin de la troisième partie nous ouvrons encore une fois la perspective et essayons de présenter des conclusions générales sur la pratique de la traduction indirecte et l'*editing* comme stratégies de reconnaissance et de

---

<sup>7</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

consécration des littératures périphériques dans le système littéraire mondial. La troisième partie reflète aussi les visions de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle qui ont été explorées dans la deuxième partie (la préférence pour la valeur documentaire et sociopolitique, la censure comme argument publicitaire, la médiation, etc.). En somme, l'étude de cas de la troisième partie a pour objectif de démontrer des aspects suggérés dans les première et deuxième parties de la thèse.

### **Conclusions**

Tout au long de cette thèse, nous essayons de montrer la complexité de la traduction et de la transposition des textes d'un système littéraire dans un autre. La définition de ce qu'est ou n'est pas la littérature chinoise paraît simple, mais — abordée dans une optique interculturelle — devient problématique et reflète des tensions inhérentes au système littéraire global. La transmission d'un texte est aussi une tâche complexe, car la manière dont l'œuvre traduite est présentée et la langue de départ de la traduction reflètent, à nouveau, la hiérarchie et les tensions du système littéraire global. L'un des objectifs de la thèse est donc de chercher ces points de tension et ces déséquilibres qui montrent que la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle se trouve dans une position marginale dans la réception espagnole.

L'un des points de tension que nous explorons tient au fait que la littérature chinoise moderne et contemporaine n'est pas considérée d'un point de vue artistique, mais pour sa valeur documentaire. Nous l'avons vu dans les paratextes de divers romans et dans la réception des traductions de Mo Yan. Dans ce dernier cas nous constatons que tant les critiques et articles de presse que la traduction de *Tiantang suantai zhi ge* ne tiennent pas compte des traits littéraires de l'œuvre de cet auteur. Le projet de la maison d'édition Kailas est centré sur la promotion de la figure de l'auteur, et ne prête pas d'attention à la qualité littéraire de l'œuvre ; cette attitude la relègue donc à une position marginale. Nous examinons aussi les origines de cette préférence pour la valeur documentaire qui se trouvent en partie dans la tradition anglophone et plus précisément dans les Area Studies.

Un autre point de tension est le fait que dans la réception on insiste sur la différence, en déployant un certain nombre de mythes sur la Chine ; ces aspects de la réception sont visibles dans les paratextes et dans les critiques. L'histoire et la culture chinoise sont décrites comme une réalité immuable et millénaire, la langue chinoise est liée à l'indéchiffrable, la poésie chinoise à l'immanence ; en définitive, on insiste sur une altérité stéréotypée et exotisante. Cette tendance est associée à la médiation du système littéraire français et aux mythes sur une Chine a-historique et réifiée qui, même s'ils semblent lointains aujourd'hui et datent plutôt du XIX<sup>e</sup> siècle, font partie d'un héritage et d'une perception sur la Chine qui réapparaissent dans la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne.

D'autres signes de la marginalité dans les paratextes de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle traduite en Espagne que nous avons identifiés sont : l'anonymat de diverses préfaces, les imprécisions temporelles dans le paratexte, et l'utilisation de la censure, de l'exil et de la Révolution culturelle comme arguments publicitaires. Le manque de rigueur dans les données et les arguments centrés principalement sur le non-littéraire sont des traits de la réception biaisée de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne.

La théorie du polysystème d'Even-Zohar est l'une des bases théoriques de cette recherche, car la hiérarchie, l'inégalité et le dynamisme du système littéraire mondial permettent de comprendre l'évolution des traductions et la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne. D'autre part, les questions posées par Toury concernant la traduction indirecte et l'utilité de la réflexion sur la traduction relais ont guidé cette recherche.<sup>8</sup> Grâce à l'analyse de la réception des œuvres de Mo Yan et à la critique de la traduction d'un de ses romans, nous avons pu aboutir à des conclusions sur la traduction indirecte et l'*editing* auxquelles nous ne serions pas arrivées sans l'analyse de cette étude de cas.

---

<sup>8</sup> Itamar Even-Zohar, « Polysystem Theory »; Gideon Toury, « A Lesson from Indirect Translation ».

Nous sommes arrivée à la conclusion que non seulement la traduction indirecte, mais aussi l'*editing* sont étroitement liées à la position d'une littérature et à la position d'un auteur dans le système littéraire mondial. L'*editing* et la traduction indirecte sont des stratégies de consécration et de reconnaissance internationale, car souvent les auteurs eux-mêmes acceptent ces pratiques au début de leur carrière, pour plus tard les rejeter. De plus, le fait que l'éditeur ou le traducteur d'un système littéraire dominant décide de pratiquer l'*editing* (dans le cas anglophone) ou la traduction indirecte (dans le contexte espagnol) implique qu'une certaine domination est exercée sur une littérature périphérique. L'évolution de la position d'une littérature peut faire que la manière de la traduire change et que la tendance à adapter les œuvres soit de moins en moins courante.

D'autre part, l'*editing* des traductions en anglais modifie l'original et, dans l'exemple du roman de Mo Yan, fait que le texte devient plus plat, plus fluide, plus cohérent et plus transparent. Lorsque la traduction indirecte est associée à l'*editing* les œuvres reçues sont modifiées, adaptées et partiellement transmises.

Un aspect important de la situation actuelle de la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne est l'homogénéisation des ouvrages qui sont publiés dans différents systèmes littéraires presque de manière simultanée. L'analyse des canaux de captation des œuvres montre que le rôle des agents littéraires est décisif, ils s'occupent de vendre les droits d'un ouvrage et se mettent en contact avec des maisons d'édition du monde entier. Au cours des dernières années, plusieurs œuvres ont donc été publiées en différentes langues dans un espace de temps bref. Par ailleurs, la médiation est aussi importante, car ce sont les œuvres en français et en anglais qui sont publiées en premier.

La recherche menée induit à la réflexion sur la manière dont on pourrait changer la situation actuelle de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle, même si l'objet de la thèse n'est pas celui-ci. Nous pouvons déduire que l'intervention des traducteurs, éditeurs et critiques est indispensable pour promouvoir la diversité des traductions. Dans le panorama des traductions il manque un certain nombre d'auteurs et d'œuvres, comme ceux des années 1930 : Shen Congwen (沈从文),



Lin Huiyin (林徽因), Mu Shiyong (穆时英), Shi Zhecun (施蛰存), Liu Na'ou (刘呐鸥), etc. et des œuvres des années 1980 qui se caractérisent par l'expérimentalisme et l'avant-gardisme comme les nouvelles et romans de Can Xue (残雪), Ge Fei (格非) et Yu Hua (余华). Les œuvres contemporaines de science-fiction et les romans d'aventures et d'arts martiaux populaires en Chine constituent aussi des traductions potentielles. Une autre lacune importante qui reste à combler est celle de la traduction d'auteurs de Taiwan. En outre, il serait important que les traducteurs et spécialistes de littérature chinoise interviennent au niveau éditorial : au moment des choix des œuvres, de la traduction, de la correction et de l'élaboration du paratexte. Cela réduirait probablement les arguments exclusivement non-littéraires sur les œuvres et la tendance à les interpréter à travers un prisme biaisée et figé.

En identifiant certaines pratiques concernant les traductions de la littérature chinoise moderne et contemporaine en Espagne, nous tentons de suggérer des pistes pour améliorer la situation actuelle. Nous espérons qu'à ce titre, la présente thèse servira aussi de référence pour de futurs traducteurs et de nouvelles maisons d'édition.



# ÍNDICE

PRÓLOGO.....	25
--------------	----

INTRODUCCIÓN.....	33
-------------------	----

Justificación del tema: mediación, recepción y marginalidad.....	33
Hipótesis y objetivos.....	39
Estructura y metodología.....	41
Fuentes y bases de datos.....	45
Cuestiones formales.....	47

## PARTE I

### ASPECTOS TEÓRICOS Y GENERALES

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	51
---------------------------------------	----

1. Introducción.....	51
2. Los intercambios literarios, un sistema dinámico y desigual.....	52
3. Las normas y la mediación.....	55
4. Traducción e ideología.....	61
5. La jerarquía lingüística desde la sociología de la traducción.....	65
6. La desnacionalización de las literaturas: el uso de mapas.....	71
7. El peligro del análisis sistémico: la represión de lo no occidental.....	74
8. La traducción indirecta como síntoma de las relaciones desiguales entre sistemas literarios.....	78
8.1. Definición y terminología.....	80
8.2. Estado de las investigaciones: un reflejo de la visión negativa de la traducción indirecta.....	88
9. Conclusión.....	107

CAPÍTULO 2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS TEXTOS.....	109
---	-----

1. La recepción como punto de partida.....	109
2. Formato y lugar de publicación.....	112
3. Fronteras temporales.....	113
4. Fronteras geográficas y lingüísticas: homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera.....	115
4.1. ¿Qué nos dice la prensa?.....	118
4.2. Un paseo por las librerías.....	127
4.3. Los paratextos.....	130
4.4. Selección de autores de literatura sinoextranjera.....	134
5. Fronteras genéricas.....	137
6. Conclusión.....	141

## PARTE II

# LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

## CAPÍTULO 3. HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DE LA LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA..... 145

1. Introducción: ¿un desarrollo inesperado? .....	145
2. Las traducciones de 1949 a 1977: las primeras traducciones de literatura moderna.....	148
2.1. La traducción de la autobiografía de Xie Bingying (谢冰莹) y las traducciones de Marcela de Juan .....	149
2.2. Las traducciones de la poesía de Mao Zedong (毛泽东) .....	161
2.3. Las traducciones de relatos de Lu Xun (鲁迅).....	169
3. Las traducciones de 1978 a 2000: se abre un nuevo camino .....	174
3.1. Las traducciones directas.....	176
3.2. Las traducciones indirectas.....	196
3.3. Las traducciones de literatura sinoextranjera .....	210
4. Las traducciones de 2001 a 2009 y la intensificación de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono .....	214
4.1. Poemarios y antologías poéticas.....	215
4.2. Colecciones y antologías de relatos.....	224
4.3. Las traducciones de novelas .....	235
4.3.1. Las traducciones directas de novelas .....	235
4.3.2. Las traducciones indirectas de novelas .....	244
4.3.3. Las traducciones de novelas sinoextranjeras .....	272
4.4. El teatro: un género marginal .....	278
5. Conclusión .....	281

## CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LA HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DE LA LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA ..... 283

1. Introducción.....	283
2. Evolución del tipo de traducciones y las lenguas mediadoras.....	284
2.1. Las traducciones de 1949 a 1977.....	284
2.2. Las traducciones de 1978 a 2000.....	285
2.3. Las traducciones de 2001 a 2009.....	287
3. Las traducciones al catalán .....	289
4. Canales de captación de las obras .....	291
5. Homogeneización y mediación .....	295
6. Géneros literarios y tipología de los textos que se traducen.....	300
7. El paratexto de las obras .....	305
7.1. Visión global de la evolución de los paratextos.....	305
7.1.1. Los paratextos de las traducciones de 1949 a 1977.....	305
7.1.2. Los paratextos de las traducciones de 1978 a 2000.....	307
7.1.3. Los paratextos de las traducciones de 2001 a 2009.....	308

7.2. Signos de la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea .....	309
7.2.1. El anonimato de los prólogos.....	309
7.2.2. La temporalidad arbitraria .....	310
7.2.3. La preferencia por el valor documental y el énfasis en la diferencia....	316
a) La preferencia por el valor documental.....	316
b) El énfasis en la diferencia .....	324
c) Orígenes de estas tendencias: la mediación .....	328
7.2.4. Otros reclamos: la censura, el exilio y la Revolución Cultural .....	337
8. Los traductores y la formación de traductores .....	341
9. Las editoriales.....	344
10. Conclusión.....	347

### **PARTE III**

## **LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE MO YAN (莫言) EN ESPAÑA Y LA MEDIACIÓN DEL SISTEMA LITERARIO ANGLÓFONO EN SU RECEPCIÓN**

### **CAPÍTULO 5. MO YAN: EL AUTOR, LA OBRA Y SU RECEPCIÓN .....** 351

1. Introducción.....	351
2. El autor .....	353
3. Un esbozo de los aspectos destacables del estilo de Mo Yan .....	356
3.1. El entramado modernista: la no linealidad y los puntos de vista múltiples .	357
3.2. Fantasía, realismo mágico e influencias literarias .....	362
3.3. Contrastes: grotesco-poético, crueldad-belleza.....	366
3.4. Parodia y humor .....	368
4. La recepción de la obra de Mo Yan en China, en el mundo anglófono y en el francófono .....	372
5. La recepción de Mo Yan en España: algunas reflexiones sobre los canales de difusión de la literatura china contemporánea .....	383
5.1. Sobre la práctica editorial.....	385
5.1.1. Desde la decisión de publicación a la difusión de la novela: un ejemplo de la separación entre el mundo editorial y el académico .....	386
5.1.2. Las contradicciones entre el discurso y la práctica editorial .....	390
5.1.3. La homogeneización de la literatura china y sinoextranjera .....	397
5.2. Sobre la práctica periodística .....	399
5.2.1. Las reseñas y entrevistas en prensa: un ejemplo de la separación entre el mundo periodístico y el académico .....	399
5.2.2. La homogeneización de la información y el filtro periodístico .....	403
5.3. La mediación del sistema literario anglófono en los paratextos y en la crítica .....	412
6. Conclusión.....	415

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA TRADUCCIÓN DE <i>TIANTANG SUANTAI ZHI GE</i> (天堂蒜薹之歌) DE MO YAN.....	417
1. Introducción.....	417
2. Los traductores.....	421
3. La obra.....	426
4. El horizonte traductivo de <i>Tiantang suantai zhi ge</i> .....	432
5. Los proyectos de traducción.....	434
5.1. El proyecto de traducción de la versión inglesa.....	436
5.2. El proyecto de traducción de la versión española.....	442
6. Examen crítico de los proyectos.....	445
6.1. El proyecto de traducción de la versión inglesa: un proyecto coherente y domesticante.....	445
6.1.1. La omisión.....	447
6.1.2. La adición.....	458
6.1.3. Otras modificaciones: la alteración del orden y la unión y división de frases y fragmentos.....	462
6.2. El proyecto de traducción de la versión española: un proyecto incoherente e indefinido.....	472
6.2.1. Influencias de la traducción inglesa en la traducción castellana.....	473
a) Una traducción que tiende a ser culturalmente neutra.....	473
b) Un texto más fluido.....	477
c) Modificaciones en el ritmo: largas oraciones compuestas.....	478
d) Anglicismos y expresiones calcadas.....	483
6.2.2. Síntomas de una traducción descuidada e incoherente.....	484
a) Diversas maneras en que el texto se vuelve más llano.....	485
b) Los sujetos.....	489
c) Imprecisiones, contrasentidos, incoherencias y omisiones.....	491
7. Conclusiones.....	496
CONCLUSIONES.....	509
APÉNDICES.....	517
APÉNDICE 1. Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España.....	517
APÉNDICE 2. Lista de fichas del capítulo 3.....	525
APÉNDICE 3. Comparación de las fechas de publicación de las traducciones directas al castellano y las traducciones al francés y al inglés.....	527
APÉNDICE 4. Traducciones de obras de Mo Yan al inglés y al francés en forma de volumen.....	535
BIBLIOGRAFÍA.....	537







## PRÓLOGO

Esta tesis es la continuación de una tesina sobre la traducción indirecta de la narrativa china contemporánea en España: *La traduction relais dans la traduction en espagnol du roman chinois contemporain*.<sup>9</sup> El tema de la tesina surge después de que me formara en traducción e interpretación en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y en estudios chinos en las universidades de Sheffield, Burdeos y Pekín. De Pekín llegué a París, y mientras descubría poco a poco los seminarios del Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), donde me acogieron como estudiante de máster, y de otras universidades como la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) y la École Supérieure d'Interprètes et Traducteurs (ESIT), me embarqué en la investigación para la tesina después de haber escogido el tema con mi directora, la Dra. Isabelle Rabut.

Mi trayectoria hace que sea consciente de las diferencias y el retraso español en cuanto a los estudios chinos y la traducción de la literatura china en comparación a Francia y el Reino Unido. Las estancias que realicé en estos dos países tienen lugar en departamentos de estudios chinos, mientras que en España no existen departamentos dedicados a esta disciplina y cursé mis estudios en la Facultad de Traducción e Interpretación. Esta diferencia es fundamental y creo que afecta no sólo al mundo académico, sino también a la imagen y la información o familiaridad que el público general tiene con respecto a China y su literatura. En lo que atañe a las traducciones de literatura china contemporánea, me sorprende la profusión de traducciones indirectas que se publican en España y, a pesar de que el número de traductores con la formación adecuada sea menor en este país, considero que ésta no puede ser la única

---

<sup>9</sup> Maialen Marin-Lacarta, *La traduction relais dans la traduction en espagnol du roman chinois contemporain*, tesina de máster de investigación [inédita], bajo la dirección de Isabelle Rabut, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Département de Langue et Civilisation Chinoises, 2008.

explicación posible; así es como surge la motivación para escribir la tesina. En ese trabajo me centré, por un lado, en tratar de identificar los motivos que explican la predominancia de la traducción indirecta en el caso de la traducción de las novelas chinas contemporáneas en España y, por otro, examiné las influencias del texto mediador en el texto final a partir de la comparación de tres traducciones indirectas (una del inglés y dos del francés) de un fragmento de *La montaña del alma* (*Lingshan* 灵山) de Gao Xingjian (高行建). Dos de estas traducciones se publicaron en prensa el día en que se anunció la concesión del Premio Nobel a este autor, mientras que la tercera se publicó más tarde de forma íntegra.

La investigación llevada a cabo para la tesina me incita a plantearme otras cuestiones que van más allá de la traducción indirecta y que tienen que ver con la visión de la literatura china del siglo XX en España. Observo sorprendida que, aunque aumentan las publicaciones de literatura china moderna y contemporánea en España, los paratextos de los libros, especialmente las cubiertas posteriores, y las críticas publicadas en prensa reducen el valor de esta literatura a unos pocos aspectos prefijados que podrían resumirse así: la literatura china se distingue por su valor documental, ya que es una literatura que nos permite conocer un país lejano, exótico y radicalmente diferente, un país marcado por una dura historia del sufrimiento y el hambre; se trata además de una literatura prohibida y censurada. La diversidad de una literatura como la china se restringe por tanto a una caricaturización que esconde dinámicas que me intrigan. Me parece necesario tratar de entender la naturaleza de esa visión restringida, mucho más compleja de lo que acabo de esbozar, y tratar de examinar las vías de recepción que hacen que la literatura china del siglo XX sea vista y presentada de esa manera sesgada. Por lo tanto, el análisis de la traducción indirecta sigue siendo esencial en este trabajo, pero esta vez como un síntoma más de la recepción sesgada y de la posición marginal de la literatura china del siglo XX en España y no tanto como objeto central.

La elaboración de esta tesis ha abarcado acciones muy distintas, desde las búsquedas en la Biblioteca Nacional de España y el análisis exhaustivo de paratextos y traducciones a las entrevistas con traductores, editores y periodistas, junto con el proceso previo necesario para preparar y conseguir realizar esas entrevistas. Los contactos con estos grupos de personas han dado pie a numerosas anécdotas que no caben en este trabajo, pero que forman parte de las vivencias que constituyen el bagaje que me ha aportado la realización de esta tesis.

La tesis arrancó con las lecturas que han ido alimentando el marco teórico y la metodología de este trabajo y que, en parte, he tratado de condensar en el capítulo 1. Al mismo tiempo empecé a definir el corpus que formaría parte de la historia de las traducciones. La labor de demarcar los límites del corpus fue complicada, pero me sirvió para explorar problemáticas como la definición de la literatura china moderna y contemporánea en la recepción y los tipos de textos que se traducen (capítulo 2). Esto me llevó también a consultar críticas y artículos en prensa y explorar la manera en que se presenta la literatura china moderna y contemporánea en España. Después vino la búsqueda y sistematización de los datos de las traducciones y el análisis de los paratextos que se ven reflejados en el capítulo 3 y que supusieron un arduo trabajo de consulta de traducciones y otras fuentes (biografías de traductores, entrevistas, cotejo de distintas traducciones, etcétera) para suplir datos incompletos en los paratextos y en los catálogos de bibliotecas como el tipo de traducción (directa o indirecta), el texto de partida de la traducción, el traductor, la lengua de partida, etcétera. En cuanto a la elección de estudiar la recepción de la obra de Mo Yan (莫言) en España y examinar la traducción de una de sus novelas para complementar la historia de las traducciones, fue el resultado de un análisis inicial de varios estudios de caso que más tarde descarté y entre los que Mo Yan destacó enseguida como un ejemplo en el que merecía la pena centrarse de lleno por el gran número de obras traducidas indirectamente, por su notoriedad en la prensa española (en comparación a otros autores chinos) y también por un apego personal hacia su obra.

Este proceso que ha durado cuatro años en los que he descartado textos, estudios de caso o vías de investigación —como en todo proceso de elaboración de un trabajo académico— culmina en esta tesis doctoral en la que mi intención ha sido reflejar el estado de la literatura china moderna y contemporánea en España.

Como traductora, espero ser testigo y partícipe del progreso y del cambio del panorama de las traducciones de literatura china moderna y contemporánea que se publican en España. Gracias a la realización de esta investigación he adquirido conocimientos acerca de la situación actual y la evolución que ha llevado hasta ella. Me he familiarizado también con el funcionamiento del mundo editorial y otros intermediarios que participan en la importación de una obra. Espero que estas herramientas me sirvan para intervenir ya no sólo como investigadora, sino también como traductora y así intentar contribuir a la diversificación de la literatura china moderna y contemporánea en España.

\*

Esta tesis ha sido realizada gracias a la concesión de un contrato doctoral del Ministerio de Educación Superior y de Investigación de Francia que me ha permitido dedicarme a la investigación y a la docencia en el INALCO. Agradezco a la región Île-de-France la concesión de una ayuda destinada a las tesis en cotutela internacional que me ha permitido desplazarme a Madrid, Barcelona y Pekín para la celebración de distintos congresos. El financiamiento del Centro de Estudios Chinos y la Escuela Doctoral del INALCO han hecho posibles una estancia en la Biblioteca Nacional de España y una estancia de investigación en Taiwán. Me gustaría agradecer a la Dra. Zhang Huizhen (Chang Hui-chen, 张惠珍) de la Chengchi National University su ayuda y orientación a mi llegada a Taipei. Esta estancia me permitió asistir a seminarios de los profesores: Leo Ou-fan Lee (Li Oufan, 李欧梵), Mei Jialing (Mei Chia-ling, 梅家玲), Zhang Tangqi (Chang Tang-chi, 张堂琦) y Zheng Wenzhen (Cheng Wen-chen, 郑文珍) además de otras conferencias puntuales como las celebradas en ocasión del 90 aniversario del Movimiento del Cuatro de Mayo (*wusi yundong* 五四运动). Por

otra parte, durante mi estancia tuve la ocasión de compartir los primeros avances de mi investigación con el Dr. José Eugenio Borao de la National Taiwan University.

Diversos apartados de esta tesis han sido presentados en congresos y en un artículo. Versiones anteriores y abreviadas de los capítulos 1 y 3 figuran en el artículo «La traduction relais et la hiérarchie mondiale des systèmes littéraires: le cas de la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne».<sup>10</sup> El capítulo 2 fue parcialmente presentado en el *VII Congreso internacional de traducción: los elementos paratextuales en traducción* de la Universitat Autònoma de Barcelona.<sup>11</sup> El capítulo 3 fue presentado en el *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts* de la Beijing Normal University.<sup>12</sup> Una parte del capítulo 4 fue presentada en los *XIII Encuentros Complutenses en torno a la traducción* de la Universidad Complutense de Madrid y otra parte en el congreso *Xenografías 2* celebrado en la Universitat Pompeu Fabra.<sup>13</sup> Para terminar, se presentaron partes del capítulo 5 en la *Journée d'étude du Centre d'études et de Recherches sur l'Extrême-Orient* de la Université Bordeaux III y en el *XXXVIF Congrès de la Société Française de*

---

<sup>10</sup> Maialen Marin-Lacarta, «La traduction relais et la hiérarchie mondiale des systèmes littéraires: le cas de la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne», *La Tribune Internationale des langues vivantes*, n<sup>o</sup> 51 (noviembre 2011), pp. 11-25.

<sup>11</sup> Maialen Marin-Lacarta, «Una cubierta vale más que mil palabras: el papel del paratexto en la recepción de la “literatura moderna china”», *VII Congreso internacional de traducción: los elementos paratextuales en traducción*, Universitat Autònoma de Barcelona, 21-23 de junio de 2010 [ponencia inédita].

<sup>12</sup> Maialen Marin-Lacarta, «Modern and Contemporary Chinese Literature in Spain: Tracing the Routes of Translation», “*Zhongguo wenxue haiwai chuanbo*” *guoji xueshu yantaohui* “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts (Huiyi lunwen, zhaiyao huibian* 会议论文-摘要汇编, *Papers and abstracts*, 28-30 abril 2011), Pekín, Beijing Normal University, pp. 419-428.

<sup>13</sup> Maialen Marin-Lacarta, «La recepción de traducciones literarias por su valor documental: el caso de la literatura china moderna y contemporánea en España», *XIII Encuentros Complutenses entorno a la Traducción*, Universidad Complutense de Madrid, 11-13 de noviembre de 2010 [ponencia inédita]; Maialen Marin-Lacarta, «Signos del tiempo: paratexto y temporalidad arbitraria en la visión restringida de la literatura china del siglo XX», *Xenografías 2: la representación de los extranjeros en la literatura, los libros de viajes y otros discursos*, Universitat Pompeu Fabra, 8-10 de septiembre de 2011 [ponencia inédita].

*Littérature Générale et Comparée* que se celebró en esa misma universidad.<sup>14</sup>  
Agradezco los comentarios de los asistentes a estos encuentros.

Ante todo me gustaría expresar mi agradecimiento a mis tres directores de tesis por el atento seguimiento de este trabajo y la confianza que han depositado en mí: el Dr. Carles Prado Fonts, la Dra. Isabelle Rabut y la Dra. Anne-Hélène Suárez Girard. A cada uno de los tres los he conocido en distintos momentos de mi formación, a la Dra. Anne-Hélène Suárez la conocí ya en mis estudios de licenciatura, la Dra. Isabelle Rabut me animó a realizar el máster en el INALCO y al Dr. Carles Prado lo conocí al inicio del doctorado. Los tres han sido figuras importantes en el desarrollo de la investigación y, además de seguir el progreso de esta tesis, me han transmitido distintos valores como la diligencia, la organización, la reflexividad, el sentido común y el sentido del rigor tan importantes para el investigador.

Agradezco a la Dra. Anne Bayard-Sakai y a la Dra. Magdalena Nowotna la organización de las jornadas de doctorado que se celebran anualmente en el INALCO y en las que he recibido comentarios y preguntas alentadoras sobre esta investigación. Quiero agradecer al Dr. Jean-René Ladmiral la organización, junto con el Dr. Jean-Yves Masson, del estimulante seminario sobre traductología y el apoyo que me ha transmitido. La participación en los seminarios organizados por el grupo de investigación ALTER de la Universitat Oberta de Catalunya ha supuesto un incentivo y me ha permitido compartir algunos resultados de la tesis con Carles Brasó, Montserrat Crespín, David Martínez, Xavier Ortells y Antonio Paoliello; les agradezco las sugerencias y el buen humor que me han transmitido.

---

<sup>14</sup> Maialen Marin-Lacarta, «La réception de Mo Yan en Espagne: quelques réflexions sur les canaux de diffusion de la littérature chinoise contemporaine», *Journée d'étude: littérature chinoise à l'étranger, littératures étrangères en Chine, questions de réception*, Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (CEREO), Université Bordeaux 3, 8 de abril de 2011 [ponencia inédita]; Maialen Marin-Lacarta, «Les traductions de Mo Yan en Espagne: un exemple de la médiation du système littéraire anglophone dans la réception de la littérature chinoise contemporaine», *XXXVII<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée: Traduction et partages: que pensons-nous devoir transmettre ?*, Université Bordeaux 3, 17-29 de octubre de 2011 [ponencia inédita].

Doy las gracias a mis amigos, muchos de ellos futuros doctores o recién doctorados que me han acompañado en este camino por haberme escuchado, aconsejado y, en algunos casos, por haber leído partes de esta investigación o incluso por haber consultado algún dato en concreto en una biblioteca inaccesible para mí: Lü Yijing (Lu Yi-ching, 吕怡静), Pablo Blitstein, Stéphanie Belingon, Yahan Chuang, Axel Baremboin, Iván Merino, Regina Martínez, Léa Sinomieri, Tanying Chou y Alice Bianci, entre otros. Gracias a Marta Mejías y a Marta Morros por acogerme y ser unas anfitrionas magníficas durante mis visitas a las bibliotecas de Madrid y Barcelona. Agradezco su apoyo, sobre todo virtual, a los traductores de Barcelona: Juan Gabriel López Guix, David Paradela López, Robert Falcó Miramontes y Celia Filipetto. También quiero agradecer a los traductores, editores y periodistas que he entrevistado por su paciente colaboración en la investigación y por haber respondido a mis insistentes correos, llamadas y visitas.

Para terminar, quisiera transmitir mi agradecimiento a toda mi familia que siempre ha supuesto un núcleo fuerte que me apoya desde la distancia y, especialmente, a Erik, que tuvo la mala o buena suerte de conocerme al inicio del tortuoso y enriquecedor camino que supone una tesis doctoral y que ha sabido escucharme y aconsejarme pacientemente en todo momento.





## INTRODUCCIÓN

### **Justificación del tema: mediación, recepción y marginalidad**

Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España han aumentado en los últimos años, sobre todo las traducciones de novelas contemporáneas. No obstante, son en su gran mayoría traducciones indirectas realizadas a partir del inglés y el francés. El gran aumento de las traducciones indirectas, que pasaron de 10 entre 1978 y 2000 a 31 entre 2001 y 2009 (períodos en que las directas fueron 14 y 18, respectivamente), merece sin duda una reflexión al respecto.

Este aumento de las traducciones indirectas de literatura china moderna y contemporánea en España es una prueba evidente de que los sistemas literarios anglófono y francófono influyen en la recepción de esta literatura en España. Además, esta influencia va más allá, ya que es patente también en las traducciones directas y, no sólo eso, sino que, como trataremos de demostrar en la presente investigación, se ve reflejada en todo el proceso de recepción, desde la elección de traducir y publicar una obra hasta la elaboración del paratexto y las críticas, reseñas y artículos que aparecen en prensa.

La traducción indirecta es una práctica extendida que muy a menudo se oculta, y que suele ocurrir en la recepción de una literatura periférica, pero no es tan común ni aceptada en el caso de una literatura central o dominante. Además de ser el síntoma más evidente de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono en la recepción, es al mismo tiempo uno de los síntomas de la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea en España.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> A lo largo de este trabajo hablamos de la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea en España o incluso en Occidente. Esto no quiere decir que esta literatura sea marginal en todos los contextos, ya que no hay que olvidar que adopta incluso un rol marginalizador con respecto a las literaturas sinófonas: la literatura de Taiwán, del Sudeste Asiático, etcétera. Sobre esto último, véase también: capítulo 2, apartado 4.

Esta marginalidad afecta no sólo al tipo de traducción (directa o indirecta), sino también a la recepción. La prensa y los paratextos de las obras traducidas reducen la visión que se tiene de la literatura china del siglo XX a unos cuantos valores prefijados. En resumen, se describe la literatura china del siglo XX como una literatura con valor documental que refleja la realidad de una cultura lejana y radicalmente opuesta y distinta a la nuestra, una literatura prohibida y censurada. Estos rasgos recurrentes de la recepción, por no dar más que un ejemplo de lo que presentaremos en esta investigación, reflejan la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea en la recepción española.<sup>16</sup>

Sin embargo, los estudios que se han centrado en la recepción de las traducciones de la literatura china del siglo XX en España son muy escasos y no prestan atención a la traducción indirecta. Cabe destacar el trabajo de Idoia Arbillaga titulado *La literatura china traducida en España*.<sup>17</sup> El libro incluye todo

---

<sup>16</sup> Carles Prado-Fonts examina la doble marginalización de la literatura china moderna y contemporánea, exógena y endógena, es decir, con respecto al sistema literario global y dentro de la disciplina de los estudios chinos en su artículo: «Marginalization Inside-Out: Thoughts on Contemporary Chinese and Sinophone Literature», *Història Moderna i Contemporània (HMIC)*, nº 4 (2006), pp. 41-54. Veremos que Julia Lovell refleja esta marginalidad e insiste en la contradicción que implica seleccionar la literatura china para ser traducida en función de su valor socio-político, cuando al mismo tiempo es tachada de ser una literatura menor por centrarse en estos aspectos (Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006). Rey Chow también denuncia la marginalidad de la literatura china, concretamente, trata de la marginalización de las literaturas asiáticas y destaca la marginalidad de las literaturas modernas y contemporáneas (Rey Chow, «The Politics and Pedagogy of Asian Literatures in American Universities», in *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 120-143).

<sup>17</sup> Idoia Arbillaga, *La literatura china traducida en España*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003. Otro trabajo que nos llega desde Taiwán y que trata de la sinología en España es el de José Ramón Álvarez, «Esbozo de la sinología española», *Encuentros en Catay*, nº 21 (2007), pp. 1-38. Sobre las traducciones catalanas de literatura china, tanto clásica como moderna, véase Carles Prado-Fonts, «Del xinès al català, traduccions per generació espontània», *Quaderns. Revista de traducció*, nº 6 (2001), pp. 107-117; Jesús Sayols Lara, *La Traducció del xinès al català: del traductor especialitzat a l'expert en traducció*, trabajo de investigación, Facultad de Traducción e Interpretación, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003; y Manel Ollé, «Àsia Oriental en les lletres catalanes del segle XX: versions, ficcions i aficcions», in *Antoni Saumell i Soler. Miscel·lània in memoriam*, Josep Maria Delgado, Jordi Ibàñez, et al (eds.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2007, pp. 617-640.

En cuanto a la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en otras lenguas como el inglés y el francés, existen investigaciones y revisiones históricas. Sobre las traducciones en francés, el trabajo más reciente y completo es quizá el de Fang Gao, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, tesis doctoral, Université Paris VIII y Universidad de Nanjing, 2008. Presenta las traducciones de literatura china moderna (1917-1949) publicadas de

tipo de textos de tema chino dentro de «la literatura china» sin criterio alguno y sin distinguir su valor o calidad: obras escritas originalmente en distintos idiomas, traducciones directas e indirectas, novelas que hablan de China, obras científicas y divulgativas o incluso de desarrollo personal. Más que un trabajo analítico y reflexivo sobre la manera en que se recibe la literatura china en España, constituye un catálogo cuyos límites no quedan claros. Por eso creemos que es necesario un estudio que identifique e investigue las traducciones de literatura china en España, las sitúe en la historia de las traducciones y examine su recepción de manera crítica y sistemática.

Por otro lado, aunque son escasas, existen diversas investigaciones que toman en cuenta la traducción indirecta como objeto de estudio en las relaciones entre otros sistemas literarios. El enfoque sistémico de Toury en «A Lesson From Indirect Translation» es decisivo, ya que aboga por la importancia de tener en cuenta esta práctica en cualquier análisis histórico de las traducciones e insiste en

---

1920 a 2005. Sobre las traducciones en inglés, la revisión histórica más completa es probablemente la publicada por Jeffrey C. Kinkley, «A Bibliographic Survey of Publications on Chinese Literature in Translation from 1949 to 1999», in *Chinese literature in the Second half of a Modern Century: A Critical Survey*, Pang-yuan Chi y David Der-wei Wang (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 239-286. Otros estudios sobre las traducciones en francés son: Angel Pino e Isabelle Rabut, «Panorama des traductions françaises d'œuvres littéraires chinoises modernes parues au cours des quatre dernières années (1994-1997)», *Perspectives Chinoises*, n° 45 (1998), pp. 36-48; Jie Formoso y Christine Thomes, «Bibliographie des traductions françaises de la littérature chinoise contemporaine (1970-2000)», in *Littérature chinoise: le passé et l'écriture contemporaine (regards croisés d'écrivains et de sinologues)*, Annie Curien y Jin Siyan (eds.), París, Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2001, pp. 197-212; Isabelle Rabut «Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française», *ArtsLivres: culture/ politique/ sciences*, 2004, disponible en la página: <<http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=3&Title=RABUT+Isabelle++Un+si%E8cle+de+litt%E9rature+chinoise+moderne+dans+le+miroir+de+la+traduction+fran%E7aise>> [consultada: marzo 2009]. Y en inglés: Donald A. Gibbs, Yun-chen Li *et al.*, *A Bibliography of Studies and Translations of Modern Chinese Literature, 1918-1942*, Harvard University Asia Center, 1975; Kam Louie y Luise Edwards, *Bibliography of English Translations and Critiques of Contemporary Chinese Fiction, 1945-1992*, Taipei, Center for Chinese Studies, 1993; W.J.F. Jenner, «Insuperable Barriers? Some Thoughts on the Reception of Chinese Writing in English Translation», in *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and its Audiences*, Howard Goldblatt (ed.), Armonk (N.Y.)-Londres, M.E. Sharpe, 1990, pp. 177-197; el n° 8 de *Modern Chinese Literature* (Andrew Jones; Ronald R. Janssen; John Balcom *et al.*, 1994) que dedica una parte a la literatura china en traducción («Special Section: Chinese Literature in Translation - Five Essays», pp. 171-236); y la tesis doctoral de Red Chan, *Politics of Translation: Mainland Chinese Novels in the Anglophone World in the Post-Mao Era*, University of Oxford, 2002. Sobre las traducciones en Occidente en general, véase Bertrand Mialaret, «Zhongguo xiaoshuo yuedu zai xifang 中国小说阅读读在西方 = Reading Chinese Novels in the West», *Shenzou jiaoliu 神州交流 = Chinese Cross Currents*, n° 9 (2, abril 2012), pp. 42-56.

el interés explicativo y sintomático de la traducción indirecta para entender las relaciones entre distintos sistemas literarios.<sup>18</sup> Dada la poca visibilidad de las investigaciones sobre traducción indirecta y el impacto que tienen en el objeto de nuestra investigación, dedicaremos parte del capítulo 1 a la revisión del estado actual de las investigaciones sobre esta práctica.

No hemos querido limitarnos a un estudio sistémico y descriptivo sobre el panorama general de las traducciones, sino que nos ha parecido necesario ofrecer un ejemplo concreto de las traducciones y la recepción de la obra de un autor, en este caso la obra de Mo Yan, para ilustrar y detallar el proceso de recepción de una obra de literatura contemporánea china en España hoy en día y complementar así el análisis previo. Hemos escogido a Mo Yan por tratarse de un autor internacionalmente reconocido y premiado y porque son muchas las obras de este autor que han sido publicadas en España (siete mientras escribimos estas líneas) por la misma editorial, Kailas, excepto una (publicada por Muchnik), y seis de ellas han sido traducidas indirectamente del inglés.

Podemos decir que la originalidad de las reflexiones que se exponen en esta tesis es doble: por un lado, estudiaremos la manera en que se transmite la literatura de un sistema literario periférico a un sistema semiperiférico y las implicaciones que rodean esta transmisión, de modo que nos centraremos especialmente en la traducción indirecta; por otro, examinaremos la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España, una cuestión que ha sido muy poco analizada.<sup>19</sup> Hemos escogido este tema con el convencimiento de

---

<sup>18</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 129-130. Una versión anterior de este artículo fue publicada en 1988 bajo el título: «Translating English Literature via German—and Vice Versa: A Symptomatic Reversal in the History of Modern Hebrew Literature», in *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Harald Kittel (ed.), Berlín, Erich Schmidt, 1988, pp. 139-157.

<sup>19</sup> Heilbron y Sapiro consideran el español una lengua semiperiférica, ya que la producción mundial de textos traducidos de esa lengua es de 1 a 3%, mientras que las traducciones del chino ocupan menos del 1% del mercado mundial, por lo que se encuentra en una posición periférica (Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, «Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives», *Pour un Espace des Sciences Sociales Européen (ESSE)*, 2007, disponible en la página: <<http://www.espaceesse.org/fr/files/ESSE1194901641.pdf>> [consultada: diciembre 2008]). Cuando hablamos de que el sistema literario chino ocupa una posición periférica nos referimos, por lo tanto, a que se encuentra en la periferia del canon occidental y una de las pruebas que

que será de interés para los investigadores en estudios de traducción, literatura comparada y sinología.

En la presente investigación nos limitamos a las traducciones de literatura china moderna y contemporánea, es decir, de literatura escrita a partir de 1917 y que haya sido publicada en España en forma de volumen hasta 2009.<sup>20</sup> No estudiaremos las traducciones publicadas únicamente en Latinoamérica ni en China (por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín), porque su difusión en España es muy restringida. El estudio de estas traducciones supondría una investigación aparte que puede ser interesante para analizar, por un lado, el contexto latinoamericano y, por otro, la manera en que una editorial china difunde su propia literatura. Podremos hacernos una idea de las características de algunas de estas traducciones a través de las reediciones españolas que examinaremos.<sup>21</sup>

Empleamos la denominación «literatura china del siglo XX» como sinónimo de «literatura china moderna y contemporánea» a pesar de que los límites no sean estrictamente idénticos, ya que se suele asociar el inicio de la literatura moderna a 1917 y la literatura contemporánea se extiende al siglo XXI. Nos parece importante exponer también la diferencia y el significado de los términos «periferia», «marginalidad» y «mediación» que utilizamos a lo largo de la tesis.

El término de «literatura periférica» lo tomamos de la teoría del polisistema de Even-Zohar que analiza y describe la naturaleza de las relaciones entre sistemas literarios.<sup>22</sup> El polisistema literario se divide en centro y periferia,

---

demuestran esa posición sería la cantidad de textos que se traducen de esa lengua. Paradójicamente, la posición central o periférica de una literatura no tiene nada que ver con el número de escritores o de textos producidos, ni con el número de hablantes de una lengua.

<sup>20</sup> Tomamos como fecha inicial 1917, pues se suele considerar la fecha inaugural de la literatura moderna china con el comienzo de la revolución literaria promovida por Hu Shi (胡适) y Chen Duxiu (陈独秀) en la revista *Xin qingnian* (新青年).

<sup>21</sup> En el capítulo 2 de la tesis ahondaremos en la manera en que hemos establecido los límites de formato (apartado 2), temporales (apartado 3), geográficos y lingüísticos (apartado 4) y genéricos (apartado 5) de los textos que analizaremos en la historia de las traducciones.

<sup>22</sup> Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, nº 11 (1, 1990), pp. 1-26, disponible en la página de la Tel Aviv University:

pero no hay un solo centro y una periferia, sino que son nociones hipotéticas y dinámicas que clarifican las relaciones entre sistemas y dentro de un mismo sistema. La posición periférica o central de un sistema literario está relacionada con el canon, cuanto más cerca esté del canon más central es una literatura. Algunos teóricos tratan de explicar la posición periférica y marginal, y buscan las causas de esta posición en la naturaleza de la producción literaria.<sup>23</sup> En esta tesis, sin embargo, sostenemos que el proceso de recepción —el tipo de textos que se escogen, la manera en que se presentan y se traducen— desempeña un papel importante en la posición que ocupará una literatura periférica. Partimos del convencimiento de que la posición periférica de la literatura china moderna y contemporánea no se debe a un subdesarrollo o a un déficit de esta literatura, sino a la manera en la que es recibida. Heilbron y Sapiro relacionan la noción de periferia con el número de traducciones de una lengua y no con la cantidad o calidad de la producción literaria.<sup>24</sup> Cuantas más traducciones se publican, más central es la lengua de partida. Por lo que ahí vemos en cierta manera que la traducción literaria —en este caso de manera cuantitativa— es importante para establecer la posición de una literatura.

La noción de marginalidad es muy similar a la noción de periferia, y ambas podrían incluso considerarse sinónimas. El matiz que pretendemos añadir

---

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/cz-pss1990.pdf> [consultada: noviembre 2008]. Primera edición en: *Poetics Today*, nº 1 (1-2, otoño 1979), pp. 287-310.

<sup>23</sup> Un ejemplo es el caso de Fredric Jameson que considera que las literaturas periféricas («Third World literatures», según su terminología) son necesariamente alegorías nacionales. Jameson interpreta las obras del Tercer Mundo (en oposición a Occidente) como obras de contenido sociopolítico y nacionalista: «Third-world texts [...] necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*» (énfasis en el original; Fredric Jameson, «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text*, nº 15 (1986), p. 69). La respuesta de Aijaz Ahmad es conocida por criticar el esencialismo y la oposición binaria que constituye la comparación que hace Jameson entre la producción cultural occidental y no occidental (Aijaz Ahmad, «Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'», in *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londres-Nueva York, Verso, 1992, pp. 92-122). Por otra parte, Shu-mei Shih nos recuerda en este sentido que la alegoría nacional no es más que un prisma interpretativo posible: «Allegory is only one kind of meaning-producing form, and it is also but one of the hermeneutical codes we can bring to the reading of texts. Clever readers can, I would suggest, interpret any text as an allegory, as long as they labor to do so» (Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», *PMLA*, nº 119 (1, 2004), p. 21).

<sup>24</sup> Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, «Pour une sociologie de la traduction».

es que, cuando hablamos de marginalidad en el caso de la literatura china del siglo XX en España, no nos referimos a una posición pasiva, sino que se debe a que se ejerce sobre ésta —por lo general de manera inconsciente— una marginalización a través de los procesos de selección, traducción y recepción de una obra. La marginalidad sería, por lo tanto, la consecuencia de una actitud que refuerza la posición periférica de una literatura.

En cuanto al término mediación, lo empleamos para referirnos a la influencia de los sistemas literarios anglófono y francófono en las traducciones y la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España. Esta mediación puede ser patente de distintas formas, la traducción indirecta sería una de ellas, pero también es perceptible en las informaciones paratextuales o en la elección de las obras que se traducen. El término «mediación» engloba, en consecuencia, la influencia que ejercen en la recepción española distintos medios anglófonos y francófonos como el mundo editorial, los agentes literarios, la prensa, etcétera.

### **Hipótesis y objetivos**

El objetivo central de la tesis consiste en examinar las traducciones y la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España, tanto de manera panorámica como a través de un caso concreto que es el de la obra de Mo Yan. A partir de este objetivo nos planteamos dos hipótesis centrales:

1) La recepción de la literatura china del siglo XX en España es una recepción sesgada.

2) Esta recepción está marcada por la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono.

En relación con estas dos hipótesis surgen otras que al mismo tiempo sirven para relacionar las dos hipótesis previas entre sí:

3) La traducción indirecta es la manifestación más evidente de la mediación y sirve como punto de partida para estudiar la evolución de las traducciones y de las relaciones desiguales entre sistemas literarios.

4) La traducción indirecta es, al mismo tiempo, un síntoma de la marginalidad de la literatura china del siglo XX en España.

5) La mediación influye no sólo en el tipo de traducción, sino en todo el proceso de recepción: desde la captación de la obra hasta su traducción, la elaboración del paratexto y las críticas en prensa.

6) La mediación provoca un debilitamiento en el ámbito español de la literatura china del siglo XX en tanto que fenómeno artístico, ya que esta literatura no es valorada como obra de valor literario. Tanto el resultado de la traducción como la manera en que se presenta la obra degradan el valor literario de la literatura china del siglo XX.

Si eleváramos las hipótesis planteadas al funcionamiento del polisistema literario global, es muy probable que pudiéramos aplicarlas a otras literaturas periféricas.

Hay que tener en cuenta que la historia de las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España es una cuestión muy poco investigada y de la que apenas existen trabajos que puedan servir de referencia, por lo que es necesario identificar las traducciones y presentarlas; de modo que éste es uno de los objetivos básicos de la tesis. Para comprobar las hipótesis que acabamos de formular y basándonos en el objetivo central de la tesis, podemos desglosar los siguientes objetivos más concretos que analizaremos de manera general en las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España y en el caso concreto de la obra de Mo Yan en España. En suma, nos centraremos en examinar:

- los canales de captación de las obras, la manera en que se escogen para ser traducidas y publicadas;
- los autores, tipos de obra y géneros que se traducen;



- el tipo de traducciones y su evolución: directas, indirectas, indirectas camufladas o marcadas;<sup>25</sup>
- la evolución de las lenguas mediadoras;
- la manera en que se presenta la obra a través del paratexto;
- las críticas, reseñas y artículos en prensa;
- las editoriales y colecciones que publican literatura china del siglo XX;
- los traductores y la formación de traductores;
- el análisis crítico de la traducción de una obra de Mo Yan (en el que nos centraremos en las implicaciones de la traducción indirecta y el *editing*).

### **Estructura y metodología**

La tesis se divide en tres partes y cada una de ellas consta de dos capítulos, además de esta introducción, las conclusiones, la bibliografía y los apéndices. En la descripción de la estructura haremos alusión a la metodología empleada para la investigación, ya que varía según los objetivos del capítulo.

La Parte I presenta las bases generales de la tesis: los fundamentos teóricos y los criterios que delimitan el objeto de estudio, es decir, los criterios para seleccionar las obras traducidas que forman parte de la historia de las traducciones de literatura china del siglo XX en España.

En el capítulo 1 se lleva a cabo un repaso de varios enfoques teóricos que pertenecen principalmente a la traductología pero también a la literatura comparada y que determinan algunas premisas teóricas de la investigación. Concretamente y en síntesis abordaremos: 1) la jerarquía y el dinamismo del polisistema literario mundial, 2) la utilidad del análisis sistémico y descriptivo y la reflexión sobre las normas, 3) las fronteras transnacionales de las literaturas y el

---

<sup>25</sup> Las traducciones indirectas *marcadas* son aquellas que señalan que se ha traducido a partir de una lengua mediadora, mientras que las informaciones que se indican en el paratexto de las *camufladas* hacen creer al lector que se trata de una traducción directa.

uso de mapas, 4) los peligros del análisis sistémico, 5) la utilidad de la reflexión sobre la traducción indirecta.

En el capítulo 2 se establecen los criterios de selección de los textos que examinaremos en la historia de las traducciones. Se definen los criterios de formato y lugar de publicación y los criterios temporales, geográficos, lingüísticos y genéricos que determinan los textos seleccionados para la descripción y el análisis de la Parte II. Al mismo tiempo, este capítulo refleja que en el proceso de recepción tiene lugar una homogeneización de la literatura china (escrita en chino desde la República Popular China), sinófona (escrita en chino desde la diáspora) y sinoextranjera (escrita en inglés, francés u otros idiomas por autores de origen chino). En el proceso de recepción, los criterios posibles de inclusión dentro de la etiqueta de «literatura china» —como la lengua de escritura, por ejemplo— pierden valor y parecen reducirse a uno solo, el de la etnicidad, que como veremos es a su vez una etnicidad compleja. Aunque las obras se dirijan a un público distinto y estén escritas en contextos heterogéneos se agrupan bajo la misma etiqueta de literatura china. Consideramos que esta homogeneización es un síntoma más de la marginalidad de la literatura china del siglo XX en el escenario global. Metodológicamente hemos decidido adoptar el punto de vista de la recepción y llevar a cabo un análisis exhaustivo para así poder cuestionar la definición de la literatura china en el proceso de recepción. Por lo tanto, las fuentes que han servido para establecer algunos de estos criterios han sido: los paratextos de las obras traducidas, las críticas en prensa y la clasificación en librerías (la distribución física y los catálogos).

La Parte II de la tesis describe y analiza la historia de las traducciones de literatura china y contemporánea en España; se divide en un capítulo descriptivo y un capítulo analítico.

En el capítulo 3 presentamos los 100 volúmenes de traducciones de literatura china del siglo XX publicadas en España (84 traducciones de literatura china y sinófona, y 16 de literatura sinoextranjera) divididos en tres etapas según los criterios establecidos en el capítulo anterior. Se catalogan de manera

ordenada y en forma de fichas datos relativos a las traducciones y se indica si estos datos figuran o no en el paratexto de la traducción, como son: el traductor, la lengua de partida, el texto de partida, la fecha de publicación del original, del texto intermedio (en su caso) y de la traducción, el tipo de traducción (directa, indirecta, camuflada o no), autores que reúne si se trata de una antología, el argumento o contenido, etcétera. Estos datos van seguidos de un análisis crítico del paratexto (el prólogo, la cubierta posterior, el epílogo, etcétera) y a veces se añade un apartado de observaciones. En cuanto a la metodología, hemos partido de un trabajo exhaustivo esencialmente empírico de búsqueda, localización y análisis de fuentes. En este capítulo se tiene en cuenta la imprecisión y la falta de los datos paratextuales a la hora de establecer el tipo de traducción (directa o indirecta), la lengua de partida, incluso el traductor en algunos casos en los que no figura. Los datos han sido completados gracias a las entrevistas y comunicaciones con traductores y editores, algunas de las cuales se llevaron a cabo para la tesina de 2008 y otras se han realizado a lo largo de la investigación doctoral.

El capítulo 4 consiste en un análisis de la historia de las traducciones del capítulo anterior a partir de los datos presentados. En este capítulo se examinan, en resumen: la evolución del tipo de traducciones (directas, indirectas, camufladas y no camufladas), las lenguas mediadoras, los canales de captación de las obras traducidas, la homogeneización y la proximidad temporal de las traducciones en inglés, francés y español, así como la tipología de los textos que se traducen. En el aspecto metodológico, prestamos una vez más especial atención al paratexto y a las críticas en prensa para examinar la recepción y demostrar la manera sesgada en que se presenta en España la literatura china del siglo XX. También se examina el papel que desempeña la mediación de otros sistemas literarios como el anglófono y el francófono en la visión restringida de la literatura china del siglo XX en España. Otros aspectos de la historia de la traducción que analizaremos serán: los traductores, las formaciones de traductores, las editoriales y las colecciones que publican literatura china del siglo XX en España.

La Parte III de la tesis está dedicada a un estudio de caso de las traducciones y la recepción de la obra de Mo Yan que pretende arrojar luz sobre las cuestiones tratadas anteriormente a partir de un ejemplo concreto que nos permite realizar un examen profundo y detallado.

En el capítulo 5 presentamos al autor y dedicamos un apartado a los rasgos literarios más destacados de la obra de Mo Yan a partir de la lectura y el análisis de cuatro de sus novelas más significativas: *Hong gaoliang jiazhu* (红高粱家族), *Tiantang suantai zhi ge* (天堂蒜薹之歌), *Fengru feitun* (丰乳肥臀) y *Jiuguo* (酒国).<sup>26</sup> Después se presenta brevemente la situación de la recepción de Mo Yan en el mundo chino, anglófono y francófono, se demuestra su notoriedad y la manera en la que su obra ha sido recibida en los sistemas literarios anglófono y francófono. Para examinar este último aspecto nos hemos basado en una selección de artículos y reseñas en prensa y en los comunicados de los premios concedidos al autor. La última parte del capítulo examina de manera detallada la recepción de la obra de Mo Yan en España: desde la captación de la obra hasta la elaboración de los paratextos y los artículos y reseñas en prensa, todo parece apuntar a la influencia de la mediación anglófona en todo ese proceso. Para este apartado, hemos realizado entrevistas con los miembros de la editorial que publica las obras de Mo Yan en España, la editorial Kailas, y hemos entrevistado a ocho periodistas y críticos que han escrito sobre Mo Yan, además de examinar los paratextos de las obras traducidas y los artículos, entrevistas y reseñas publicadas en la prensa española.

El capítulo 6 se centra en un análisis crítico de la traducción española de *Tiantang suantai zhi ge* de Mo Yan que fue realizada a partir de la traducción inglesa, *The Garlic Ballads*. La metodología de este capítulo se basa en la que

---

<sup>26</sup> Mo Yan, *Hong gaoliang jiazhu* 红高粱家族 (El clan del sorgo rojo), Pekín, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1987 [se publicó en 1986 de manera secuencial en varias revistas]; *Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌 (Las baladas del ajo), Pekín, Zuoqia chubanshe, 1988 [también publicado el mismo año en la revista *Shiyue* 十月, nº 1]; *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Grandes pechos, amplias caderas), Pekín, Zuoqia chubanshe, 1995 [también publicado por *Dajia* el mismo año]; *Jiuguo* 酒国 (El país del alcohol), Taipei, Hongfan, 1992 [en China se publica en 1993, Changsha, Hunan wenyi chubanshe].

propone y desarrolla Antoine Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne*, por lo que el análisis de este capítulo consiste en una crítica del proyecto de traducción de la versión inglesa y de la versión castellana.<sup>27</sup> A partir de un análisis detallado de la traducción se presentan reflexiones sobre la traducción indirecta y el *editing*. En este capítulo se confirman y se profundizan argumentos presentados en la Parte II.

Las tres partes de la tesis están interrelacionadas y deben examinarse como un todo. En realidad la perspectiva de la tesis se va estrechando a medida que va avanzando para al final volver a abrirse y presentar unas conclusiones generales. Partimos de unas bases teóricas sobre los intercambios de textos a nivel mundial para poco a poco ir enfocando la perspectiva a un panorama de la literatura china del siglo XX en España y de ahí al caso concreto de la obra de Mo Yan en España. En el cierre de la tercera parte volvemos a abrir la perspectiva y tratamos de presentar conclusiones generales sobre la práctica de la traducción indirecta y el *editing* como estrategias de reconocimiento y consagración de literaturas periféricas en el sistema literario mundial, cuestiones que han sido tratadas en la Parte I. En la Parte III se ven reflejadas también visiones de la literatura china del siglo XX que han sido exploradas en la Parte II (la preferencia por lo documental y lo socio-político, la censura como reclamo, la mediación, etcétera). En suma, el estudio de caso de la Parte III tiene como objeto demostrar aspectos que hemos sugerido en la Parte I y II de la tesis.

### **Fuentes y bases de datos**

Para establecer las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en forma de volumen publicadas en España que examinamos en la Parte II de la tesis, nos hemos basado principalmente en la base de datos de libros editados en España de la Agencia española del ISBN junto con el catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Hemos realizado diversos tipos de búsquedas por autor, traductor y editorial, entre otros, para establecer las obras.

---

<sup>27</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard, 1995.

Hemos detectado bastantes errores sobre todo en lo que respecta a las traducciones indirectas camufladas que son presentadas como traducciones directas. Estos errores están relacionados con la información paratextual incompleta de las traducciones. Hemos corregido y completado los datos gracias a las biografías de los traductores, las entrevistas a editores y traductores, el cotejo entre las traducciones, etcétera.

Otros estudios como el llevado a cabo por varios investigadores que presentan sus resultados en *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* bajo la dirección de Gisèle Sapiro toman el Index Translationum como fuente principal para catalogar las traducciones, en este caso las traducciones publicadas en Francia.<sup>28</sup> La ventaja de esta base de datos es que permite hacer búsquedas por lengua de partida de las traducciones, ya que ha sido creada con el fin de catalogar las traducciones. Así que se usa a menudo para presentar estadísticas y no se tienen en cuenta algunos de los problemas de los resultados que se obtienen. En nuestro caso, hemos detectado que los resultados del Index Translationum son problemáticos, principalmente porque: 1) se incluyen traducciones indirectas camufladas como si fueran traducciones directas del chino, 2) se incluyen traducciones de obras originalmente escritas en inglés y francés como si hubieran sido originalmente escritas en chino, 3) en cambio, se excluyen traducciones indirectas de obras originalmente escritas en chino que en el paratexto indican que son indirectas, pues la búsqueda se realiza por lengua de partida de la traducción. Nos parece especialmente relevante mencionar estas características de los resultados que presenta el Index Translationum, ya que se trata de problemas generalizados en la recepción y son sintomáticos de algunas hipótesis que plantaremos en la investigación.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Johan Heilbron, Gisèle Sapiro, Anaïs Bokobza, *et al.*, *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, París, CNRS, 2008.

<sup>29</sup> Los resultados del Index Translationum reflejan que no se presta atención a la traducción indirecta y a veces se toma en cuenta como si se tratara de una traducción directa (en el caso de las camufladas) o no se toma en cuenta precisamente por ser indirecta, como si no fuera parte de la recepción de una literatura; estos temas los examinaremos en el capítulo 1. Por otro lado, en la recepción se produce una homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera, como veremos en el capítulo 2, y se considera literatura china todo lo escrito por autores de

También hay que tener en cuenta que los resultados del Index Translationum incluyen todo tipo de obras, por lo que muchas de ellas son manuales de acupuntura y artes marciales o libros de cocina y a veces se incluyen también libros sobre temas chinos pero escritos en otros idiomas y por autores no chinos.

En lo que se refiere a las reseñas y artículos en prensa sobre literatura china, hemos consultado bases de datos de prensa como Factiva, Newsonline y Lexis-Nexis, además de las versiones online de periódicos y suplementos que permiten búsquedas en sus bases de datos.

### **Cuestiones formales**

Las fuentes en inglés, francés y catalán las citamos en la lengua original. En cambio, las fuentes en chino las citamos en castellano aunque no exista traducción alguna, en cuyo caso traducimos la cita y mantenemos la cita original en caracteres chinos a pie de página. En el caso de obras originalmente escritas en chino que han sido traducidas, como las obras de Mo Yan que comentamos en el capítulo 5, citamos la traducción, pero indicamos la cita original a pie de página y a menudo corregimos la traducción y observamos si el error o la imprecisión proviene de la traducción castellana o del texto intermedio inglés.

Las referencias bibliográficas las indicamos en nota; presentamos la referencia completa la primera vez y después sólo el título abreviado.<sup>30</sup> Excepcionalmente, en las traducciones que se mencionan en la Parte II, indicamos el año de publicación entre paréntesis, ya que los demás datos de publicación de las traducciones están disponibles en las fichas y, además, al tratarse de la historia de las traducciones la fecha de publicación es importante. Los nombres de autores y los títulos chinos los hemos señalado en *pinyin*

---

origen chino, ya sean de la República Popular China o de la diáspora y aunque escriban en inglés o en francés, sin tener en cuenta el contexto de producción ni el público al que se dirigen.

<sup>30</sup> Hemos optado por no usar las abreviaciones *op. cit.* y *loc. cit.*, sino que ofrecemos siempre el título abreviado.

seguidos de los caracteres chinos en la primera mención.<sup>31</sup> En cuanto a los autores taiwaneses, aunque señalemos el nombre en *pinyin* por coherencia, indicamos también el nombre en Wade-Giles entre paréntesis, junto a los caracteres chinos, la primera vez que aparecen.

En cuanto a la bibliografía final, incluye únicamente los textos citados a lo largo de la tesis y se excluyen otras fuentes que hayamos podido consultar. En la bibliografía no figuran las referencias de las traducciones al inglés y al francés del apéndice 3, ni los originales y las traducciones que hemos podido consultar para cotejar los paratextos de distintas versiones en la Parte II de la tesis; sin embargo, los datos principales sobre estas publicaciones aparecen en esa misma parte. Además, en las referencias de las traducciones al castellano hemos señalado entre corchetes el título del original chino y la fecha de publicación y en las traducciones indirectas indicamos también el título del texto mediador y la fecha de publicación.

---

<sup>31</sup> La primera vez que damos una referencia completa en nota también indicamos los caracteres y la traducción del título. En el caso excepcional de autores como Shu-mei Shih o Leo Ou-fan Lee, entre otros, que han adaptado su nombre respetamos el nombre por el que se les conoce fuera de China. No nos ha parecido necesario indicar los caracteres de autores chinos o de origen chino que escriben en inglés y francés. En el caso de escritores con varios nombres como Lilian Lee (Li Bihua) señalamos las opciones conocidas la primera vez.



## **PARTE I**

### **ASPECTOS TEÓRICOS Y GENERALES**



# CAPÍTULO 1

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 1. Introducción

El presente capítulo servirá para presentar los fundamentos teóricos que sostienen la investigación planteada en este trabajo. El objetivo de este capítulo es exponer los siguientes aspectos que tendremos en cuenta a lo largo de la tesis: la naturaleza dinámica y jerárquica del polisistema literario global (apartado 2); la utilidad del análisis sistémico y descriptivo y la reflexión sobre las normas (apartado 3); la utilidad del análisis sistémico y descriptivo desde el punto de vista más político de los *Translation Studies* (apartado 4); la porosidad de las fronteras transnacionales de las literaturas (apartado 6); el peligro del análisis sistémico, a pesar de lo expuesto en los apartados 3 y 4 (apartado 7); la utilidad de la reflexión sobre la traducción indirecta: definición, terminología y estado de la cuestión (apartado 8).

Para presentar estos fundamentos teóricos recorreremos varias teorías a caballo entre la traductología y la literatura comparada, además de algunos enfoques más cercanos a la sociología. Las bases que presentamos en este capítulo están relacionadas con la naturaleza global del sistema literario y la transmisión de textos dentro de este sistema, de ahí que nos parezcan imprescindibles para ubicar nuestra investigación sobre las traducciones de literatura china del siglo XX en España.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Otros autores fundamentales que no nombramos en este capítulo pero que aparecerán en la Parte II y III de la tesis y que han influido en este trabajo son: Jauss y la estética de la recepción (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traducido del alemán por Claude Maillard, París, Gallimard, 1978), como veremos en el capítulo 2, Bourdieu y la teoría del campo

Sobre la naturaleza del nuevo sistema global, cuestionaremos que se trate de un sistema libre, sin centro alguno y donde los intercambios son igualitarios, donde las fronteras nacionales no existen, reina la posmodernidad, el multiculturalismo y la hibridez y no existen posiciones dominantes. Nos preguntaremos si siguen a veces latentes actitudes orientalistas y si se reflejan las posiciones de poder y las reglas del capitalismo.<sup>33</sup>

En suma, el presente capítulo explica diversos enfoques en el estudio del intercambio de textos, principalmente en relación con las traducciones en el sistema literario global, sintetiza el interés de estos estudios y los posibles problemas que plantean.

Dedicaremos el último apartado a esbozar el estudio de la traducción indirecta, ya que es una cuestión clave de esta investigación. No hay que olvidar que la traducción indirecta es una práctica vigente que refleja la posición de la literatura china del siglo XX en España y, al mismo tiempo, es un síntoma evidente de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono en la recepción.

## 2. Los intercambios literarios, un sistema dinámico y desigual

Nos parece importante exponer una idea general de lo que representa la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar, principalmente porque esta teoría postula una ordenación del sistema literario mundial que implica unas relaciones dinámicas y desiguales entre sistemas, un argumento que defendemos en este trabajo que problematiza políticas literarias y dinámicas de circulación de textos entre sistemas en condiciones desiguales, como es el caso de la literatura china del siglo XX en España.<sup>34</sup> Por un lado, esta jerarquía entre los sistemas literarios

---

literario (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992), en el capítulo 5 y Antoine Berman (*Pour une critique des traductions: John Donne*) y la metodología que propone acerca de la crítica de las traducciones, en el capítulo 6.

<sup>33</sup> A lo largo de este trabajo utilizamos el adjetivo «orientalista» basándonos en la crítica de Edward Said en *Orientalism*, Nueva York, Viking, 1978.

<sup>34</sup> Itamar Even-Zohar propone por primera vez la teoría del polisistema en 1970 en el artículo «The Nature and Functionalization of the Language of Literature under Diglossia», *Ha-Sifrut*,

explica que la literatura china moderna y contemporánea se encuentre en una posición marginal en el polisistema global. Por otro, el dinamismo del polisistema demuestra que las relaciones entre sistemas no son fijas y estancadas, sino que evolucionan como veremos a lo largo de este trabajo.

La teoría del polisistema, que se basa en el formalismo ruso y el estructuralismo checo de la escuela de Praga, postula que la literatura es un sistema dinámico, heterogéneo y complejo formado por varios subsistemas y que desempeña una función importante en la sociedad.<sup>35</sup>

Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral—often central and very powerful—factor among the latter.<sup>36</sup>

Itamar Even-Zohar describe el funcionamiento interno del sistema literario que está sometido a relaciones de equilibrio y de tensión entre una producción canónica central que dicta los modelos que deben seguir los productos literarios y una producción marginal que amenaza con remplazar el canon y asegura la dinamización del sistema literario.

The canonized repertoires of any system would very likely stagnate after a certain time if not for competition from non-canonized challengers, which often threaten to replace them. Under the pressures from the latter, the canonized repertoires cannot remain unchanged. This guarantees the evolution of the system, which is the only means of its preservation.<sup>37</sup>

En este funcionamiento dinámico de la actividad literaria la traducción ocupa un lugar importante, pues participa en la configuración del sistema y

---

nº 2 (2, 1970), pp. 286-303 [en hebreo; resumen en inglés pp. 443-446], disponible en línea: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EZ-Diglossia1970\\_Summary.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EZ-Diglossia1970_Summary.pdf)> [consultada: noviembre 2008]. Nos hemos basado también en textos posteriores: Itamar Even-Zohar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, nº 11 (1, 1990), pp. 45-51, disponible en la página de la Tel Aviv University: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> [consultada: noviembre 2008]. Primera edición en: *Ha-Sifrut*, nº 25 (1975), pp. 40-44 [en hebreo]. En inglés en: *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies (Colloquium Literature and Translation, Catholic University of Leuven, 27-29 de abril de 1976)*, Lovaina, Acco, 1978, pp. 117-127, y el anteriormente citado «Polysystem Theory».

<sup>35</sup> Sobre la relación de la teoría del polisistema con la formalismo ruso véase Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993, pp. 109-116.

<sup>36</sup> Itamar Even-Zohar, «Polysystem theory», p. 2.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 16.

desempeña dos funciones: la función primaria es innovadora y consiste en crear nuevos géneros y estilos; la secundaria es conservadora y reafirma los géneros y estilos existentes. Cabe destacar que cada contexto sociocultural determina el papel de la traducción en cada polisistema: en literaturas «jóvenes» la traducción suele ocupar una posición central y participa en la función primaria que hemos definido, en cambio, en sociedades que han adquirido una fuerte tradición artística la traducción se situaría en una posición más periférica y cumpliría, sobre todo, la función secundaria.<sup>38</sup>

In this approach, then, “literature” cannot be conceived of as either a set of texts, an aggregate of texts (which seems to be a more advanced approach), or a repertoire. Texts and repertoire are only partial manifestations of literature, manifestations whose behavior cannot be explained by their own structure. It is on the level of the literary (poly)system that their behavior is explicable.<sup>39</sup>

Como podemos deducir a partir de esta cita, según Itamar Even-Zohar en el análisis literario debemos interesarnos no sólo por la producción textual, sino también por la recepción en el contexto histórico, por su posición en el sistema literario en cuestión y por sus relaciones con otras literaturas. Siguiendo esta teoría, más adelante veremos que Toury y Kittel analizan la traducción indirecta desde un punto de vista sociohistórico (véase el apartado 8).<sup>40</sup> Tienen en cuenta la posición de los textos traducidos en el sistema literario de llegada y analizan las relaciones con otras literaturas: la de la lengua intermedia y la de la lengua original. Cada sistema es por tanto dinámico e interactivo como lo demuestra el estudio de Toury que describe el intercambio de roles del alemán y el inglés como lenguas intermedias en la historia de la traducción al hebreo. Este dinamismo se verá reflejado en la Parte II de nuestra tesis cuando examinemos la evolución de los tipos de traducciones y de las lenguas mediadoras.

Por lo que se refiere a las limitaciones de los estudios que aplican la teoría del polisistema, Hermans subraya que suelen ser extremadamente abstractos y

---

<sup>38</sup> Itamar Even-Zohar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem».

<sup>39</sup> Itamar Even-Zohar, «Polysystem Theory», p. 18.

<sup>40</sup> Véanse Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation»; y Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Berlín, Eric Schmidt, 1991.

despersonalizados, incluso deterministas.<sup>41</sup> No toman en cuenta las relaciones de poder tanto políticas como sociales que puedan existir. Se centran en modelos y repertorios que al fin y al cabo se limitan al texto sin tener en cuenta los intereses de entidades concretas como instituciones o grupos. Se habla de normas y modelos en vez de mencionar individuos o colectivos. Al fin y al cabo, Hermans subraya que el punto flaco más significativo de la aplicación de la teoría del polisistema tiene que ver con la idea formalista de la literatura y la cultura como un sistema aislado y autónomo. Por otro lado, también critica la tendencia a utilizar oposiciones binarias (centro/ periferia, canonizado/ no canonizado, primario/ secundario) porque limita y, en sus palabras: «it remains blind to all those ambivalent, hybrid, instable, mobile, overlapping and collapsed elements that escape binary classification».<sup>42</sup> No obstante, cabe subrayar que reconoce la variedad de estudios inspirados en la teoría del polisistema y elogia sobre todo el trabajo de Maria Tymoczko y André Lefevere. Todas estas críticas nos pueden ser útiles a la hora de abordar este trabajo, ya que nos advierten de los peligros de aplicar la teoría del polisistema. Por eso es también importante tener en cuenta la manera en que han evolucionado las investigaciones que se basan en esta teoría, como veremos en los apartados 3 y 4.

### 3. Las normas y la mediación

Gideon Toury, investigador de la Tel Aviv University que se dedica a los estudios descriptivos de traducción (EDT)<sup>43</sup> y sigue la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar, concede una importancia especial a la noción de «norma». Nos parece importante recalcar la utilidad de esta noción para nuestra tesis, puesto que la mediación es una de las cuestiones centrales que trataremos y precisamente el análisis de la mediación demostrará que las normas de

---

<sup>41</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1999, p. 118.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>43</sup> Descriptive Translation Studies (DTS en inglés). Adoptamos las siglas utilizadas por Rosa Rabadán y Raquel Merino en la traducción del libro de Toury: *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

traducción difieren de un sistema literario a otro, concretamente las normas preliminares e iniciales. Esto será evidente en distintas partes de este trabajo, pero sobre todo en el capítulo 6, cuando examinemos la traducción de *Las baladas del ajo* de Mo Yan y analicemos las normas de la tradición francófona y la anglófona.<sup>44</sup>

Como indica Theo Hermans la «fidelidad» en traducción fue el objeto de estudio por excelencia que pasó a ser remplazado por el estudio de la «equivalencia», y en los últimos años ha sido la «norma» la que ha ocupado el lugar de estos conceptos teóricos en la investigación en torno a la traducción.<sup>45</sup> El primero en promover este cambio fue Jiri Levý en el artículo de 1967 titulado «Translation as a decision process» y fue Toury el que una década después promovió el debate sobre las normas en traducción.<sup>46</sup> Nos interesa sobre todo exponer lo que transmitió Toury sobre este concepto, no sólo por ser el primero en aplicarlo a la traducción sino también porque ofrece una tipología de normas que permite tener una visión global de los distintos aspectos a estudiar. Para Toury las normas determinan las decisiones que toma el traductor y el tipo de equivalencia entre el original y la traducción.

Emplea la noción sociológica de «norma» y la define como<sup>47</sup>:

---

<sup>44</sup> Mo Yan, *Las baladas del ajo* [The Garlic Ballads, 1995 = 天堂蒜薹之歌, 1988], traducido del inglés por Carlos Ossés, Madrid, Kailas.

<sup>45</sup> Theo Hermans, «Norms and the Determination of Translation: a Theoretical Framework», in *Translation, Power, Subversion*, M<sup>3</sup> Carmen África Vidal Claramonte y Román Álvarez Rodríguez (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 25-51.

<sup>46</sup> Jiri Levý, «Translation as a Decision Process», in *To Honor Roman Jakobson (Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, 11 October 1966)*, vol. 2, La Haya, Mouton, 1967, pp. 171-182. Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 53-69, disponible en la página: <[http://isg.urv.es/library/papers/toury\\_norms.htm](http://isg.urv.es/library/papers/toury_norms.htm)> [consultada: noviembre 2008]. Versiones anteriores: in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies (Colloquium Literature and Translation, Catholic University of Leuven, 27-29 de abril de 1976)*, James S. Holmes; José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.), Lovaina, Acco, 1978, pp. 83-100. Reeditado en: *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, pp. 51-62.

<sup>47</sup> Para un análisis sobre la relación de la teoría de la traducción con la sociología, véase Oscar Díaz Fouces, «Sociología de la traducción», *Quaderns: Revista de traducció*, n<sup>o</sup> 6 (2001), pp. 63-77. En este artículo se buscan nexos entre las herramientas de investigación sociológicas y diversos



[...] translation of general values or ideas shared by a community — as to what is right and wrong, adequate and inadequate — into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...].<sup>48</sup>

Considera que el enfoque orientado hacia la comunidad de destino (*target-oriented*) exige el estudio de las normas en traducción, ya que se aplican en la cultura de llegada. Las normas se sitúan en un continuo en cuyos extremos se encuentran, por un lado, las reglas objetivas y en el otro, todo tipo de comportamientos idiosincrásicos subjetivos. Las fronteras entre normas, reglas e idiosincrasias son difusas y pueden cambiar con el tiempo o incluso de un grupo de personas a otro; algunas normas son más estrictas y otras lo son menos.<sup>49</sup>

Toury defiende la necesidad del estudio de las normas:

Inasmuch as a norm is really active and effective, one can distinguish **regularity of behaviour** in recurrent situations of the same type, which would render regularities a main source for any study of norms as well (énfasis en el original).<sup>50</sup>

Como demuestra la siguiente cita, sugiere que la noción de equivalencia depende de la norma vigente en el contexto concreto que rodea la traducción. La equivalencia sería, por lo tanto, una noción histórica que hay que contextualizar, de ahí la importancia del estudio de las normas:

The apparent contradiction between any traditional concept of equivalence and the limited model into which a translation has just been claimed to be moulded can only be resolved by postulating that it is norms that determine the **(type and extent of) equivalence manifested by actual translations**. The study of norms thus constitutes a vital step towards establishing just how the functional-relational postulate of equivalence [...] has been realized – whether in one translated text, in the work of a single translator or ‘school’ of translators, in a given historical period, or in any other justifiable selection (énfasis en el original).<sup>51</sup>

Considera las normas herramientas explicativas y las divide en tres niveles: preliminares, iniciales y operacionales.

---

enfoques de investigación en traducción. Se analizan principalmente los conceptos de norma y desviación.

<sup>48</sup> Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», p. 55.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 61.

Las iniciales están relacionadas con dos polos opuestos: la «adecuación» y la «aceptabilidad».<sup>52</sup> El traductor toma una decisión básica y opta por obedecer o bien a las normas del texto original, es decir, a las normas de la cultura y de la lengua de partida (la adecuación) o bien a las normas de la cultura y lengua de llegada (la aceptabilidad). La primera se suele considerar la traducción «adecuada», la segunda en cambio conlleva cambios.

Thus, whereas adherence to source norms determines a translation's **adequacy** as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its **acceptability** (énfasis en el original).<sup>53</sup>

Las traducciones no se sitúan necesariamente en uno de los dos extremos: la adecuación o la aceptabilidad, pues estas nociones se refieren a polos teóricos entre los que las traducciones suelen moverse. Además, las normas iniciales no tienen por qué ser verbalizadas ni conscientes; puede que incluso contradigan las intenciones del traductor. Las normas iniciales se manifiestan al investigar las normas operacionales, es decir, los rasgos textuales.<sup>54</sup>

Las normas preliminares están relacionadas con la política de traducción y el *directness* (es decir, si la traducción es directa o no). Este tipo de normas conllevan cuestiones extratextuales como los factores que determinan los tipos de texto traducidos en una cultura concreta en una época precisa, la posición de

---

<sup>52</sup> Una crítica extendida es la bipolarización que suponen estos dos conceptos teóricos. Pym ve similitudes entre esta bipolarización y las premisas teóricas expuestas por Schleiermacher en 1813 y alerta de los peligros y la simplificación que suponen (Anthony Pym, «Schleiermacher and the Problem of Blendlinge», *Translation and Literature*, nº 4 (1, 1995), pp. 5-30). En realidad, aunque tengamos en cuenta el concepto de norma que explicamos en este apartado y comprendamos su utilidad, en el capítulo 6 veremos que la concepción de la traducción de Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne* y su noción del «proyecto de traducción» nos parece más productiva a la hora de analizar críticamente una traducción. La ventaja del concepto de «norma» es que permite abordar tendencias generalizadas y examinar un panorama general, que es uno de los objetivos de este trabajo. En cambio, la metodología de Berman nos parece más adecuada a la hora de examinar un número más restringido de traducciones.

<sup>53</sup> Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», pp. 56-57.

<sup>54</sup> Esto es totalmente compatible con la noción de «proyecto de traducción» de Antoine Berman en *Pour une critique des traductions: John Donne* que nos servirá para examinar las «normas iniciales» (en el capítulo 6), según la terminología de Toury. Berman sostiene que hay que tener en cuenta las afirmaciones del traductor sobre su práctica (cuando las hay), pero que al mismo tiempo hay que examinar la traducción y observar de qué manera se ven reflejadas o no esas afirmaciones, pues la práctica puede diferir del discurso del traductor.

la traducción en el polisistema de la cultura de llegada, la elección de lenguas y textos que se traducen, etcétera. Estas normas serán examinadas en la Parte II de la tesis y nos revelarán la mediación y la marginalidad de la literatura china del siglo XX en el sistema literario de llegada.

Las normas operacionales son las que dominan el acto traductor en sí, afectan a la matriz del texto y tienen que ver con aspectos textuales y lingüísticos. No son independientes, sino que están relacionadas con las normas preliminares e iniciales. Estas normas se verán reflejadas en la Parte III de la tesis, concretamente en el análisis crítico de la traducción de la obra de Mo Yan (capítulo 6).

Las normas son inestables por naturaleza, varían, por eso para Toury es indispensable contextualizar cada situación en el entorno histórico pertinente.

Historical contextualisation is a must not only for a *diachronic* study, which nobody would contest, but also for *synchronic* studies, which still seems a lot less obvious, unless one has accepted the principles of so-called 'Dynamic Functionalism' [...].<sup>55</sup>

Desde que en 1978 Toury formuló esta propuesta en la que trata de realzar la utilidad del estudio de las normas y propone una definición general de los tipos de norma, ha habido una gran variedad de estudios en este campo.<sup>56</sup> Prácticamente todos los que analizan la traducción desde la perspectiva de la manipulación comparten el concepto de «norma» que parte del contexto ideológico de un momento histórico.<sup>57</sup> Con «manipulación» nos referimos a la denominada «escuela de la manipulación»<sup>58</sup> formada por un grupo de

---

<sup>55</sup> Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», p. 64.

<sup>56</sup> Andrew Chesterman sugiere otros tipos de normas en su artículo: «From 'is' to 'ought': translation laws, norms and strategies», *Target: International Journal of Translation Studies*, nº 5 (1, 1993), pp. 1-20. En Christina Schäffner (ed.), *Translation and Norms*, Clevedon-Philadelphia-Toronto-Sydney-Johanesburgo, Multilingual Matters, 1999, varios teóricos debaten el concepto de norma y su utilidad (Toury, Hermans, Chesterman, Gile, Pym, Robinson, Viaggio). Para una bibliografía más extensa sobre la evolución de este concepto véase la nota 4 en Theo Hermans, «Norms and the Determination of Translation: a Theoretical Framework», y su trabajo posterior: Theo Hermans, *Translation in Systems*.

<sup>57</sup> Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Salamanca, Colegio de España, 1999, pp. 108-109.

<sup>58</sup> El nombre de la «escuela de la manipulación» viene de la publicación de Theo Hermans, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985.

traductólogos que estudia la traducción literaria y «hace hincapié en la manipulación que se produce en la traducción así como en la orientación a la lengua y cultura de llegada».<sup>59</sup> Este grupo de investigadores se centra en la investigación descriptiva y sistémica en traducción, sigue la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar y se divide en dos principales áreas geográficas: el grupo o escuela de Tel Aviv (Even-Zohar, Toury) y el gran eje Europa-América del Norte (Holmes, Hermans, Lambert, Lefevere, Bassnett, Kittel, Van den Broeck, Tymoczko, etcétera) basado sobre todo en los Países Bajos.<sup>60</sup> Enseguida veremos que suele haber diferencias entre ambos grupos y al segundo enfoque a menudo se le denomina *Translation Studies*.<sup>61</sup>

Este breve resumen nos parece necesario para sintetizar la utilidad del concepto de «norma» y reflejar de qué manera se tiene en cuenta en nuestro trabajo. Sin embargo, no nos limitaremos a un estudio descriptivo, sino que adoptaremos una postura más política que como los *Translation Studies* que

---

<sup>59</sup> Amparo Hurtado, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra. 2001, p. 558.

<sup>60</sup> Aunque los estudios descriptivos no se limitan a los países citados, nos parece geopolíticamente simbólico que su nacimiento se centre en países como Israel y los Países Bajos. En España, se caracterizan sobre todo por seguir este enfoque los investigadores del grupo TRACE de la Universidad del País Vasco y de la Universidad de León. Véanse Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985, Estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000; Raquel Merino, «Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones Censuradas inglés-español)», in *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*, Eterio Pajares; Raquel Merino y José Miguel Santamaría (eds.), Bilbao, Universidad del País Vasco, UPV/EHU, 2001, pp. 287-295; Raquel Merino (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985): estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008. También siguen este enfoque otros autores como: Ovidi Carbonell i Cortés (véanse *Traducir al otro: Traducción, exotismo, postcolonialismo*, Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997 y *Traducción y cultura*), Miguel Gallego Roca (véanse «La teoría del polisistema y los estudios sobre la traducción», *Sendebarr*, nº 2 (1991), pp. 63-69 y *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994) y M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Claramonte (véanse *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Colegio de España, 1995 y *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998).

<sup>61</sup> Algunos teóricos no están de acuerdo con que a este enfoque se le denomine Translation Studies, pues el nombre sugiere que todos los que estudian la traducción deben compartir los presupuestos defendidos por este grupo, cuando no es así, véase Amparo Hurtado, *Traducción y traductología*, p. 558, nota 20.

presentamos a continuación toma en cuenta las relaciones de poder entre distintos sistemas literarios.<sup>62</sup>

#### 4. Traducción e ideología

Entre las décadas de 1980 y 1990 algunos teóricos se alejan del polisistema de Even-Zohar por considerarlo demasiado formalista y restrictivo, ya que no da cuenta de instituciones de prestigio y poder de una cultura; los *Translation Studies* avanzan hacia posturas más políticas y unen traducción e ideología.<sup>63</sup> Sin embargo, comparten presupuestos con la teoría del polisistema, adoptan la noción de sistema y miembros de ambas corrientes colaboran, sobre todo en los años ochenta, en revistas y publicaciones.<sup>64</sup>

En 1990 Susan Bassnett y André Lefevere codirigen una colección de ensayos bajo el título *Translation, History and Culture* y reclaman un cambio de orientación en la investigación entorno a la traducción hacia paradigmas como contexto, historia y convención. Llaman a este cambio de énfasis el *cultural turn* en los estudios de traducción y sugieren que además de estudiar la práctica de la traducción hay que estudiar los procesos que la rodean. La manera en que un texto es seleccionado para ser traducido, el papel que el traductor desempeña en esa selección, el papel del editor, los criterios que determinan las estrategias que empleará el traductor y la manera en que el texto se recibe, por ejemplo, son algunos de los procesos que demuestran la complejidad de la manipulación

---

<sup>62</sup> Nos referimos a «poder» no sólo como fuerza represora, sino que, como también lo hace André Lefevere (en *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, p. 15), adoptamos la definición foucaultiana: «Ce qui fait que le pouvoir tient, qu'on l'accepte, mais c'est tout simplement qu'il ne pèse pas seulement comme une puissance qui dit non mais qu'en fait il traverse, il produit des choses, il induit du plaisir, il forme du savoir, il produit du discours ; il faut le considérer comme un réseau productif qui passe à travers tout le corps social beaucoup plus que comme une instance négative qui a pour fonction de réprimer» (Michel Foucault, «Vérité et pouvoir», *L'Arc*, n° 70, 1977, p. 21).

<sup>63</sup> Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p. 136.

<sup>64</sup> Para una visión crítica de la evolución de los estudios sistémicos y descriptivos, véase Theo Hermans, *Translation in Systems*.

textual. Al fin y al cabo, sugieren que hay que tener en cuenta no sólo factores textuales sino también extratextuales que determinan la labor del traductor.<sup>65</sup>

Bassnett y Lefevere defienden la autonomía de los *Translation Studies* con respecto a la lingüística y encuentran puntos en común con los estudios culturales como: la interdisciplinaridad o adisciplinaridad.<sup>66</sup> Por eso consideran que la combinación de teorías culturales y la reflexión sobre la traducción puede ser productiva: «Work in both fields called into question disciplinary boundaries and seemed to be moving towards the notion of a new space in which interaction could happen».<sup>67</sup> En vez de analizarse la actividad traductora desde una perspectiva apolíticamente descriptiva se tienen en cuenta cuestiones ideológicas y el papel de las instituciones de poder que influyen en la producción de textos traducidos.<sup>68</sup>

Lefevere en *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* hace hincapié en la «reescritura» como factor que influye en la aceptación o el rechazo, la canonización o no, de las obras literarias.<sup>69</sup> Explica la «reescritura» de la siguiente forma:

Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time.<sup>70</sup>

Por lo tanto, considera la traducción como una de las formas principales de reescritura. Reivindica el estudio de las reescrituras, ya que su impacto es significativo:

Since non-professional readers of literature are, at present, exposed to literature more often by means of rewritings than by means of writings, and since rewritings can be shown to have had a not negligible impact on the

---

<sup>65</sup> André Lefevere y Susan Bassnett, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 123.

<sup>66</sup> André Lefevere y Susan Bassnett (eds.), *Translation, History and Culture*, Londres-Nueva York, Pinter, 1990 y André Lefevere y Susan Bassnett, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*.

<sup>67</sup> André Lefevere y Susan Bassnett, *Constructing Cultures*, p. 125.

<sup>68</sup> Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura*, p. 195.

<sup>69</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p. 2.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 8.

evolution of literatures in the past, the study of rewritings should no longer be neglected. Those engaged in that study will have to ask themselves who rewrites, why, under what circumstances, for which audience.<sup>71</sup>

En este libro Lefevere analiza diversos factores restrictivos que intervienen en la reescritura (como también en la escritura): los factores de control (mecenasgo, ideología, poética) y el universo del discurso. El subsistema literario está regulado por un doble sistema de control que se encarga de que el sistema literario no se aleje demasiado de los otros subsistemas de la sociedad.<sup>72</sup> Uno de ellos opera desde dentro del sistema literario y está representado por el «profesional», el grupo de «expertos» o «especialistas» así como por la poética. El segundo es externo y en este sentido los términos clave son «mecenasgo» e «ideología».<sup>73</sup>

Según el autor lo que suele ocurrir a menudo es que los profesionales (críticos, escritores de reseñas, profesores y traductores) reescriban obras literarias hasta que se vuelvan aceptables para la poética y la ideología de un tiempo y lugar determinados.<sup>74</sup>

En nuestro trabajo las reescrituras principales que examinaremos serán las traducciones. La parte de la traducción en la que más evidente resulta la reescritura es el paratexto de la traducción, pues reproduce discursos dominantes sobre la literatura que se traduce, de modo que le prestaremos especial atención. Dentro de las traducciones, las traducciones indirectas tienen un interés particular, puesto que pueden ser consideradas como reescrituras dobles y, por consiguiente, reflejan factores restrictivos que intervienen en los dos procesos de traducción. Otro tipo de reescritura que examinaremos será el *editing*, un fenómeno que suele tener lugar en las traducciones anglófonas y que consiste en modificar el texto en el proceso de traducción, a menudo para abreviarlo, fluidificar la lectura o eliminar partes que no interesan al público occidental; así se suele justificar el *editing*. Este proceso de reescritura afecta a las

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 14.

traducciones indirectas en castellano, hasta el punto de que a veces se opta por la traducción indirecta debido al *editing* realizado en la primera traducción. Las antologías que se seleccionan para ser traducidas son también un tipo de reescritura a la que prestaremos atención (existen antologías sólo de literatura moderna pero predominan las que contienen sobre todo literatura clásica y algo de moderna).

Lefevere sostiene que son dos los factores que determinan la imagen o recepción de una obra literaria tal como la proyecta una traducción: la «ideología» del traductor y la «poética» dominante en la literatura receptora. En lo referente a la ideología del traductor aclara que puede ser voluntaria o impuesta por parte de algún tipo de mecenazgo. Define el mecenazgo de la siguiente manera: «it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature».<sup>75</sup>

También hay que tener en cuenta que las restricciones y los mecanismos de control que describe Lefevere son factores condicionantes y no absolutos. Los traductores pueden decidir obedecer a las tendencias reinantes u oponerse, pues la traducción es potencialmente subversiva; no obstante, al mismo tiempo esto hace que esté extremadamente regulada, subraya Lefevere.<sup>76</sup>

Así, Lefevere ofrece un nuevo marco teórico con sus propios conceptos partiendo de la teoría general sistémica de Von Bertalanffy, ya que se aleja poco a poco de la teoría del polisistema y le achaca inconvenientes parecidos a los que subraya Hermans y que hemos expuesto con anterioridad (véase el apartado 2).<sup>77</sup> Como acabamos de ver brevemente, las diferencias principales entre la teoría de Even-Zohar y la propuesta por Lefevere, además de en la terminología, residen en que el segundo hace especial hincapié en la interacción entre el sistema

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>76</sup> André Lefevere, «Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Theo Hermans (ed.), Londres, Croom Helm, 1985, pp. 237-238.

<sup>77</sup> Véase también el artículo: André Lefevere, «Poetics (Today) and Translation Studies», *Modern Poetry in Translation*, n.º 47(1983), pp. 193-194.



literario y el resto de sistemas de la sociedad, en la organización interna del sistema y en los mecanismos de control.<sup>78</sup>

### 5. La jerarquía lingüística desde la sociología de la traducción

Otros teóricos se centran en cuestiones similares que examinan desde el punto de vista de la sociología de la traducción. Manifiestan su afinidad a los *Translation Studies*, pero se basan en la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, en vez de seguir la teoría literaria del polisistema.<sup>79</sup> Se interesan por el papel de los agentes intermediarios y las lógicas de recepción que, al fin y al cabo, también analizan los *Translation Studies*.

Sortir d'une problématique intertextuelle, centrée sur le rapport entre un original et sa traduction, conduit à poser une série de questions proprement sociologiques, qui portent sur les enjeux et les fonctions des traductions, leurs agences et agents, l'espace dans lequel elles se situent et les contraintes, à la fois politiques et économiques, qui pèsent sur elles. Une approche sociologique de la traduction doit prendre en compte plusieurs aspects des conditions de circulation transnationale des biens culturels, à savoir la structure de l'espace des échanges culturels internationaux, le type de contraintes – politiques et économiques – qui pèsent sur ces échanges, les agents de l'intermédiation et les processus d'importation et de réception dans le pays d'accueil.<sup>80</sup>

Destacan factores importantes como la globalización y sitúan la actividad traductora dentro de una jerarquía mundial de lenguas centrales, periféricas y semiperiféricas (que, como decíamos en la introducción, no tiene que ver con la cantidad de hablantes sino con la producción de textos traducidos de esa lengua). La mitad de los libros traducidos mundialmente se traducen del inglés, por lo que ocupa una posición que califican de «hipercentral». Después vienen, con una gran diferencia, el alemán y el francés que ocupan el 10-12% del mercado

<sup>78</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems*, p. 125.

<sup>79</sup> Sobre el campo literario véase Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*. Varios investigadores han colaborado en una investigación colectiva llevada a cabo entre el Centre de sociologie européenne (Université Paris-Panthéon-Sorbonne-EHESS-CNRS), en colaboración con el laboratorio Culture et sociétés urbaines (Université Paris VIII-CNRS) y el Centre de recherche interdisciplinaire sur l'Allemagne (EHESS-CNRS) bajo la coordinación de Gisèle Sapiro. Los resultados se publican en 2009 en la monografía *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* que hemos citado en la introducción y ofrecen una fuente muy interesante de datos sobre los flujos de transmisión de textos. Estudian las traducciones del y al francés tanto en el ámbito literario como en el de las ciencias sociales.

<sup>80</sup> Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, «Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives».

mundial de traducciones. Existen además ocho lenguas que se sitúan en una posición semiperiférica con un 1 a 3% de la producción como el español y el italiano. El resto de las lenguas (entre las que se encuentra el chino) ocupa menos del 1% del mercado mundial, por lo que se consideran periféricas.

Nos interesan especialmente las normas sobre la circulación de textos traducidos que Heilbron y Sapiro exponen en este artículo y que resumimos a continuación<sup>81</sup>:

- la circulación ocurre sobre todo del centro a la periferia y no al revés;<sup>82</sup>
- la comunicación entre lenguas periféricas pasa a menudo por el centro (cuanto más central es una lengua, más capacidad tiene de ser utilizada como intermediaria o vehicular);<sup>83</sup>
- cuanto más central es una lengua se traducen más variedad de géneros a partir de esa lengua;
- cuanto más central es una lengua menos se traduce a esa lengua; en conclusión: cuanto más central es la producción cultural de un país, más se utiliza como referencia en otros países pero al mismo tiempo se traduce menos a esa lengua.

Heilbron y Sapiro reclaman que no basta con analizar las traducciones como parte del sistema literario de llegada, sino que además, se debe considerar el sistema o la literatura de destino como parte de un sistema internacional, una constelación global de grupos lingüísticos y culturas nacionales y supranacionales.<sup>84</sup>

Mencionan también el fenómeno de la traducción indirecta y nos interesa, como constatamos en la Parte II de la tesis, el hecho de que afirmen que la influencia de lenguas centrales es perceptible también en traducciones directas:

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> De hecho si no fuera así se invertirían los papeles o se anularían las diferencias.

<sup>83</sup> También podríamos decir lo contrario, cuanto más capacidad tiene una lengua de ser utilizada como intermediaria, más central se vuelve.

<sup>84</sup> Johan Heilbron, «Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System», *European Journal of Social Theory*, nº 2 (4, 1999), pp. 429-444.

«the decision to publish a translation from a peripheral language still depends on the existence of their translation in a central language».<sup>85</sup> La elección del título, el texto en la cubierta, los elogios citados en críticas literarias, revelan el papel de la traducción inglesa o francesa.<sup>86</sup>

En una línea sociológica parecida se inscribe el trabajo de Pascale Casanova que reflexiona sobre la traducción en el artículo: «Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal».<sup>87</sup> Cuando afirma que la traducción representa un intercambio desigual se refiere a que el campo literario mundial está jerarquizado y existen desigualdades literarias y lingüísticas, por lo que la traducción no puede ser un intercambio horizontal o pacífico. Asimismo, defiende que la traducción es una de las vías principales para la consagración de autores y textos, lo que refleja las relaciones de dominación en el campo literario internacional y la lucha por la legitimidad. Define la traducción como un *rapport de force*. Para referirse a las lenguas, Casanova reemplaza los términos centro y periferia por los de dominante y dominada.

Según Casanova, el valor literario de un texto en el mercado depende en parte de la lengua en la que ha sido escrito, así que el hecho de que un texto esté escrito en una lengua dominada puede impedir la consagración del mismo. Esto explica, en nuestra opinión, que algunos autores chinos prioricen la traducción indirecta y den el visto bueno o incluso aconsejen la traducción de sus obras a partir de la versión inglesa o francesa; son conscientes de que es una vía más segura de acceder al mercado.<sup>88</sup>

Nos parece importante hacer un inciso y resumir algunas de las críticas que ha suscitado el trabajo de Pascale Casanova, especialmente su obra *La république mondiale des lettres*.<sup>89</sup> Las críticas principales a esta obra se reúnen

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 436.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Pascale Casanova, «Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 (2002), pp. 7-20.

<sup>88</sup> Este argumento será examinado más a fondo en el capítulo 6, apartado 7.

<sup>89</sup> Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, París, Seuil, 1999.

en el volumen *Debating World Literature* dirigido por Christopher Prendergast.<sup>90</sup> La crítica que Prendergast presenta en la introducción podría resumirse así: «The most predictable objection to the model is that there are variables other than nation and relations other than competition».<sup>91</sup>

Prendergast considera que Casanova insiste en la noción de literaturas nacionales y en la competitividad internacional, de manera que «nación» y «literatura» se convierten en sinónimos:

The real problem is with the terms themselves, above all 'nation' and 'literature', which behave in her text like two twins, mirror images of each other, locking the argument into a self-confirming circle. While they yield interesting questions, their effective hypostasis produces answers that are at best incomplete, at worst badly skewed. Nation in fact functions here as a kind of a priori.<sup>92</sup>

Una de las consecuencias de las premisas de Casanova es que no presta atención al texto literario en sí. Prendergast critica que Casanova presente percepciones históricas de autores, tradiciones y textos (percepciones creadas por historias literarias y ensayos polémicos) sin reflexionar en ningún momento sobre lo que hace que un texto sea considerado un texto literario.<sup>93</sup>

Otra de las consecuencias es la simplificación de las influencias literarias internacionales que ocurren según Casanova de manera unidireccional (del centro a la periferia):

Casanova's insistence on the stark inequalities between 'great' and 'small' languages may blind her to some of the subjective subtleties available to multilingual writers. Implicit in her view – explicit in Moretti's – is the traditional assumption of a 'source' language, or culture – invariably carrying an aura of authenticity – and a 'target' one, seen as in some way imitative.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*, Londres-Nueva York, Verso, 2004. Prendergast deja claro en la introducción que el punto de partida de la obra es la publicación de Casanova: «Casanova's intervention is the point of departure for the present venture» (Christopher Prendergast, «Introduction», in *Debating World Literature*, *idem.* (ed.), p. vii).

<sup>91</sup> Christopher Prendergast, «The World Republic of Letters», in *Debating World Literature*, *idem.* (ed.), p. 12.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>94</sup> Francesca Orsini, «India in the Mirror of World Fiction», in *Debating World Literature*, Christopher Prendergast (ed.), p. 326.

Consideramos que hay que tener presente el reduccionismo que puede suponer la visión determinista que reproducen algunas normas de la circulación de textos presentadas por Casanova, Heilbron y Sapiro en los textos que hemos comentado en este apartado. Pero al mismo tiempo, toda generalización supone cierto reduccionismo y la labor de establecer unas normas generales sobre la circulación de textos es una tarea complicada. Quizá el a priori más problemático de la obra de Casanova es la noción de literaturas nacionales, ya que esto es algo que ha sido cuestionado desde distintos enfoques. En el siguiente apartado veremos que existen propuestas que desnacionalizan la literatura y examinan la transmisión de textos.

Para terminar, no hay que olvidar que Julia Lovell dedica un interesante apartado a exponer las relaciones entre nacionalismo, modernidad y globalización.<sup>95</sup> El desarrollo histórico de estas nociones que presenta Lovell nos permite situar la evolución de estos conceptos en las corrientes teóricas de cada época desde la ilustración hasta principios del milenio, desde la noción romántica de *Weltliteratur* a la evolución actual de teorías de la globalización, teorías postmodernas y postcoloniales.<sup>96</sup> Si la mencionamos en este momento es porque retrata los contrastes entre las teorías de la globalización que pueden o bien postular por un intercambio igualitario de flujos transnacionales o, como acabamos de ver, un intercambio regulado por desigualdades aún latentes. Las

---

<sup>95</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, pp. 10-27.

<sup>96</sup> En el ámbito de la traductología, el *cultural turn* impulsado por Bassnett y Lefevere a principios de los noventa se vería influenciado por la explosión de estudios postcoloniales sobre literatura en los últimos años, lo que ha provocado que el *cultural turn* se vuelva cada vez más intercultural. Así, surge lo que se suele denominar el *postcolonial turn* (véase Bo Pettersson, «The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies: Theoretical Frameworks Reviewed», *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, nº 4 (1999), disponible en la página: <[http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_4/petter.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_4/petter.htm)> [consultada: febrero 2009]). Sobre las teorías postcoloniales de la traducción véanse —además del recién citado artículo de Pettersson que ofrece un buen resumen— Douglas Robinson, *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997; Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducir al otro*; Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from 'The tempest' to 'Tarzan'*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997 [expanded edition]; Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992; y Vicente Rafael, *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.

teorías postcoloniales, en cambio, reivindican el multiculturalismo y la hibridez generalizadas.

De lo que creemos que no cabe duda, como afirma Lovell, y como venimos diciendo, es de la actual porosidad de las fronteras nacionales, que anteriormente marcaban la modernidad.<sup>97</sup>

Las teorías postcoloniales y postmodernas tienen en común que se oponen al determinismo sustentado por el Eurocentrismo, el Orientalismo y el nacionalismo que alimentan la alteridad y una visión del tercer mundo reducida a la religiosidad, el subdesarrollo, la pobreza, lo no occidental, etcétera.<sup>98</sup> Incluso algunos teóricos llegan a reclamar un multiculturalismo universal sin centro alguno. Sin embargo, en este sentido, Julia Lovell nos recuerda, mediante una cita de Susan Daruvala, que el nacionalismo y el modo de razonar de la Ilustración siguen vigentes:

Thoughtful critics are not convinced by claims of victory for a decentered, universalistic, multiculturalism. Although the binary views of the West and its Other seem “already to have been erased by the global condition of modernity”, Daruvala writes, “this does not solve the issue at all... since the idea of a global (post)modernity—which is often seen as leading to the supercession of the nation-state—is still deeply indebted to the Enlightenment mode of history. Postmodernity and modernity are conjoined, in that both are posited on a rupture with the past. More suspiciously capitalism is still the beneficiary of whatever changes might have taken place.”<sup>99</sup>

Veremos que aunque esas visiones binarias entre Occidente y su Otro hayan ido desapareciendo en las teorías más recientes, siguen latentes en la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España (capítulo 4, apartado 7.2.).

En conclusión, las hipótesis de Heilbron y Sapiro nos parecen útiles en la medida en que pueden ayudarnos a entender las normas del intercambio de

---

<sup>97</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, p. 21.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 22. La cita de Susan Daruvala proviene de: Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 27. Otras críticas hacia el postcolonialismo y el postmodernismo son las presentadas por Arif Dirlik (*The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Boulder, Westview Press, 1997, p. 60) y Ziauddin Sardar (*Postmodernism and the Other*, Londres, Pluto Press, 1998, p. 13).

textos en el mercado global actual que, al fin y al cabo, sigue estando regido por el capitalismo. Al mismo tiempo, tratamos de problematizar etiquetas homogeneizantes que no tienen en cuenta la hibridez de una cultura o una literatura en este caso; como lo demuestra el capítulo 2.

## 6. La desnacionalización de las literaturas: el uso de mapas

En relación con la porosidad de las fronteras nacionales que comentábamos en el apartado anterior, en este apartado presentaremos dos ejemplos del uso de mapas para tratar la historiografía literaria, ya que esto implica el rechazo de fronteras nacionales. El primer ejemplo es la teoría propuesta por Lambert, que suele relacionarse con el grupo de *Translation Studies*. En segundo lugar, veremos la propuesta de Franco Moretti desde la literatura comparada. Nos gustaría matizar que estamos de acuerdo con Hermans en que deberíamos considerar la cartografía como un complemento más que como un sustituto a la historiografía.<sup>100</sup> La razón por la que nos referimos a estas dos propuestas es que se distinguen totalmente del enfoque de Casanova que hemos visto en el apartado anterior. Casanova insiste en la competencia y la desigualdad entre naciones, mientras que tanto Lambert como Moretti tratan de romper con las fronteras nacionales.

La teoría propuesta por Lambert en varios artículos, especialmente en «À la recherche de cartes mondiales des littératures», propone el uso de mapas para el análisis de la distribución de traducciones o de cualquier otro texto.<sup>101</sup> En realidad, rechaza el concepto de «literatura nacional», subraya las limitaciones de estas fronteras en el entorno actual de comunicación internacional y sugiere que una cartografía, un sistema de mapas, una geografía sociocultural, puede ser más adecuada que la historiografía tradicional que establece límites nacionales y monolingües.

---

<sup>100</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems*, p. 124.

<sup>101</sup> José Lambert, «À la recherche de cartes mondiales des littératures», in *Semper aliquid novi: littérature comparée et littératures d'Afrique: mélanges offerts à Albert Gérard, János Riesz y Alain Ricard* (eds.), Tübingen, Guter Narr, 1990, pp. 109-121.

En el artículo «Literatures, Translation and (De)Colonization», Lambert se centra en contextos postcoloniales y considera reduccionista la idea de literaturas nacionales, ya que se identifican fronteras lingüísticas, políticas y literarias. Sostiene que en dicha idea se ejerce una homogeneización, porque las naciones son heterogéneas, no son estáticas y se escribe en distintas lenguas.<sup>102</sup> Esta observación de Lambert alimenta la reflexión sobre la recepción de la literatura china del siglo XX en España. En la recepción española se identifican literatura y etnicidad, sin que la lengua de escritura importe. Se asocia la literatura china a obras escritas por autores de origen chino independientemente del contexto y la lengua en el que estos textos son producidos, por lo que este proceso resulta igualmente reduccionista. Lo positivo que tendría el argumento de Lambert, es decir, la negación de la equivalencia entre literatura, lengua y nación se vuelve paradójicamente un proceso homogeneizante. En el proceso de recepción, se considera que la literatura china (escrita en chino desde la República Popular China), la literatura sinófona (literatura de la diáspora en chino), y la literatura escrita en inglés y francés por autores de origen chino forma un todo homogéneo llamado «literatura china».<sup>103</sup>

José Lambert habla de las normas que regulan la importación y exportación de textos entre culturas en las que existe diferencia de poder. Trata del intercambio textual, de la «importación» y «exportación» de textos y llama la atención sobre el poder, el control y la dependencia. Como dice Carbonell, hace hincapié por primera vez en la traducción como política en vez de en la política de traducción (parafraseando a Spivak).<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> José Lambert, «Literatures, Translation and (De)Colonization», in *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers by José Lambert*, Dirk Delabastita; Lieven d'hulst et al. (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2006, pp. 87-103. Primera edición: in *Translation and Modernization (The Force of Vision: Proceedings of the XIIIth Congress of ICLA, vol. 4)*, Theresa Hyun y José Lambert (eds.), Tokio, University of Tokyo Press, 1995, pp. 98-117.

<sup>103</sup> Esta homogeneización será examinada en el capítulo 2.

<sup>104</sup> Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura*, p. 257; José Lambert, «Literatures, Translation and (De)Colonization».



Lambert no es el único en proponer el uso de mapas. Franco Moretti no sólo lo propone como sistema metodológico, sino que lo pone en práctica y demuestra su aplicación en *Atlas of the European Novel, 1800-1900*:

An atlas of the novel. Behind these words, lies a very simple idea: that geography is not an inert container, is not a box where cultural history 'happens', but an active force, that pervades the literary field and shapes it in depth. Making the connection between geography and literature explicit, then – mapping it: because a map is precisely that, a connection made visible – will allow us to see some significant relationships that have so far escaped us.<sup>105</sup>

La propuesta de Franco Moretti resulta muy interesante, pues considera que las literaturas forman un único sistema mundial (de literaturas interrelacionadas), pero más desigual de lo que esperaban Goethe y Marx —como venimos diciendo.<sup>106</sup> Utiliza la metáfora del árbol (literatura nacional) y la onda (literatura mundial) para explicar las distintas visiones en el estudio de la literatura. La onda correspondería a los estudios comparatistas y el árbol al estudio de las literaturas nacionales:

This, then, is the basis for the division of labour between national and world literature: national literature, for people who see trees; world literature, for people who see waves. Division of labour... and challenge; because both metaphors work, yes, but that doesn't mean that they work equally well. The products of cultural history are always composite ones: but which is the dominant mechanism in their composition? The internal, or the external one? The nation or the world? The tree or the wave? There is no way to settle this controversy once and for all—fortunately: because comparatists need controversy. They have always been too shy in the presence of national literatures, too diplomatic: as if one had English, American, German literature—and then, next door, a sort of little parallel universe where comparatists studied a second set of literatures, trying not to disturb the first set. No; the universe is the same, the literatures are the same, we just look at them from a different viewpoint; and you become a comparatist for a very simple reason: *because you are convinced that that viewpoint is better*. It has greater explanatory power; it's conceptually more elegant; it avoids that ugly 'one-sidedness and narrow-mindedness'; whatever (énfasis en el original).<sup>107</sup>

Defiende así el estudio de las literaturas a partir de una visión mundial de influencias y pretende romper con las fronteras nacionales en el estudio de una literatura. Al fin y al cabo el concepto de literatura nacional y la nación como concepto estático han sido cuestionados desde distintos ángulos críticos, por lo

<sup>105</sup> Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres, Verso, 1999, p. 3.

<sup>106</sup> Franco Moretti, «Conjectures on World Literature», *New Left Review*, nº 1 (2000), pp. 54-68.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 68

que se busca la «de-nacionalización de la literatura y de sus instancias mediadoras para imaginar otras comunidades transfronterizas».<sup>108</sup> Desde distintos ámbitos, representan intentos ejemplares —además del uso de mapas que acabamos de mencionar— la propuesta de nociones como «displacement» (Giddens, *The Consequences of Modernity*), «transculturalidad» (Welsch, «Transculturality: The Changing Form of Cultures Today») y la definición de nación como «comunidad imaginaria» (Anderson, *Imagined Communities*).<sup>109</sup>

### 7. El peligro del análisis sistémico: la represión de lo no occidental

La propuesta de Moretti que no hemos hecho más que mencionar en el apartado anterior va más allá y ha despertado varias críticas que nos gustaría comentar sucintamente.<sup>110</sup> Su objetivo es estudiar las influencias literarias y no las traducciones, pero aún así consideramos que es interesante exponer brevemente su propuesta y las críticas que ha recibido, ya que podrían aplicarse al estudio de las traducciones. En «Conjectures on World Literature» Moretti se apoya en la teoría del polisistema de Even-Zohar y afirma que el sistema de literaturas mundiales es desigual y merece ser estudiado. Para ello propone la lectura distante, *distant reading*, en oposición a *close reading*, como método para estudiar la literatura mundial. Propone basarse en fuentes secundarias (porque no conoce todas las lenguas de las fuentes primarias) y centrarse en algunos elementos narrativos, como por ejemplo: la trama, los personajes, la voz y el género. Presenta un ejemplo: parte de varios estudios que sostienen que la novela en Japón, Brasil e India es una mezcla de forma extranjera y realidad local y trata de poner a prueba esta posible «ley de la evolución literaria» en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario. Así que sigue la onda de difusión

---

<sup>108</sup> Burkhard Pohl, «Todos los caminos llevan a París: acerca de “La république mondiale des lettres”», *Literatura y Lingüística*, n.º 13 (2001), pp. 11-14. Disponible en la página: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201302.pdf>> [consultada: noviembre 2008].

<sup>109</sup> Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990; Wolfgang Welsch, «Transculturality: The Changing Form of Cultures Today», in *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformation*, Armin Paul Frank y Helga Essmann (eds.), Gotinga, Wallstein, 1999, pp. 287-308; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

<sup>110</sup> Franco Moretti, «Conjectures on World Literature».

de la novela moderna de 1750 a 1950 aproximadamente, basándose en fuentes secundarias, y después de examinar una veintena de estudios críticos llega a la conclusión de que todos los autores están de acuerdo en que la novela moderna en estos contextos es siempre una combinación de forma extranjera y materiales locales:

Four continents, two hundred years, over twenty independent critical studies, and they all agreed: when a culture starts moving towards the modern novel, it's *always* as a compromise between foreign form and local materials (énfasis en el original).<sup>111</sup>

Por otro lado, admite que aunque la presión de los sistemas literarios anglófono y francófono haya tratado de unificar el sistema literario mundial, hay diferencias que prueban que no es un sistema uniforme. Considera además que el estudio de la literatura mundial refleja en definitiva la lucha por la hegemonía simbólica de los distintos sistemas literarios.<sup>112</sup>

La propuesta de Moretti recibe en poco tiempo varias críticas a las que responderá en un artículo titulado «More Conjectures».<sup>113</sup> Un artículo posterior de Shu-mei Shih es quizá la crítica más directa que hemos leído y concentra algunas de las reacciones publicadas y añade otras.<sup>114</sup> En este artículo, Shih alerta del peligro de lo sistémico. Opina que se aplican análisis sistémicos sólo cuando se trata del «non-West» y que esto implica una tendencia a la generalización y a ofrecer definiciones omnipotentes:

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>113</sup> Franco Moretti, «More conjectures», *New Left Review*, n.º 20 (marzo-abril, 2000), pp. 73-81. Algunas de las críticas a las que responde son: Christopher Prendergast, «Negotiating World Literature», *New Left Review*, n.º 8 (marzo-abril 2001), pp. 100-121; Francesca Orsini, «India in the Mirror of World Fiction»; Efraín Kristal, «“Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti», *New Left Review*, n.º 15 (mayo-junio 2002), pp. 61-74; Jonathan Arac, «Anglo-Globalism?», *New Left Review*, n.º 16 (julio-agosto 2002), pp. 35-45; y Emily Apter, «Global *Translatio*: The ‘Invention’ of Comparative Literature, Istanbul, 1933», in *Debating World Literature*, Christopher Prendergast (ed.), pp. 76-109. Los artículos de Orsini y Apter se publican primero en *New Left Review* y en *Critical Inquiry* (en 2002 y 2003 respectivamente) se incluyen posteriormente en el libro editado por C. Prendergast *Debating World Literature* que ya hemos citado con respecto a las críticas a Casanova (apartado 5).

<sup>114</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition».

[...] this strange procedure whereby antisystematic analysis is reserved for the West but “omnipotent definitions,” broad generalizations, and the imposition of systems and structures are reserved for the non-West.<sup>115</sup>

Esto conlleva, por lo tanto, un trato desigual hacia el no Occidente y Shih considera que el ensayo de Moretti se inscribe en esta tendencia. Lo resume diciendo que con el retorno de lo sistémico presenciamos el retorno de la represión.<sup>116</sup>

Las generalizaciones de Moretti, que se basa en fuentes secundarias de críticos, unas dos o tres fuentes por literatura, dan lugar a errores y simplificaciones como las denunciadas por Efraín Kristal y que Shih resume de la siguiente manera, además de denunciar otras imprecisiones<sup>117</sup>:

Efraín Kristal’s rebuttal to Moretti has shown how the novel was not the dominant genre in Spanish American literature during the period examined and how cross-cultural fertilization was not limited to one-way traffic from the center to the periphery. A cursory look at Chinese literature would also have led Moretti away from taking one scholar’s work in English as the authoritative last word on the Chinese novel and from taking the Chinese novel at the turn of the nineteenth century as representative of the entire period from 1750 to 1950. Any genealogy of the modern Chinese novel has to examine its relation with the classics of the genre [...].<sup>118</sup>

Otra de las críticas principales de Shih es el modelo problemático que constituye suponer que hay un impacto occidental y una respuesta pasiva no occidental.<sup>119</sup> Aunque uno pueda estar de acuerdo en que la literatura moderna en el mundo no occidental en general refleja una hibridación cultural, lo problemático sería la clara división que presenta Moretti: «foreign *plot*; local *characters*; and then, local *narrative voice*» (énfasis en el original).<sup>120</sup> Esta división supondría una influencia unidireccional.<sup>121</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>116</sup> Dice así: «The recent debate surrounding Franco Moretti’s essay “Conjectures on World Literature” is one such site where we see the return of the systemic as the return of the repressed». *Ibidem*, p. 19.

<sup>117</sup> Efraín Kristal, «“Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti».

<sup>118</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 19.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>120</sup> Franco Moretti, «Conjectures on World Literature», p. 65.

<sup>121</sup> Consideramos que una alternativa efectiva a esta división es la propuesta de Lydia H. Liu de emplear la noción de «translated modernity»: «[...] I have resisted the temptation of explaining *change* in terms of either foreign impact or indigenous evolution, the choice of which would bring the issue to a premature closure when one ought to be opening it up to further inquiry.

Shih concluye que el estudio de la literatura mundial o global debería ser tan complejo y rico como su objeto de estudio.<sup>122</sup>

De la respuesta de Moretti a varias de las críticas en *More conjectures* nos gustaría resaltar una cita. En el siguiente fragmento Moretti responde a la crítica sobre la unidireccionalidad de las influencias literarias que sus conjeturas plantean:

Is world-system theory, with its strong emphasis on a rigid international division of labour, a good model for the study of world literature? On this, the strongest objection comes from Kristal: 'I am arguing, however, in favour of a view of world literature', he writes, 'in which the West does not have a monopoly over the creation of forms that count; in which themes and forms can move in several directions—from the centre to the periphery, from the periphery to the centre, from one periphery to another, while some original forms of consequence may not move much at all'.

Yes, forms *can* move in several directions. But *do* they? This is the point, and a theory of literary history should reflect on the constraints on their movements, and the reasons behind them. What I know about European novels, for instance, suggests that hardly any forms 'of consequence' don't move at all; that movement from one periphery to another (without passing through the centre) is almost unheard of; that movement from the periphery to the centre is less rare, but still quite unusual, while that from the centre to the periphery is by far the most frequent. Do these facts imply that the West has 'a monopoly over the creation of the forms that count'? Of course not. Cultures from the centre have more resources to pour into innovation (literary and otherwise), and are thus more likely to produce it: but a monopoly over creation is a theological attribute, not an historical judgment. The model proposed in 'Conjectures' does not reserve invention to a few cultures and deny it to the others: it specifies *the conditions under which it is more likely to occur*, and the forms it may take. Theories will never abolish inequality: they can only hope to explain it (énfasis en el original).<sup>123</sup>

En esta cita Moretti aclara que su intención no es negar las influencias literarias, movimientos o incluso podríamos hablar de las traducciones de una periferia a otra, pero pretende reflejar las tendencias generalizadas. En cambio, es probable que Shih trate de luchar contra la hegemonía del centro; se puede deducir que su posición teórica y política difiere de la de Moretti.

---

The notion of *translated modernity* is useful because it allows me to identify and interpret those contingent moments and processes that are reducible neither to foreign impact nor to the self-explanatory logic of the indigenous tradition» (Lydia H. Liu, *Translingual practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity: China, 1900-1937*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1995, p. xix).

<sup>122</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition».

<sup>123</sup> Franco Moretti, «More Conjectures», pp. 75-76.

Moretti argumenta que las influencias literarias suelen pasar por el centro y es raro que se transmitan de una periferia a otra. Asimismo, veremos que las traducciones literarias actúan de esta manera y estamos de acuerdo con Moretti en que la desigualdad entre los sistemas literarios debe ser explicada. Si hemos incluido este apartado es porque nos parece importante tener en cuenta el peligro que suponen las generalizaciones que suelen ir unidas al estudio sistémico y descriptivo. Nos parece que son necesarias y útiles, pero consideramos que deben combinarse con estudios concretos, estudios de caso como el que planteamos en la Parte III de la tesis y que complementan las normas más abstractas y generales que pueden deducirse de un panorama general de las traducciones (o de las influencias literarias). Por otro lado, no hay que olvidar que esta investigación se centra en varios sistemas literarios que conocemos y cuyas lenguas dominamos.

Nos hemos alejado un poco del papel de las traducciones en el polisistema global, por eso en el siguiente apartado volvemos a centrarnos en el objeto de estudio de esta tesis y exploraremos la utilidad del estudio de la traducción indirecta como reflejo de las relaciones entre los distintos sistemas literarios.

### **8. La traducción indirecta como síntoma de las relaciones desiguales entre sistemas literarios**

Nos parece necesario cerrar este capítulo que presenta la arquitectura teórica que sostiene nuestra investigación con un apartado dedicado a las traducciones indirectas. En este trabajo prestamos especial atención a la traducción indirecta por diversas razones: 1) es un fenómeno que nos permite estudiar la evolución del sistema literario global, 2) es un fenómeno que al mismo tiempo nos permite observar la posición (y las relaciones) de los distintos sistemas literarios en el polisistema global, 3) es una práctica muy extendida en la recepción de la literatura china del siglo XX en España, incluso más que la traducción directa, 4) y en relación con los puntos anteriores, es una práctica sintomática de la posición marginal de la literatura china del siglo XX en España.

Debe quedar claro que no adoptamos una posición prescriptiva, sino que entendemos la traducción indirecta como un fenómeno explicativo. Así que no plantearemos la pregunta de si la traducción indirecta debe ser aceptada o combatida. Como señala Hurtado: «El objetivo de la teorización en torno a la traducción no es, a nuestro modo de ver, prescribir, sino más bien describir, explicar y, en todo caso, predecir».<sup>124</sup> Consideramos que la reflexión sobre la traducción indirecta puede ayudarnos a examinar los intercambios entre sistemas literarios y las políticas de circulación de textos.

La traducción indirecta ha facilitado el intercambio mundial de textos en la extensa historia de las relaciones interculturales y, sin embargo, ha sido poco investigada en el ámbito de la traductología. Generalmente las traducciones indirectas no se toman en cuenta, como si no fueran parte de la historia de la recepción de una literatura. A menudo son incluidas como si fueran traducciones directas, sin tener en cuenta la existencia de un texto intermedio y, por consiguiente, sin observar lo que la mediación ha podido suponer y los motivos que han inducido a esta mediación. En cambio, consideramos que en realidad la traducción indirecta representa un claro reflejo de la evolución de la recepción de una literatura que puede aportarnos indicios sobre la naturaleza de los intercambios literarios; puede ser un hilo del que tirar para esclarecer las dinámicas de la circulación de textos y su evolución. El análisis del contexto que rodea la traducción indirecta en cada época es una forma de estudiar estas dinámicas y comprender las tensiones de poder entre sistemas literarios.

Veremos que los estudios sobre traducción indirecta se encuentran dispersos y han sido poco desarrollados, lo cual se traduce en una falta de consenso sobre la terminología que debe emplearse. Términos como «traducción indirecta», «traducción de segunda mano», «doble traducción», «retraducción», «traducción secundaria» y «retraducción indirecta», entre otros, se utilizan para designar esta práctica. La mayoría de estos términos hacen referencia a prácticas traductivas diferentes y la definición que se les asocia es

---

<sup>124</sup> Amparo Hurtado, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, p. 149.

más o menos amplia. Veremos también que la visión negativa hacia esta práctica es quizá uno de los motivos por los que ha sido poco estudiada y a veces ignorada. A continuación definiremos la traducción indirecta, haremos un repaso de la terminología que ha sido empleada para esta práctica y presentaremos el estado de la cuestión de los estudios sobre traducción indirecta.

### 8.1. Definición y terminología

Harald Kittel define la traducción indirecta (que denomina *de segunda mano*) como:

[...] any translation based on a source (or sources) which is itself a translation into a language other than the language of the original, or the target language.<sup>125</sup>

Basándonos en esta definición estimamos que son tres las condiciones *sine qua non* para que una traducción sea considerada indirecta:

- Se trata de la traducción de una traducción.
- Implica tres lenguas: la del texto original, la del intermedio y la del de llegada.
- El texto intermedio va dirigido a un público y cuenta con unos lectores. Es decir, no se trata de un texto que un primer traductor vierte únicamente para que el segundo traductor pueda entender el texto original, sino que cumple la función plena de una traducción dirigida a unos lectores.

Si resumimos estas condiciones es porque no se debe confundir la traducción indirecta con otros fenómenos cercanos, la confusión entre diversos conceptos y términos ocurre con frecuencia y no sólo en diccionarios de lengua general, sino también en el caso de obras especializadas en traductología. Uno de los conceptos con los que se confunde es la retraducción —que incumpliría el segundo requisito. Gambier lo define así:

---

<sup>125</sup> Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, p. 3.



La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie [...].<sup>126</sup>

Sin embargo, observamos que la tercera edición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner incluye también, bajo el término retraducción, las traducciones a otros idiomas; podría abarcar las traducciones indirectas e incluso las llamadas *back translation*: «Retraducir: Traducir de nuevo una cosa al idioma del que se ha traducido antes, o a otro».<sup>127</sup> En cambio, el *Diccionario de la Real Academia Española* precisa que para retraducir hay que servirse de una traducción: «Traducir de nuevo, o volver a traducir al idioma primitivo, una obra sirviéndose de una traducción».<sup>128</sup> La definición de *retraduction* propuesta por *Le Nouveau Petit Robert* hace referencia a lo que denominamos traducción indirecta: «Traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue».<sup>129</sup> Así pues, el término retraducción se utiliza para denominar fenómenos distintos y carece de univocidad, aunque como acabamos de explicar, consideramos que el uso más extendido sería el propuesto por Gambier.<sup>130</sup>

Basándonos en la definición de H. Kittel mencionada al inicio de este apartado, tampoco se debe confundir la traducción indirecta con el trabajo que realizan grandes autores sin tener nociones de la lengua de partida gracias a la colaboración de un conocedor de la lengua. Traducciones de escritores como Lin Shu (林纾) y Ezra Pound suelen considerarse traducciones indirectas,

<sup>126</sup> Yves Gambier, «La retraduction, retour et détour», *Meta*, n° 39 (3, 1994), p. 413.

<sup>127</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 3ª edición (1ª en 1966-1967), Madrid, Gredos, 2007, p. 2581.

<sup>128</sup> Consulta en línea: *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición, 2001, disponible en la página: <<http://www.rae.es/rae.html>> [consultada: noviembre 2008].

<sup>129</sup> Josette Rey-Debove y Alain Rey (eds.), *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, le Robert, 2007, p. 2234.

Cabe destacar que el *Diccionario de la Real Academia Española* no incluye los términos «traducción indirecta» y «retraducción» (incluye el verbo «retraducir»), como tampoco lo hace el diccionario de María Moliner ni diversas bases terminológicas como: Inter-Active Terminology for Europe (IATE, antes EuroDicAutom), Cercaterm (servicio de consultas del Termcat) o Euskalterm (del Banco Terminológico Público Vasco).

<sup>130</sup> Yves Gambier, «La retraduction, retour et détour».

Comprobamos que en un artículo posterior Gambier define las acepciones que se le suelen conferir a la *retraducción* y coincide con las mencionadas: la retraducción propiamente dicha, la traducción de una traducción (o traducción indirecta) y la *back translation* (Yves Gambier, «Working with relay: An old story and a new challenge», in *Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users*, Luis Pérez González (ed.), Universidad de Valencia, 2003, pp. 47-66).

cuando en realidad el texto intermedio carece de lectores y se transmite de forma oral o escrita en la misma lengua que el texto final; por lo que incumple los dos últimos requisitos.<sup>131</sup> Asimismo, Wolfgang Bauer trata las retraducciones, las traducciones realizadas sin conocer la lengua gracias a un colaborador y las traducciones indirectas en un artículo titulado «The role of intermediate languages in translations from Chinese into German», puesto que no considera que la lengua intermedia implique una tercera lengua, sino que puede ser la misma que la de llegada. Engloba estas tres prácticas diferentes bajo el término *re-translations*.<sup>132</sup> Otro caso similar es el artículo de Radó titulado «Indirect Translations» en el que además de hablar de lo que hemos definido como traducciones indirectas (en las que el texto intermedio está escrito en otro idioma y va dirigido a un público) también se toman en cuenta traducciones realizadas con la colaboración de un «mediador» como dice el autor; en este caso el texto intermedio sería en la misma lengua que el texto de llegada.<sup>133</sup>

Otra confusión con la que nos hemos topado ha sido entre los términos «traducción inversa» y «traducción indirecta», que se refieren a dos fenómenos totalmente distintos. Citamos a Vázquez Ayora para ilustrar esta confusión:

[...] “indirecta” [...] se reserva para la traducción que se realiza de la lengua materna a una segunda lengua. “Directa”, en efecto, es la traducción de una segunda lengua a la materna, que es la que propugnamos en el presente estudio.<sup>134</sup>

<sup>131</sup> En cuanto a la actividad traductora de Lin Shu, véase la tesis doctoral de Tai Yufen, *La influencia literaria y el impacto cultural de las traducciones de Lin Shu (1852-1924) en la China de finales del siglo XIX y principios del XX*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, disponible en la página: <<http://www.tdx.cat/TDX-0621104-200551>> [consultada: noviembre 2008]. También hace referencia a las traducciones de Ezra Pound. Otros dos escritores de gran renombre, Octavio Paz y Goethe, han producido traducciones de este tipo, pero se basan en parte en traducciones que han sido publicadas. Con todo, difieren de lo que aquí definimos como traducción indirecta y han sido consideradas como «adaptaciones». Sobre estas traducciones, véase Wolfgang Bauer, «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German», in *De l'un au multiple: Traductions du chinois vers les langues européennes = Translations from Chinese to European languages*, Viviane Alleton y Michael Lackner (eds.), París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, pp. 19-32.

<sup>132</sup> Wolfgang Bauer, «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German».

<sup>133</sup> György Radó, «Indirect Translation», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, nº 21 (2, 1975), pp. 51-59.

<sup>134</sup> Gerardo Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, D. C., Georgetown University Press, 1977, p. 266.

Ésta no es la definición que aplicamos en nuestra tesis al término traducción indirecta, sino que correspondería a la «traducción inversa».

Para terminar, el término «traducción indirecta» es utilizado con un sentido totalmente distinto por Gutt que aplica a la traducción la teoría de la relevancia o de la pertinencia.<sup>135</sup> Describe un continuo en el que se sitúan la traducción directa (como caso extremo de semejanza interpretativa completa) y la traducción indirecta, en la que la semejanza interpretativa no es total sino que se tiene en cuenta el contexto del receptor.

Thus it seems that we have arrived at two possible ways of defining translation: on the one hand there is the comparatively narrow, stimulus-oriented notion of direct translation; on the other there is the much wider interpretive-use notion, which we might want to refer to as indirect translation, in contrast to direct translation.<sup>136</sup>

Vemos que tampoco tiene nada que ver con la «traducción indirecta» que aquí tratamos.

En suma, observamos una ausencia de terminología consolidada.<sup>137</sup> Hasta ahora hemos visto los términos con los que se confunde la práctica que hemos definido como traducción indirecta. A continuación veremos los distintos términos que se ajustan a la definición que hemos propuesto. Algunos términos abarcan conceptos más o menos amplios, por eso hemos querido ofrecer primero una definición precisa de lo que consideramos traducción indirecta.

---

<sup>135</sup> Ernst-August Gutt, «A theoretical account of translation - without a translation theory», *Target: International Journal of Translation Studies*, nº 2 (2, 1990), pp. 135-164; y Ernst-August Gutt, *Translation and relevance: cognition and context*, Oxford, B. Blackwell, 1991.

<sup>136</sup> Ernst-August Gutt, «A theoretical account of translation - without a translation theory», p. 52.

<sup>137</sup> Cabe destacar que el metalenguaje de la traductología se caracteriza, desgraciadamente, por su falta de univocidad. Citamos a continuación a Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke y Monique C. Cormier en la introducción a *Terminologie de la traduction*, porque ilustra lo que acabamos de afirmar: «Une étude portant sur 88 manuels de traduction publiés depuis la Deuxième Guerre mondiale, soit depuis l'apparition des grandes écoles de traduction et d'interprétation, a permis de dénombrer dans une quinzaine de ces manuels pas moins de 1419 termes correspondant à 838 notions» (Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke y Monique C. Cormier. *Terminologie de la traduction = Translation terminology = Terminología de la traducción = Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1999, p. 2).

Se refiere al siguiente estudio: Jean Delisle, «Le métalengage de l'enseignement de la traduction d'après les manuels», in Jean Delisle y Hannelore Lee-Jahnke (eds.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, pp. 185-242.

Harald Kittel y el grupo de investigadores de Gotinga optan por *Übersetzung aus zweiter Hand* y expresan de forma explícita la preferencia por este término: «‘Indirectness’ is a somewhat unspecific and potentially misleading attribute for a translatorial phenomenon more accurately described in German as ‘Übersetzung aus zweiter Hand’». <sup>138</sup> Sin embargo, también utilizan los términos *indirect translation* y *mediated translation*.

Gideon Toury utiliza los términos *indirect*, *mediated*, *second-hand* y *intermediate translation* para referirse a la actividad y distingue —por influencia de los trabajos de los investigadores de la universidad de Gotinga publicados en el volumen de Kittel y Frank— las traducciones *intermediate (first-hand)* y *mediated (second-hand)* para referirse a los textos. <sup>139</sup>

Resulta interesante observar la evolución de la terminología que utiliza Toury desde 1976, que es cuando sugiere por primera vez la utilidad de analizar esta práctica, hasta 1995, cuando publica una versión revisada del artículo de 1988 dedicado a la traducción indirecta de la literatura inglesa vía el alemán (y viceversa) en el sistema literario hebreo. <sup>140</sup> En 1976 propone el interés de estudiar las normas que rigen el *directness*; más tarde, en el artículo que publica por primera vez en 1988, estudia la traducción indirecta de forma más detallada y emplea el término *intermediate translation*. Es curioso observar cómo cuando publica el mismo artículo revisado en 1995 utiliza los términos *indirect*, *mediated* y *second-hand translation* y abandona por completo el término anterior; lo que nos parece una evolución coherente, pues *intermediate* hace hincapié en el texto mediador cuando en realidad Toury se refiere al proceso completo (y de hecho

---

<sup>138</sup> Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, p. 3.

<sup>139</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation»; Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. El primero de estos términos, *intermediate (first-hand)*, se refiere al texto mediador en una traducción indirecta, mientras que el segundo, *mediated (second-hand)*, se refiere al texto final, es decir, a la segunda traducción en el proceso de la traducción indirecta.

<sup>140</sup> Con 1976 nos referimos al artículo «The Nature and Role of Norms in Literary Translation» que fue presentado por primera vez en una ponencia en Lovaina (publicada en 1978) y que ya hemos citado anteriormente. 1988 hace referencia al artículo «Translating English Literature via German—and Vice Versa» que es en realidad una versión anterior del artículo de 1995 «A Lesson from Indirect Translation» (también citado anteriormente).

acentúa el resultado, la traducción en el sistema literario de llegada, por eso se califica su investigación de *target-oriented* en vez de *transfer-oriented*). Con todo, tanto los investigadores de Gotinga como Toury utilizan los términos traducción indirecta, traducción mediada y traducción de segunda mano de forma alternada, aunque como hemos visto reflexionan sobre la terminología que se debe emplear.

Nobel Perdu en el artículo que dedica a la traducción del árabe al español vía el inglés emplea el término *indirect translation*.<sup>141</sup> Critica las traducciones indirectas camufladas, es decir, las traducciones en las que no se explicita que son indirectas y defiende la práctica de la traducción indirecta en algunos casos:

Concealing that a translation was indirect can be comparable to plagiarism, and therefore despised by the scientific community.

The author would like to argue in favour of indirect translation for some specific cases, without at all implying that this practice should always be regarded as advantageous.<sup>142</sup>

Martin Ringmar, del que hablaremos más adelante, utiliza los mismos términos propuestos por Toury y Kittel y Frank.<sup>143</sup> Xu Jianzhong se refiere a *indirect retranslation* y Cay Dollerup propone la distinción entre *relay translation* y *indirect translation*.<sup>144</sup> En la primera, el texto intermedio carece de lectores, mientras que en la segunda el texto intermedio va dirigido a un público. Esta diferenciación terminológica nos parece interesante a pesar de que no la apliquemos, ya que no ha tenido una gran repercusión y son pocos los que la tienen en cuenta además del autor. Como hemos mencionado antes,

---

<sup>141</sup> Nobel Perdu, «From Arabic to Other Languages through English», in *Less Translated Languages*, Albert Branchadell y Lovell Margaret West (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2005, pp. 67-74.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>143</sup> Martin Ringmar, «Roundabout Routes»: Some Remarks on Indirect Translations», *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*, disponible en la página: <<http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers2006/RINGMAR.pdf>> [consultada: noviembre 2008]; Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation»; Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*.

<sup>144</sup> Xu Jianzhong, «Retranslation: Necessary or Unnecessary», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, nº 49 (3, 2003), pp. 193-202; Cay Dollerup, «Relay and Support Translations», in *Translation in Context: Selected papers from the EST Congress (Granada 1998)*, Andrew Chesterman; Natividad Gallardo y Yves Gambier (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2000, pp. 17-26.

traducciones de grandes escritores (como Lin Shu y Ezra Pound) suelen considerarse, de forma equivocada, traducciones relevo (siguiendo la terminología de Dollerup), pues han sido realizadas a partir de un texto intermedio oral o escrito transmitido por el mediador en la misma lengua de llegada (u otra que conozca el autor). Sin embargo, estos textos intermedios no van dirigidos a un público y no siempre implican una tercera lengua. Por consiguiente, cabe diferenciar este tipo de traducciones de las que analizamos en el presente estudio; de ahí el interés de la distinción terminológica propuesta por Dollerup.<sup>145</sup>

Bauer, en cambio, agrupa distintos fenómenos y recalca el rol de las «lenguas intermedias».<sup>146</sup> Cuando trata la traducción indirecta la denomina *re-translation* o *secondary translation*. En la terminología de Bauer el primer término hace referencia a varios fenómenos: traducciones indirectas, retraducciones y traducciones realizadas con la ayuda de un conocedor de la lengua del original; el segundo, en cambio, se refiere únicamente a las traducciones indirectas.

Rodríguez Espinosa analiza en un artículo la mediación francesa en la recepción al español de *La feria de las vanidades* de W. M. Thackeray y utiliza el término traducción indirecta.<sup>147</sup> Como resumiremos más adelante hace hincapié en conceptos como la «mediación» y la «manipulación» del texto.

---

<sup>145</sup> En la tesina de 2008 que hemos citado anteriormente, empleamos el término *traduction relais* para referirnos a la traducción indirecta. La desventaja de este término es que contradice la terminología propuesta por Dollerup, ya que no nos referíamos a lo que este autor considera *relay translation*, sino a lo que él considera *indirect translation*. Otro argumento por el que hemos optado por *traducción indirecta* en este trabajo, en vez de *traducción relevo* (que sería el equivalente de *traduction relais*), es que es un término mucho más extendido, más transparente y que permite el uso de un término opuesto y claro: la traducción directa.

<sup>146</sup> Wolfgang Bauer, «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German».

<sup>147</sup> Marcos Rodríguez Espinosa, «Ideological Constraints and French Mediation in Hispanic Translated Texts: 1860-1930», *TRANS: revista de traductología*, n.º 5 (2001), pp. 9-22.

En cuanto a Bert Edström opta por hablar de la *double translation* en un artículo en el que analiza los efectos de la traducción del japonés al sueco vía el inglés.<sup>148</sup>

A continuación resumimos los términos que se suelen utilizar.<sup>149</sup> Si esta síntesis de la terminología nos parece útil es porque refleja las irregularidades en las investigaciones sobre la traducción indirecta; refleja sobre todo una falta de acuerdo en la comunidad científica por delimitar este objeto, definirlo y denominarlo de una forma unívoca. En el siguiente apartado veremos que esta falta de consenso va unida a varios factores entre los que se encuentra la visión negativa de la traducción indirecta. Este resumen nos es útil para delimitar la definición y escoger la terminología que más acertada nos parezca.<sup>150</sup>

Términos que designan la traducción indirecta	
Término	Autor(es) y fecha de publicación
Indirect translation/ Traducción indirecta	Radó (1975), Kittel y Frank (1991), Toury (1995), Rodríguez Espinosa (2001), Perdu (2005), Ringmar (2006)
Übersetzung aus zweiter Hand/ Second-hand translation	Kittel y Frank (1991), Toury (1995), Ringmar (2006)
Mediated translation	Kittel y Frank (1991), Toury (1995), Ringmar (2006)
Intermediate translation	Toury (1988)
Relay translation	Dollerup (2000)
Double translation	Edström (1991)
Re-translation, secondary translation	Bauer (1999)
Indirect retranslation	Xu Jianzhong (2003)

<sup>148</sup> Bert Edström, «The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n° 37 (1, 1991), pp. 1-13.

<sup>149</sup> Aunque no se trate de una búsqueda exhaustiva creemos que es muy significativa.

<sup>150</sup> Sobre los términos utilizados en chino véase el siguiente artículo sobre la traducción indirecta en China: Chen Yan 陈言, «20 shiji zhongguo wenxue fanyi zhong de “fuyi”, “zhuanyi” zhi zheng 20 世纪中国文学翻译中的“复译”、“转译”之争 (El debate entre la retraducción y la traducción relevo en la traducción literaria en China en el siglo XX)», *Sichuan waiyu xueyuan xuebao (Journal of Sichuan International Studies University)*, n° 21 (2, 2005), pp. 100-104. Chen Yan explica que aparte del término *zhuanyi* (转译, traducción relevo) que el autor decide adoptar, también se utiliza el término *jianjie fanyi* (间接翻译, traducción indirecta). Además, añade que en las décadas de 1920 y 1930 se empleaban también los términos *fuyi* (复译, retraducción) y *chongyi* (重译, doble traducción) para designar la traducción indirecta y considera que estos términos daban pie a confusiones entre distintas prácticas.

Martin Ringmar, investigador de la Universidad de Lund (Suecia), realiza un experimento interesante con estos términos: comprueba en la bibliografía de la editorial John Benjamins sobre estudios de traducción la frecuencia con la que aparecen y si se utilizan en el sentido que nos interesa.<sup>151</sup> Sólo los términos *indirect translation* (que aparece en trece ocasiones) y *mediated translation* (que aparece una sola vez) designan en todo momento la práctica que nos interesa, el resto (*retranslation*, *secondary translation*, etcétera) aparece en contextos que no siempre se refieren a lo que hemos definido como traducción indirecta. Observamos por tanto que *indirect translation* es el término más utilizado, es además, como observa Ringmar fácilmente transferible entre distintos idiomas (traducción indirecta, *traduction indirecte*) y cuenta con un antónimo evidente: traducción directa.<sup>152</sup> Por supuesto el uso de traducción mediada nos parece también adecuado, ya que en general no hace referencia a otras prácticas, es por tanto unívoco, e insiste en el rol mediador del texto intermedio.

## 8.2. Estado de las investigaciones: un reflejo de la visión negativa de la traducción indirecta

En este subcapítulo se expondrán algunos estudios que se han realizado sobre traducción indirecta. Además de sintetizar el interés de cada investigación se subrayarán cuestiones relacionadas con las causas del poco interés que ha despertado la traducción indirecta, el contexto en que se suele dar, las razones que la suelen promover, las actitudes hacia esta práctica y el interés de la investigación sobre este tema.

Recordemos que la traducción indirecta ha despertado un interés menor en el ámbito de la traductología, por lo que los pocos que se han decantado por analizar este fenómeno tratan de explicar esta falta de interés y reivindican la

---

<sup>151</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations».

Busca también los términos *chain translation* y *Weiterübersetzung*. El primero lo traduce del sueco, puesto que se halla en un artículo de un autor sueco, y aparece en la bibliografía de John Benjamins en contextos que no siempre aluden a la traducción indirecta; y el segundo lo busca en alemán, pero no encuentra ninguna coincidencia. Realiza esta prueba en noviembre de 2006.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 3.



utilidad de la investigación sobre las traducciones indirectas para entender las relaciones entre sistemas literarios.

Uno de ellos es Gideon Toury, investigador de la Tel Aviv University que se dedica a los estudios descriptivos de traducción (EDT). Ya en 1976, en la ponencia que presenta en Lovaina sobre la naturaleza y el papel de las normas, Toury sugiere la utilidad del análisis sobre la traducción indirecta:

**Preliminary norms** have to do with two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of a definite translation policy, and those related to the directness of translation (énfasis en el original).<sup>153</sup>

Más tarde, en 1988, Toury publica un artículo sobre la traducción indirecta de la literatura inglesa al hebreo a través del alemán; un artículo que, después de ser revisado por el autor, será reeditado y formará un capítulo de *Descriptive Translation Studies and Beyond* (pp. 129-146). En dicho artículo, Toury defiende así la investigación sobre la traducción indirecta:

I would go so far as to argue that no *historically* oriented study of a culture where indirect translation was practiced with any regularity can afford to ignore this phenomenon and fail to examine what it stands for (énfasis en el original).<sup>154</sup>

Por lo que se refiere a la búsqueda de causas que expliquen la falta de investigaciones, Martin Ringmar señala que se debe a que existe una visión negativa de la traducción indirecta.<sup>155</sup> En realidad aduce los mismos motivos que Toury a favor de la investigación de este fenómeno:

[...] second-hand translation is not some kind of disease to be shunned, as has long been the dominant attitude. [...] This is in fact how mediated translations as texts, and the practices which give rise to them, should be approached, along with whatever changes may have occurred in them: not as an issue in itself, but as a *junction where systematic relationships and historically determined norms intersect and correlate* (énfasis en el original).<sup>156</sup>

Esta cita resulta indispensable para entender el enfoque teórico de la tesis que toma la traducción indirecta como un «síndrome» que sirve para explicar las

<sup>153</sup> Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», p. 58.

<sup>154</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», p. 130.

<sup>155</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 2.

<sup>156</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», pp. 129-130. Recordemos que Toury emplea los términos «second-hand translation» y «mediated translation» como sinónimos.

relaciones entre sistemas literarios y la posición de los distintos sistemas. La traducción indirecta posee un carácter sintomático; la práctica de la traducción indirecta puede por tanto explicarse y debe analizarse. La actitud hacia la traducción indirecta, la tolerancia o la intolerancia, también debe ser examinada y esto se ve reflejado en si las traducciones indirectas son camufladas o no.

La visión negativa de la traducción indirecta se percibe no sólo en la predominancia de las traducciones indirectas camufladas, sino también en algunos estudios dedicados a la traducción indirecta como el de Radó que veremos a continuación. Puede que la visión negativa se deba a que se considera que la traducción debe consistir en la transmisión de un texto de una cultura A a una cultura B sin tener en cuenta las complejidades, las desviaciones o manipulaciones que puede haber por el camino.

Radó describe la traducción indirecta como un «mal necesario»<sup>157</sup>:

For example, while English, French, Russian or German poetry has usually been translated directly into Dutch, Swedish, Polish or Hungarian, first-rate English, French, Russian or German poet-translators have rarely adapted poetry directly from these languages. Hence the necessity for indirect translation, a necessary evil.

Now, having seen that indirect translation was necessary, let us consider to what degree it is evil.<sup>158</sup>

Radó afirma que la traducción indirecta suele ser necesaria entre el húngaro y el inglés, pero no al revés. Supone que esto ocurre por falta de conocimientos lingüísticos y no se plantea que pueda haber otras razones. Aunque no analice en profundidad el contexto en que tiene lugar la traducción indirecta sí que habla, ya en este artículo de 1975, de lenguas «menores» y de «mediación».<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Gyorgy Radó (1912-1994) fue uno de los principales promotores del proyecto de escribir una historia universal de la traducción en la década de 1960, véase Jean Delisle y Judith Woodsworth (eds.), *Los traductores en la historia*, coedición con el Grupo de Investigación en Traductología Escuela de Idiomas Universidad de Antioquia, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2005, p. xv; y Gyorgy Radó, «La traduction et son histoire», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n° 10 (1, 1964), pp. 15-16.

<sup>158</sup> Gyorgy Radó, «Indirect Translation», p. 51.

<sup>159</sup> Dice lo siguiente: «The general history of translation has known many such “mediations”, especially of literary works written in one of the so-called “minor” languages». *Ibidem*.

Describe la traducción indirecta como «maligna», pero admite que es necesaria e incluso que no siempre es peor que la traducción directa:

Its success or failure will depend on the talent of the translator as well as on the quality of the intermediate translation which he uses. If both are excellent, the result will be hardly distinguishable from a direct translation. In fact, it can be even better than a mediocre translation made directly from the original. But if both are poor, the results can be disastrous, much worse than mediocre translations prepared directly from the original language.<sup>160</sup>

Por otro lado, Dollerup sugiere que el hecho de que la traducción indirecta sea tan habitual —sobre todo en ciertas combinaciones lingüísticas— es una de las razones de que no reciba atención en el ámbito de los estudios literarios.<sup>161</sup> Este sería otro motivo que se suma a la visión negativa y que explica la falta de investigaciones sobre esta práctica.

Por lo tanto, Dollerup y Toury defienden dos hipótesis que pueden parecer opuestas: o bien la traducción indirecta se considera algo «normal» y no despierta curiosidad, o bien es vista como una «enfermedad», algo que hay que ocultar y disfrazar como si fuera una traducción directa, por lo que tampoco se analiza.<sup>162</sup> Es difícil aseverar si el hecho de que no se investigue demasiado —sobre todo en el contexto de estudios de historia de la traducción— o el hecho de que no se explicita la existencia de una traducción indirecta de una obra se debe a la tolerancia unida al desinterés o al rechazo unido a una visión negativa del fenómeno. Esto depende de la época y el contexto que rodean esta práctica. En todo caso, consideramos que en la actualidad y en el caso de la traducción de la literatura china moderna y contemporánea, la ocultación intencionada de esta práctica en el paratexto del libro y, por el contrario, el énfasis de las traducciones directas realizadas del chino (incluso en portada) reflejan la visión negativa y de «enfermedad» de la traducción indirecta. Al mismo tiempo, el hecho de que esta

---

<sup>160</sup> *Ibidem.*

<sup>161</sup> Cay Dollerup, «Relay and Support Translations», p. 21. En este artículo presenta varios ejemplos de traducciones indirectas en distintos contextos como: las traducciones españolas de Shakespeare a partir del francés en el siglo XVIII; las traducciones a distintos idiomas europeos de los cuentos de los hermanos Grimm realizadas a partir del inglés a principios del siglo XIX; las traducciones inglesas de cuentos de Andersen realizadas a partir del alemán en el siglo XIX, etcétera.

<sup>162</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation»; Cay Dollerup, «Relay and Support Translations».

ocultación de datos persista puede reflejar el desinterés y la «normalidad» que señala Dollerup.<sup>163</sup>

La visión negativa nos lleva a tratar el fenómeno de las traducciones indirectas camufladas. A menudo en la página de créditos no se indica si la traducción es directa o indirecta, por lo que tampoco se señala en catálogos, ni se menciona cuando se hace una reseña de una obra. Observamos que se oculta el fenómeno, sea por una actitud negativa hacia él, sea por un simple desinterés. Esta ocultación se materializa en traducciones indirectas camufladas, es decir, traducciones en las que no se proporcionan datos como la lengua o el texto de partida —que es en realidad un texto mediador— sino que se hace referencia al título original chino. En la Parte II de la tesis, prestaremos la debida atención a las traducciones indirectas camufladas y a las actitudes ante la traducción indirecta, pues como hemos sugerido pueden revelarnos «normas» (siguiendo la terminología de Toury) sobre la noción de traducción.

En este sentido Toury sostiene que la frecuencia también puede ir unida a la actitud.<sup>164</sup> Afirma que la utilización de la traducción indirecta disminuye con el tiempo y con la transformación del concepto de traducción, ya que se tiende a perseguir la reconstrucción de las características del texto origen; se tiende por tanto a la «adecuación». La reflexión nos parece interesante y nos preguntaremos si su predicción se cumple en el contexto que nos atañe, pues quizá no siempre se reduzca el número de traducciones indirectas con la evolución de la noción de traducción sino que se tienda a camuflarlas.

Ringmar intenta demostrar el poco interés que ha despertado la traducción indirecta y afirma que se menciona sólo de pasada en algunos manuales y se omite en otros como el de Bassnett, Baker, Fawcett y Munday.<sup>165</sup> En cuanto a los manuales en castellano, observamos que la traducción indirecta

<sup>163</sup> Cay Dollerup, «Relay and Support Translations», p. 22.

<sup>164</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», p. 133.

<sup>165</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 2. Nos referimos a los siguientes manuales: Susan Bassnett, *Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992; Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992; Peter Fawcett, *Translation and Language*, Manchester, St. Jerome, 1997; y Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 2001.

figura en el glosario de términos de Amparo Hurtado aunque no aparece en el resto del documento.<sup>166</sup> Otros como el de García Yebra, Sáez Hermosilla y Torre no se refieren en ningún momento a la traducción indirecta.<sup>167</sup> Quizá la razón por la que estos autores no se refieren a la traducción indirecta reside en que consideran que las características esenciales son las mismas que las de la traducción directa. Al fin y al cabo, podría decirse que la traducción indirecta es el resultado de dos traducciones directas. En el capítulo 6 de la tesis ahondaremos en que detrás de cada traducción hay un proyecto de traducción (según la terminología de Berman en *Pour une critique des traductions*), por lo que esta doble operación se complica.

Si seguimos analizando el artículo de Ringmar observamos que la diferencia principal con respecto a Toury (que examina la evolución de las traducciones desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX) es que Ringmar analiza la traducción indirecta en el contexto actual, lo que atrae nuestra atención, ya que la noción de traducción no es la misma que hace cien años. Por eso el artículo de Ringmar, en el que presenta rasgos generales de la traducción indirecta a partir de investigaciones sobre los intercambios literarios finés-islandés en el sistema literario escandinavo, nos interesa especialmente.

Ringmar considera que podemos constatar que la traducción indirecta tiene lugar cuando la aceptabilidad (*acceptability*) es la norma traductora en la cultura de llegada; en cambio, cuando la adecuación (*adequacy*) es la norma la traducción indirecta suele camuflarse.<sup>168</sup> Para ser «adecuada» la traducción debe ser lo más cercana posible al original y, por consiguiente, todo pasaje intermedio, como la traducción indirecta, es un obstáculo a la adecuación. Cuando la aceptabilidad es la norma lo importante es acercarse a las normas de la cultura y

---

<sup>166</sup> Amparo Hurtado, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Hurtado define así la traducción indirecta: «traducción que no se realiza directamente a partir del texto original, sino a partir de una traducción de ese texto» (p. 643).

<sup>167</sup> Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982; Teodoro Sáez Hermosilla, *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 1994; y Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

<sup>168</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 5.

la lengua de llegada, por lo que el original y los textos intermedios pierden su valor, lo importante es la traducción que se lee como un original. Esto nos recuerda a la noción de transparencia de Venuti, ya que este autor critica precisamente esa ilusión de la transparencia:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text —the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”. The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning.<sup>169</sup>

La transparencia estaría relacionada con la aceptabilidad, porque se persigue la fluidez del texto de llegada. Pero la noción de transparencia sugiere que la operación de traducción ocurre de manera natural, fluida, transparente, sin obstáculos ni intermediarios, por lo que la traducción indirecta también puede ser vista como un obstáculo en este caso.<sup>170</sup>

Ringmar presenta las diferentes razones que justifican la existencia de la traducción indirecta y explica las dificultades de establecer la frecuencia del fenómeno, ya que las informaciones paratextuales y bibliográficas no siempre son fiables. También expone brevemente los efectos o influencias del texto intermedio en el texto de llegada; esta última parte es, una vez más, de gran interés, pues veremos que el resto de los investigadores no optan por este tipo de análisis.

Según Ringmar, las razones de que exista la traducción indirecta serían las siguientes:

- La distancia lingüística y/o geográfica y el contacto limitado y esporádico entre las literaturas de dos sistemas.

---

<sup>169</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, Londres, Routledge, 2008, 2ª edición [1ª edición en 1995], p. 1.

<sup>170</sup> En el capítulo 6 veremos, de todas formas, que el resultado de la traducción indirecta puede ser un texto más fluido.

- La dificultad o imposibilidad de encontrar el original, una razón que no es válida en el caso de traducciones de obras recientes.
- La falta de conocimientos de la lengua original, que puede ser absoluta (no hay traductores) o relativa (no hay traductores disponibles).
- Principios editoriales que favorecen la calidad del texto de llegada, el tiempo que conlleva la traducción y la minimización de gastos. Contratar a un traductor experimentado de la lengua intermedia es, por lo tanto, menos arriesgado que probar un traductor menos experimentado de la lengua original.
- El deseo de controlar el contenido del texto de llegada por razones políticas o religiosas. Presenta el ejemplo de la Unión Soviética (bloque del Este) donde el ruso fue la lengua intermedia (y la lengua que censuraba) para las traducciones al estonio (1930-1970) de literatura en lengua inglesa.<sup>171</sup>

En lo referente a la calidad de la traducción, Martin Ringmar se pronuncia así:

According to “naive” – i.e. unreflecting – opinions, indirect translation will automatically lead to inferior results in comparison with direct translation. There is, however, ample evidence throughout history of successful and highly esteemed indirect translations, as well as of – and that goes without saying – failed and inadequate direct translations, even though they tend to be less well remembered.<sup>172</sup>

Tanto Ringmar como Edström sugieren que en la mayoría de los casos la traducción indirecta provoca diferencias que alejan el texto meta del texto original. En general, el texto meta difiere más del original que el texto intermedio del texto original. Lo contrario, es decir, que el texto meta se acerque más al texto original que el texto intermedio al original, ocurre de forma marginal.<sup>173</sup> Gambier sugiere también esta conclusión además de subrayar la falta de criterio y la dependencia en las editoriales anglófonas o francófonas que

<sup>171</sup> Gambier también menciona esta razón en el artículo: «Working with relay: An old story and a new challenge».

<sup>172</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», pp. 9-10.

<sup>173</sup> Bert Edström, «The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish», pp. 10-11; Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 10.

implica la traducción indirecta. Esta dependencia refleja la jerarquía y la desigualdad entre los distintos sistemas literarios.

Today, from the point of view of editorial policies, retranslation may represent a danger. Thus, the publishing houses which agree to translate, for instance, Japanese, Turkish, Filipino works through a pivot language (English or French) run the risk of becoming dependent on the editorial choices made by the large American or French companies, which do not take into consideration the traditions or styles of the ultimate target community. Further to this risk, we should not overlook the impact of the choices –*e.g.* changes, omissions, condensations, explicitations, etc.– made by the first translators working under the publisher’s pressure.<sup>174</sup>

Otro inconveniente que añade Ringmar es que cuando se traducen referencias culturales la decisión que toma el primer traductor puede ser pertinente en el texto intermedio, pero quizá no lo sea en el texto de llegada.<sup>175</sup> Por ejemplo, esto puede ocurrir cuando el traductor decide omitir una parte.

Ringmar y Dollerup sugieren que un traductor puede decidir traducir de forma más libre a partir de un texto intermedio.<sup>176</sup> Ringmar considera que el prestigio de una traducción es menor que el del original y comprueba la tendencia a alargar el texto en una traducción indirecta en comparación con la traducción directa de otro texto. Para ello analiza las traducciones de un mismo traductor y llega a la conclusión de que el texto final es 40% más largo en la indirecta y 16% más largo en la directa. Para justificar esta prolongación defiende la hipótesis de que el traductor le tiene un menor respeto al texto intermedio que al original.<sup>177</sup> El texto intermedio, que en este caso es el original de la traducción, se deslegitima, pierde su valor, por la existencia de otro original. Al mismo tiempo, ese primer original es ignorado. Esto demuestra una vez más la actitud negativa hacia la traducción indirecta; o incluso una postura negativa hacia la traducción en general.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Yves Gambier, «Working with relay: An old story and a new challenge», p. 58.

<sup>175</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 11.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 11; Cay Dollerup, «Relay and Support Translations», p. 23.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>178</sup> Sobre la actitud negativa o indiferente ante la traducción véase Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Como indica Even-Zohar, la literatura traducida se encuentra normalmente en una posición periférica dentro del sistema literario: «But work carried out in this field by various other scholars, as well as my own research, indicates that the “normal” position assumed by translated literature tends to be the peripheral one» (Itamar



Otro proceder totalmente opuesto que expone Ringmar es la tendencia del traductor a seguir el texto intermedio de la forma más fiel posible con el fin de evitar el distanciamiento del texto original, una actitud que considera bastante extendida.<sup>179</sup> Esto refleja la norma de *adecuación* dominante, al menos en teoría, en la actualidad.

Ahora que hemos presentado la investigación más reciente sobre la traducción indirecta volvamos a Toury que como decíamos es el primero en reivindicar el análisis de la traducción indirecta en el congreso internacional de 1976 en la Catholic University of Leuven. De lo que señala Toury nos interesan especialmente las preguntas a las que cree que hay que tratar de responder en la investigación sobre traducciones indirectas:

- ¿A partir de qué lengua/ tipo de texto/ en qué período (etcétera) se permite/ prohíbe/ tolera/ prefiere la traducción indirecta?
- ¿Cuáles son las lenguas mediadoras que son permitidas/ prohibidas/ toleradas/ preferidas?
- ¿Existe alguna tendencia/ obligación de señalar la traducción indirecta? ¿O bien se camufla/ ignora/ niega?
- Cuando se indica la traducción indirecta, ¿se ofrece la identidad de la lengua de mediación?<sup>180</sup>

En la Parte II y III de la tesis veremos que hemos tenido en cuenta estas preguntas. Por otro lado, podemos deducir algunos principios teóricos de las reflexiones y explicaciones de Toury sobre la traducción de la literatura inglesa al hebreo vía el alemán (y viceversa). Defiende que la traducción indirecta representa una etapa de la recepción de una literatura, ya que evoluciona, cambia, y por eso debe ser analizada dentro del contexto histórico. Las lenguas

---

Even-Zohar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», p. 50). Aunque no siempre sea así: «Whether translated literature becomes central or peripheral, and whether this position is connected with innovatory (“primary”) or conservatory (“secondary”) repertoires, depends on the specific constellation of the polysystem under study» (*ibídem*, p. 46).

<sup>179</sup> Martin Ringmar, «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», p. 11.

<sup>180</sup> Estas preguntas provienen de: Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», p. 58.

mediadoras pueden cambiar; la lengua mediadora y la mediada pueden incluso intercambiar su rol en la historia. Las causas de la existencia de la traducción indirecta no son sencillas y no se limitan a la falta de conocimientos de una lengua. Toury subraya que debemos tomar en cuenta no sólo las relaciones entre culturas, literaturas y lenguas que participan en la traducción indirecta, sino también la noción de traducción existente en cada época histórica.<sup>181</sup>

En cuanto a la utilidad de la investigación sobre este tema, Toury afirma que:

[...] since second-hand translation always involves more than just two systems, it can clearly be taken as at least a clue to the position of one literature in relation to other languages/ literatures, acting as mediating and mediated, respectively.<sup>182</sup>

De ahí que el análisis de la traducción indirecta de la literatura moderna china en España pueda ayudarnos a entender la relación entre estas dos literaturas. La función de las lenguas mediadoras, el inglés y el francés, nos indicará al mismo tiempo la relación entre estas literaturas con la española y la china.

Rodríguez Espinosa también defiende la utilidad de analizar las traducciones indirectas y «el poder de los textos traducidos para moldear cánones literarios así como la apropiación ideológica que encierra la obra de los traductores».<sup>183</sup> Habla de «manipulación ideológica» y podemos situar este artículo en el enfoque teórico de la escuela de la manipulación, pues converge con opiniones como las de Lefevere y Hermans, por ejemplo. Rodríguez Espinosa estudia la mediación cultural francesa en los países de habla hispana a través del análisis de las tres primeras versiones en español de *La feria de las vanidades* de Thackeray publicadas entre 1860 y 1930 a partir de la traducción francesa. Analiza el rol masculino y femenino de los personajes principales y

---

<sup>181</sup> Nosotros añadiríamos que no sólo hay que tener en cuenta la noción de traducción de cada época histórica, sino también de cada sistema literario.

<sup>182</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», p. 134.

<sup>183</sup> Marcos Rodríguez Espinosa, «Ideological Constraints and French Mediation in Hispanic Translated Texts: 1860-1930», p. 9.

defiende que la ambigüedad del original desaparece, ya que se les atribuyen características de forma explícita.<sup>184</sup>

Otros trabajos importantes que apenas hemos mencionado hasta ahora son los llevados a cabo por Harald Kittel, Wilhelm Graeber y Geneviève Roche y presentados en el congreso «Beyond Translation» en 1988 en la universidad de Warwick.<sup>185</sup> A diferencia de la mayoría de los teóricos que han seguido la teoría del polisistema y orientan sus investigaciones al estudio del sistema literario receptor (*target-oriented*), el grupo de investigadores de la universidad de Gotinga, del que forman parte estos tres autores, se define como orientado hacia la transferencia (*transfer-oriented procedure*).<sup>186</sup> Consideran este enfoque más completo, ya que toma en cuenta —además de la recepción— el sistema de partida, el contexto de producción literaria y la forma en que se efectúa la transferencia.<sup>187</sup>

En el capítulo que reúne los trabajos de los tres investigadores (Kittel, Graeber y Roche) se analiza el rol de las traducciones francesas como textos mediadores en la Alemania del siglo XVIII. La lengua y la literatura francesa son consideradas prestigiosas y han mediado literaturas extranjeras, sobre todo la inglesa. Observamos que la metodología adoptada por los autores y las preguntas a las que tratan de responder sobre la traducción indirecta se parecen mucho a lo que ya hemos expuesto sobre Toury. Estos investigadores de la universidad de Gotinga plantean las cuestiones siguientes:

- La evolución de la tolerancia de la traducción indirecta en el contexto histórico. A menudo parten del análisis de prefacios de traductores donde se observa si se explicitan o se camuflan la lengua intermedia y el texto de partida.

---

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Estos estudios han sido reunidos en Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*.

<sup>186</sup> El grupo de Gotinga ha llevado a cabo entre 1987 y 2004 un proyecto de investigación *Die literarische Übersetzung* (La traducción literaria) y ha publicado 18 volúmenes temáticos con contribuciones de diversos especialistas.

<sup>187</sup> Harald Kittel (ed.), *Histories, Systems, Literary Translations*, Berlín, Erich Schmidt, 1992, p. v.

- Las causas de la traducción indirecta. Por ejemplo, entre 1750-1800, la lengua y el acceso a los textos originales no son las causas de la traducción indirecta, sino que son las diferencias de género textual (el hecho de que un género sea desconocido en el sistema de llegada) los que promueven la traducción indirecta.<sup>188</sup>
- Las actitudes de los traductores hacia la lengua mediadora y hacia los métodos de traducción adoptados por los que traducen a la lengua intermedia (es decir, al francés). Por ejemplo, los traductores alemanes que traducen obras inglesas a partir de traducciones francesas expresan en los prefacios su opinión acerca de la lengua francesa y los métodos de traducción adoptados por los franceses.<sup>189</sup>
- Los tipos de textos traducidos; la época.

Otro enfoque diferente que intentaremos sintetizar es el del sinólogo Wolfgang Bauer. No olvidemos que Bauer considera que una lengua intermedia no tiene por qué ser una tercera lengua, así que incluye en su análisis las retraducciones, las traducciones indirectas y las traducciones en las que colabora un mediador; a todas ellas las denomina *re-translations*.

---

<sup>188</sup> Geneviève Roche, «The Persistence of French Mediation in Nonfiction Prose», in *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, p. 18. Dirk Delabastita explica este fenómeno en el artículo sobre la recepción de Shakespeare en los Países Bajos: «Not surprisingly, Shakespeare was only palatable to eighteenth- and nineteenth-century theatre directors and audiences in strongly modified versions. Some translators made these modifications themselves, but in most cases an intermediary text was resorted to which conveniently anticipated the required shifts» (Dirk Delabastita, «“Hamlet” in the Netherlands in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. The Complexities of the History of Shakespeare’s Reception», in *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Dirk Delabastita y Lieven D’huylst (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1993, p. 222). José Lambert también lo menciona en un artículo aparecido en el mismo libro: «L’Europe entière, jusqu’en plein XIX<sup>e</sup> siècle, découvre Shakespeare d’après des modèles français et – bien moins souvent – d’après des modèles allemands, parfois sur la base d’un étrange métissage, et le contact direct avec les versions anglaises ne devient que progressivement la règle. On notera que le recours aux traductions indirectes n’a rien de bien exceptionnel lorsque des versions françaises servent de modèles, et qu’il en va tout autrement lorsque les intermédiaires sont allemands» (José Lambert, «Shakespeare en France au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle: un dossier européen», in *European Shakespeares*, Dirk Delabastita y Lieven D’huylst (eds.), p. 30).

<sup>189</sup> Geneviève Roche, «The Persistence of French Mediation in Nonfiction Prose», p. 20.

The topic of this paper is the role of “intermediate languages”, as I call them, in translations or, more precisely, in re-translations from Chinese into Western languages, with special reference to German translations.<sup>190</sup>

[...]

Thus the “intermediate language” is not necessarily a real third language, it can also be a special configuration of the source or target language.<sup>191</sup>

Resulta indispensable tener en cuenta su posición teórica, ya que afirma en varias ocasiones que considera que la hermenéutica ha demostrado que un texto puede ser interpretado indefinidamente, lo que en su opinión conlleva aspectos positivos y negativos. En este artículo Bauer subraya los aspectos positivos y defiende que la diferencia entre el original y la traducción puede abrir el texto y dar lugar a nuevas expresiones literarias, a nuevas obras.<sup>192</sup> Constatamos que incide en el poder creativo de las traducciones indirectas.

Étant donné que les grands textes n’ont jamais une seule signification close sur elle-même, les glissements occasionnés par le jeu de langues intermédiaires contribuent au déploiement du pouvoir créatif de ces textes.<sup>193</sup>

Para Bauer la diferencia entre el texto original y la traducción puede abrir nuevas visiones, nuevas formas de expresión literaria que no son inherentes al original. Cuanto más considerable sea la diferencia entre el original y la traducción, más abundantes son las visiones posibles. Por lo tanto, la traducción que implica un texto intermedio puede multiplicar la creatividad, especialmente cuando ha sido traducido por grandes escritores o poetas. Bauer opina que la ventaja principal de la utilización de lenguas intermedias es que la fidelidad al original y la elegancia en la lengua de llegada son funciones confiadas a personas distintas. Considera que la competencia necesaria del primer traductor es la capacidad lingüística, el segundo, en cambio, debe tener una capacidad estilística. Bauer afirma que la primera versión directa del chino es a menudo más fiel al original, el segundo traductor en cambio otorga más importancia al texto de

---

<sup>190</sup> Wolfgang Bauer, «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German», p. 21.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 20. Esta cita forma parte del resumen del artículo de Bauer escrito por una de las editoras, Viviane Alleton.

llegada, a los lectores del texto de llegada.<sup>194</sup> En este caso, no hace referencia a lo que hemos definido como traducción indirecta sino a traducciones como las de Lin Shu —a quien cita como ejemplo representativo—, que son realizadas con la ayuda de un conocedor de la lengua del texto original.

Por lo que se refiere a las traducciones directas del chino en Alemania, Bauer observa que los traductores competentes son cada vez más numerosos, lo que promueve las traducciones directas, pero no evita los problemas de la traducción indirecta que perduran incluso en las traducciones directas. Dos son las razones de que estos problemas subsistan: por un lado, el hecho de que los traductores utilicen traducciones anteriores y, por otro, porque los conocedores de la lengua china son rara vez buenos escritores.<sup>195</sup>

Bauer intenta explicar las razones por las que las traducciones indirectas son tan poco estudiadas. Considera que esto ocurre porque la mayoría de las obras teóricas sobre traducción están escritas en inglés y, por consiguiente, toman en cuenta traducciones al inglés que son en la gran mayoría de los casos directas, pues el inglés es la lengua intermedia por excelencia. Presenta un segundo argumento: la investigación en traducción analiza sobre todo traducciones entre lenguas europeas y en Europa las lenguas intermedias rara vez han desempeñado un papel importante.<sup>196</sup>

Cuando analiza la situación actual afirma que aunque las lenguas intermedias sigan cumpliendo un papel importante en la traducción europea de textos chinos, la situación ha cambiado desde la década de 1960. La distancia entre China y Occidente se ha visto reducida, lo que ha favorecido la colaboración entre traductores occidentales y especialistas chinos e incluso con los propios autores. Aún más importante, el inglés se ha convertido

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 21. Generalizaciones que en nuestra opinión y, al menos en España, nos parecen limitadas.

<sup>196</sup> Los ejemplos del alemán presentados por Kittel (en *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*) y los del ruso de Obolenskaya (Julia Obolenskaya, «Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España», *Livius*, nº 1 (1992), pp. 43-56) que explicaremos más adelante (en este mismo apartado) ponen en duda esta afirmación, puesto que ambos estudian relaciones con lenguas europeas.

progresivamente en la única lengua intermedia. Antes de los años sesenta se traducían textos chinos en inglés a partir de otras lenguas como el *Yijing* de Wilhelm o el *Jinpingmei* de Kuhn. Apunta que un factor importante en este sentido es la proliferación de traductores sinoamericanos que traducen del chino al inglés como J.Y. Liu, D.C. Lau e Irving Lo.

Bauer considera que la «exactitud»<sup>197</sup> de las traducciones ha progresado, se han dejado a un lado las traducciones-adaptaciones y los destinatarios de las traducciones también han cambiado. Entre los lectores encontramos a aquellos que aprenden o incluso conocen bien la lengua y la cultura chinas. Nos ofrece así un punto de vista distinto que adapta a lo que considera la visión actual de la traducción al final del artículo. El enfoque histórico de la traducción del chino en Alemania nos permite observar ciertas afirmaciones que son también válidas en España (el inglés es la lengua mediadora por excelencia, los lectores varían poco a poco, la colaboración con los especialistas chinos aparece, etcétera). Sin embargo, la situación en España difiere de la de Alemania en algunos aspectos; principalmente porque en España no hay tradición sinológica y el volumen de expertos y traductores no tiene nada que ver con el de Alemania.

Veamos ahora lo que Julia Obolenskaya nos dice sobre la traducción indirecta del ruso en el artículo «Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España».<sup>198</sup> El título nos señala inmediatamente que aborda las traducciones desde un punto de vista histórico. Resaltamos una afirmación que nos llama la atención:

En España, las etapas de la historia de las traducciones de la literatura rusa no coinciden con la historia de la percepción de ésta porque tanto las opiniones de la crítica como las traducciones hasta mediados de los años treinta de nuestro siglo eran con muy pocas excepciones y lo siguen siendo a

---

<sup>197</sup> El término utilizado por Bauer es *accuracy* que hemos traducido por «exactitud» pero que también podríamos haber traducido como «fidelidad». En nuestra opinión el término «fidelidad» aunque esté muy en boga entre los teóricos de la traducción, provoca malentendidos, pues se utiliza con distintos sentidos. La pregunta que nos hacemos a menudo es: ¿fidelidad a qué? (¿Al lector? ¿Al autor? ¿A la lengua del texto de partida? ¿A la forma? Y un largo etcétera). Creemos que Bauer se refiere aquí a lo que Toury denomina la norma de «adecuación» (*adequacy*) que se opone a la norma de «aceptabilidad» (*acceptability*) (Gideon Toury, «The Nature and Role of Norms in Literary Translation»).

<sup>198</sup> Julia Obolenskaya, «Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España».

veces *el reflejo del reflejo* de la literatura rusa en versiones francesas, inglesas y alemanas (énfasis en el original).<sup>199</sup>

Obolenskaya, a diferencia de Bauer, no considera por tanto la traducción indirecta del ruso como una etapa de la historia de las traducciones de la literatura rusa, sino como una etapa de la percepción de esta literatura. Más adelante afirma:

[...] se sobreestima el papel de Francia como intermediario literario y, al mismo tiempo, es difícil dejar de subrayar lo contradictorio que resultó este papel: por un lado, fue casi el único camino hacia la cultura rusa; por otro, Francia impuso su punto de vista y sus criterios sobre la literatura rusa y esos criterios fueron adoptados después por los críticos y traductores españoles. Dichos criterios, durante mucho tiempo, determinaban no sólo los métodos y caminos hacia interpretaciones de las obras rusas, sino que condicionaban la misma elección de la obra, su género y los medios de traducción. Así pues, se traduce la poesía rusa en prosa siguiendo la tradición francesa, desde el siglo pasado hasta hoy.<sup>200</sup>

En este fragmento confirma su posición: por un lado, considera que la traducción indirecta puede ser el único medio de recepción de una literatura en una época precisa, pero al mismo tiempo opina que limita la recepción, ya que pasa por el filtro de otro país. La época a la que se refiere en esta parte se extiende desde el final de la década de 1880 hasta 1930.

Julia Obolenskaya se pronuncia de forma aún más clara en el párrafo siguiente:

Generalmente, este período de las traducciones no directas es estudiado superficialmente, considerándolo como algo inevitable en la historia de las traducciones de idiomas poco corrientes; estas traducciones inevitablemente suponen la posibilidad de alterar o tergiversar el original, porque reflejando el reflejo del original en el espejo de otro idioma y de otra cultura, las traducciones no directas no pueden restaurar lo perdido, a veces repitiendo incluso errores de las traducciones anteriores. ¿Deben ser investigadas estas traducciones? ¿Quizá sería más correcto empezar el análisis de la historia de las traducciones después de aparecer las primeras traducciones directas? No, sin duda. Porque estas traducciones no directas sirvieron procedimientos y métodos fundamentales (aunque, a veces, erróneos que siguen influyendo en las traducciones modernas) y también definieron enfoques de la traducción del ruso.<sup>201</sup>

Añade que el período de las traducciones indirectas acaba hacia 1920-1930, aunque desgraciadamente incluso hoy en día se siguen publicando las mismas

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>200</sup> *Ibidem*, pp. 45-46. En esta cita se refiere tanto a traducciones directas como indirectas.

<sup>201</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.



traducciones en castellano. Considera que hacia la década de 1970 nace una verdadera escuela de traducción española, «al conseguir un cierto nivel del desarrollo teórico de los conocimientos sobre el tema, es decir, conocimientos sobre la traducción como manifestación específica, singular, de la actividad creativa humana; cuando se tiene conciencia del carácter creativo de la labor del traductor, surge un nuevo nivel de comprensión de sus tareas».<sup>202</sup>

Deducimos que la traducción indirecta ha dejado de ser un fenómeno actual en la traducción del ruso (no somos especialistas por lo que no podemos juzgar o comprobar las afirmaciones de la autora). Sin embargo, la traducción indirecta del chino no es una etapa del pasado que podamos analizar de la misma manera. La traducción indirecta del chino en España es una práctica actual que se debe examinar tanto en la historia como en el contexto que nos rodea.

A continuación resumiremos brevemente el artículo de Xu Jianzhong titulado «Retranslation: necessary or unnecessary».

Como lo indica el título del artículo, el objetivo consiste en reflexionar sobre si la traducción indirecta, así como la retraducción, que el autor designa respectivamente con los términos «retraducción indirecta» y «retraducción directa», son necesarias o no. Consideramos que es algo ambicioso tratar de responder a esta cuestión sobre dos prácticas traductorales distintas en una decena de páginas en ámbitos muy amplios: la traducción literaria y la traducción científica. Lo que nos interesa es la parte dedicada a la traducción literaria indirecta. Explica que la traducción indirecta es habitual en China, pero también fuera de China y presenta algunos ejemplos para después intentar responder a la cuestión que plantea en el título del artículo. Se expresa de la siguiente manera:

If there is no direct translation or there is no one who tries to do the direct translation, how can we wait for the learners not interested in translation to do the direct translation? So we think, in this case, indirect re/translation is preferred, and it can also promote cultural exchange in the world. If later, there is a direct translation that is better than the indirect re/translation, the indirect re/translation will be out of date and has fulfilled its mission.

With the development of cultural exchanges and the arrival of the age of globalization, indirect re/translation will be found less and less, but perhaps

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 54.

it will not disappear. So in our opinion indirect re/translation, on certain occasions, is a necessity and it is a good supplement to direct translation.

[...]

Indirect re/translation, although it loses some of the information of the original, should be accepted because it is a good supplement to direct translation. It is decreasing, but it will never disappear.<sup>203</sup>

Xu Jianzhong adopta una postura prescriptiva y da a entender que una traducción directa es siempre mejor que una indirecta, cuando no siempre es el caso. Defiende aún así la utilidad de la traducción indirecta y la considera necesaria. Por otro lado, intenta demostrar que existen pérdidas cuando traducimos indirectamente y presenta algunos ejemplos. Sin embargo, no examina más que las pérdidas y no se plantea que pueda haber otro tipo de influencias.

Para terminar, otros análisis como el de Edström se centran principalmente en el análisis filológico o lingüístico sobre las consecuencias de la traducción indirecta.<sup>204</sup> En este caso Bert Edström se limita al nivel de la palabra para demostrar que el hecho de utilizar una lengua intermedia (que denomina como *transmitter language*) a la hora de traducir textos japoneses en sueco conlleva un grado menor de precisión. Edström expone que los errores y la distancia entre el texto original y el de llegada se acentúan por influencia de la lengua intermedia. No obstante, también afirma que, gracias a la perspicacia del segundo traductor, en unos pocos ejemplos los errores del texto final son menores que en el texto intermedio.

Nos parece indispensable observar la forma en que estos investigadores han tratado la traducción indirecta, ya que nos permite perfilar de forma más clara nuestro proyecto. Aunque el estado de la cuestión que hemos presentado no pretende ser exhaustivo, hemos tratado de exponer los trabajos principales sobre este tema. A menudo en estudios donde se analiza la traducción desde un enfoque histórico se menciona con mayor o menor detalle la traducción

---

<sup>203</sup> Xu Jianzhong, «Retranslation: necessary or unnecessary», p. 99 y p. 202.

<sup>204</sup> Bert Edström, «The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish».

indirecta (es el caso del artículo de Obolenskaya, «Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España»), pues es casi imposible eludir este fenómeno al analizar intercambios literarios (especialmente entre literaturas alejadas o que han tenido poco contacto). En este apartado hemos tratado de demostrar la importancia de tener en cuenta la traducción indirecta y de examinar el «síntoma» que representa en las relaciones entre sistemas literarios y en la historia de la traducción en general. En la Parte II de la tesis veremos de forma más concreta cómo la reflexión sobre la traducción indirecta puede ser productiva.

## 9. Conclusión

Este capítulo ha servido para establecer las bases teóricas que sustentan este trabajo y explican, en resumen, la jerarquía y el dinamismo del polisistema literario global, la utilidad de la reflexión sistémica, descriptiva y política, la porosidad de las fronteras transnacionales de la literatura y la utilidad de la reflexión sobre la traducción indirecta.

Hemos dedicado un apartado a exponer la importancia de la reflexión sobre la traducción indirecta como un «síndrome» o conjunto de síntomas que reflejan la compleja realidad que supone la transmisión de textos. Por una parte, veremos que la traducción indirecta es el fenómeno más evidente de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono en la recepción de la literatura china del siglo XX en España. Por otra parte, trataremos de demostrar que la mediación va más allá y afecta no sólo al tipo de traducción, sino también al discurso que se adopta sobre una literatura extranjera, en este caso, la literatura china moderna y contemporánea. Es decir, la recepción literaria se ve afectada por esta mediación que no sólo influye en las traducciones indirectas.

Son muchas las preguntas que surgen y que nos gustaría explorar en este trabajo: ¿Cuál es la evolución de las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España? ¿Cómo han evolucionado las posiciones de «poder»? ¿Puede el análisis de la traducción indirecta reflejar cambios en las relaciones de

varios sistemas literarios? ¿Cuál es la actitud hacia la traducción indirecta como fenómeno en sí? ¿Qué tipo de textos se reciben? ¿Qué visión de la literatura china nos ofrecen estos textos? ¿Cómo se presentan al lector? ¿Cuál es la tendencia actual, hacia dónde tienden las relaciones entre estos dos sistemas literarios? Todas estas cuestiones serán abordadas en la Parte II y III de la tesis.

## CAPÍTULO 2

### CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS TEXTOS

#### 1. La recepción como punto de partida

El presente capítulo persigue un objetivo doble: por un lado, delimitar el objeto de análisis y, por otro, mostrar una problemática presente en la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España: la homogeneización de la literatura china, sinoextranjera y sinófona.

En los apartados que siguen enumeraremos los distintos criterios en que nos hemos basado para delimitar los textos que presentaremos y examinaremos en la historia de las traducciones. Para empezar, daremos cuenta del formato y del lugar de publicación de las traducciones. A continuación, abordaremos los criterios temporales, geográficos, lingüísticos y genéricos para delimitar el objeto de estudio. Las fronteras temporales servirán para establecer la fecha de inicio y la fecha final de publicación de las traducciones que incluimos en la historia de la traducción del capítulo 3. Asimismo, explicaremos y justificaremos la división de las tres etapas de esta historia de las traducciones. Veremos que la elección de las fronteras geográficas (se tomarán en cuenta la República Popular de China, Taiwán, Hong Kong y la diáspora) y lingüísticas (se incluirán idiomas como el inglés y el francés además del chino) no han sido escogidas de manera fortuita, sino que nos hemos basado en la perspectiva receptora. El último criterio para delimitar el objeto de estudio será el del género textual, un criterio que, como el anterior, también oculta incoherencias entre la multiplicidad de la producción de los textos y la recepción simplificada, homogeneizada y sesgada que de ellos se hace.

Hemos decidido aplicar los criterios expuestos desde el punto de vista de la recepción, es decir, en vez de partir de unas categorías preestablecidas de lo que es o deja de ser la «literatura china moderna y contemporánea», hemos definido el objeto de estudio en función de lo que se recibe como tal. El objetivo final consistirá en examinar la recepción y cuestionar lo que se incluye bajo la etiqueta de la literatura china moderna y contemporánea. Creemos que esta metodología puede poner de relieve la recepción sesgada que tratamos de demostrar en este trabajo y sernos útil para teorizar más adelante sobre las dinámicas de recepción (temáticas, autores), las políticas editoriales, las vías de traducción (directa, indirecta) y, de forma más general, sobre la posición de la literatura china moderna y contemporánea en el polisistema global.

La decisión de tomar como punto de partida al lector merece que nos refiramos aquí a la teoría de la recepción formulada por Hans Robert Jauss. Jauss plantea por primera vez este cambio de paradigma en 1966 cuando en la conferencia inaugural de la Universidad de Constanza, en Alemania, pronuncia la conferencia titulada «La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria».<sup>205</sup> La conferencia de Jauss plantea un rechazo de la historiografía tradicional, basada principalmente en la periodización y la sistematización, y propone una teoría de la recepción literaria que aboga por el estudio del horizonte de expectativas del lector y examina la relación texto-lector. Se trata de una teoría que ha sido muy debatida; Isabelle Kalinowski explica de forma certera una de los problemas de las premisas de Jauss:

Si le chemin parcouru entre *L'histoire de la littérature comme provocation* (1970) et *Expérience esthétique et herméneutique littéraire* (1982) marque le passage d'une « esthétique de la réception » à une « herméneutique littéraire », on ne saurait parler d'une rupture induite par le constat de certaines apories — car Jauss a d'emblée situé sa démarche dans le cadre de l'herméneutique. En affirmant que l'« historien de la littérature » devait « fonder son propre jugement en étant conscient de sa position actuelle dans la série historique des lecteurs », il indiquait d'emblée un (*sic.*) double orientation, historique et interprétative. L'éclairage apporté sur la série des réceptions passées ne répondait pas à un intérêt exclusivement historique, mais au « projet conscient de constitution d'un canon impliquant (...) une

---

<sup>205</sup> Una versión ampliada del discurso se encuentra traducido al francés en: Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, bajo el título: «L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire», pp. 23-88.

révision critique, sinon la destruction du canon littéraire traditionnel ». L'ambition « modeste » de l'herméneutique rivalisait dès lors avec la création littéraire : « Le chercheur serait alors créateur et pourrait être comparé à l'écrivain, comme créateur d'attentes nouvelles. » Dans ce projet herméneutique, l'identité des « lecteurs » qu'un « changement de paradigme » devait placer au centre de la théorie littéraire se trouvait circonscrite : il s'agissait avant tout de l'écrivain (en tant que lecteur « productif » d'autres écrivains) et du critique, son double universitaire.<sup>206</sup>

Así, la contradicción principal que se le ha achacado es el hecho de que, cuando se habla del «lector» y de su percepción de la obra literaria, en realidad se habla del «crítico» y del «investigador», lo que excluye a otro tipo de lectores.<sup>207</sup> Puesto que un desarrollo más profundo y detallado de la teoría de la recepción escaparía a los objetivos de este capítulo, pasaremos a explicar la metodología que hemos adoptado.

En este capítulo dedicado a delimitar las fronteras del objeto de estudio, hemos establecido unos marcadores o dispositivos que nos parecen idóneos para examinar la recepción, ya que suponen una plataforma que conecta la literatura con el público general. Dichos marcadores son: los artículos en prensa, los paratextos de las obras y las catalogaciones de las librerías (tanto virtuales como físicas, es decir, la clasificación de los libros en las estanterías). Lejos de ser textos académicos restringidos, estas fuentes tienen una relación directa con los lectores, desempeñan un papel importante en la difusión de la literatura, y contribuyen, además, a generar opiniones por parte de los lectores. Los marcadores que acabamos de enumerar nos servirán para definir los límites del objeto de estudio.

---

<sup>206</sup> Isabelle Kalinowski, «Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception», *Revue germanique internationale*, n° 8 (1997), p. 160.

<sup>207</sup> Para un análisis crítico, profundo y detallado de las contradicciones y divergencias de la teoría de la recepción de Jauss y otros autores cercanos, véase el recién citado: Isabelle Kalinowski, «Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception». Rien T. Segers también resalta la crítica anterior sobre la orientación hermenéutica de la estética de la recepción y la coincidencia entre lector e investigador en su artículo: «Changing Faces of Reception Studies. Some General Observations in Retrospect», in *Études de réception: Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée = Reception Studies: Proceeding of the XI<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association*, Berna, Peter Lang, 1993, pp. 11-19. Por otro lado, la tesis de Joseph Jurt constituye un ejemplo de los primeros trabajos en sociología de la recepción que estudian la «historia externa de la recepción», como lo indica el autor. Se centra en el estudio de la recepción de obras traducidas y se distingue intencionadamente de la teoría de la recepción de Jauss por tratarse de una teoría hermenéutica alejada del enfoque sociológico por el que aboga Jurt (véase Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique: lectures de Bernanos, 1926-1936*, París, J.-M. Place, 1980).

Al mismo tiempo que definimos las fronteras del objeto de estudio ofrecemos una definición de la literatura china moderna y contemporánea desde el punto de vista de la recepción, una definición problemática, como veremos a lo largo del presente capítulo.

## 2. Formato y lugar de publicación

Sólo se tomarán en consideración las traducciones publicadas en forma de volumen en España. Esto significa que no tendremos en cuenta las traducciones publicadas en revistas ni las publicadas únicamente en Latinoamérica o en China (por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín).

La razón de haber optado sólo por las traducciones publicadas en forma de volumen es que las traducciones publicadas en revistas son muy escasas, por lo que no amplían ni modifican las apreciaciones que presentamos en la Parte II de la tesis.<sup>208</sup>

En cuanto a las traducciones publicadas en China por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, hemos decidido considerarlas únicamente cuando otras editoriales las han reeditado en España. La razón principal de excluirlas de este estudio es que el acceso a ellas no es fácil en España, por lo que consideramos que su influencia es poco relevante. En todo caso, su estudio requeriría un trabajo aparte, basado en premisas distintas, cuyo fin sería observar la manera en que esta editorial china exporta y presenta su literatura. Nos limitaremos aquí a señalar que en muchas de las traducciones de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín se omite la lengua de partida, que no siempre es el

---

<sup>208</sup> En otros estudios como en Heilbron, Johan; Gisèle Sapiro; Anaïs Bokobza, *et al.*, *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* observamos que se ha optado por la misma decisión; los autores la explican de la siguiente manera: «Si les revues doivent être prises en compte dans les études qualitatives portant sur la réception d'un auteur étranger, le rôle de médiation qu'elles ont pu jouer par le passé dans le processus de traduction des œuvres de littérature et sciences humaines et sociales semble s'être atténué, pour le champ littéraire à tout le moins (et bien qu'elles conservent un rôle central dans le champ scientifique, il ne semble pas déterminant dans la prise de décision de traduire un auteur)» (p. 46). Consideramos que esta tendencia es aún más evidente en España, porque se publican pocas traducciones en revistas.



chino, y la fuente de las traducciones. Como veremos que ocurre con las reediciones de las traducciones de esta editorial china en España, a menudo se trata de traducciones indirectas, así que esta práctica también tiene lugar en el caso de una editorial china que pretende exportar su literatura.

Consideramos que el estudio de las traducciones publicadas en Latinoamérica supondría también una investigación aparte y presentaría características diferentes. A pesar de que durante la dictadura franquista se hizo posible una emergencia de editoriales en América Latina, hoy en día predominan los grandes grupos editoriales españoles.<sup>209</sup> Esto significa que lo que se publica en España a menudo también llega a distintos países de América Latina (a través de las sedes de las editoriales), mientras que no es fácil encontrar en las librerías españolas libros de literatura china traducidos y publicados en Latinoamérica. Por otro lado, cabe destacar que son pocos los traductores de literatura china en Latinoamérica, aunque no hay que olvidar a los profesores y traductores del Colegio de México, institución que ha publicado varias traducciones de literatura china del siglo XX.<sup>210</sup>

### 3. Fronteras temporales

El período de tiempo que analizamos corresponde a las traducciones de la literatura china moderna y contemporánea en castellano y catalán realizadas hasta 2009.<sup>211</sup> En la historiografía literaria, habitualmente se acepta que el nacimiento de la literatura china moderna coincide con el Movimiento de la

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 66; Gisèle Sapiro, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, París, Nouveau monde, 2009, p. 277.

<sup>210</sup> Como por ejemplo: *Cuentos* de Wang Meng (王蒙), prefacio y selección de Flora Botton Beja, traducidos por Duan Ruochuan *et al*, 1985; *Amor en la ciudad en ruinas* de Zhang Ailing (张爱玲), traducido por Liljana Arsovska y Chen Zhi, 2007; *Esmeralda* de Zhang Jie (张洁), traducido por Lien-tan Pan e Indira Añorve Zapata, 2007; *Mujeres virtuosas: del arenal de las ocas amorosas* de Gu Hua (古华), traducido por Chen Zhiyuan, 2000; *La casa de los Liu y otros cuentos* de Lao She (老舍), traducido por Lee Kuo, Miguel Olivera, John Page y Fred Smith, 1973; estas traducciones han sido publicadas por el Colegio de México. Se han publicado también traducciones en la revista *Estudios de Asia y África* del Colegio de México.

<sup>211</sup> En la Parte II de la tesis limitaremos la historia de las traducciones hasta 2009. Sin embargo, en la tercera parte de la tesis puede que ocasionalmente mencionemos traducciones posteriores. Se trata de una frontera flexible que hemos delimitado por cuestiones pragmáticas.

Nueva Cultura (*xinwenhua yundong*, 新文化运动). Se suele tomar 1917 como la fecha de inicio de la revolución literaria, promovida en un principio por Hu Shi en la revista *Xin qingnian* y por el editor de ésta, Chen Duxiu. La publicación del que se suele considerar como el primer relato moderno en *baihua* (白话), *Diario de un loco* (*Kuangren riji*, 狂人日记, 1918) de Lu Xun (鲁迅), se toma también como punto de referencia. Aún así, el inicio de la modernidad literaria constituye un tema de debate en el ámbito académico —como suele ocurrir con las divisiones históricas en general— y cada vez se acepta de forma más generalizada la emergencia de la literatura moderna a finales de la dinastía Qing.<sup>212</sup>

En la Parte II de la tesis dividiremos la historia de las traducciones en tres etapas y analizaremos las traducciones de obras escritas a partir de 1917 y que hayan sido traducidas hasta 2009.<sup>213</sup> La primera etapa va de 1949, fecha en que se publica la traducción *Autobiografía de una muchacha china* de Xie Bingying (谢冰莹), hasta 1977.<sup>214</sup> La segunda la inaugura la traducción de Iñaki Preciado de *Grito de llamada* de Lu Xun en 1978 y llega a su fin en 2000.<sup>215</sup> Se trata de una época marcada por la aparición de varios traductores de literatura china

---

<sup>212</sup> Este revisionismo tiene lugar posteriormente y a contracorriente. Véanse, por ejemplo, Milena Dolezelova-Velingerova, «The Origins of Modern Chinese Literature», in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Merle Goldman (ed.), Cambridge (EE. UU.), Harvard University Press, 1977, pp. 17-35; David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle splendor: repressed modernities of late Qing fiction, 1849-1911*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1997; y Leo Ou-fan Lee «Literary Trends I: The Quest for Modernity, 1895-1927», in *The Cambridge History of China*, John King Fairbank y Feuerwerker (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, vol. 12, 1989, pp. 452-504, entre otros.

De las novelas de finales de la dinastía Qing, ha sido traducida al castellano: *Los viajes del buen doctor Can* (*Laocan youji*, 老残游记) de Liu E (刘鹗), traducida del chino por Gabriel García-Noblejas, Madrid, Cátedra, 2004, una novela que como acabamos de indicar no entrará en los límites cronológicos que hemos establecido.

<sup>213</sup> En el apéndice 1 hemos incluido una lista de estas traducciones clasificadas en orden cronológico en las tres etapas que hemos establecido. Figuran también en el apartado correspondiente de la bibliografía —y por tanto en orden alfabético por autor— junto con otras traducciones que citamos a lo largo de la tesis.

<sup>214</sup> Xie Bingying, *Autobiografía de una muchacha china* [Autobiography of a Chinese Girl, 1943 = 一个女兵自传, 1936], prólogo de Marcela de Juan, traducción de la versión inglesa de Tsui Chi por Rosa María Topete, Madrid, Mayfe, 1949.

<sup>215</sup> Lu Xun, *Obras I: Grito de llamada* [呐喊, 1923], traducido del chino por Iñaki Preciado y Miguel Shiao, Madrid, Alfaguara, 1978. Iñaki Preciado aparece en ocasiones también como Ignacio Preciado y Juan Ignacio Preciado. Utilizaremos siempre el nombre Iñaki Preciado para mantener la coherencia.

moderna, así que representa un período en el que aumentan considerablemente las traducciones directas. En la tercera etapa, de 2001 a 2009, las traducciones son mucho más numerosas, especialmente las de novelas contemporáneas aunque, al contrario de lo esperado, las traducciones indirectas (muchas de ellas camufladas) proliferan más que las directas.

En lo que atañe a los criterios para establecer esta división, hemos tomado como referencia acontecimientos importantes que creemos que marcan un cambio en la historia de las traducciones. En el capítulo 3 veremos que 1978 es una fecha significativa por varios motivos, el que aquí nos interesa es que antes de 1978 las traducciones son escasas e indirectas, a excepción de las de Marcela de Juan, mientras que a partir de 1978 aumentan las traducciones directas, ya que hay más traductores capaces de llevar a cabo esta tarea. El año 2001 marca también un cambio importante: veremos que la publicación de la traducción del Premio Nobel Gao Xingjian (高行健) tiene eco en la prensa y observamos que a partir de ese año el número de traducciones aumenta considerablemente y, no sólo eso, sino que además aumentan las traducciones indirectas realizadas del inglés y el francés.

#### **4. Fronteras geográficas y lingüísticas: homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera**

La masa homogénea que representa en la recepción la «literatura china moderna y contemporánea» traducida está compuesta no sólo de obras de autores de la República Popular, sino también de autores de la diáspora que escriben en chino e incluso de autores de origen chino que escriben en inglés y en francés. Así lo demuestran ocasionalmente los paratextos de las obras y, muy a menudo, los artículos y reseñas que encontramos en la prensa. De ahí que hayamos decidido incluir la literatura sinófona y sinoextranjera en nuestro análisis, lo que implica un posicionamiento que afectará a los textos que tomaremos en cuenta.

En cuanto al término «literatura sinófono», lo tomamos de Shu-mei Shih.<sup>216</sup> La autora propone este término por su cualidad transnacional que le permite diferenciar la literatura escrita en chino por escritores sinoparlantes en varios lugares del mundo de la «literatura china» escrita en la República Popular China. Agrupa bajo este término la literatura escrita en Taiwán, el Hong Kong colonial y el Sudeste Asiático, así como la literatura escrita en chino por autores residentes en los Estados Unidos, Canadá y varios países de Europa. Una de las razones por las que aboga por distinguir estas literaturas es la marginalización que sufren y la elección arbitraria, e ideológica que se hace de estas literaturas en la historia literaria china. Sugiere que este término permite una teorización alternativa:

The sinophone as an organizing category allows for an alternative theorization of such a writer because it transcends national boundaries; its *raison d'être* is a condition of exile, diaspora, minorization, and hybridity that resists incorporation both into China and into the place of residence.<sup>217</sup>

En cambio, aprovechando la existencia de los términos sinoamericano, sinofrancés, etcétera, agrupamos bajo el término literatura «sinoextranjera» las obras escritas en inglés, francés y otros idiomas por autores de origen chino residentes en los Estados Unidos, Canadá y Europa.

Estas tres categorías responden a contextos de producción muy distintos y se dirigen a un público diferente. Tanto la literatura sinófono como la sinoextranjera implican normalmente una situación minoritaria, de exilio o de diáspora. La literatura china y la sinófono se suelen dirigir a un público que entiende el chino, mientras que la sinoextranjera se dirige normalmente a un público occidental. Además, en el caso de la literatura de Taiwán se podría incluso considerar la lengua china como lengua de colonización. De ahí que Shu-mei Shih subraye la importancia de utilizar otro término distinto de «literatura china» y sugiera que «sinófono» es en este sentido similar a

---

<sup>216</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition»; Shu-mei Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley (Calif.)-Los Angeles (Calif.)-Londres, University of California Press, 2007.

<sup>217</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 26.

«anglófona» y «francófona», ya que como decíamos la lengua china puede ser vista como lengua de colonización.<sup>218</sup>

Además de la literatura china (de la República Popular) y la literatura sinófona de la diáspora europea y americana, sólo se ha traducido al castellano una novela de una autora taiwanesa, que ha sido clasificada bajo la misma etiqueta de «literatura china»<sup>219</sup> no sólo en librerías sino incluso en la base de datos oficial de libros editados en España del ISBN donde aparece bajo la materia «literatura china». En cuanto a la poesía, Marcela de Juan traduce algunos poemas de autores chinos que se instalan en Taiwán en su *Segunda antología de la poesía china* (que examinaremos más a fondo en el capítulo 3) sin dedicarles ninguna mención especial.<sup>220</sup> La antología *El barco de orquídeas: poetisas de China* incluye a poetisas de Taiwán, pero como señala el título no se diferencian (de hecho incluye asimismo a una autora sinomalaya).<sup>221</sup> Conjeturamos que si existieran traducciones de autores malayos que escriben en chino o de autores del Hong Kong colonial, por ejemplo, éstos también formarían parte del conjunto denominado «literatura china». En conclusión, es la etnicidad del autor la que justifica la pertenencia a esta categoría. Una etnicidad sumamente simplificada y homogeneizadora en sí, como destaca Shu-mei Shih:

In short, “Chinese” functions as a category of ethnicity only to the extent that it designates the Han, excluding all the other ethnicities, languages and cultures. The term *ethnic Chinese* is therefore a serious misnomer, since Chineseness is not an ethnicity but many ethnicities. By this procedure ethnicized reductionism, the Han-centric construction of Chineseness is not unlike the gross misrecognition of Americans as white Anglo Saxons (énfasis en el original).<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 29, nota 5.

<sup>219</sup> Nos referimos a la novela de Shi Shuqing (Shih Shu-ching, 施叔青), *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* [City of the Queen: A Novel of Colonial Hong Kong, 2005 = 香港三部曲 1993, 1995, 1997], traducida del inglés por Elena López Fernández, Madrid, El tercer nombre, 2009. Se trata de una traducción indirecta realizada a partir de la versión inglesa de Howard Goldblatt y Sylvia Li-chun Lin. La traducción inglesa es además un *editing* del original chino, mucho más breve que las tres novelas que componen el original de unas seiscientas páginas (véase también la ficha 75 del capítulo 3).

<sup>220</sup> Marcela de Juan, *Segunda antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente, 1962 [reeditada en 2007 por Alianza].

<sup>221</sup> Kenneth Rexroth y Ling Chung, *El barco de orquídeas: poetisas de China* [Orchid Boat: Women Poets of China, 1972], traducido del inglés por Carlos Manzano, Madrid, Gadir, 2006.

<sup>222</sup> Shu-mei Shih, *Visuality and Identity*, p. 23.

De ahí que esta categoría sea aún más problemática y compleja. Además, en la categoría de «literatura china» la lengua de escritura no tiene relevancia alguna con vistas a esta homogeneización, ya que se incluyen textos originalmente escritos en chino, inglés, francés, etcétera.

A continuación veremos algunos ejemplos que nos han movido a incluir la literatura sinófona y sinoextranjera en nuestro trabajo. Estos ejemplos demuestran la confusión y la homogeneización de las distintas categorías que hemos mencionado y que en la recepción se funden en un mismo grupo llamado «literatura china».

#### 4.1. ¿Qué nos dice la prensa?

La celebración de los Juegos Olímpicos en China ha puesto de moda todo lo relacionado con el gigante asiático, también su literatura. [...]

Los libros que se publican en el país, sin apenas difusión en Occidente, son herederos del realismo socialista. Aunque hay excepciones, como la de Mo Yan, y como está sucediendo también en el cine, la literatura que se hace en China depende de lo que el Partido Comunista permita publicar. Más interés tiene la literatura escrita por disidentes chinos que se han exiliado o por escritores que han nacido en el extranjero pero de origen chino.<sup>223</sup>

Así empieza el artículo del crítico Adolfo Torrecilla publicado en la sección de cultura de la web de la cadena Cope el 30 de julio de 2008 bajo el título «Más que un género literario: los misterios de la literatura china».<sup>224</sup> En este párrafo, además de demostrar su falta de conocimientos de la diversidad literaria existente en la República Popular China, el autor manifiesta una posición según la cual la literatura sinoextranjera y la sinófona forman parte de la «literatura china». Y no sólo eso, sino que considera que la literatura escrita desde fuera de China es de mayor calidad. Lo que más confunde al lector, no

---

<sup>223</sup> Adolfo Torrecilla, «Más que un género literario: los misterios de la literatura china», *COPE.es*, 30 de julio de 2008. En las referencias de los artículos de prensa de los que citamos, no presentaremos la página web en las notas; sin embargo, estos datos figuran en la bibliografía.

<sup>224</sup> En noviembre de 2009 Adolfo Torrecilla vuelve a publicar este artículo con unos cambios mínimos bajo el título «China: un gigante, también literario» en ocasión de la participación de China en la feria de Fráncfort. Añade a su esbozo de «literatura china» la obra *Generación Mao* (Emecé, 2009) de Xinran (Xue Xinran, 薛欣然), la última traducción de una novela de Mo Yan (*La vida y la muerte me están desgastando*) y a Qian Zhongshu (钱钟书) y su *Fortaleza asediada*, pues la traducción que Taciana Fisac realizó en 1992 ha sido reeditada por Anagrama en 2009.

obstante, es la falta de datos sobre el país de residencia o la lengua de escritura de los autores, como si fueran datos insignificantes y la mera pertenencia o descendencia de la etnia china bastara para agruparlos dentro de la etiqueta de «literatura china moderna y contemporánea».

En este artículo Adolfo Torrecilla da un rápido repaso a los siguientes autores: Jung Chang, Harry Wu, Cao Guanlong (曹冠龙), Lynn Pan, David Kidd, Mo Yan, Pang-Mei Natasha Chang, Amy Tan, Timothy Mo, Lin Yutang, Ha Jin, Gao Xingjian, Hong Ying (虹影), Shan Sa, Ying Chen, Wang Shuo (王朔), Lulu Wang, Jili Jiang, Lilian Lee (Li Bihua, 李碧华), Dai Sijie, Weihui (Zhou Weihui, 周卫慧), Diane Wei Liang, Qiu Xiaolong, Lisa See y Anchee Min. De los veinticinco escritores a los que pasa revista a toda prisa sólo siete escriben en chino (Cao Guanlong, Mo Yan, Gao Xingjian, Hong Ying, Wang Shuo, Lilian Lee y Weihui). Según Torrecilla, Mo Yan es el único autor radicado en China que valga la pena. En lo que toca a Wang Shuo y Weihui, que también viven en China, omite su lugar de residencia y la lengua en la que escriben.

Hemos realizado una selección de ejemplos representativos, como el que acabamos de presentar, ya que la homogeneización de estas literaturas es una tendencia generalizada.<sup>225</sup> Los seis ejemplos seleccionados han aparecido entre 1994 y 2008. El hecho de que la mayoría de artículos hayan salido a la luz en la década del 2000 no es fortuito, ya que en los últimos años la prensa aborda con más frecuencia el panorama de la literatura china. En los años noventa los artículos tienden a ser reseñas puntuales de un libro y antes de 1990 son pocos

---

<sup>225</sup> Otros artículos que demuestran la uniformización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera serían, entre otros: Manuela Díaz, «Libros que rompen prejuicios», *El Correo*, 13 de junio de 2006; Rafael Poch, «La literatura contemporánea china, en el torbellino de la modernización», *La Vanguardia*, 15 de octubre 2009; Juan Carlos Rodríguez, «Once novelas chinas y un epílogo olímpico», *Ecodiario.es*, 26 de julio de 2008; I. Sánchez, «La literatura china se estrena en la creación de grandes mitos de la novela negra con la última obra del escritor Qiu Xiaolong, Muerte de una heroína roja, que en su primera edición en español sale al mercado con una tirada de 15.000 ejemplares, todo un hito para la editorial andaluza Almuzara», *Diario de Sevilla*, 3 de mayo de 2006; Anna Soler-Pont, «Una literatura inmensa y desconocida: aproximación a una literatura de raíces milenarias», *El Periódico de Catalunya*, 21 de mayo de 2008; María Pérez, «Ay, pobre China», *El Mundo*, 3 de marzo de 2010; David Morán, «Almuzara se adentra en la novela negra “made in China”», *ABC*, 13 de abril de 2006; Lina María Aguirre «Viajes literarios: una selección para recorrer toda clase de mundos (China)», *La Vanguardia*, 1 de junio de 2003, p. 78, etcétera.

los artículos publicados.<sup>226</sup> No creemos que haya habido una evolución en la manera de presentar la literatura china del siglo XX, sino que, en general, se tiende a la homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera en todas las épocas. En cuanto al orden de presentación de estos seis ejemplos, expondremos primero los más generales, los que presentan un panorama global de la literatura china, y después los que se centran en un número reducido de obras.

El segundo ejemplo que demuestra la confusión que hemos descrito sería el artículo titulado «Panorama de la novela actual: China 2008», publicado por *El Cultural* (de autor anónimo).<sup>227</sup> En este artículo se nombran los siguientes autores: Gao Xingjian, Harry Wu, Ma Jian (马建), Dai Sijie, Diane Wei Liang, Mo Yan, Ya Ding, Can Xue (残雪), Jia Pingwa (贾平凹), Fang Fang (方方), Wang Shuo, Yu Hua (余华), Mian Mian (棉棉) y Guo Jingming (郭敬明). Recordemos que de esta lista Harry Wu y Diane Wei Liang escriben en inglés y Dai Sijie y Ya Ding en francés. Aunque de la mayoría de autores de la diáspora se dice que «huyeron» o «se exiliaron», no se indica en ningún momento en qué idioma escribe cada uno. Todos forman parte de la «novela china actual». Llama la atención la tendencia generalizada a denominar como «exiliados» a todos los escritores chinos que residen en la diáspora. Por otro lado, nos gustaría señalar que no todos los autores que aparecen en el artículo han sido traducidos ni al castellano ni al catalán, como: Can Xue, Jia Pingwa, Fang Fang, Mian Mian y Guo Jingming. Es probable, pues, que el periodista se haya basado en artículos en inglés o en francés sobre la literatura china contemporánea.

Otro artículo sobre el panorama de la literatura china contemporánea que puede servirnos como ejemplo es el publicado por Xavi Ayén en *La Vanguardia* el 8 de diciembre de 2000 bajo el título «Las mil caras de la literatura china». Este artículo, publicado tras la concesión del Nobel a Gao Xingjian, ofrece un esbozo de los autores chinos del momento y al parecer el periodista autor del artículo

---

<sup>226</sup> La bibliografía final muestra esta evolución. Además, la mayoría de artículos anteriores a 1990 tratan de literatura sinoextranjera.

<sup>227</sup> «Panorama de la novela actual: China 2008», *El Cultural*, 31 de julio de 2008.



cuenta con el asesoramiento del especialista Manel Ollé, a quien cita en dos ocasiones. Esto se refleja en una mayor precisión a la hora de clasificar a los autores: no todos los que residen en el extranjero son «exiliados» y se distinguen las lenguas en las que escriben. A pesar de ello, todos los autores se agrupan bajo la etiqueta de «literatura china», incluso los que escriben en inglés y francés.

La literatura china es una gran desconocida en España, no sólo porque las traducciones no resistan la comparación con Francia o Italia, sino porque, por ejemplo, hasta Ediciones del Bronce traduce al Nobel a partir de la versión francesa. La cosa varía si hablamos de aquellos autores del “grupo de la diáspora”, mucho más conocidos, “casi todos mujeres y que escriben sobre todo memorias familiares, normalmente en sus lenguas de adopción”, según el crítico y experto en literatura oriental Manel Ollé.<sup>228</sup>

Se ofrece también, en el mismo artículo, un mapa mundial de la literatura china que lleva el título de: «Literatura china, una realidad mundial». En este gráfico aparecen tres etiquetas que agrupan a los siguientes autores:

- Diáspora: EE. UU.: Amy tan y Ha Jin; Reino Unido: Timothy Mo; Canadá: Ying Chen; Francia: Dai Sijie; Singapur: Catherine Lim; Holanda: Lulu Wang.
- Exiliados: EE. UU.: Bei Dao (北島); Francia: Gao Xingjian; Holanda: Duo Duo (多多).
- Interior: Wang Meng, Yu Hua, Ah Cheng (阿城), Wang Shuo, Mian Mian.

Como decíamos se vislumbra un intento de deshomogeneizar la masa de «literatura china» de la que hablábamos, así que este ejemplo es menos drástico que los demás. A pesar de agrupar a estos autores bajo la misma etiqueta de la literatura china y de dar por hecho que la etnia china sirve como tarjeta de visita para formar parte de dicho grupo, este «mapa mundial» hace hincapié en la desterritorialización de la literatura china.

Un cuarto ejemplo sería la reseña conjunta de tres obras —*El rastro perdido* de Lynn Pan, *El gourmet* de Lu Wenfu (陆文夫) y *Azalea roja* de Anchee Min— publicada en el diario *ABC* el 26 de agosto de 1994 por Fernando R.

---

<sup>228</sup> Xavi Ayén, «Las mil caras de la literatura china», *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2000, p. 34.

Lafuente.<sup>229</sup> La segunda es la única escrita en chino, las otras dos autoras escriben en inglés. Sin embargo, en ningún momento se hace mención a las distintas lenguas en las que han sido escritas estas obras, ni si los autores residen en China, y se definen las tres novelas como pertenecientes a la «literatura china» y concretamente a la corriente de la Literatura de las Cicatrices.

Junto a otras obras, reseñadas en estas páginas, «El gourmet» de Lu Wenfu (1982) significó la ruptura con los modelos orgánicos inspirados en la glosa y el tedioso mamotreto social-realista. [...] En la mayor parte de estas obras, el motivo principal que ocupa y da sentido a la narración es la herida causada a sus personajes por la represión política; tal dimensión adquirió el volumen de narraciones dedicadas a recordar y reflexionar sobre ello que al conjunto se le ha definido como «literatura de cicatrices».

[...]

En las tres obras [*El rastro perdido* de Lynn Pan, *El gourmet* de Lu Wenfu y *Azalea roja* de Anchee Min] destaca un apremio urgente e insoslayable: salvaguardar una identidad cultural conformada a lo largo de miles de años que unos visionarios pensaron arrasar en poco más de tres décadas. Ahora, el fiasco revolucionario ha dado alas a los jóvenes escritores y ha recuperado a los perseguidos. La búsqueda de su propia historia —por lo general, centrada en la familia— compone la sabia arquitectura narrativa de estas tres novelas, impecables en su ejecución y de lectura, casi, obligada para cualquiera atento a cuanto sucede al otro lado del paraíso.<sup>230</sup>

La única pista que en todo el artículo podría indicarnos que una de las obras se distingue de las demás (¿como sinoextranjera?) se encuentra en el siguiente pasaje:

En «El rastro perdido» se trata, lisa y llanamente, de reconstruir los pasos «justos y medidos y de errante son» de una acaudalada familia china obligada al exilio y al desarraigo. Es el complemento de otras dos obras de resonante éxito internacional: «Cisnes salvajes» de Yung Chan (*sic.*) y «El Club de la buena estrella» de Amy Tam (*sic.*).<sup>231</sup>

Pero seguramente esta referencia a dos obras sinoextranjeras no ayuda al lector, sino que lo confunde aún más y probablemente lo induce a pensar que las tres autoras escriben «literatura china» con una temática parecida, porque, como

---

<sup>229</sup> Lynn Pan, *El rastro perdido*, traducido del inglés por Luis Magrinyà, Barcelona, Alba, 1994; Lu Wenfu, *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* [Vie et passion d'un gastronome chinois, 1988 = 美食家, 1983], traducido del francés por Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1994; Anchee Min, *Azalea roja* de, traducido del inglés por Rosa Arruti, Barcelona, Ediciones B, 1994.

<sup>230</sup> Fernando R. Lafuente, «El rastro perdido», *ABC*, 26 de agosto de 1994, p. 12.

<sup>231</sup> *Ibidem.*

decíamos, en ningún momento se habla de los países de residencia o de la lengua en que se escribe la obra.

Otro ejemplo que nos gustaría señalar es un artículo aparecido en *La Vanguardia* el 24 de septiembre de 1999 bajo el título «Mujeres de otros mundos» y que lleva un encabezado que dice así: «La avalancha de escritoras exóticas traducidas al castellano y al catalán».<sup>232</sup> En este artículo el autor, Mauricio Bach, divide tres secciones: India y Bangladesh, Oriente y el Pacífico, y el Caribe y las Antillas. En la sección Oriente y el Pacífico aparecen seis autoras (de Samoa, Vietnam, Corea y China). De estas seis, dos son de origen chino: Lulu Wang y Ying Chen. A diferencia de otras reseñas, se menciona el lugar de residencia de cada una de ellas, Holanda y Canadá, pero no se hace referencia en ningún momento al idioma en el que escriben. En un subapartado dentro del mismo encabezado («La avalancha de escritoras exóticas...») escrito por Llàtzer Moix con el título «El Globo entero en la librería» se alude a dos razones que explican el éxito de estas autoras: el exotismo y la intensidad.<sup>233</sup> La intensidad, según el periodista, se debe a su estilo de vida: «La vida de una autora del Tercer Mundo puede ser azarosa, épica; Homero estaría hoy en Timor».

Este artículo clasifica a estas dos autoras, junto a otras escritoras de todo el mundo, como «autoras del tercer mundo» (y concretamente de «Oriente y el Pacífico»), «mujeres de otro mundo», «exóticas» y con una escritura «intensa» y «universal».

Proponemos aquí una panorámica de voces femeninas no occidentales, voces que nos hablan de humillaciones, reivindicación de derechos, situaciones políticas conflictivas y condiciones materiales precarias, pero también de otras maneras de entender la vida, de otros paisajes y otras culturas. Y, por supuesto, de temas inequívocamente universales, pues sólo así se entiende el desbordante éxito de una autora como la india Arundhati Roy («El dios de las pequeñas cosas»)<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Mauricio Bach, «Mujeres de otros mundos», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1999, p. 6.

<sup>233</sup> Llàtzer Moix, «El Globo entero en la librería», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1999, p. 6.

<sup>234</sup> *Ibídem*.

El artículo supone una forma muy marcada de «reescritura», como diría Lefevere, o de «manipulación», como diría Hermans.<sup>235</sup> Nos hace seguir un esquema que parece funcionar para esta clase de libros: literatura minoritaria (de mujeres), doblemente minoritaria (del tercer mundo, por lo tanto, exótica) y con una temática unida al sufrimiento y a las injusticias sociales («intensa»). Representa un claro ejemplo de utilización de la diferencia como reclamo comercial.

El último ejemplo que nos gustaría aducir es un artículo que reseña dos obras de novela negra: *Visado para Shanghai* de Qiu Xiaolong y *El ojo de jade* de Diane Wei Liang.<sup>236</sup>

Apenas hay noticia de autores que escriban y publiquen novela criminal en China, pero las coordenadas sociales propician ya, en buena medida, la aparición de una novela negra china con estilo propio, ambientada «in situ», con un mercado de lectores prácticamente ilimitado que hace soñar a los editores occidentales.

En esta dirección apuntan obras recientes como *El ojo de jade* (Siruela), de Diane Wei Liang (1966), desarrollada en Pekín, y *Visado para Shanghai* (Almuzara) de Qiu Xiaolong (1953), que tiene por escenario esa populosa ciudad del Pacífico.<sup>237</sup>

A pesar de que un poco más adelante se indique que «los dos autores escriben desde fuera de China», una vez más, se omite completamente la lengua en la que escriben. Además, la cita anterior asocia a estos autores con «una novela negra china con estilo propio».

Nos hemos centrado en varias reseñas o artículos que agrupan a distintos autores para realizar una selección de los muchos ejemplos con los que nos podemos topa. De todas formas, no debemos olvidar que existen, aunque sea de forma minoritaria, algunos artículos y reseñas en las que el crítico distingue la literatura china de la sinófona y la sinoextranjera. Véase por ejemplo la reseña de Anne-Hélène Suárez Girard publicada en *Babelia* bajo el título «El canto del

---

<sup>235</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*.

<sup>236</sup> Qiu Xiaolong, *Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen*, traducido por Carme Camps, Córdoba, Almuzara, 2007 [reeditada en 2009 por Books4Pocket]. Diane Wei Liang, *El ojo de jade*, traducido por Lola Díez, Madrid, Siruela, 2008.

<sup>237</sup> Fernando Martínez Laínez, «Crímenes de jade», *ABC*, 5 de enero de 2008, p. 15.

Gallo de Madera», o la de Manel Ollé en el diario *ABC* titulada «El soplo de Oriente».<sup>238</sup> Sin embargo, el artículo de Manel Ollé se publica dentro de un dossier de «Literatura oriental» que reúne varios artículos<sup>239</sup>, entre ellos, una entrevista a Dai Sijie, y la presentación del dossier dice así:

El novelista y director de cine Dai Sijie, el premio Nobel Gao Xingjian y autores como Ha Jin y Qian Zhongshu traen a la actualidad la literatura oriental, tan misteriosa como subyugante. *Balzac y la joven costurera china*, ópera prima de Dai Sijie, ha tenido un enorme éxito internacional. Con el escritor, que acaba de visitar España, ha conversado *ABC Cultural*. La sección de libros ofrece, además, un amplio panorama de literatura oriental.<sup>240</sup>

Incluso en este reportaje en el que un artículo escrito por Manel Ollé (y que citamos a continuación) delata la falta de rigor en la recepción de la literatura china, la presentación del dossier refleja una homogeneización que no da cuenta de la diversidad ni de las distancias que pueden existir entre los autores mencionados. La etiqueta de «literatura oriental» es también altamente homogeneizadora. Además, vuelve a aparecer un adjetivo para describir la literatura china que ya hemos visto en el artículo de Torrecilla: «misteriosa».<sup>241</sup> Nos preguntamos si la literatura china contemporánea es misteriosa o si interesa que se perciba como «misteriosa» y exótica. El artículo de Manel Ollé que

<sup>238</sup> Anne-Hélène Suárez Girard, «El canto del Gallo de Madera», *Babelia*, 4 de marzo de 2006; Manel Ollé, «El soplo de Oriente», *Literatura Oriental, ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001, pp. 9-10.

<sup>239</sup> Colaboran, además de Manel Ollé, Miguel Sánchez-Ostiz, José Corredor-Matheos, Juan Carlos Suñén y Anne-Hélène Suárez. Los artículos del dossier incluyen: una entrevista a Dai Sijie y las reseñas de los libros: *Balzac y la joven costurera china* (Salamandra, 2001) de Dai Sijie; *Antología de la literatura japonesa: desde los orígenes hasta el siglo XX* (Círculo de Lectores, 2001) de Michel Revon (traducida del francés); *El vuelo oblicuo de las golondrinas* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2000) de Du Fu (杜甫) (traducción del chino de Iñaki Preciado, versos en castellano de Clara Janés); *Caminos bajo el agua* (Pre-textos, 2000) de Catherine François; *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo* (Pre-textos, 2000) traducidos por Anne-Hélène Suárez; y *Poemas japoneses a la muerte escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, una antología de Yoel Hoffmann (DVD, 2000). El dossier se cierra con una página que sirve de escaparate en el que se presentan brevemente algunas obras japonesas, otras sobre Japón, una china (la traducción indirecta *Diez grandes cuentos chinos* (Andrés Bello, 2000) de Yu Dafu (郁达夫), Lao She, Lu Xun y Mao Dun (茅盾)), varias sobre China e incluso un libro de los viajes de Iñaki Preciado en el Tíbet.

<sup>240</sup> «El soplo de Oriente» (índice del dossier *Literatura Oriental, ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001, p. 3.

<sup>241</sup> Adolfo Torrecilla, «Más que un género literario: los misterios de la literatura china».

aparece en este dossier de «Literatura oriental» hace referencia a la homogeneización y simplificación de las tradiciones asiáticas y dice así:

En la aldea global los extremos más lejanos se acercan, pero de momento esta cercanía sirve más para uniformar la banda sonora del planeta que para difundir la diversidad. Y cuando se concede espacio a lo lejano, se acota en forma de parque temático: breves incursiones en una alteridad domesticada de la que se sale indemne. [...] La tendencia es a diluir en un mismo vaso de agua turbia las distintas tradiciones asiáticas, convirtiéndolas en reservas de exotismo y sabiduría infinita.<sup>242</sup>

En este artículo, denuncia asimismo las traducciones indirectas y hace un llamamiento al rigor y a la calidad.

Nos gustaría apuntar que la gran mayoría de las reseñas que hemos examinado no han sido escritas por especialistas en literatura china moderna (que son muy escasos en nuestro contexto). En el caso de los expertos, acabamos de ver que generalmente adoptan esta distinción y evitan dejar de lado datos esenciales como el lugar de residencia o la lengua de escritura, mientras que las reseñas escritas por críticos no especialistas en la materia suelen alimentar la confusión entre estas categorías, pues a menudo no consignan ningún dato que pueda hacernos pensar que se trate de obras escritas en contextos muy distintos.<sup>243</sup>

Con esta selección de artículos aparecidos en la prensa española hemos querido demostrar la homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera en la recepción. Al mismo tiempo, esto justifica la lógica de nuestra elección de incluir textos sinoextranjeros y sinófonos en la historia de la traducción. Para que no quede duda de esta recepción homogeneizadora, a continuación resumiremos una visita a diferentes librerías y examinaremos distintas partes del paratexto de las obras.

---

<sup>242</sup> Manel Ollé, «El soplo de Oriente», p. 9.

<sup>243</sup> Un ejemplo de un artículo en el que dos especialistas, Manel Ollé y Carles Prado, deshomonizan la «literatura china» y denuncian el abuso de traducciones indirectas además de contextualizar el desarrollo de la literatura china contemporánea es el escrito por Ramon Palomeras, «La complexitat xinesa», *Avui*, 8 de julio de 2008.

#### 4.2. Un paseo por las librerías

En marzo de 2010 visitamos la librería La Central de Madrid con el fin de examinar la distribución y catalogación de la literatura china en la librería. La Central es una librería de referencia especializada en las humanidades con varias sedes en Barcelona y Madrid.

Creemos que vale la pena comentar que al preguntar al librero por la sección de literatura china nos dirige a la sección «Clásicos chinos» donde se encuentran traducciones de literatura clásica y sólo una obra de literatura moderna: *Contar nuevo de historias viejas* de Lu Xun.<sup>244</sup> Además, en esta misma sección hay dos antologías de poesía que incluyen poesía clásica y moderna: *Poesía china* de Rafael Alberti y María Teresa de León y *El barco de orquídeas: poetisas de China* de Kenneth Rexroth y Ling Chung (Zhong Ling, 钟玲).<sup>245</sup> Cuando le aclaramos que buscamos literatura china del siglo XX nos indica la sección «Narrativa oriental». Tenemos aquí un indicio de cómo en la sección de literatura china se incluye casi exclusivamente la clásica, mientras que la literatura china del siglo XX se funde bajo la etiqueta general y homogeneizadora de «narrativa oriental».

La sección de narrativa oriental incluye literatura japonesa, india, árabe, alguna obra coreana y literatura china, sinófona y sinoextranjera. Encontramos obras de literatura china originalmente escrita en chino (desde China y desde la diáspora): *Faltan palabras* de Zhang Jie, *Haz el favor de no llamarme humano* de Wang Shuo, *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian, *La canción de la pena eterna* de Wang Anyi (王安忆) y *Mi vida como emperador* de Su Tong (苏童).<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Lu Xun, *Contar nuevo de historias viejas* [故事新编, 1936], traducido del chino por Laureano Ramírez, Madrid, Hiperión, 2001 [reeditado en 2009].

<sup>245</sup> Rafael Alberti y María Teresa León, *Poesía china*, Madrid, Visor, 2003; Kenneth Rexroth y Ling Chung, *El barco de orquídeas*.

<sup>246</sup> Zhang Jie, *Faltan palabras* [Senza parole, 2008 = 无字, 2002], traducido del italiano por Jorge Rizzo, lectura comparada de Fan Ye y Javier González Roldan, Barcelona, Miscelánea, 2009; Wang Shuo, *Haz el favor de no llamarme humano* [千万别把我当人, 1989], traducido del chino por Gabriel García-Noblejas, Toledo, Lengua de Trapo, 2002; Gao Xingjian, *El libro de un hombre solo* [Le livre d'un homme seul, 2000 = 一个人的神经, 1999], traducido del francés por Xin Fei y José Luís Sánchez, Barcelona, Bronce, 2002; Wang Anyi, *La canción de la pena eterna* [The Song of Everlasting Sorrow: a Novel of Shanghai, 2008 = 长恨歌, 1995], traducido del inglés por Carlos

En esa misma sección se encuentran también una obra de literatura sinofrancesa, *El sorgo rojo* de Ya Ding, y tres de literatura sinoanglófona: *Los buenos deseos* de Yiyun Li, *El caso de las dos ciudades* de Qiu Xiaolong y *Cisnes salvajes* de Jung Chang.<sup>247</sup> Esta clasificación nos muestra una vez más la homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera.

Una visita virtual a tres librerías para observar la manera en que catalogan estas literaturas nos ayuda también a comprender la recepción.<sup>248</sup> La catalogación que hace La Central es similar a la distribución física de los libros en la librería. En el catálogo, la literatura se divide primero por épocas y a veces se tiene en cuenta el género: narrativa moderna, narrativa moderna y contemporánea, literatura de la antigüedad, literatura medieval, literatura del renacimiento, poesía moderna y contemporánea... Dentro de cada una de estas categorías suele haber una sección ya sea «Oriental» o clasificada como «Otras literaturas». En cambio, a diferencia de lo que hemos visto en la librería, no hay una sección de «clásicos chinos». Observamos, pues, que las categorías son aún más amplias en el catálogo y ubican la literatura china dentro de «literatura oriental».

La página de La Central también incluye una sección de Bibliografías en la que existe el apartado «Literatura china contemporánea». En ella se incluyen obras de autores modernos y contemporáneos de literatura china —Mo Yan, Yu Hua, Lao She, Ba Jin (巴金), Wang Shuo, Chi Li (池莉)...—, obras sinófonas —Gao Xingjian— y sinoextranjeras (Ya Ding). En la sección de Bibliografías observamos que existen dos listas tituladas «Escritores orientales de lengua

---

Ossés, Madrid, Kailas, 2010; y Su Tong, *Mi vida como emperador* [My life as emperor, 2005 = 我的帝王生涯, 1989], traducido del inglés por Domingo Almendros, Barcelona, JP Libros, 2009.

<sup>247</sup> Ya Ding, *El sorgo rojo*, traducido del francés por Enrique Sordo, Barcelona, Planeta, 2008 [1ª edición en 1988]; Yiyun Li, *Los buenos deseos*, traducido del inglés por Laura Martín, Barcelona, Lumen, 2007; Qiu Xiaolong, *El caso de las dos ciudades*, traducido del inglés por José Luis Moreno Ruiz, Córdoba, Almuzara, 2009; y Jung Chang, *Cisnes salvajes*, traducido del inglés por Gian Castelli, Barcelona, Circe, 2008 [1ª edición en 1993].

<sup>248</sup> Las páginas de estas tres librerías son: <<http://www.lacentral.com>>, <<http://www.laie.es>> <<http://www.libreriaoriental.com>> [consultadas: diciembre 2011].



original inglesa» y «Escritores orientales de lengua original francesa».<sup>249</sup> Sin embargo, en estas listas figuran también escritores que escriben originalmente en chino. En la de «lengua original inglesa» se listan obras de: Han Shaogong (韩少功), Hong Ying, Cao Guanlong y Xinran y en la de francesa figura Gao Xingjian. Creemos que estas confusiones están ligadas a la información del paratexto y, especialmente, a la página de créditos que suele contribuir a la uniformización de los distintos tipos de literatura y ofrece informaciones incompletas y confusas. Hay que tener en cuenta que la información paratextual también afecta a las informaciones que se incluyen en la base de datos de libros editados del ISBN.

En el caso de la librería Laie, ubicada tanto en Barcelona como en Madrid tiene varias sedes especializadas en distintos ámbitos del arte y las humanidades. El catálogo virtual incluye una sección de «narrativa oriental» que contiene, una vez más, literatura china, sinófona y sinoextranjera junto a la literatura japonesa, coreana, etcétera.

En tercer lugar, hablaremos de la madrileña Librería Oriental especializada en literatura de Asia, África y del mundo árabe. La página de la librería cuenta con una sección dedicada a la literatura china que se divide por géneros. Si consultamos la sección de narrativa, por ejemplo, ya en la primera página de libros catalogados sólo hay un libro de literatura china (*Adiós a mi concubina* de Li Bihua) y el resto son libros sinoextranjeros (de Qiu Xiaolong, Xiaolu Guo, Ha Jin, Xu Xi, etcétera.).<sup>250</sup> Así pues, observamos que incluso en una librería especializada en literatura asiática, africana y del mundo árabe se considera «literatura china» la literatura sinoextranjera.

Estos ejemplos son representativos de la manera en que se cataloga la literatura china del siglo XX en España.<sup>251</sup> Hemos seleccionado librerías de

---

<sup>249</sup> Las páginas de estas dos bibliografías son las siguientes: <<http://www.lacentral.com/web/bibliografias/?dcp=2643>>, <<http://www.lacentral.com/web/bibliografias/?dcp=2657>> [consultadas: diciembre 2011]

<sup>250</sup> Li Bihua, *Adiós a mi concubina* [Farewell to My Concubine, 1993 = 霸王别姬, 1985], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B, 1993.

<sup>251</sup> Otro ejemplo significativo que concierne otro lugar decisivo en la recepción, las bibliotecas, es la guía bibliográfica que elabora la Subdirección General de Bibliotecas de la Generalitat de Catalunya y que se titula *Cultures de l'Orient, I*. Incluye un apartado titulado «Literatura xinesa»

prestigio como ejemplo de una tendencia generalizada a uniformizar la literatura china, sinófona y sinoextranjera dentro de categorías como «literatura china» o «literatura oriental».

### 4.3. Los paratextos

Como sostiene Genette, el paratexto constituye un umbral, un vestíbulo, un lugar de indecisión que el lector decide atravesar o no después de visitarlo. El paratexto asegura la presencia en el mundo, la recepción y el consumo de una obra en la forma de un libro, sea en papel o no, y Genette añade que es un lugar no sólo de transición sino también de transacción, un lugar privilegiado en el que se realiza una acción hacia el público, una estrategia.<sup>252</sup> De ahí la importancia de este dispositivo en la construcción del discurso sobre una literatura extranjera. Al mismo tiempo, el paratexto refleja algunas de las pautas de la crítica y del mercado editorial a la hora de evaluar y publicar una literatura. El análisis del paratexto es sin duda uno de los métodos a los que hemos recurrido a menudo en este trabajo para examinar la recepción. Veremos que en la Parte II y III de la tesis también le prestamos especial atención.

Hasta ahora hemos visto lo que reflejan los artículos y las reseñas así como la categorización que se hace en las librerías. Lo cierto es que el impacto del paratexto en estas categorizaciones es importante, pues, al fin y al cabo, el librero, el reseñista y el bibliotecario se basan en él para clasificar las obras. En este apartado examinaremos dos tipos de ejemplos que contribuyen a la uniformización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera: primero veremos una colección y después presentaremos las páginas de créditos de unas traducciones.

---

y otro «Narrativa xinesa». En ambos casos se incluyen obras de literatura china, sinófona y sinoextranjera y se añade un breve resumen de la trama, pero en ningún caso se señala la lengua de escritura ni si se trata de autores de la diáspora. Está disponible en: <[http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/DGCC/Documents/Arxiu/SIS/Cultures\\_Orient.pdf](http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/DGCC/Documents/Arxiu/SIS/Cultures_Orient.pdf)> [consultada: noviembre 2009].

<sup>252</sup> Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987, p. 7.

Planeta de Agostini publica en 2005 una colección llamada Biblioteca Oriental en la que se incluyen seis libros de literatura china —o considerados literatura china—, además de autores japoneses y varios autores indios. Entre los seis títulos de autores de origen chino figuran: *Balzac y la joven costurera china* de Dai Sijie cuyo original fue escrito en francés por el autor, que reside en Francia desde 1984. Se publican también *La hija del curandero*, una obra sinoamericana escrita por Amy Tan y la obra sinofrancesa *La jugadora de go* de Shan Sa. La colección incluye dos obras sinófonas, es decir, escritas en chino por un autor de la diáspora, el galardonado Gao Xingjian, *La montaña del alma* y *El libro de un hombre sólo*. Finalmente, se publica la traducción de *Shanghai Baby* de Weihui, que es en realidad la única autora de esta colección que reside en China y escribe en chino.<sup>253</sup>

Por lo tanto, observamos que en esta Biblioteca Oriental dedicada a la literatura del «Lejano Oriente» —así lo señala el folleto que acompaña a esta colección— se incluyen obras de las tres categorías: una novela de literatura china, dos novelas sinofrancesas, una obra sinoamericana y dos novelas sinófonas, escritas por un autor que vive en París.<sup>254</sup> Si nos basamos en el lugar desde donde escriben la mayoría de estos autores, ese «Lejano Oriente» no resulta tan lejano. Por otro lado, la ficha de la base de datos del ISBN atribuye las materias «literatura china» y «literatura japonesa» a esta colección.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Dai Sijie, *Balzac y la joven costurera china*, traducido del francés por Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005; Amy Tan, *La hija del curandero*, traducido del inglés por María Eugenia Ciochini, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005; Shan Sa, *La jugadora de go*, traducido del francés por Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005; Gao Xingjian, *La montaña del alma* [La montagne de l'Âme, 1995 = 灵山, 1990], traducido del francés por Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005; Gao Xingjian, *El libro de un hombre sólo* [Le livre d'un homme seul, 2000 = 一个人的神经, 1999], traducido del francés por Xin Fei y José Luís Sánchez, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005; Zhou Weihui, *Shanghai Baby* [上海宝贝, 1999], traducido del chino por Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005.

<sup>254</sup> El folleto que acompaña a la colección Biblioteca Oriental está disponible en: <[http://www.planetadeagostini.es/uploads/numeros\\_0/142\\_BibliotecaOriental.pdf](http://www.planetadeagostini.es/uploads/numeros_0/142_BibliotecaOriental.pdf)> [consultada: mayo 2010].

<sup>255</sup> En el capítulo 4 de la tesis (apartado 9) examinaremos todas las colecciones y editoriales que han publicado literatura china moderna y contemporánea.

Además, en el boletín de Casa Asia se comenta la publicación de esta colección sin cuestionar en absoluto la etiqueta que se le asigna:

[...] Planeta de Agostini ha lanzado la *Biblioteca Oriental*, cuyo significado parece coincidir con el que se asigna a Asia, con autores chinos (Amy Tan, Gao Xinjian) (*sic.*), japoneses (Yasunari Kawabata, Yokio (*sic.*) Mishima) e indios (Chitra Banerjee Divarakanim Manju Kapur) (*sic.*).<sup>256</sup>

Este ejemplo ilustra una categorización visible en las cubiertas de estos libros en las que se señala la colección «Biblioteca Oriental» y que afecta a la etiqueta que se le atribuye a la literatura de estos autores.

A continuación nos centraremos en la página de créditos de dos traducciones como ejemplo de esta tendencia uniformizadora: la página de créditos de *K: el arte del amor* de Hong Ying publicada por El Aleph en 2004 y la de *Muerte de una heroína roja* de Qiu Xiaolong publicada en 2006 por Almuzara.<sup>257</sup>

Página de créditos de <i>K el arte del amor</i>	Página de créditos de <i>Muerte de una heroína roja</i>
<p>Quedan rigurosamente prohibidas [...].</p> <p>Título original: <i>K, the art of love</i></p> <p>Primera edición: Noviembre de 2004</p> <p>© de la traducción: Ana Herrera Ferrer, 2004</p> <p>© de esta edición: Grup Editorial 62, S. L. U., El Aleph Editores, Peu de la Creu, 4, 08001 Barcelona</p> <p>[...]</p>	<p>Título original: <i>Death of a red heroine</i></p> <p>© Qiu Xiaolong, 2000</p> <p>© Editorial Almuzara, s.l., 2006</p> <p>© Fotografía de portada: Eva Sebarassa</p> <p>Reservados todos los derechos [...].</p>

Ambas páginas de créditos nos ofrecen el título original en inglés y, además, llama la atención el hecho de que en la traducción de *Muerte de una heroína roja* no se mencione el traductor, cosa que lo relega a una situación de invisibilidad. Después de ver estas dos páginas de créditos, lo más probable es que

<sup>256</sup> «Asia también en los quioscos», *Boletín Casa Asia*, nº 8 (1 de febrero de 2006), disponible en la página: <<http://www.casaasia.es/documentos/butletti022006.pdf>> [consultada: octubre 2009]. En la cita original falta una coma entre Chitra Banerjee Divarakanim y Manju Kapur.

<sup>257</sup> Hong Ying, *K: El arte del amor* [K, The art of love, 2002 = K, 1999], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph, 2004; Qiu Xiaolong, *Muerte de una heroína roja*, traducido por Alberto Magnet Ferrero, Córdoba, Almuzara, 2006.

supongamos que nos encontramos ante traducciones de obras escritas en inglés por autores de origen chino. El problema es que la información de la página de créditos de la obra de Hong Ying es incompleta y se presta a confusión, ya que ante lo que en realidad nos encontramos es una traducción indirecta realizada a partir del inglés. En cambio, Qiu Xiaolong escribe en inglés. Merece la pena mencionar que en la cubierta posterior de la edición de bolsillo de la novela de Qiu Xiaolong se señala: «Un best-seller “made in China”», lo que da a entender que el escritor vive y escribe desde China (y probablemente en chino), cuando en realidad vive en los Estados Unidos y escribe en inglés.

Muchas veces en las traducciones indirectas aparece el título chino en vez del título del texto mediador, para que parezca que es una traducción directa. Sin embargo, como acabamos de ver, a veces también se señala únicamente el texto mediador en inglés o francés como original y esto uniformiza y confunde estos dos tipos de literaturas, la originalmente escrita en inglés y francés y la escrita en chino. Ocurre lo mismo en las páginas de créditos de otras novelas originalmente escritas en chino y que han sido traducidas indirectamente como: *Las feroces aprendices Wang* de Bi Feiyu (毕飞宇), *Hibisco* de Gu Hua, *Diccionario de Maqiao* de Han Shaogong, *La última princesa de Manchuria* de Lilian Lee, *Pekín en coma* de Ma Jian, etcétera.<sup>258</sup> De ahí que las listas bibliográficas que la librería La Central propone en su página y que hemos comentado en el apartado anterior incluyan autores que escriben en chino en la lista de autores que escriben en inglés o en francés.

---

<sup>258</sup> Bi Feiyu, *Las feroces aprendices Wang* [Trois sœurs, 2005 = 玉米、玉秀、玉秧, 2003], traducido del francés por Joan Artés Morata, Barcelona, Verdecielo, 2007; Gu Hua, *Hibisco* [Hibiscus, 1987 = 芙蓉镇, 1981], traducido del francés por Ramón Alonso Pérez, Barcelona, Caralt, 1989; Han Shaogong, *Diccionario de Maqiao* [A Dictionary of Maqiao, 2003 = 马桥词典, 1996], traducido del inglés por Claudio Molinari, Madrid, Kailas, 2007; Li Bihua, *La última princesa de Manchuria* [The Last Princess of Manchuria, 1992 = 川岛芳子- 满洲国妖艳, 1990], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B, 1995; Ma Jian, *Pekín en coma* [Beijing coma, 2008 = 北京植物人, 2009], traducido del inglés por Jordi Fibla, Barcelona, Mondadori, 2008.

En este apartado hemos querido ofrecer dos ejemplos de partes del paratexto como la colección y la página de créditos que contribuyen a la uniformización de la literatura china y sinoextranjera.<sup>259</sup>

#### 4.4. Selección de autores de literatura sinoextranjera

Como venimos diciendo, la historia de la traducción que presentaremos incluye, además de obras de la República Popular, obras sinófonas y sinoextranjeras. Los autores sinófonos que han sido traducidos al castellano o al catalán no son muchos, por lo que los hemos incluido todos: Gao Xingjian, Hong Ying, Bei Dao, Cao Guanlong, Ma Jian y Shi Shuqing.<sup>260</sup> En cambio, de todos los autores que escriben lo que llamaremos literatura sinoextranjera hemos decidido hacer una selección según su importancia y el nivel de confusión, es decir, el grado en que estos autores se suelen incluir dentro de la literatura china. Para ello nos hemos basado en artículos de prensa y, concretamente, en los publicados en *El País*, *La Vanguardia*, *Abc*, *El mundo* y *El Cultural*. Otro criterio de selección ha sido el paratexto y, para terminar, la clasificación que se hace de estas novelas en las librerías.

Hemos establecido que existen distintos niveles de confusión. El más pronunciado sería el que identifica explícitamente la obra sinoextranjera como «literatura china» sin señalar la lengua de escritura. Estos ejemplos son escasos, pero los hemos visto en el ya mencionado artículo de Adolfo Torrecilla y en el de Mauricio Bach.<sup>261</sup> Otro nivel de confusión, y el más recurrente, sería el que tiene lugar cuando, pese a indicarse el lugar de residencia y origen del autor

---

<sup>259</sup> Otro ejemplo de la uniformización que ejercen las cubiertas (en este caso en las traducciones en inglés) sería el caso de la publicación de *Woman from Shanghai* de Yang Xianhui (杨显惠) como explica el siguiente artículo: Joel Martinsen, «Woman From Shanghai and the Marketing of Chinese Literature in Translation», *Danwei*, 18 de septiembre de 2009, disponible en la página: <[http://www.danwei.org/books/woman\\_from\\_shanghai\\_cover.php](http://www.danwei.org/books/woman_from_shanghai_cover.php)> [consultada: septiembre 2009]. En este caso es la imagen de la cubierta la que homogeneiza y exotiza de manera impactante.

<sup>260</sup> Hemos excluido la obra de Xinran por criterios genéricos que exponemos más adelante (apartado 5).

<sup>261</sup> Adolfo Torrecilla, «Más que un género literario: los misterios de la literatura china»; Mauricio Bach, «Mujeres de otros mundos».

(sinoamericano, chino residente en París, etcétera), la obra se clasifica dentro de la sección de literatura oriental o literatura china. Como por ejemplo, en el caso de una reseña en prensa que clasifica una obra como literatura china, la colección que identifica a la obra como «oriental», o la estantería de una librería que la incluye en la sección de literatura oriental. Otro factor que hay que tener en cuenta es que las informaciones ofrecidas por distintos medios no siempre coinciden (lo que confirma que hay distintos niveles de confusión) e incluso pueden detectarse incoherencias en un mismo medio. Por ejemplo, la solapa de la obra o la página de créditos pueden indicarnos el origen, la residencia o la lengua de escritura del autor, mientras que la cubierta anterior nos informa de que pertenece a la colección «Biblioteca Oriental».<sup>262</sup>

A partir de los artículos en prensa hemos establecido por ejemplo que Amy Tan se presenta casi siempre al lector como literatura norteamericana, asiático-americana, chino-americana, o como una autora estadounidense de origen chino.<sup>263</sup> Nos parece que en el caso de esta autora se intenta diferenciar completamente su escritura de la «literatura china».<sup>264</sup> Sin embargo, todo esto no

---

<sup>262</sup> Es el caso de las obras de Shan Sa, Dai Sijie y Amy Tan publicadas en la colección que lleva ese nombre.

<sup>263</sup> Véanse por ejemplo los artículos de *El País* de Xavier Moret, «Siete autores norteamericanos participaron en un ciclo en Barcelona», *El País*, 5 de abril de 1990; Ignacio Carrión, «Libros de ciudad y morcillas de mi pueblo. Inaugurada la Feria del Libro de Madrid», *El País*, 26 de mayo de 1990; Amelia Castilla, «Amy Tan: “Mis libros exploran en los sentimientos de las personas”. ‘Los cien sentidos secretos’ enfrenta a Oriente y Occidente», *El País*, 21 de mayo de 1996; Isabel Piquer, «‘Me asusta que utilicen mi trabajo como un medio para conocer a los chinos’», *El País*, 19 de junio de 2001. En *La Vanguardia*: Óscar Caballero, «Entrevista a Amy Tan, autora de “El Club de la Buena Estrella”», *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1990, pp. 63-64; Sergio Vila-San-Juan, «La novela norteamericana actual viene en primavera a Barcelona», *La Vanguardia*, 2 de marzo de 1990, p. 33; Xavier Mas de Xaxàs, «Amy Tan: “Es en la familia donde siempre encontramos las emociones más profundas”», *La Vanguardia*, 20 de mayo de 2001, pp. 26-32. En *El Cultural*: José Antonio Gurpegui, «La hija del curandero [reseña]», *La Vanguardia*, 20 de junio de 2001; José Antonio Gurpegui, «Un lugar llamado nada [reseña]», *El Cultural*, 11 de mayo de 2006. En el diario *ABC*: Joaquín Marco, «La esposa del dios del fuego [reseña]», *ABC*, 17 de enero de 1992, p. 10. En *El Mundo*: Emma Rodríguez, «La «conspiración de fantasmas» de Amy Tan», *El Mundo*, 21 de mayo de 1996; Nelson Marra, «El otro realismo mágico: Tercera obra de la autora de “El club de la buena estrella”», *El Mundo*, 30 de marzo de 1996; Carlos Fresneda, «“Me indigna la paradoja de Occidente: ayudamos a la gente que en el fondo odiamos” [Entrevista a Amy Tan]», *El Mundo Magazine*, 2 de abril de 2006.

<sup>264</sup> Una excepción sería por ejemplo el artículo de José Luis Caramés Lage: «Para una literatura de las cicatrices: la vuelta a la identidad perdida en Amy Tan», *Liceus: Portal de Humanidades*, 2005, disponible en la página: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/110330.asp>> [consultada: septiembre 2009]. No es un artículo en prensa, sino un artículo publicado en el

impide que en las estanterías de las librerías aparezca junto a Mo Yan y Yu Hua y bajo la etiqueta «narrativa oriental», como ocurre en la librería La Central de Madrid.<sup>265</sup>

Tras analizar elementos como el paratexto, las reseñas en prensa y las categorías que ofrecen las librerías, hemos decidido incluir en nuestro análisis a los siguientes autores de literatura sinoextranjera: Jung Chang, Amy Tan, Ha Jin, Dai Sijie y Qiu Xiaolong.

Recordemos que Dai Sijie y Amy Tan forman parte de la colección «Biblioteca Oriental» de Planeta de Agostini. Jung Chang y Amy Tan tienen en común que son recibidas como las voces testimoniales femeninas de la historia opresiva de la China del siglo XX.<sup>266</sup> Qiu Xiaolong es retratado como el representante de la literatura negra china, y la obra de Ha Jin, a pesar del reconocimiento literario que ha recibido a nivel internacional, en ocasiones sigue siendo vista simplemente como «una incisiva radiografía de las miserias de la China comunista en los años de más dura represión» o como «un eficaz fresco de lo que fue la China».<sup>267</sup>

---

portal de humanidades Liceus por un profesor de la Universidad de Oviedo. Desde el punto de vista de la crítica postcolonial, Caramés subraya el doble «otro» que supone Amy Tan (pues forma parte de una minoría en los Estados Unidos y, además, es mujer) y trata de establecer distintas categorías para la literatura de esta autora. Además de cometer errores colosales como la confusión entre el *wenyan* (文言) y el *baihua*, nos parece que algunas categorías que Caramés asocia a Amy Tan resultan problemáticas: traza un esbozo de la literatura china moderna (en parte defectuoso, como decíamos) para «conducirnos a la obra de Amy Tan» y sugiere que la autora toma una serie de modelos literarios chinos e inscribe su escritura dentro de la Literatura de las Cicatrices. Propone también que Amy Tan siente el anhelo de escribir según las bases de la literatura propia (que para el autor es la china) y propone similitudes con otra autora china, Zhang Xinxin, «aunque el idioma utilizado sea diferente». A pesar de las similitudes que puede haber entre la temática de la Literatura de las Cicatrices y la literatura de ciertas obras sinoextranjeras nos parece descabellado tratar de ubicar a una autora estadounidense de origen chino dentro de la tradición literaria de la República Popular China.

<sup>265</sup> Visita realizada el 26 de marzo de 2010.

<sup>266</sup> Sobre Amy Tan véanse las reseñas citadas en la nota anterior de este mismo apartado. Sobre Jung Chang: Ana María Moix, «Horizontes lejanos», *La Vanguardia*, 16 de julio de 1993, p. 39; Isabel Martí, «Entrevista a Jung Chang, escritora china, autora de “Cisnes salvajes”», *La Vanguardia*, 1 de julio de 1993, p. 49; Fernando R. Lafuente, «Cisnes salvajes», *ABC*, 24 de septiembre de 1993, p. 14.

<sup>267</sup> Mauricio Bach, «Un amor en la China comunista», *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 2000, p. 9; y C.R.S., «Ha Jin. La espera», *Abc Cultural*, 30 de diciembre de 2000, p. 33. Sobre Qiu Xiaolong: Fernando Martínez Laínez, «Crímenes de jade»; I. Sánchez, «La literatura china se estrena en la



En el siguiente apartado definiremos los límites del objeto de estudio con respecto a los géneros textuales.

## 5. Fronteras genéricas

[...] los géneros literarios dependen quizás menos de los textos que del modo en que éstos son leídos.<sup>268</sup>

La necesidad de cuestionarnos cuáles serán las fronteras genéricas viene del dilema de incluir o no en nuestro estudio algunos textos en la frontera de la literariedad como las biografías, las autobiografías y los ensayos.<sup>269</sup> En este sentido, Genette considera esencialistas y rígidas las poéticas aristotélicas y jakobsonianas y propone una poética condicional que nos parece apropiada por su flexibilidad para respetar el criterio que hemos definido y que consiste en adoptar el punto de vista de la recepción.<sup>270</sup>

Parece que han ido desapareciendo las teorías esencialistas que separan los géneros como categorías impermeables y que ocultan su naturaleza dinámica. Diversos trabajos de investigación han demostrado la inestabilidad de los géneros, tanto en el seno de una literatura como en prácticas más localizadas o incluso en obras específicas. Las fronteras se han relativizado y se han demostrado migraciones recíprocas de rasgos genéricos constitutivos tanto en corpus

---

creación de grandes mitos de la novela negra con la última obra del escritor Qiu Xiaolong»; David Morán, «Almuzara se adentra en la novela negra “made in China”».

<sup>268</sup> Jorge Luis Borges, *Borges oral* [conferencias pronunciadas en la Universidad de Belgrano por Jorge Luis Borges], Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 66.

<sup>269</sup> Los géneros no miméticos (el ensayo, las memorias, la crítica literaria...) no serían considerados literatura desde el punto de vista aristotélico de la mimesis. Sin embargo, suelen considerarse literarios en el marco de una teoría que acepta como literaria «toda **forma escrita con voluntad (o exigencia) de cuidado en el estilo**» (José Domínguez Caparrós, *Teoría de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Acero, 2002, p. 176, énfasis en el original). Somos conscientes de que hay casos de obras escritas con voluntad no mimética que son consideradas obras literarias y obras literarias que adoptan la forma de géneros no miméticos (novelas epistolares, por ejemplo), pese a tener voluntad ficticia. En un principio hemos excluido los ensayos, las biografías, las memorias y la literatura infantil. Se trata de una elección subjetiva, motivada por la necesidad de establecer unos límites, aunque hemos sido un tanto flexibles con estas fronteras. Los criterios de inclusión y exclusión de los textos se exponen en este apartado.

<sup>270</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991. En esta obra Genette trata de definir los *modos*, *regímenes* y *criterios* de la literariedad (que define como la dimensión estética que es para Genette el criterio que diferencia lo literario de lo no literario).

antiguos como contemporáneos.<sup>271</sup> De esta forma se ha recuperado el cuestionamiento sobre los géneros textuales.

Las «fronteras genéricas» determinan, al fin y al cabo, los límites del texto literario. Antoine Compagnon define en sus clases sobre la teoría de los géneros que:

Le système des genres est une institution sociale et idéologique : c'est un système de valeurs et de normes. Ce système est lié à la définition, ou à la non-définition, de la littérature aujourd'hui.<sup>272</sup>

No debemos olvidar tampoco, como señala Compagnon después de presentar un repaso histórico del sistema genérico, que: «Toutes les œuvres modernes sont impures».<sup>273</sup> La impureza de los textos se refleja de forma indiscutible en los textos de *autoficción* en los que se mezclan el género autobiográfico con el novelesco como *Hija del río* de Hong Ying, *La muñeca de Pekín* de Chun Shu (Chun Sue, 春树), *Historia de mi vida* de Lao She, *La montaña del alma* de Gao Xingjian.<sup>274</sup> La recepción de estos textos será otra cuestión de interés que trataremos tangencialmente en el capítulo 4 (apartado 7.2.).

La teoría de Genette, a pesar de basarse en el criterio estético, nos ofrece la posibilidad de centrarnos de forma prioritaria en la recepción. Genette sugiere romper con las poéticas esencialistas que limitan la literatura a textos pertenecientes a priori a los géneros ficcionales o poéticos.<sup>275</sup> Esta teoría dinámica tiene en cuenta la «condicionalidad» de la prosa no ficticia y considera

---

<sup>271</sup> Alexandre Gefen y René Audet (eds.), *Frontières de la fiction*, Quebec, Nota Bene; Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 133.

<sup>272</sup> Antoine Compagnon, «Treizième leçon: Modernité et violation des genres, 25 mai 2001», *Théorie de la littérature: la notion de genre (Cours de M. Antoine Compagnon, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, Cours de licence LLM 316 F2)*, disponible en la página: <<http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>> [consultada: febrero 2009].

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Hong Ying, *Hija del río* [Daughter of the River, 1998 = 饥饿的女儿, 1997], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph, 2005; Chun Shu, *La muñeca de Pekín* [北京娃娃, 2002], traducido del chino por Luis Pérez, Kai-Lin Shan y Verónica Canales, Barcelona, El Aleph, 2003; Lao She, *Historia de mi vida* [Histoire de ma vie, 1982 = 我这一辈子, 1937], traducido del francés por Javier Barrado García, Madrid, Amaranto, 2005; Gao Xingjian, *La montaña del alma*.

<sup>275</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*.

la posibilidad de que algunos textos puedan entrar o salir del campo literario según las circunstancias. Cualquier texto cuya función principal no sea estética sino polémica o didáctica, por ejemplo, posee la capacidad de cumplir esta función, y es el juicio personal o colectivo el que hará que así sea.

En este sentido, resulta inevitable preguntarse por un lado: en la República Popular China, de la que provienen la mayoría de autores, ¿es lo estético el valor primordial de la literatura? Por otro, surge otro interrogante unido al posicionamiento metodológico que venimos justificando: ¿es el criterio estético el que se utiliza para seleccionar las obras que se traducen? Trataremos de responder a estas preguntas en el capítulo 4, cuando analicemos la historia de la traducción y los tipos de textos que se traducen.

Ahora bien, ¿cómo establecemos que un texto no ficticio en prosa es literario? Genette sugiere que es una dimensión más subjetiva, pues depende de la lectura personal o colectiva que se haga del texto. En el presente estudio, lo que nos interesa es la recepción de los textos; así, la inclusión o exclusión de un texto en el estudio dependerá a priori de la lectura que de él se haga. Esa lectura o presentación de la obra —depende de la perspectiva que se adopte— se ve reflejada en la información paratextual y en la clasificación de los catálogos bibliotecarios.

Por lo tanto, en lo que respecta a la selección de los textos, hemos incluido en la historia de la recepción todo texto «constitutivamente» literario, es decir, la poesía, la ficción y el teatro, y los textos pertenecientes a géneros «condicionalmente» literarios han sido añadidos cuando se presentan como obras literarias. Para ello, la materia atribuida a las obras en los catálogos de la Biblioteca Nacional de España y en la base de datos de libros editados en España (ISBN) del Ministerio de Cultura han supuesto una guía esencial junto con las apreciaciones de la obra en el paratexto que la rodea.

También Genette sugiere el método que hemos seguido cuando dice:

Les «indices» de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des

marque *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres (énfasis en el original).<sup>276</sup>

Lo que prevemos, incluso antes de analizar a fondo los paratextos, es que seguramente el análisis demostrará que los textos «condicionalmente» literarios (y a menudo también los «constitutivamente» literarios) serán subrayados por su valor documental —por los conocimientos que nos aportan sobre China—, y no por su valor literario; lo que demuestra la tendencia de una recepción de la literatura china a menudo supeditada al interés de los datos socio-históricos que nos puede aportar el texto.

Algunos textos que podrían considerarse condicionalmente literarios y que nos han incitado a desarrollar este apartado han sido: los ensayos como los de Gao Xingjian *La raó de ser de la literatura* y *Contra los ismos*, entre otros, y autobiografías y memorias como: *Autobiografía de una muchacha china* de Xie Bingying, *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* de Cao Guanlong así como reportajes o libros de carácter documental como *El hombre de Pekín* de Zhang Xinxin (张辛欣) y Sang Ye (桑晔) y *Nacer mujer en China* de Xinran.<sup>277</sup> Los paratextos de las traducciones y las materias atribuidas a estas obras en los catálogos de la BNE y del ISBN han sido las herramientas que nos han guiado a la hora de decidir si incluimos o excluimos estas obras en la historia que presentamos. En general, no hemos incluido las obras a las que se les atribuyen las materias «Historia y crítica» y «Biografía».<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>277</sup> Gao Xingjian, *La raó de ser de la literatura* [文学的理由, 2001], traducido del chino por Manel Ollé, Barcelona, Empúries, 2004; Gao Xingjian, *Contra los ismos* [没有主义, 1996], traducido del chino por Sara Rovira, Barcelona, ElCobre, 2007; Xie Bingying, *Autobiografía de una muchacha china*; Cao Guanlong, *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* [The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son, 1996 = 阁楼上下, 1993], traducido del inglés por María Teresa de los Ríos de Francisco, Pozuelo de Alarcón, Amaranto y Madrid, Turpial; Zhang Xinxin y Sang Ye, *El hombre de Pekín* [北京人 : 一百个普通人的自述, 1986], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Sabadell, AUSA, 1989; Xinran, *Nacer mujer en china* [The Good Women of China, 2002 = 中国好女人, 2002], traducido del inglés por Sofía Pascual, Barcelona, Emece, 2003.

<sup>278</sup> Hay dos excepciones: Cao Guanlong, *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* y Hong Ying, *Hija del río*. Hemos incluido estos dos títulos porque representan autobiografías del trauma que como veremos en la Parte II de la tesis suelen atribuirse a obras sinoextranjeras y suelen dirigirse a un público occidental. En este caso son obras escritas originalmente en chino,

## 6. Conclusión

Este capítulo ha servido para delimitar el objeto de estudio y los criterios utilizados; al mismo tiempo, este intento de situarnos en el punto de vista de la recepción ha servido para arrojar luz sobre algunas problemáticas que rodean la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en España. Hemos examinado sobre todo la homogeneización de la literatura china, sinófono y sinoextranjera y hemos adelantado que se le da preferencia al valor documental de las traducciones, una cuestión en la que profundizaremos en el capítulo 4.

---

aunque como veremos Cao Guanlong *edita* su libro junto a la traductora Nancy Moskin para su publicación en inglés. Se trata de temáticas que suelen tener cierto éxito, por eso nos parece importante incluir estas dos obras de muestra.



## **PARTE II**

**LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA:**

**DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS**





## CAPÍTULO 3

# HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DE LA LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA

### 1. Introducción: ¿un desarrollo inesperado?

Antes de examinar la evolución de las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en castellano y catalán, lo natural sería que creyéramos que las traducciones indirectas serán más abundantes que las directas al principio y que poco a poco las primeras disminuirán para dar paso a una mayoría de traducciones directas. Esta suposición converge con las siguientes ideas de Toury y Bauer:

It is no less clear that its tolerance of – and actual recourse to – this type of activity were bound to diminish as the concept of translation changed, and in direct proportion to a growing emphasis on the reconstruction of the source-text features.<sup>279</sup>

The very existence or necessity of “intermediate languages” is, of course, always connected with a great linguistic, mental and cultural distance between two countries which usually goes with great geographical (and in some special cases with great temporal) distance.<sup>280</sup>

Sin embargo, en los capítulos 3 y 4 veremos que la evolución de las traducciones de literatura china del siglo XX al castellano y catalán no sigue el patrón esperado y es más compleja de lo que podríamos suponer. La existencia de las traducciones indirectas no se debe únicamente a una falta de traductores o a la dificultad de traducir de una lengua muy diferente a la nuestra —como indica Bauer—, sino que los factores que la promueven van más allá y están relacionados con el desarrollo de un sistema global de transmisión de textos que

---

<sup>279</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation», p. 133.

<sup>280</sup> Wolfgang Bauer, «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German», p. 22.

conlleva jerarquías y diferencias de poder entre los diversos sistemas. Si bien es cierto que, como indica Toury, las traducciones indirectas se toleran cada vez menos, esto se ve reflejado en un mayor número de traducciones indirectas camufladas y no en una disminución de este tipo de traducciones.<sup>281</sup>

No olvidemos que la definición de literatura china moderna que hemos adoptado corresponde a la perspectiva receptora, por lo que las fronteras geográficas y lingüísticas no se limitan en absoluto a la República Popular China y a la lengua china (véase el capítulo 2, apartado 4). Se reciben también como literatura china moderna y contemporánea lo que se suele llamar literatura sinófona (autores de Taiwán, el Hong Kong colonial y la diáspora que escriben en chino), así como autores de origen chino que viven en otros países y escriben en otros idiomas (principalmente en inglés y en francés).

Nos ha parecido determinante la elección de presentar las traducciones por orden de publicación y según el tipo de traducción (directa o indirecta) e incluso en algunos apartados por el género textual al que pertenecen. Otra elección posible, y que hubiera presentado una forma muy distinta, hubiera sido presentar las traducciones según la época en la que los originales fueron publicados y la corriente a la que pertenecieron en el sistema literario chino. Hemos tratado que estas informaciones también se vean reflejadas en este capítulo de manera somera en el apartado de «contenido» o en las observaciones y en las notas, aunque hemos dado prioridad a la recepción, de ahí que hayamos optado por seguir la cronología que marca la publicación de las traducciones.<sup>282</sup> En ocasiones la alteramos ligeramente para clasificar obras por tipos de traducción o géneros dependiendo de lo que nos parece conveniente para agrupar las traducciones.

Es imprescindible tener en cuenta que los capítulos 3 y 4 son totalmente indisociables. El capítulo 3 muestra las traducciones que se realizan en cada una

---

<sup>281</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation».

<sup>282</sup> La prioridad que damos a la recepción también se ve reflejada en los datos de las fichas, pues ofrecemos datos completos de las traducciones. Nos parece importante indicar el lugar de publicación, pues refleja el alcance de la difusión que ha podido tener la obra traducida.

de las tres etapas que hemos dividido y condensa datos sobre las traducciones. El capítulo 4 analiza estos datos y presenta conclusiones sobre la evolución del tipo de traducciones, las lenguas mediadoras, los autores y tipos de obras que se traducen, los géneros que se traducen, la evolución del contenido de los paratextos, los traductores, etcétera. Así, en el capítulo 3 no se presentan las conclusiones de la evolución de las traducciones, sino que se dejan para el siguiente capítulo y, de la misma manera, en el capítulo 4 se evitará repetir los datos expuestos en éste (la fecha de publicación del original, el traductor, etcétera).

Para presentar las traducciones de manera ordenada y clara, hemos decidido seguir un formato uniforme e incluir los siguientes datos cuando es pertinente: autor, título, año de publicación, lugar de publicación, editorial, traductor<sup>283</sup>, autor del prólogo, tipo de traducción (directa o indirecta —camuflada o no—, encargo editorial o propuesta del traductor)<sup>284</sup>, contenido<sup>285</sup>, título del texto mediador, año de publicación (del texto mediador), editorial (del texto mediador), traductor (del texto mediador), título original chino, año de publicación (del original chino), autores modernos que reúne la antología, poemas que reúne la compilación, relatos que reúne la compilación, etcétera. Estos datos van seguidos del análisis del paratexto<sup>286</sup> y en ocasiones añadimos algunas observaciones sobre el contexto de publicación o el tipo de obra. Hemos

---

<sup>283</sup> En el caso de los traductores de chino, hemos añadido una breve biografía del traductor la primera vez que aparecen. Esto nos permite ofrecer un panorama de los traductores de chino y de los perfiles que existen.

<sup>284</sup> Cuando hemos contado con la información necesaria gracias a las entrevistas a editores y traductores, hemos señalado si las traducciones directas han sido propuestas por el traductor o encargadas por la editorial. En ocasiones también hemos añadido un apartado de «contexto de la publicación» en el que explicamos más a fondo la motivación del encargo o la propuesta. Todas las traducciones indirectas de novelas son encargos de la editorial. Como se expone en el capítulo 1, cuando nos referimos a traducciones indirectas camufladas, esto quiere decir que en el paratexto no aparece ni el texto mediador, ni el traductor del texto mediador ni la lengua de partida y que el chino y/o el título chino figuran como originales. En las traducciones no camufladas suele faltar alguno de esos datos, pero hay alguna información que hace suponer que es indirecta.

<sup>285</sup> Resumimos el argumento de las novelas, el contenido de las antologías y los temas tratados en los poemarios en unas pocas líneas.

<sup>286</sup> Pese a que supondría un estudio interesante, no examinaremos las imágenes de las cubiertas, sino que nos centraremos en la página de créditos, la cubierta posterior y los posibles prólogos, notas introductorias, epílogos, etcétera que rodean el texto.

restringido la información sobre el contenido de las obras y los autores, porque el objeto de este capítulo es centrarse en las obras traducidas.

La extensión del análisis del paratexto varía de una traducción a otra, dado que en algunos casos analizamos paratextos extensos que incluyen un prólogo, una introducción y una biografía del autor, por ejemplo, mientras que en otros el paratexto sólo está compuesto por la información de la cubierta posterior. Por lo tanto, en el caso de algunas obras este análisis será más profundo que en otras. El análisis de los paratextos nos permite examinar detalladamente la manera en que se presenta la obra traducida y servirá para resaltar algunas tendencias reiterativas en los paratextos que examinaremos en el capítulo 4.

Cabe destacar que las traducciones de literatura sinoextranjera han sido seleccionadas según los criterios expuestos en el capítulo 2. Por lo tanto, no representan una muestra exhaustiva sino que hemos realizado una selección de autores cuyas obras, como hemos tratado de demostrar, se reciben como literatura china moderna y contemporánea. La selección nos ha permitido extendernos un poco más en el análisis que si hubiéramos optado por abarcar más autores y obras. Las fichas de estas obras irán seguidas de un comentario.

Recordemos que hemos dividido esta historia de la traducción en tres etapas; en el capítulo anterior hemos explicado los criterios para la división de estas tres fases: de 1949 a 1977, de 1978 a 2000 y de 2001 a 2009. Sólo tomamos en cuenta las traducciones publicadas en España en forma de volumen por los motivos que ya se han expuesto en el capítulo anterior.

## **2. Las traducciones de 1949 a 1977: las primeras traducciones de literatura moderna**

Después de la primera traducción de literatura china moderna que se publica en 1949, las siguientes traducciones no saldrán a la luz hasta la década de 1960 y en catalán tendrán que esperar hasta los setenta; aunque como veremos se tratará de una sola traducción aislada. Además de la traducción de la

autobiografía de Xie Bingying publicada en 1949, el resto de las traducciones de esta época podemos dividir las en tres grupos: las antologías poéticas de Marcela de Juan, las traducciones indirectas de poemas de Mao Zedong (毛泽东) y las primeras traducciones indirectas de relatos de Lu Xun. El interés por la literatura china del siglo XX se reduce por el momento a esas tres vertientes. A continuación presentamos las obras que se publican de 1949 a 1977 divididas en esos tres grupos.

### 2.1. La traducción de la autobiografía de Xie Bingying (谢冰莹) y las traducciones de Marcela de Juan

En este apartado presentaremos tres traducciones: la autobiografía de Xie Bingying (1949) y las dos antologías de poesía de Marcela de Juan que contienen poemas modernos: *Segunda antología de la poesía china* (1962) y *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973).<sup>287</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autora:</b> Xie Bingying	<b>Título:</b> <i>Autobiografía de una muchacha china</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador y el traductor del texto mediador figuran en la página de créditos. En portada se dice: «Versión castellana de la traducción inglesa de Tsui Chi por María Rosa Topete».	
<b>Año de publicación:</b> 1949	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Mayfe
<b>Autora del prólogo:</b> Marcela de Juan	<b>Autor del prefacio:</b> Gordon Bottomley
<b>Autor de la introducción:</b> Tsui Chi	
<b>Traductora:</b> Rosa María Topete	
<b>Contenido:</b> Novela autobiográfica que transcurre en la primera mitad del siglo XX. La autora narra los acontecimientos que han marcado su vida desde su rebelde infancia hasta sus vivencias como soldado durante la guerra civil china.	

<sup>287</sup> En los capítulos 3 y 4 las referencias de las 84 traducciones de literatura china y sinófona y las 16 traducciones de obras sinoextranjeras que cuentan con una ficha, no irán en nota, puesto que todos los datos están disponibles en las fichas que componen el capítulo 3. Asimismo, cuando citemos a partir de la traducción o el prólogo del que estamos tratando en ese momento indicaremos la paginación dentro del texto y sin señalar la referencia completa. Por otro lado, cuando mencionemos las traducciones irán seguidas del año de publicación entre paréntesis, porque como se trata de una parte dedicada a la historia de la traducción, el año de publicación de las traducciones es importante. No hay que olvidar que el apéndice 1 contiene una lista de las traducciones ordenadas cronológicamente.

TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>The Autobiography of a Chinese Girl</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1943	<b>Editorial:</b> G. Allen & Unwin
<b>Traductor:</b> Tsui Chi	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Yi ge nūbing de zizhuan</i> 一个女兵的自传	<b>Año de publicación:</b> 1936

Ficha 1: *Autobiografía de una muchacha china*

### Análisis del paratexto:

La traducción consta de un prólogo de Marcela de Juan (pp. 5-7), un prefacio de Gordon Bottomley (pp. 7-10) y una introducción de Tsui Chi (pp. 11-31). Los dos últimos han sido traducidos de la versión inglesa.

Aunque se trate de una traducción indirecta, la prologuista es Marcela de Juan, una de las principales traductoras de literatura china de la primera mitad del siglo XX. Al final del prólogo Marcela de Juan se pronuncia claramente de acuerdo con la traducción:

[...] antes que yo, dos insignes escritores, extranjero el uno y chino el otro, lo han dicho todo ya sobre el libro de Hsieh Pin-Ying, la mujer soldado, y sólo me corresponde corroborar sus opiniones con mi ínfima pequeñez, y felicitar me de que Rosita Topete haya sabido captar el interés de este libro y verterle tan fiel y airosamente al hermoso idioma castellano (p. 7).<sup>288</sup>

Nos parece importante citar parte del prólogo en el que Marcela de Juan expresa su predilección por la literatura clásica y deja muy claro que la mujer moderna no es el ideal que ella admira.

La autobiografía de Hsieh Pin-Ying, escrita hace ya algunos años, representa la firme voluntad de la mujer china hacia su emancipación, hacia su libertad, hacia la afirmación de su superioridad, tan real y efectiva. Las mujeres chinas, desde los años 1911 y 1912 —sobre todo las que estudian—, quieren las mismas prerrogativas que las mujeres de los demás continentes, de aquellas mujeres de pelo amarillo de las que han oído hablar como de unas Hua Mu Lan europeas (p. 5).

[...]

<sup>288</sup> Observamos que el nombre de la autora se transcribe a veces como Hsieh Pin-Ying y otras Hsieh Ping-Ying en el mismo prólogo. Se trata de una falta de rigor de la traductora y de la prologuista de la versión española, ya que en la versión inglesa se mantiene la misma transcripción en todos los casos.

Todo se ha perdido, todo se ha esfumado como suave niebla mañanera. Para mí es triste y doloroso. Yo creo en la humilde esclava del hogar, en la mujer femenina ante todo, en la muñeca envuelta en sedas y brocados acariciando suavemente la lisa superficie del frío jade que le trae la buena suerte y el corazón del amado. Creo en la romántica celosía tras la cual se ocultan Jade Florido o Nube de Primavera, ataviadas con los trajes coruscantes de amplios pliegues flotantes, de luengas mangas cubiertas de bordados que ocultan las marfileñas manos con largas y afiladas uñas, de ricos ceñidores de oro y de jade; en aquellas beldades de antaño con pintorescos y graciosos tocados hechos de flores, de perlas y corales, colgantes de abalorios, moño hueco y muy alto, y el largo cabello suelto tendiendo sus ondas de azabache sobre la espalda...

Pero con Hsieh Pin-Ying dejamos atrás estas exquisitas sutilezas, y vamos a acompañar en sus vicisitudes a una mujer diferente, a la mujer fuerte que se escondía detrás de ese frágil aspecto exterior, a la mujer llena de ansias y deseos, llena de legítimas ambiciones.

Su relato, a más de sincero, es fuerte y valiente, y marca una etapa en la literatura china moderna (pp. 6-7).

Consideramos que esta clara expresión de sus gustos literarios indica que lo más probable es que la traducción de esta obra no fuera iniciativa de la prologuista sino que la editorial, tras haber conocido la versión inglesa y haber decidido presentarla a los lectores españoles, le encargara el prólogo, por ser una de las únicas especialistas en literatura china de la época.

El prefacio del poeta británico Gordon Bottomley refleja una visión de China exotizante; describe una China inmutable, milenaria y estancada que de repente cambia a principios del siglo XX. Expresa también una visión halagadora de la tradición China y una admiración por la sabiduría y la perfección de esta tradición.

Agradece la labor del traductor como mediador entre culturas:

El señor Tsui Chi ha aportado sus considerables dotes de erudición literaria para ayudarnos a comprender las fuerzas que más han influido (*sic.*) en la evolución del país chino, contribuyendo a su acercamiento a Gran Bretaña y América [...] (pp. 9-10).

Gordon Bottomley no valora en ningún momento el estilo literario de la obra de Xie Bingying, sino que se centra en el conocimiento que aporta sobre el desarrollo de China.

El traductor de la versión inglesa, Tsui Chi, redacta una introducción en la que señala que considera necesario recortar algunas partes del texto original

para adaptarlo al lector occidental, una afirmación que se repetirá en otras traducciones<sup>289</sup>:

Al hacer esta traducción, ha sido imprescindible abreviar algunos pasajes que, debido a la diferencia de costumbres, no hubieran interesado al lector occidental. Siendo el chino tan diferente de los restantes idiomas, estas omisiones se hallan admitidas por lo general. Salvo estos pequeños cortes, la traducción guarda fidelidad absoluta con el original. Para mejor información del lector, he redactado un breve resumen sobre las tendencias y desarrollo de la situación política y literaria de la China moderna, en la cual podemos considerar incluida la autobiografía de Hsieh Ping-Ying (p. 14).

El traductor hace alusión a la «diferencia de costumbres» para justificar los cortes que realiza en el texto. En la introducción de la versión castellana que acabamos de citar se habla de la diferencia entre el chino y el resto de idiomas: «Siendo el chino tan diferente de los restantes idiomas» (p. 14); una exageración incoherente que en la introducción original no figura, ya que el traductor habla de la diferencia entre el chino y el inglés: «The two languages are so remote from each other that such omissions are generally permitted» (p. 13).

En esta introducción, el traductor aporta datos biográficos sobre la autora y recorre los cambios literarios y políticos acaecidos desde principios de siglo. Hace un repaso detallado que incluye abundantes nombres de autores, sociedades literarias y títulos desde el punto de vista de la época, pues agrupa a autores en sociedades que considera rivales y les confiere etiquetas como «de izquierdas», «románticos», «realistas», etcétera. En cuanto a la obra de Xie Bingying, admira su valor como símbolo del cambio y reflejo del espíritu de una época:

En la presente autobiografía de Hsieh Pin Ying se halla perfectamente reflejado todo el espíritu de este cuarto de siglo trascendental. La vida de la autora es un símbolo de la nueva China (p. 12).

Sobre el estilo de la obra, en cambio, sólo expresa una breve frase: «Su estilo es suelto y agradable [...]» (p. 13).

---

<sup>289</sup> Como veremos en este capítulo e incluso en la Parte III de la tesis, las editoriales suelen utilizar este motivo como pretexto para justificar las traducciones indirectas. Es decir, se suele decir que la traducción inglesa, por ejemplo, ha adaptado el texto al lector occidental, lo que justifica que se traduzca del inglés en vez de del chino. Consideramos que se utiliza la diferencia cultural como motivo para cortar y adaptar traducciones en vez de para aprender de otra cultura y de su tradición literaria.



**Observaciones:**

Si nos fijamos en la fecha de publicación de la traducción, la aparición en pleno franquismo (y el mismo año en que se proclama la República Popular China) de la autobiografía de una revolucionaria china, escrita originalmente en 1936, llama la atención. Pero en realidad, parece ser que la autora luchó a favor de los nacionalistas, aunque esta conclusión no es directamente deducible de la mera lectura del texto, como lo indica la traductora francesa en su prólogo<sup>290</sup>:

En fait, Xie Bingying a toujours été proche du Parti nationaliste, le Guomindang, même si elle refuse de s'exprimer clairement sur le sujet, jusqu'en 1948 au moins. Après, elle suivra Chiang Kai-Shek à Taïwan où elle vivra plus de vingt ans. L'ambigüité que laisse planer Xie Bingying sur ses sympathies politiques — il est en effet impossible de dire si elle combattait aux côtés des nationalistes ou des communistes à la seule lecture de ce roman — reflète aussi l'histoire des années vingt.<sup>291</sup>

Resulta clave la palabra «roman» que utiliza la traductora para definir el libro, pues considera esta autobiografía como una obra literaria. Esta traducción francesa se publica en 1985 y difiere de la traducción inglesa, porque parte de una versión ampliada de la autobiografía (que la autora publica posteriormente). Entre 1943 y 1945 se publican cinco ediciones de la versión inglesa, lo que puede que motivara la traducción al castellano.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Sobre la amistad entre Franco y Chiang Kai-shek, véase José Eugenio Borao, *España y China: 1927-1967*, Taipei, Central Book Publishing Co., 1994.

<sup>291</sup> Xie Bingying, *Une femme en guerre*, traducido del chino por Marie Holzman, París, Éditions Rochevignes, 1985, p. 12.

<sup>292</sup> En cuanto al original chino, la traducción francesa de 1985 señala que existen veintitrés ediciones.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autora:</b> Marcela de Juan	<b>Título:</b> <i>Segunda antología de la poesía china</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino	
<b>Año de publicación:</b> 1962	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Revista de Occidente
<b>Autora del prólogo:</b> Marcela de Juan	
<b>Traductora:</b> Marcela de Juan	
<p><b>Sobre la traductora:</b> Marcela de Juan (La Habana, 1905) hija de un secretario de la legación imperial china en España y de una belga de la alta sociedad y de ascendencia española, vivió en China entre 1913 y 1928 para más tarde instalarse en Madrid. Fue fundadora de la Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes. Compiló y tradujo tres antologías de relatos clásicos y tres de poesía: <i>Cuentos chinos de tradición antigua</i> (Espasa-Calpe, 1948), <i>Cuentos humorísticos orientales</i> (Espasa-Calpe, 1954), <i>El espejo antiguo y otros cuentos</i> (Espasa-Calpe, 1983), <i>Breve antología de la poesía china</i> (Revista de Occidente, 1948), <i>Segunda antología de la poesía china</i> (Revista de Occidente, 1962), <i>Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural</i> (Alianza, 1973). Sus dos últimas antologías poéticas incluyen poemas modernos.<sup>293</sup></p>	
<p><b>Autores modernos que reúne la antología:</b> Guo Moruo (郭沫若), Xu Zhimo (徐志摩), Wen Yiduo (闻一多), Tian Han (田汉), Liu Bannong (刘半农), Ai Qing (艾青), Huang Jianzhu (黄剑珠), Mao Zedong, Zheng Chouyu (Cheng Ch'ou-yü, 郑愁予), Fang Si (方思), Luo Fu (洛夫), Xia Jing (Hsia Ching, 夏菁), Yu Guangzhong (Yü Kuang-chung, 余光中)<sup>294</sup>, Huang Yong (黄用) y Xin Yu (Hsin Yü, 辛郁).</p>	
<p><b>Contenido:</b> Ampliación de su <i>Breve antología de la poesía china</i> en la que sólo incluye poemas clásicos.<sup>295</sup> Traduce un poema de algunos autores que inician la poesía moderna en China y que se dieron a conocer principalmente en los años veinte y treinta, cuatro poemas de Mao Zedong y un poema de autores que se instalan en Taiwán y que promoverán el modernismo en los años cincuenta y sesenta.</p>	

**Ficha 2:** *Segunda antología de la poesía china*

<sup>293</sup> Para más información sobre su biografía, véase Gabriel García-Noblejas, «Historia de la traducción chino-española», *La traducción chino española, China en España, España en China*, 2006-2008, disponible en la página: <<http://cvc.cervantes.es/obref/china/>> [consultada: noviembre 2008], así como la autobiografía de Marcela de Juan, *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*, Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

A no ser que precisemos otra fuente, como en este caso, los datos biográficos de todos los traductores han sido tomados de todas o algunas de las siguientes fuentes: el paratexto, las páginas oficiales de la universidad en la que ejercen, la presentación que de ellos se hace en la página oficial de la editorial y la Base de datos oficial del ISBN (para consultar sus publicaciones).

<sup>294</sup> A menudo se transcribe como Yu Kwang-chung.

<sup>295</sup> Marcela de Juan, *Breve antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

### Análisis del paratexto:

Esta antología abarca más de cuarenta siglos, por lo que el prólogo que ofrece Marcela de Juan expone, de forma muy general, la evolución y los temas de la poesía china. Su principal objetivo es acercar al lector hispánico a la poesía China y demostrarle que no es tan distinta ni exótica como se imaginaría:

En suma —dirá quizá el lector hispánico—, no hay para nosotros nada excesivamente nuevo en la poesía china, pues sus características internas, sus preocupaciones y sus temas son bastante parecidos a los nuestros. Claro es que, si atendiéramos a la prioridad cronológica, podríamos modificar tal aserción diciendo —previos mil perdones— que es más bien la poesía occidental la que se parece a la poesía china. Pero es claro que no se trata aquí de un escalonamiento de influencias en el que, por imperativo cronológico, los influyentes serían los viejos lirófilos chinos y los influidos los occidentales, sino de una humana coincidencia universal de sentimientos y de afanes. Porque los hombres tienen un destino análogo en todas las latitudes y, espiritual como corporalmente, se diferencian sólo en lo exterior: en el color de la piel, en la forma de la expresión (p. 48).<sup>296</sup>

Por eso, al tratar de acercar la poesía china al lector y en un intento de librarla de mitos exotizantes, son diversas las alusiones a poetas españoles en la introducción: Machado, Jorge Manrique y Fray Luis de León, a los que compara con distintos poetas chinos por la temática de su poesía.

Es interesante el hecho de que Marcela de Juan presente un proyecto desde el acercamiento y la similitud y no la distancia o la diferencia. Es probable haya optado por este enfoque para luchar precisamente contra mitos exotizantes y con afán de difundir la poesía de una literatura que tanto admira.

Hace alusión sobre todo a la poesía clásica, aunque explica la revolución literaria que tuvo lugar en 1919, la adopción del *baihua* como lengua literaria y nombra a Hu Shi, Wen Yiduo, Guo Moruo y Ai Qing como representantes de la nueva poesía. Pero mantiene que «[...] en el fondo y en la temática, la poesía china del nuevo estilo que se impone a partir de 1919 —ni siquiera la que hoy escriben o cantan los poetas de la República Popular— no es tan nueva ni tan diferente» (p. 50). Aunque Marcela de Juan considera que si tuviera que mencionar una diferencia, sería «una mayor predilección quizá por los motivos

---

<sup>296</sup> La paginación de la *Segunda antología* la tomamos de ahora en adelante de la reedición de 2007 de Alianza.

más definitivamente líricos hasta llegar incluso al romanticismo» (p. 51). Comenta también brevemente la proclamación de Mao en 1942 sobre la nueva orientación que debía tomar la literatura.

Observamos que sus consideraciones son muy generales, pero la periodicidad que abarca su antología la obliga a serlo. Lo que más se echa de menos es alguna explicación sobre la evolución de la literatura en Taiwán; o la mención al menos de que algunos autores que traduce se instalan en Taiwán tras huir de China con la instauración de la República Popular China. No obstante, la falta de estas observaciones es comprensible si tenemos en cuenta que cuando se publica esta antología aún se integraba la literatura taiwanesa dentro de la literatura china y, además, se trata de autores chinos que se instalan en Taiwán.

Para terminar, Marcela de Juan hace alusión a la dificultad interpretativa de la poesía china que en su forma original presenta complejidades desconcertantes tanto para los sinólogos europeos como para los letrados chinos.

Al final del libro nos ofrece unos breves datos biográficos de algunos de los autores, pero no señala las fuentes de las traducciones ni los títulos originales. La falta de información sobre los originales nos sugiere que Marcela de Juan elabora esta antología para lectores no especializados, lo que resulta lógico pues en ese momento los especialistas de literatura china moderna en España son casi inexistentes.

### **Observaciones:**

Si comparamos la *Segunda antología* con su *Breve antología de la poesía china*, vemos que además de ampliar las traducciones de Li Bai (李白), añade poemas de los autores modernos que hemos citado en la ficha. Algunos escriben desde China: Guo Moruo, Xu Zhimo, Wen Yiduo, Tian Han, Liu Bannong, Ai Qing y Huang Jianzhu<sup>297</sup> y Mao Zedong; otros promueven el modernismo en

---

<sup>297</sup> Huang Jianzhu fue una poetisa hongkonesa poco conocida. Publicó un libro en los años cuarenta que reúne ciento doce poemas suyos, algunos en forma clásica y otros en lengua moderna. No hemos tenido acceso a esta publicación titulada *Huang Jianzhu shiji* (黄剑珠诗集). Falleció a los dieciocho años de edad. Véase la reseña del libro: Xia Shuangren 夏双刃, «“Huang Jianzhu shiji” tiji 《黄剑珠诗集》题记 (La inscripción en el “Poemario de Huang Jianzhu)”», 15 de

Taiwán a través de sociedades literarias como Poesía moderna (*Xiandai shi*, 现代诗), la Estrella azul (*Lanxing shishe*, 蓝星诗社) y Época (*Chuang shiji*, 创世纪): Zheng Chouyu, Fang Si<sup>298</sup>, Luo Fu, Xia Jing, Yu Guangzhong, Huang Yong y Xin Yu.<sup>299</sup>

Observamos con interés que algunos poemas publicados por Marcela de Juan en esta antología coinciden con los publicados por Patricia Guillermaz (Hu Pinqing, 胡品清) en: *La Poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours*, aunque Marcela de Juan añade más autores y poemas que no figuran en la antología de Guillermaz.<sup>300</sup> Sin embargo, observamos también que Patricia Guillermaz, en una antología posterior publicada en 1962 (el mismo año que la de Marcela de Juan) y que se titula *La Poésie chinoise contemporaine*, publica, entre otros poemas, algunos que coinciden con los seleccionados por Marcela de Juan para su antología.<sup>301</sup> Por consiguiente, es difícil valorar hasta qué punto

---

diciembre de 2009, disponible en la página: <[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4bca6a2d0100g5m5.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4bca6a2d0100g5m5.html)> [consultada: abril 2010]. Aunque Xia indica que la autora vivió entre 1914-1932 y no entre 1924-1952 como dice M. de Juan, los datos biográficos y el título al que hace referencia nos indican que no cabe duda de que trata de la misma poetisa. Más adelante veremos que Huang Jianzhu aparece en otras antologías de la época (fichas 34 y 40).

<sup>298</sup> La transcripción que utiliza Marcela de Juan es Fang Ce. Los datos biográficos que ofrece sobre el autor coinciden con Fang Si (títulos de sus obras, lugar de nacimiento, corriente literaria...) excepto la fecha de su nacimiento y de su fallecimiento que curiosamente coinciden con el autor continental Feng Zhi (冯至, 1905-1993). Aunque no hemos podido localizar el poema original, creemos que se refiere a Fang Si y no a Feng Zhi, pues es lo más coherente con el resto de los autores (es el último poema que presenta M. de Juan después de poemas de Zheng Chouyu, Yu Guangzhong, Xia Jing, Xin Yu, Luo Fu y Huang Yong).

<sup>299</sup> Sobre la poesía moderna de Taiwán véase la tesis de Silvia Marijnissen: *From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry From Taiwan after 1949*, tesis doctoral Universiteit Leiden, 2008, disponible en la página: <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/13228/1/MARIJNISSEN.pdf>> [consultada: diciembre 2009]; contiene referencias esenciales y actualizadas sobre poesía moderna taiwanesa.

<sup>300</sup> Patricia Guillermaz, *La Poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours*, París, Seghers, 1957 [reeditada en 1960 por el Club des librairies de France y en 1966 bajo el título: *La Poésie chinoise: des origines à la révolution*].

De manera general en este trabajo no hemos estudiado la influencia de las traducciones anteriores (en inglés y en francés) en las traducciones directas al castellano a nivel textual. Dollerup, en su artículo «Relay and Support Translations» denomina esta práctica «support translation». En cambio, sí que hemos comparado las fechas de publicación de las traducciones directas en castellano, inglés y francés: véase el capítulo 4, apartado 5. El caso de la influencia de las antologías de P. Guillermaz es excepcional, ya que deja huella en varias antologías que revisaremos (algunas directas y otras indirectas). No obstante, no hemos llegado a un análisis textual comparativo detallado.

<sup>301</sup> Patricia Guillermaz, *La Poésie chinoise contemporaine*, París, Seghers, 1962.

estas traductoras fueron influenciadas la una por la otra a la hora de publicar estas antologías de poesía. También es posible que ambas se basaran en una antología china de la época. Además, en ocasiones no coinciden los poemas pero sí los poetas escogidos. Ambas utilizan las mismas transcripciones para los nombres de autores en las ediciones de de M. de Juan (1962) y P. Guillermaz (1957), usan el sistema Wade-Giles, aunque a veces introducen alguna transcripción en EFEO (como Ai Ts'ing).<sup>302</sup> Marcela de Juan no menciona el método de transcripción, mientras que Patricia Guillermaz afirma que utiliza el sistema Wade-Giles. El hecho de que las transcripciones coincidan sugiere que hay influencias entre estas dos traductoras.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Patricia Guillermaz, *La Poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours*. No obstante, en la antología de Guillermaz de 1962 desaparecen las incoherencias, cambia de sistema y transcribe todos los nombres en EFEO. La falta de coherencia de las transcripciones de Marcela de Juan ha dificultado en ocasiones la tarea de identificar a los autores; las breves biografías de algunos de ellos que añade al final del libro nos han ayudado.

<sup>303</sup> La publicación en el diario *ABC* de dos reseñas de las obras de Guillermaz en 1964 nos hace pensar en que fueron recibidas en España, véase A., «Guillermaz, Patricia: “La poesía china contemporánea”», *ABC*, 15 de agosto de 1964, p. 41; y A., «Guillermaz, Patricia: “La poesía china”», *ABC*, 18 de agosto de 1964, p. 56. Hemos comparado también el contenido de la antología de Xu Songnian (Song-nian Hsu, 徐颂年, también Xu Zhongnian, 徐仲年), *Anthologie de la Littérature Chinoise: Des origines à nos jours*, París: Librairie Delagrave, 1933, para examinar si ha influido en la elección de los poemas que realiza Marcela de Juan. Observamos que sólo coincide un poema de Xu Zhimo (que también figura en la antología de P. Guillermaz de 1957). En cuanto a la elección de los autores, sólo coinciden dos: Guo Moruo y Xu Zhimo; en cambio, otros sólo figuran en la antología de Xu Songnian y no en la de Marcela de Juan: como Hu Shi, Bing Xin, Kang Baiqing (康白情), Zong Baihua (宗白华), Liu Dabai (劉大白), etcétera. En suma, observamos que la influencia de esta antología en la elección de los autores y los poemas de la antología de Marcela de Juan es casi inexistente.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autora:</b> Marcela de Juan	<b>Título:</b> <i>Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino	
<b>Año de publicación:</b> 1973	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Alianza
<b>Autora del prólogo:</b> Marcela de Juan	
<b>Traductora:</b> Marcela de Juan	
<b>Autores modernos que reúne la antología:</b> A los autores de la <i>Segunda antología</i> (ficha 2), añade a: Gao Shiqi (高士其), Zhu Xiang (朱湘), autores anónimos (en el último apartado de canciones) y autores que considera muy recientes: Li Hsiue-Ao (Li Xue'ao, 李学鳌), Yi Ling-yi, Cheng Ming-wan, Yuan Ming-yun, Chi Wen, Hsin Ping-Chan, Yu Chong-Sin, Chen Fang, Chuan Ye. <sup>304</sup>	
<b>Contenido:</b> Ampliación de la <i>Segunda antología</i> , a la que añade tres apartados: uno que incluye más poemas de Mao Zedong (doce en vez de cuatro), otro al que llama «Buzón de alcance» y que incluye poemas publicados en China en 1971-1972 y un apéndice con canciones de la Revolución Cultural.	

**Ficha 3:** *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*

### Análisis del paratexto:

Amplía el prólogo publicado en 1962 y le añade, además de algunos incisos, las observaciones sobre la métrica de la poesía clásica que cita del libro de Guy Brossollet: *Poésies complètes de Mao Tse Tung*.<sup>305</sup> En esta parte se reitera que la mayoría de los poetas modernos han abandonado la lengua, la prosodia y la métrica clásicas. Mantienen la rima, pero adoptan el esquema métrico a su gusto y son pocos los adeptos al verso libre (p. 29). La traductora concluye el prólogo con algunas reflexiones sobre la traducción y subraya las diferencias que puede haber entre diferentes versiones de un mismo original.

<sup>304</sup> Las breves notas biográficas que incluye al final coinciden con las de la *Segunda antología*, por lo que carecemos de datos sobre los autores del apartado «Buzón de alcance». Es difícil identificarlos, ya que en general no son autores especialmente conocidos. Por consiguiente, conservamos excepcionalmente la transcripción de los nombres que aparece en la antología. La transcripción ofrecida por Marcela de Juan no nos es suficiente para buscar los caracteres chinos que les corresponden; excepto en el caso de Guo Moruo y del poeta obrero Li Xue'ao. Sobre Li Xue'ao, véanse Tu Guangqun 涂光群, *Wushi nian wentan qinli ji (1949-1999)*, 五十年文坛亲历记 (1949-1999) (Recuerdos de cincuenta años en el círculo literario), vol. 2, Shenyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 2005 [artículo originalmente escrito en 1993], pp. 570-574; y Bonnie S. McDougall y Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, Londres, Hurst & Company, 1997, p. 431.

<sup>305</sup> Guy Brossollet, *Poésies complètes de Mao Tse Tung*, París, L'Herne, 1969.

En la traducción a un idioma occidental, lo que hacemos todos, con mayor o menor dosis de «traición», es no sólo una reconstrucción, sino, después, una restauración arqueológica. El caso es que por lo menos quede —que sí puede quedar— la «intención» del poeta y algo, lo más posible, de su ambiente, su atmósfera, su mundo (pp. 29-30).

A los doce poemas de Mao Zedong precede una breve introducción en la que la traductora subraya la carga histórica de estos poemas. Expone que a diferencia de G. Brossollet ella no explicará cada alusión detalladamente, porque «en realidad [...] casi toda la poesía china está hecha de claves [...] y de todos los aquí antologizados no podemos darlas» (p. 277). En este punto observamos que, en contraste a la perspectiva adoptada en gran parte del prólogo, la traductora subraya la diferencia (da a entender que la poesía china oculta más claves que otras tradiciones poéticas).

#### **Observaciones:**

En realidad es una ampliación de la *Segunda antología*, a la que añade dos apartados: uno que incluye más poemas de Mao Zedong (doce en vez de cuatro) y otro al que llama «Buzón de alcance» y en el que dice incluir «algunas muestras de poemas o canciones compuestas en los últimos años, poemas o canciones —a veces sólo imprecaciones— que, superando en lo posible las dificultades de acceso a las actuales publicaciones de Pekín, hemos logrado recoger» (p. 13). Según indica Marcela de Juan, son poemas publicados en China en 1971-1972. En esa época, aunque se sitúe en plena Revolución Cultural, el ambiente cultural empieza a relajarse y se vuelven a publicar algunas revistas nacionales como *Reliquias culturales* (*Wenwu*, 文物) y *Arqueología* (*Kaogu*, 考古). En el ámbito literario, en 1971 y especialmente en 1972, reaparecen revistas a nivel provincial y en las ciudades.<sup>306</sup> Así que es muy posible que Marcela de Juan escogiera de ahí los poemas que nos presenta en «Buzón de alcance», poemas que probablemente fueron escritos siguiendo el modelo clásico.<sup>307</sup>

<sup>306</sup> Bonnie S. McDougall y Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, p. 329 y pp. 422-423.

<sup>307</sup> Reconocemos un poema de Guo Moruo de 1971 («Huan Xisha fang dongfeng gongshe 浣溪沙·访东风公社») que efectivamente sigue el esquema clásico.



Finalmente, incluye en apéndice una muestra de cinco canciones de la Revolución Cultural junto con sus partituras; en este caso sí que disponemos de los títulos originales en caracteres chinos. En el apartado titulado «República de China (1911...)» ya existente en la *Segunda antología* (1962) añade poesías de dos autores más: Gao Shiqi y Zhu Xiang.

## 2.2. Las traducciones de la poesía de Mao Zedong (毛泽东)

Al incluir este apartado en un capítulo sobre la historia de la traducción de la literatura china moderna y contemporánea, cabe preguntarse hasta qué punto es moderna la poesía de Mao, pues la forma y el lenguaje siguen la tradición clásica que a su vez Mao desaconsejaría en la carta que precedió la publicación de sus poemas en 1957. En todo caso, nos parece necesario hablar de estas traducciones, puesto que son las primeras traducciones de literatura del siglo XX que llegan al lector español, de modo que definen el carácter del interés que podía haber en la década de 1970 por esta literatura.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Jerome Chen	<b>Título:</b> <i>Mao y la revolución china, seguido de treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador y los traductores del texto mediador figuran en el paratexto. Y no sólo eso, sino que en la segunda parte de la obra, que corresponde a los poemas, se dice: « <i>Treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung</i> , traducidos del chino por Michael Bullock y Jerome Ch'ên. Versión española de Isidro Molas y Luis Avilés» (p. 349).	
<b>Año de publicación:</b> 1966	<b>Lugar:</b> Vilassar de Mar (Barcelona) <b>Editorial:</b> Oikos-Tau
<b>Autores del prólogo:</b> Michael Bullock y Jerome Chen	
<b>Traductores:</b> Isidro Molas y Luis Avilés	
<b>Contenido:</b> El libro está principalmente dedicado a un estudio sobre el maoísmo, pero incluye también una selección de poemas de Mao Zedong.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Mao and the Chinese Revolution</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1965	<b>Editorial:</b> Oxford University Press
<b>Traductores:</b> Jerome Chen y Michael Bullock	

Ficha 4: *Mao y la revolución china, seguido de treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung*

**Análisis del paratexto:**

Los traductores de la versión inglesa nos ofrecen una breve introducción a los poemas (pp. 351-355) en la que señalan los temas, la forma y el ritmo de los poemas de Mao, justifican además la novedad de su traducción inglesa (con respecto a versiones anteriores): tratan de mantener el «vigor casi violento y claramente *staccato* [...] utilizando versos breves y cortantes» (pp. 354-355). Concluyen la introducción diciendo:

Ofrecemos estos poemas al lector tanto por su valor literario intrínseco como por la luz que arrojan sobre la mentalidad del hombre cuya vida y época hemos esbozado en la primera parte de esta obra (p. 355).

La traducción a partir de la versión de Jerome Chen y Michael Bullock será la primera de diversas traducciones indirectas de poemas de Mao que veremos a continuación.

**Observaciones:**

En lo que respecta la distribución del contenido: la primera parte del libro escrita por Jerome Ch'ên se titula «Mao y la revolución china» (pp. 19-348) y su contenido es sobre todo histórico. La segunda parte (pp. 349-398), mucho más breve, contiene los treinta y siete poemas de Mao junto con una introducción de su obra (pp. 351-355) realizada por los traductores del inglés. La tercera parte del libro (pp. 399-460) incluye los apéndices, la cronología, una bibliografía y un índice alfabético.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mao Zedong	<b>Título:</b> <i>Poemas</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción indirecta camuflada del inglés. Se señala el traductor de la versión española. Reedición de un libro anteriormente publicado por Lenguas Extranjeras de Pekín con el mismo título (estos datos no figuran en el paratexto). <sup>308</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 1970	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Mateu (reeditado en 1974 en Madrid por Alberto Corazón y en Barcelona por Visor) <sup>309</sup>
<b>Autor del prólogo:</b> anónimo	
<b>Traductor:</b> Luis Enrique Délano	
<b>Contenido:</b> Selección de poemas de Mao Zedong.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Nineteen Poems</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1958	<b>Editorial:</b> Ediciones en Lenguas Extranjeras
<b>Traductores:</b> Andrew Boyd y Gladys Yang (con notas de Zhou Zhenfu, 周振甫, y un comentario de Zang Kejia, 臧克家).	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Mao zhuxi shici jiangjie</i> 毛主席诗词讲解 (Comentario de la poesía del general Mao), por Zhang Kejia y Zhou Zhenfu	<b>Año de publicación:</b> 1957

Ficha 5: *Poemas*

### Análisis del paratexto:

El paratexto de la edición de Mateu contiene una nota biográfica (pp. 7-13) y una semblanza (p. 17); ambas anónimas. Si cotejamos la versión inglesa con la castellana, llegamos a la conclusión de que la nota y la semblanza han sido creadas para la versión castellana, ya que no figuran en el paratexto de la versión inglesa, que de hecho es más riguroso.<sup>310</sup>

<sup>308</sup> El libro es: Mao Zedong, *Poemas*, traducido del inglés por Luis Enrique Délano, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, 1962 [1ª edición en 1959; reeditada en 1962, 1963 y 1978].

<sup>309</sup> En las reediciones de 1974 el traductor es invisible. Estas ediciones carecen de prólogo.

<sup>310</sup> En la nota introductoria se percibe que ha sido escrita en castellano, porque se habla de las posibilidades del comunismo en España: «La URSS no creía que el comunismo pudiera arraigar en China. Es sabido que consideraba un lugar mucho más apropiado para ello la España de la República, donde los acontecimientos coincidían más con las circunstancias sobre las que se había elaborado el dogmatismo marxista-leninista» (p. 12). Cabe destacar que la reedición de la editorial Alberto Corazón carece de introducción, así que se decidió eliminar esta introducción,

En lo que se refiere al paratexto de la versión castellana, en la nota biográfica se señala la figura de Mao como alguien entre el mito y la realidad y se indica el valor de su obra:

Su obra lírica está absolutamente ligada a los acontecimientos de su vida, y si no tienen un valor extremadamente importante dentro de la literatura, sí lo tienen desde el punto de vista humanista (p. 7).

El resto de la nota se centra en describir la vida y las acciones de Mao como un héroe comunista. Se describen acontecimientos políticos desde una perspectiva promaoísta y en ningún momento se habla de literatura. Citamos el final de esta nota para ilustrar el tono laudatorio de la misma:

Ahora en la órbita de la Tierra existe un satélite mandado por la China y este país posee la bomba atómica; en definitiva es una de las principales potencias mundiales. Todo ello obra de un hombre: Mao Tse-tung. ¿Un mito? ¿Una realidad? (p. 13).

Respecto a la semblanza (p. 17), consiste en una breve conversación entre Mao y un interlocutor desconocido. No se señala la fuente de la que se toma y se refuerza así la idea de mito de la nota introductoria. Las notas de Zhou Zhenfu son muy numerosas y muchas de ellas contienen detalles biográficos sobre Mao que no son estrictamente necesarios para entender o apreciar su poesía. Según la introducción, el enfoque es más social y «humanista», que literario. En el paratexto de la versión castellana publicada por Mateu no se señala en ningún momento el contexto de publicación de los poemas en China, ni siquiera la fecha de publicación del original, mientras que en la versión inglesa se deja clara la inmediatez de la traducción; los poemas fueron publicados en 1957 y en enero de 1958 en China, y la publicación en inglés aparece en septiembre de 1958 editada por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín. La versión en castellano de esa misma editorial será publicada en 1959 y no contiene ningún prólogo. En conclusión, las ediciones en castellano no contextualizan la publicación de los

---

probablemente por su cariz político. La versión inglesa contiene una nota de los editores que explican la motivación de publicar esta traducción y un prefacio de Zang Kejia que expone el contexto de publicación de los poemas en China y el estilo y la forma de los poemas. El prefacio va seguido de la carta que Mao envió a los editores de la revista *Poesía (Shi kan)* en el momento de publicación de los poemas en 1957. También contiene una versión facsimilar de esta carta caligrafiada por Mao. Finalmente, a modo de epílogo figura la apreciación de los poemas por parte de Zang Kejia; esta parte del paratexto tampoco ha sido traducida en la versión castellana.

poemas más allá de los datos que incluyen las notas de Zhou Zhenfu. En el caso de la edición de Mateu se incluye un prólogo laudatorio que se centra en la figura política de Mao.

### Observaciones:

En la página de créditos de este libro de poemas de Mao se indica que el traductor es Luis Enrique Délano y se señala «edición de Chou Chen-fu» (Zhou Zhenfu, en *pinyin*), lo que nos conduce al original publicado en el primer número de la revista *Poesía* (*Shi kan* 诗刊) editado por Zang Kejia y que más tarde ese mismo año se publicó junto con los comentarios de Zhou Zhenfu. Comprobamos también que Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín publica en castellano un libro con el mismo título de la edición castellana.<sup>311</sup> La edición de 1962 de esta editorial pekinesa nos indica que la primera edición en castellano data de 1959.<sup>312</sup> Los textos de ambas ediciones, la de Mateu y la de Ediciones en Lenguas Extranjeras, coinciden. La versión inglesa de Ediciones de Lenguas Extranjeras data de 1958 y creemos que es el original del que tradujo Délano. La publicada por Mateu es por tanto una traducción indirecta camuflada del inglés.

En definitiva, los poemas comentados por Zhou Zhenfu se publicaron en chino en 1957, Ediciones en Lenguas Extranjeras publicó en 1958 la versión inglesa titulada *Nineteen Poems* y a partir de ese texto Délano tradujo y publicó en la misma editorial la traducción de 1959 que fue reeditada en España por las editoriales Mateu (en 1970) y por Alberto Corazón y Visor (en 1974).

---

<sup>311</sup> Mao Zedong, *Poemas*, traducido del inglés por Luis Enrique Délano, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, 1962 [1ª edición en 1959; reeditada en 1962, 1963 y 1978].

<sup>312</sup> No hemos podido comprobar los cambios entre la primera edición de 1959 y la segunda de 1962. La página de créditos indica que la segunda es una versión «revisada», por lo que deducimos que es posible que difiera de la primera. Observamos que la edición de 1962 contiene 21 poemas; lo más probable es que la de 1959 contenga únicamente 19.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mao Zedong	<b>Título:</b> <i>Poemas</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del portugués, no camuflada. El traductor del texto intermedio figura en el paratexto, pero no aparecen ni el texto mediador ni la lengua de partida. La página de créditos señala: «Traducción directa del chino, prólogo y notas de Manuel de Seabra. Versión castellana de Joaquim Horta».	
<b>Año de publicación:</b> 1975	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Aymà <sup>313</sup>
<b>Autor del prólogo:</b> Manuel de Seabra	
<b>Traductor:</b> Joaquim Horta	
<b>Contenido:</b> Selección de poemas de Mao Zedong.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Poemas</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1972	<b>Editorial:</b> Futura
<b>Traductor:</b> Manuel de Seabra	

Ficha 6: *Poemas*

### Análisis del paratexto:

Nos parece que varias ideas expresadas en el prólogo (pp. 5-22) —que explica muy bien el contexto de publicación de los poemas— refuerzan el mito de la alteridad de la China. De una China sumergida en el inmovilismo: «Cuando se dice que la civilización china es la única con cuatro mil años ininterrumpidos de historia, no se trata de una exageración» (p. 15). Una poesía china de carácter únicamente inmanente: «Es necesario tener presente el carácter, tan especial, de la poesía oriental, en general, y de la china en particular. El carácter inmanente, de fuera hacia dentro, al contrario de la actitud del artista occidental, que es de dentro hacia fuera, trascendente. El poeta chino construye la poesía con elementos concretos, y no con emociones» (p. 18). Y transmite también ideas mistificadoras sobre la lengua china: «[...] me atrevería a decir que en chino no hay palabras, sino sonidos que representan lo real concreto» (p. 19). Esta

<sup>313</sup> Cabe destacar que en 1964 Edicions Proa, una editorial que pasó casi veinticinco años de exilio, se incorpora a Aymà (así como la colección Óssa menor a la que pertenecen estas publicaciones). De ahí la falta de uniformidad en algunos catálogos: algunos señalan Aymà como editorial de ambas publicaciones: la castellana y la catalana (ficha 8). Hemos optado por señalar la editorial que aparece en la página de créditos. En 1983 Edicions Proa es adquirida por Enciclopèdia Catalana y en 2007 pasa a formar parte de Grup 62, propiedad de Grupo Planeta, Enciclopèdia Catalana y la Caixa (véase la página de la editorial: <<http://www.proa.cat/www/proa/ca/editorial/historia.html>> [consultada: enero 2010]).

insistencia en una alteridad estereotipada, extremadamente distinta y fijada resulta aún más llamativa al tratarse de un texto sobre los poemas de Mao, pues fue considerado una figura de innovación también para los movimientos alternativos occidentales de la época.

En las notas (muy extensas, al final) Manuel de Seabra compara sus decisiones con las de otros traductores: Robert Payne (*Portrait of a Revolutionary*, Nueva York, 1961), Jerome Ch'ên (véase la ficha 4), Wong Man (*Poems of Mao Tse-tung*, Hong Kong, 1966), Stuart Schram (*Mao Tse-tung*, Harmondsworth, 1966) y la edición inglesa de Pekín.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autores:</b> Alberto Moravia y Girolamo Mancuso	<b>Título:</b> <i>Mao Tsé-Tung</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del italiano, no camuflada. El traductor del texto intermedio figura en el paratexto (como autor), y se indica la lengua de partida (en la nota editorial). Sin embargo, no aparece el título del texto mediador.	
<b>Año de publicación:</b> 1975	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Júcar
<b>Autor de la introducción:</b> Girolamo Mancuso	<b>Autor del prólogo:</b> Alberto Moravia
<b>Traductor:</b> José Palao	
<b>Contenido:</b> Selección de poemas de Mao Zedong.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Tutte le poesie</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1972	<b>Editorial:</b> Newton Compton
<b>Traductor:</b> Girolamo Mancuso	

Ficha 7: *Mao Tsé-Tung*

### Análisis del paratexto:

Aunque el título dé a entender que es una biografía o una obra dedicada a este personaje histórico, se trata en realidad de un estudio sobre la poesía de Mao y sus traducciones. En la versión italiana el título resulta más transparente: *Mao, Tse-tung, Tutte le poesie* (Roma, Newton Compton, 1972) y en los catálogos en italiano se señala que la introducción es de Alberto Moravia y la traducción y el estudio de Girolamo Mancuso. En castellano, en cambio, se les confiere la calidad de autores, tanto por su posición en la portada como por las indicaciones

en los catálogos (influidas sin duda por la presentación del paratexto de la obra en sí). La colección a la que pertenece el libro, «Los poetas», es quizá el indicio que saca de dudas al lector.

La nota editorial de la traducción castellana explica y justifica la traducción indirecta:

Decidida la publicación de los poemas de Mao Tse-Tung y comprobada con el Secretario Cultural de la Embajada de la República Popular China en Madrid, Sr. Tung, la imposibilidad práctica e inmediata de hacer una traducción directamente desde el chino, por falta de traductores con un conocimiento suficiente tanto del chino como del español, y convencidos por otro lado de que la traducción al italiano que sobre dichos poemas ha hecho Girolamo Mancuso superaba, con mucho, a todas las precedentes en distintos idiomas, dado su respeto hacia el sentido épico, cultural, didáctico incluso, poético de los poemas en su versión original, la elegimos para, una vez traducida al español, darla a conocer a nuestros lectores (p. 67).

Esta cita también nos informa de que para dicha traducción se han tenido en cuenta otras versiones castellanas de los poemas, como la de Marcela de Juan, la de Luis Enrique Délano y la que se hace a partir de la versión de Jerome Chen.<sup>314</sup> Además de poesías de Mao Zedong, el libro incluye las conocidas poesías de Guo Moruo y de Liu Yazhi (柳亚子) a las que responde Mao.

Entre las traducciones de poemas de Mao que se publican en esta primera etapa, representa, en nuestra opinión, el estudio más exhaustivo de la poesía de Mao. El estudio introductorio de Girolamo Mancuso (pp. 23-65), precedido del prólogo de Alberto Moravia (pp. 7-23), dedica una parte a presentar las características del idioma chino (pp. 30-40) y de la prosodia y la métrica (pp. 41-46), y se centra sobre todo en la explicación de las dificultades y en los principios de traducción que han guiado al traductor en sus decisiones (pp. 46-63). En este último apartado nos ofrecerá también algunas críticas de otras traducciones (al francés y al italiano) de la poesía de Mao como las de G. Brossollet, P. Sollers (p. 47), Renata Pisu, F. De Poli, L. Priotto Coen y F. Canarozzo (p. 56). Justifica sus decisiones, argumenta por qué son más acertadas y nos ofrece, al fin y al cabo, sus principios de traducción (frente a cuestiones

---

<sup>314</sup> También cita una versión publicada en Buenos Aires: *Los 37 poemas de Mao Tse-tung*, versión de J. E. Adoum, Schapire, Buenos Aires, 1974.



como las metáforas y la ambigüedad semántica, p. 49, y el equilibrio entre la exotización y la trivialización, p. 51).

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mao Zedong	<b>Título (en catalán):</b> <i>Poesia completa de Mao Tse Tung</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del portugués, no camuflada, el traductor del texto intermedio figura en el paratexto y también la lengua de partida. La página de créditos indica: «Traducció directa del xinès al portuguès per Manuel de Seabra. Versió catalana de la traducció portuguesa, per Joaquim Horta».	
<b>Año de publicación:</b> 1976	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Proa
<b>Traductor:</b> Joaquim Horta	<b>Autor del prólogo:</b> Manuel de Seabra
<b>Contenido:</b> Selección de poemas de Mao Zedong.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Poemas</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1972	<b>Editorial:</b> Futura
<b>Traductor:</b> Manuel de Seabra	

Ficha 8: *Poesia completa de Mao Tse Tung*

### Análisis del paratexto:

Se trata de una traducción del portugués al catalán que un año antes publicó en castellano (traducida también del portugués) la editorial Aymà en 1975. Véase el análisis paratextual de esta traducción (ficha 6), ya que coincide en ambas traducciones.

### 2.3. Las traducciones de relatos de Lu Xun

En 1971 dos editoriales españolas se lanzan a publicar por primera vez relatos de Lu Xun, Salvat publica *La verdadera historia de A Q y otros cuentos* y Tusquets saca a la luz *Diario de un loco*; en ambos casos son traducciones indirectas camufladas.

Éstas son las primeras traducciones de narrativa china moderna que se publican en España. Y no es casualidad que se trate de relatos de Lu Xun, pues se le considerara el padre de la literatura china moderna. La publicación de su relato «Diario de un loco» (*Kuangren riji*, 1918) marca un antes y un después en

la historia literaria china; a menudo se considera, desde la propia perspectiva canónica china, el inicio de la literatura china moderna. Independientemente de que este relato se considere o no como el inicio de la modernidad, marca una ruptura por su adopción de una forma occidental, por su utilización del *baihua* y por el tratamiento del tema de la revuelta. Estos son los aspectos que, en la historia literaria del paradigma socialista, se han utilizado para legitimar su carácter fundacional. Así, se sitúa como un ejemplo que justifica la Revolución literaria (que comienza un año antes) y al mismo tiempo como una premonición del Movimiento de 4 de mayo de 1919 que criticará la herencia confuciana.<sup>315</sup>

En el relato «Diario de un loco» Lu Xun critica duramente la sociedad china tradicional, atascada en el deterioramiento. El prefacio, escrito en chino clásico, presenta el resto del texto como las transcripciones fragmentarias del diario de un amigo que ha sufrido una locura pasajera de la que se ha curado. En el diario, el loco está rodeado de caníbales; su hermano, el médico, los vecinos... son todos caníbales a los que intenta convencer para que cambien. Sin embargo, lo normal, lo tradicional, es comerse a la gente. El relato termina con una esperanzadora exclamación: «¡Salvad a los niños!», pues quizá haya niños que aún no han probado la carne humana.

Tras la muerte de Lu Xun, Mao Zedong canonizará la figura de Lu Xun como un escritor revolucionario y maoísta, y como el mejor escritor moderno. Hoy en día, son cada vez más numerosos los estudios que cuestionan esta idealización de la figura de Lu Xun.<sup>316</sup>

A continuación veremos cómo los prólogos de ambas publicaciones son muy distintos.

---

<sup>315</sup> Zhang Yinde, *Le monde romanesque chinois du XX<sup>e</sup> siècle: modernités et identités*, París, Champion, 2003, pp. 189-190.

<sup>316</sup> Véanse, por ejemplo, Leo Ou-fan Lee, *Voices from the Iron House: a Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; Wang Xiaoming 王晓明, *Wufā zhimian de rensheng: Lu Xun zhuan*, 无法直面的人生 — 鲁迅传 (Una vida difícil de afrontar: biografía de Lu Xun), Taipei, Yejiang chubanshe, 1992; y David Pollard, *The True Story of Lu Xun*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2002.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>La verdadera historia de A Q y otros cuentos</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción indirecta camuflada, traductor invisible. La lengua de partida no figura. Reedición parcial de un libro anteriormente publicado por Lenguas Extranjeras de Pekín con el título: <i>Novelas escogidas</i> (estos datos no figuran en el paratexto). <sup>317</sup> Las lenguas de partida de esta traducción pueden ser el inglés y el francés.	
<b>Año de publicación:</b> 1971	<b>Lugar:</b> Estella <b>Editorial:</b> Salvat
<b>Traductor:</b> no figura, comprobamos que es Luis Enrique Délano	
<b>Autor del prólogo:</b> anónimo	
<b>Relatos que reúne la antología:</b> el prefacio de <i>Grito de llamada</i> y los cuentos: «La verdadera historia de A Q», «El diario de un loco», «Kong Yi-chi», «La medicina», «Mi viejo hogar», «El sacrificio de año nuevo», «En la taberna», «El misántropo» y «Nostalgia del pasado».	
<b>Contenido:</b> Selección de relatos de Lu Xun tomados de sus dos colecciones más importantes, <i>Nahan</i> (呐喊, Grito de llamada, 1923) y <i>Panghuang</i> (彷徨, Vagabundeos, 1926). El tema principal de la primera es una crítica de la sociedad tradicional y la necesidad del cambio, mientras que la segunda transmite el descontento del intelectual aislado.	

**Ficha 9:** *La verdadera historia de A Q y otros cuentos*

### Análisis del paratexto:

El prólogo de esta edición de Salvat (pp. 8-9) es anónimo y preconiza un Lu Xun que adopta el «esquema revolucionario comunista como único capaz de conferir una fisionomía saludable» (p. 8). Se presenta la escritura de Lu Xun como una escritura revolucionaria, con un fin político.

### Observaciones:

Los relatos coinciden exactamente con los que aparecen en *Novelas escogidas* de Lu Xun y en el que se indica que la traducción es de Luis Enrique Délano.<sup>318</sup> En la edición pekinesa se dice que todos los relatos son traducciones de Délano menos el cuento «La verdadera historia de AQ». Sin embargo, sorprendentemente, en la edición de Lenguas Extranjeras de *Cuentos ejemplares (1919-1949)* por Lu Xun y otros autores publicada en 1984 nos encontramos con

<sup>317</sup> Lu Xun, *Novelas escogidas*, traducido por Luis Enrique Délano (con excepción de la novela *La verdadera historia de AQ*), Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras [reeditado en 1961 en La Habana: Imprenta Nacional de Cuba y en Ediciones en Lenguas Extranjeras en 1962 y 1972].

<sup>318</sup> La edición de *Novelas escogidas* de Lu Xun cuenta con más relatos que *La verdadera historia de AQ y otros cuentos*. Hay algunos cambios mínimos, los títulos cambian, por ejemplo, pero el contenido es exactamente igual.

la misma traducción de ese relato, «La verdadera historia de AQ», y se dice que la traducción pertenece a Luis Enrique Délano.<sup>319</sup>

En cualquier caso, el cotejo con la edición de Lenguas Extranjeras de 1960 nos ha permitido identificar al traductor de la publicación de Salvat y hemos comprobado que no traduce del chino, sino del inglés y francés. No sabemos de cuál de estos idiomas se ha realizado la traducción de estos relatos; lo que sí sabemos es que es una traducción indirecta y que existe una edición anterior publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín. Este traductor y escritor chileno trabajó como traductor en Pekín de 1959 a 1960.<sup>320</sup> Como hemos visto más arriba tradujo además *Poemas* (1970) de Mao Zedong (ficha 5).

La reedición de Salvat proviene por tanto de una edición de Lenguas Extranjeras de 1960. El libro se reedita también en Cuba en 1961 con el título *Novelas escogidas*. La edición de 1960 —a diferencia de la de Salvat— no contiene ningún prólogo que preceda al propio prefacio de Lu Xun de *Grito de llamada*.

---

<sup>319</sup> Lu Xun, *Cuentos ejemplares (1919-1949)*, por Lu Xun y otros, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984. Laureano Ramírez, que participó en la traducción de dos relatos que aparecen en *Cuentos ejemplares*, nos confirma que Luis Enrique Délano trabajó para Ediciones en Lenguas Extranjeras en los años sesenta y que no traducía directamente del chino. Nos comunica que los editores de *Cuentos ejemplares* decidieron añadir la traducción de Délano que es anterior a esta antología de 1984 (comunicación personal, 3 de diciembre de 2009).

Otras fuentes nos confirman que Luis Enrique Délano «trabajaba en el Departamento de Lenguas Extranjeras como traductor del inglés y francés al castellano» (Francisco Coloane, *Papeles recortados*, Santiago, LOM ediciones, 2004, p. 14).

<sup>320</sup> Volodia Teitelboim, «Un hombre vuelve al mar», *Araucaria de Chile*, n.º 30 (1985), p. 116.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Diario de un loco</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta camuflada. Se desconoce la lengua de partida (pero los datos del traductor nos indican que es el inglés).	
<b>Año de publicación:</b> 1971 (reeditado en 1980)	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Tusquets
<b>Autor del prólogo:</b> anónimo	
<b>Traductor:</b> Sergio Pitol	
<b>Relatos que reúne la antología:</b> «Diario de un loco» y «La verdadera historia de AQ» originalmente publicados por Lu Xun en la colección <i>Nahan</i> ( <i>Grito de llamada</i> , 1923), y «La lámpara eterna», que pertenece a <i>Panghuang</i> ( <i>Vagabundeos</i> , 1926).	
<b>Contenido:</b> Selección de relatos de Lu Xun.	

Ficha 10: *Diario de un loco*

### Análisis del paratexto:

El prólogo (pp. 7-10) difiere del de la publicación de Salvat de relatos de Lu Xun, ya que pone en duda la manipulación que se ha hecho de la figura de Lu Xun. Desprende un espíritu crítico renovador para la época en que fue publicado. A continuación citamos un breve fragmento:

Sus textos no se ciñen con docilidad al encasillamiento. El parangón que del autor se ha hecho con otras figuras europeas muestra hasta dónde caben las discrepancias. Ya en vida se le llamó el Chejov chino, el Gorki chino, el Nietzsche chino: tres personalidades difíciles de hermanar. La Revolución Cultural volvió a convertir su nombre en noticia. Lu Hsun apareció de pronto revestido de todos los atributos de un guardia rojo. Su obra se enarbó como ejemplo de literatura proletaria, azote de tibios y revisionistas. Fue necesario crearle una nueva fisonomía, eliminar contradicciones, disolver matices. Inventarle, en fin, una nueva biografía. [...] El lenguaje de sus ensayos contrasta vivamente con el de las publicaciones de Pekín; sus cuentos sorprenden a quien se asoma a ellos en busca del épico escritor revolucionario que proclamaban los maoístas (p. 7).

Aunque se trata de un prólogo anónimo, es posible que haya sido redactado por el traductor. Nos parece que la última frase de la cita anterior sugiere que el prologuista conoce las publicaciones de Pekín y es de suponer que con «publicaciones de Pekín» se refiere a las Ediciones en Lenguas Extranjeras; lo que nos hace pensar en el traductor.

**Observaciones:**

Se indica que el traductor es Sergio Pitol y comprobamos que este autor mexicano trabajó también para Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín en 1962 como traductor de inglés a castellano.<sup>321</sup> Sergio Pitol vive en Barcelona de 1969 a 1972 y, entre otras editoriales, trabaja para Tusquets. En esta editorial dirige la colección Los Heterodoxos en la que decide publicar *Diario de un loco*, eco de su estancia en China.<sup>322</sup> Puede incluso que la publicación de Tusquets incitara a Salvat a publicar la traducción de Délano.

1977 no sólo simboliza el final de esta primera fase que hemos establecido, sino que coincide además con el final del maoísmo y de la Revolución Cultural (1967-1976) en China y el final del franquismo en España (1939-1975).

**3. Las traducciones de 1978 a 2000: se abre un nuevo camino**

1978 no es una fecha escogida al azar, sino que simboliza un cambio en las relaciones diplomáticas entre China y España. Recién salidos de la dictadura, la visita de los reyes a China «encerraba un valor excepcional: el de la normalización exterior española, sin excepción de ideologías; el de la apertura definitiva al mundo, después de décadas de aislamiento y necesidad».<sup>323</sup> En esa visita participaría como intérprete de los reyes Taciana Fisac, quien desempeñará un papel importante en la traducción de algunas obras en la década de 1980 y

---

<sup>321</sup> Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 122.

<sup>322</sup> *Ibidem*, pp. 124-125; Jordi Herralde, «Sergio Pitol, editor», in *Sergio Pitol: los territorios del viajero*, José Balza; Victoria De Stefano, *et al.* (eds.), México D. F., Era, 2000, p. 55.

Sin embargo, no hemos encontrado que estas traducciones hayan sido publicadas por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín.

<sup>323</sup> Alberto Schommer, *Los reyes viajan: 1978* [imágenes de Alberto Schommer; textos de Juan Luis Cebrián (China), José Oneto (Latinoamérica)], Barcelona, Difusora Internacional, 1979, p. 16.

más adelante en la implantación y desarrollo del Centro de Estudios de Asia Oriental en la Universidad Autónoma de Madrid.<sup>324</sup>

En la naciente democracia española, China fue el primer país comunista que los reyes visitaron oficialmente. China acababa de vivir una época de escasa producción literaria oficial, homogénea y muy marcada por la propaganda.<sup>325</sup> Tras la muerte de Mao y la detención de la Banda de los Cuatro, Deng Xiaoping recuperaría el poder político del que había sido apartado y desempeñaría un papel importante en la liberalización de la economía y de las políticas culturales. Por estos motivos, 1978 puede ser considerada una fecha importante para la apertura de la literatura china. Los años ochenta supusieron una época de efervescencia literaria que ha llegado a ser comparada con el Movimiento de la Nueva Cultura, así que predominarán las traducciones de obras escritas en esta década. Sin embargo, no olvidemos que la apertura cultural será mucho más limitada que la económica, prueba de ello son las campañas represivas como la detención de los promotores del Muro de la democracia en 1978, la campaña contra la polución espiritual de 1983 y la que se organizó contra el liberalismo burgués en 1987, además del incidente de Tian'anmen de 1989 que provocará el exilio de muchos escritores.

Por otro lado, 1978 representa paralelamente una fecha clave en la recepción de la literatura china moderna. Hasta entonces, a excepción de las traducciones poéticas de Marcela de Juan, el resto de las traducciones de literatura moderna fueron indirectas. Sin embargo, en 1978 Iñaki Preciado traduce a partir del chino, con la colaboración de Miguel Shiao, *Grito de llamada* de Lu Xun que antes sólo había sido traducido de forma incompleta e indirecta.

---

<sup>324</sup> Andrés Fernández Rubio, «Taciana Fisac: articulista del 'Diario del Pueblo', de Pekín, y traductora del candidato al Nobel Ba Jin», *El País*, 11 de octubre de 1985.

<sup>325</sup> Hablamos de producción «oficial», ya que no hay que olvidar que hubo una producción literaria de ejemplares que se copiaban a mano (*shouchaoben* 手抄本) y circulaban de manera clandestina (Eugene Perry Link, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000, pp. 193-197).

Además, 1978 es también la fecha de creación de los estudios de traducción de chino de la Universidad de Granada.<sup>326</sup>

A partir de 1978 se amplía el abanico de autores traducidos, así como los traductores de chino que optan por verter obras modernas al castellano (doce obras) y al catalán (dos obras).

Como examinaremos en el capítulo 4 de análisis, en este período se publican más traducciones directas que indirectas, por eso hemos dividido esta etapa en dos apartados: las traducciones directas y las traducciones indirectas.

### 3.1. Las traducciones directas

A continuación presentamos las 14 traducciones directas que se publican en esta época. Se publican cinco traducciones directas de obras de la primera mitad del siglo XX —de Lu Xun, Ba Jin, Ding Ling (丁玲) y Qian Zhongshu—, una antología de relatos que datan de 1957 a 1982 y las demás son obras de los años ochenta (de Bei Dao, Tie Ning, 铁凝, Zhang Xinxin, Sang Ye, Zhang Xianliang, 张贤亮, Zhang Jie y Feng Jikai, 冯骥才); a excepción de una obra de principios de los noventa (de Hong Ying).

---

<sup>326</sup> Sobre los estudios de traducción de chino, véase el capítulo 4, apartado 8.



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Obras I: Grito de llamada</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino	
<b>Año de publicación:</b> 1978	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Alfaguara
<b>Traductores:</b> Iñaki Preciado y Miguel Shiao	
<p><b>Sobre los traductores:</b> Iñaki Preciado Idoeta (Madrid, 1941) es doctor en filosofía y fue traductor en la Embajada española de Pekín de 1973 a 1976. Recibió el Premio Nacional de Traducción en 1979 por su versión del <i>Dao de jing: El libro del Tao</i> (Alfaguara, 1978). Además de las tres traducciones de literatura moderna que examinaremos, ha traducido principalmente obras clásicas de pensamiento chino: <i>Maestro Chuang Tsé</i> (Kairós, 1996) y <i>Tao Te Ching: Los libros del Tao</i> (Trotta, 2006), así como poesía clásica: <i>Poemas del río Wang</i> (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1999), <i>El vuelo oblicuo de las golondrinas</i> (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2000) y una <i>Antología de poesía china</i> (Gredos, 2003). Miguel Shiao llegó a España en 1956 gracias a las becas para taiwaneses que concedió el gobierno franquista.<sup>327</sup> Nació en Qingdao, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense, fue profesor de lengua china en la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid.<sup>328</sup></p>	
<b>Contenido:</b> Colección de relatos de Lu Xun traducida por primera vez de manera íntegra.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Nahan</i>	<b>Año de publicación:</b> 1923

Ficha 11: *Obras I: Grito de llamada*

### Análisis del paratexto:

Contiene un glosario de términos chinos al final y bastantes notas explicativas, pero no tiene prólogo. Sin embargo, la cubierta posterior y las solapas del libro incluyen una presentación del autor, su obra y los traductores. Vemos que se presta atención a la figura del traductor y se dedican unas líneas tanto a Miguel Shiao como a Iñaki Preciado.

En la presentación de la obra, llama la atención la parte más visible del paratexto, la cubierta posterior, en la que se hace hincapié en el mundo exótico que recrea Lu Xun. Se incide en el universalismo de los relatos de Lu Xun, pero también se subraya el hecho de que se ubican en un mundo exótico y radicalmente diferente.

<sup>327</sup> Sobre la creación de estas becas, véase José Ramón Álvarez, «Españoles pioneros de la enseñanza del español en Taiwán (1950-1980)», *Encuentros en Catay*, n° 16 (2002), pp. 20-33.

<sup>328</sup> Carlos G. Santa Cecilia, «Miguel Shiao, un chino español», *El País*, 1 de febrero de 1984.

El reverso de la cubierta posterior subraya el valor documental de los relatos:

Cada uno en sí [cada relato] es más que una estampa y una imagen de la vida de un pueblo a través de la obra de un autor.

El siguiente fragmento lo citamos para demostrar que en la presentación se insiste también en el valor artístico y combativo de la obra de este autor.

Sin embargo, Lu Sin supo remodelar cada asunto y cada sugerencia presentando un panorama mucho más aleccionador que el de cualquier didactismo. Esta cualidad, precisamente, es la que dota su obra no sólo de un altísimo nivel artístico, sino también de un poderoso hálito combativo, tanto que posiblemente es la que más popularidad ha gozado en China antes y después de la revolución maoísta (Reverso cubierta anterior).

Para terminar, nos gustaría remarcar que en una de las páginas liminares se anuncia la publicación de *Vagabundeos y Viejos cuentos contados de nuevo* de Lu Xun. Sin embargo, nunca se llegaron a publicar. Esto explica el título: *Obras I: Grito de llamada*.

#### **Observaciones:**

*Grito de llamada* es la primera y única traducción que se ha realizado de esta colección de relatos, *Nahan*, de forma intacta (sin que se hayan seleccionado sólo algunos relatos) e incluye también el prólogo del autor. Ésta es la primera colección de relatos que lanza a Lu Xun a la fama; se publica en 1923 y reúne relatos escritos entre 1918 y 1922 y que fueron publicados previamente en revistas.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ba Jin	<b>Título:</b> <i>La familia</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino, reedición de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín (estos datos figuran en el paratexto).	
<b>Año de publicación:</b> 1982	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Bruguera
<b>Traductora:</b> María Teresa Guzmán <sup>329</sup>	
<b>Contenido:</b> Publicada en 1931 por entregas y en 1933 en forma de volumen, es la novela más importante de Ba Jin. La historia se centra en los tres hermanos de la familia Gao, cuyo protagonista, el joven Juehui, es el más decidido a combatir el régimen patriarcal. Representa una crítica a la jerarquía de la familia tradicional y refleja los conflictos generacionales. Forma parte de la trilogía <i>Torrente</i> ( <i>Jiliu</i> 激流), junto con las novelas <i>Primavera</i> ( <i>Chun</i> 春, 1938) y <i>Otoño</i> ( <i>Qiu</i> 秋, 1940).	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Jia</i> 家	<b>Año de publicación:</b> 1931

Ficha 12: *La familia*

### Análisis del paratexto:

Según los datos que ofrece la página de créditos, el copyright de la traducción pertenece a Lenguas Extranjeras de Pekín. Sin embargo, observamos que Ediciones en Lenguas Extranjeras no publica esta traducción hasta 1988 y en la página de créditos de la edición de 1988 se señala que es la primera. Aunque estos datos son contradictorios, la página de créditos de la traducción de Bruguera de 1981 que aquí analizamos indica claramente que los derechos pertenecen a Ediciones de Lenguas Extranjeras de Pekín. Otro dato confuso es que al final de la traducción publicada por Bruguera se dice: «Cotejada con la edición de 1978 de Beijing» (p. 382); de modo que puede que exista una edición de 1978 que no hemos podido encontrar. En la portada del libro se indica que es una traducción directa: «Traducción del chino de María Teresa Guzmán».

<sup>329</sup> En este caso y de manera excepcional no incluimos los datos biográficos de la traductora porque no disponemos de ellos. Esta traductora también vierte al castellano *Noche helada* de Ba Jin que se publica en Pekín (Ediciones en Lenguas Extranjeras) en 1982.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ba Jin	<b>Título:</b> <i>La familia Kao</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino, versión abreviada autorizada por el autor para la colección juvenil Gran Angular. Traducción propuesta por la traductora a la editorial.	
<b>Año de publicación:</b> 1985	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> SM
<b>Autora del epílogo:</b> Taciana Fisac	
<b>Traductora:</b> Taciana Fisac	
<b>Sobre la traductora:</b> Taciana Fisac es profesora de lengua y literatura chinas en la Universidad Autónoma de Madrid y dirige el Centro de Estudios de Asia Oriental. Ha desempeñado un papel imprescindible en el desarrollo de los Estudios de Asia Oriental en España como fundadora del Centro de la UAM. Además de las tres traducciones que analizamos en este capítulo, entre sus publicaciones destacan: <i>El otro sexo del dragón: mujeres, literatura y sociedad en China</i> (Narcea, 1997), <i>Mujeres en China</i> (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1995) y <i>Los intelectuales y el poder en China</i> (Trotta, 1997).	
<b>Contenido:</b> véase la ficha 12.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Jia</i>	<b>Año de publicación:</b> 1931

Ficha 13: *La familia Kao***Análisis del paratexto:**

Contiene una indicación previa sobre los personajes y dos o tres notas explicativas acompañan al texto. En la cubierta posterior, se hace un breve resumen del argumento y se dedican unas líneas a la traductora. Al final del libro la traductora añade unas «notas acerca de la vida y obra de Ba Jin» (pp. 217-218). En ellas resume las claves de la biografía del autor y las obras más importantes así como sus influencias.

**Observaciones:**

La traductora nos revela que fue ella la que contactó con la editorial para tratar de publicar la traducción de esta novela y que la editorial le pidió una versión abreviada para que encajara con su colección juvenil. La versión abreviada se publicó con la autorización del autor.<sup>330</sup> Esto explica que se

<sup>330</sup> Entrevista con la traductora el 27 de marzo de 2008. Señalaremos la fecha de las entrevistas sólo en la primera mención, a menos que haya habido más de una con la misma persona. Distinguimos las «entrevistas» de las «comunicaciones personales». Generalmente las entrevistas

publicara otra traducción de esta novela. La publicada por Bruguera en 1982 está descatalogada hoy en día y quizá lo estuviera cuando se publicó *La familia Kao*; es otra explicación posible para que la misma novela apareciera en un margen de tiempo tan corto.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Bei Dao	<b>Título:</b> <i>Olas</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. La traductora no recuerda si fue un encargo o si lo propuso ella, pero cree que fue la editorial la que se lo encargó. <sup>331</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Península
<b>Traductora:</b> M <sup>a</sup> Dolors Folch	
<b>Sobre la traductora:</b> Dolors Folch es historiadora, profesora emérita de la Universitat Pompeu Fabra y directora de la Escuela de Estudios de Asia Oriental de esta universidad. Además de las traducciones que examinamos en este capítulo, ha traducido <i>Vell país natal</i> de Wang Wei (王維) (Empúries, 1986), <i>La fundación de l'imperi xinès</i> de Sima Qian (司馬遷) (Empúries, 1991), <i>El mundo chino</i> (Crítica, 1991) de Jacques Gernet, entre otros.	
<b>Contenido:</b> En esta novela, Bei Dao, conocido sobre todo por su obra poética, nos ofrece imágenes de ambientes y estados anímicos, pinceladas de una historia que se va entrelazando; la forma de la novela resulta innovadora, fragmentaria, modernista. Los personajes tienen en común que viven los acontecimientos de la Revolución Cultural.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Bodong</i> 波动	<b>Año de publicación:</b> 1981

Ficha 14: *Olas*

### Análisis del paratexto:

La información que ofrece la cubierta posterior es escasa. Se define a Bei Dao como «uno de los máximos exponentes de la actual narrativa china» y apenas se hace referencia a su obra poética. En cuanto a la cubierta posterior, la frase final dice así: «Una excelente novela que describe valientemente la China actual». Se insiste en el valor documental de la novela, algo que llama la atención, puesto que es una novela modernista de estructura fragmentaria.

---

han sido realizadas en persona o por vía telefónica y son más extensas, ya que incluyen una serie de preguntas preparadas, mientras que las comunicaciones personales constituyen conversaciones más libres o uno o varios intercambios de email más breves para consultar algún dato en concreto.

<sup>331</sup> Entrevista a M<sup>a</sup> Dolors Folch el 7 de marzo de 2008.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Tie Ning	<b>Título:</b> <i>La blusa roja sin botones</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción propuesta por la traductora a la editorial.	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> SM
<b>Autora del prólogo:</b> Taciana Fisac	
<b>Traductora:</b> Taciana Fisac	
<b>Contenido:</b> La breve novela se desarrolla a principios de los ochenta en la ciudad de Pingyi y tiene como protagonistas a una adolescente de dieciséis años y a su hermana mayor. Ambas luchan por salir adelante ante las dificultades del día a día que representan los estudios, en el caso de la hermana menor y la necesidad de casarse, en el caso de la mayor.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Meiyou niukou de hong chenshan</i> 没有纽扣的红衬衫	<b>Año de publicación:</b> 1983

Ficha 15: *La blusa roja sin botones*

### Análisis del paratexto:

La traducción contiene un prólogo de la autora (pp. 5-8) dirigido a un público juvenil. El prólogo se centra sobre todo en ubicar a los lectores en el tiempo histórico de la novela. Por eso el prólogo empieza así:

Esta novela no trata de política, ni de las diferencias entre clases sociales, ni de economía. Trata sencillamente de la vida y de los sentimientos de dos personas. Sin embargo, en China, durante muchos años no ha sido posible escribir y publicar historias como ésta.

Para comprenderla y disfrutarla mejor conviene, por tanto, situarla en su contexto, ya que a lo largo del relato se hacen algunas referencias a hechos muy concretos que acontecieron en aquel país (p. 5).

La cubierta posterior, en cambio, resume la intriga y dedica unas pocas líneas a la autora. En este caso no se hace mención de la traductora. La traducción carece de notas. La cubierta posterior destaca: «Esta obra nos permite acercarnos a la sociedad china de hoy, que en tantas cosas se asemeja y se diferencia de la nuestra».

**Observaciones:**

Después de haber publicado *La familia Kao* en esta misma editorial unos años antes, la traductora decide proponerles este texto, ya que cree que encajará en la colección juvenil. Así es cómo surge la publicación de *La blusa roja sin botones*.<sup>332</sup> Cabe señalar que esta novela corta no se traduce al francés hasta 1990 (publicada por Lenguas Extranjeras) y al inglés aún no se ha traducido.<sup>333</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Zhang Xinxin y Sang Ye	<b>Título:</b> <i>El hombre de Pekín</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción propuesta por la traductora a la editorial. <sup>334</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Lugar:</b> Sabadell <b>Editorial:</b> AUSA
<b>Prólogo:</b> Entrevista de la traductora a Zhang Xinxin	<b>Autora del epílogo:</b> M <sup>a</sup> Dolors Folch
<b>Traductora:</b> M <sup>a</sup> Dolors Folch	
<b>Contenido:</b> <i>El hombre de Pekín</i> es el resultado de un centenar de entrevistas y ha sido escrito por una novelista y un periodista. El libro está compuesto por treinta testimonios de personas muy distintas que viven en China: jóvenes y viejos, del norte y del sur, obreros e intelectuales que hablan de temas cotidianos como el trabajo, la familia, los estudios, etcétera.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Beijingren: yibai ge puntongren de zishu</i> 北京人：一百个普通人的自述	<b>Año de publicación:</b> 1986

Ficha 16: *El hombre de Pekín***Análisis del paratexto:**

En la cubierta posterior de la traducción castellana se subraya su valor sociológico: «Es tan difícil para un extranjero ver China desde dentro como lo es para un chino el verla desde fuera: por una vez, en *El hombre de Pekín* son los mismos chinos y no un chinawatcher quienes tienen la palabra». Es de esperar que un libro como éste, que se considera literatura de reportaje, sea publicado por su interés documental. Sin embargo, en la portada, en mayúsculas e incluso

<sup>332</sup> Entrevista con la traductora.

<sup>333</sup> El apéndice 3 contiene varias tablas comparativas de las fechas de publicación de las traducciones directas al inglés, francés y castellano.

<sup>334</sup> Entrevista con la traductora.

antes que el título, se indica que se incluye en la colección titulada «Narrativa oriental contemporánea».

A modo de prólogo, contiene una entrevista que la traductora realizó a Zhang Xinxin (pp. 7-9) y una nota final de la traductora (pp. 275-281) que hace hincapié en la diferencia (véase el capítulo 4, apartado 7.2.3.).

La nota se centra en hacer un resumen de los acontecimientos políticos transcurridos en China desde 1911 hasta la década de 1980, mientras que no se hace ninguna referencia a la evolución literaria. Termina señalando que ha seleccionado algunos de los cien relatos que incluye el original:

Todas las ediciones en lengua occidental —incluyendo las editadas por los mismos chinos— han reducido este número a menos de un tercio para evitar un volumen de grosor y precio imposibles. Esta edición en lengua española intenta reproducir una gama de profesiones, edades y situaciones que sea representativa de la gran variedad de la experiencia china en esta segunda mitad de siglo (p. 281).

Esta cita también ilustra claramente que el valor de este libro es esencialmente documental. Finalmente, la traductora agradece la ayuda de algunos amigos chinos en el proceso de traducción.



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> VV. AA.	<b>Título:</b> <i>Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino, las traducciones han sido realizadas en su mayoría por hispanistas chinos y corregidas por un revisor latinoamericano (estos datos figuran en el paratexto). Reedición de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín (figura en el paratexto). <sup>335</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 1990	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Icaria
<b>Autor de las biografías:</b> anónimo	
<b>Traductores:</b> Zhao Shiyu, Liu Xiaopei, Wilfredo Carrizales, Li Tuo, Liu Yongxin, Dong Yansheng, Mao Chinli.	
<b>Revisores:</b> Carlos Alberto Leguizamón, Juan Morillo Ganoza, Oswaldo Reynoso.	
<b>Autores que reúne la antología:</b> Ru Zhijuan (茹志鹃), Liu Zhen (刘真), Zhang Jie, Shen Rong (谌容) <sup>336</sup> , Wen Bin (问彬), Zong Pu (宗璞), Ye Wenling (叶文玲) y Li Na (李纳) <sup>337</sup>	
<b>Contenido:</b> Esta antología contiene relatos escritos entre 1957 y 1982 por ocho autoras. El subtítulo refleja el tema que se ha elegido como denominador común: «vida cotidiana en la China de hoy».	

**Ficha 17:** *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy*

### Análisis del paratexto:

La nota del editor que figura en la página de créditos explica la manera en que se ha realizado la traducción:

La traducción original, llevada a cabo en Pekín por hispanistas chinos y posteriormente revisada por residentes de origen latinoamericano, no se ha modificado para respetar la unidad del texto, de ahí que algunas palabras puedan no resultar familiares para el lector español.

Una breve biografía de la autora precede cada uno de los relatos, escritos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, así como a principios de los ochenta, antes y después de la Revolución Cultural.<sup>338</sup> Al final de cada relato se

<sup>335</sup> No hemos encontrado dicha edición y desconocemos la fecha de publicación.

<sup>336</sup> La pronunciación habitual del apellido es Chen, pero la autora prefiere la pronunciación de Sichuan: Shen (Bonnie S. McDougall y Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, p. 381). En la antología *Ocho escritoras chinas* aparece como Chen.

<sup>337</sup> Para identificar a Li Na y buscar su nombre en caracteres chinos hemos consultado: Yang Li (ed.), *A Biographical Dictionary of Modern Chinese Writers*, Pekín, New World Press, 1994.

<sup>338</sup> El primero data de 1957 y es el de Zong Pu «Granos de abro» (*Hong dou*, 红豆) publicado en *Renmin wenxue* 人民文学, nº 7 y el último data de 1981: Ye Wenling «El arroyo de los nueve recodos» (*Xiaoxi jiu daowan*, 小溪九道弯), Tianjin, Baihua, 1982. Estos datos no se incluyen en la traducción. El primero es muy anterior a la Revolución Cultural (1966-76), por lo que la única información ofrecida sobre la época de publicación de los relatos que figura en la solapa del libro

indica el hispanista chino (siete en total) y el revisor latinoamericano (son tres en total) que se han ocupado de traducir el cuento, excepto en el caso de «Años de madurez» (*Rendao zhongnian*, 人到中年, 1980) de Shen Rong que fue traducido por el sinólogo venezolano Wilfredo Carrizales.

### Observaciones:

En las décadas de 1980 y 1990 se publican en Pekín diversas antologías similares en francés y en inglés, como: *Six femmes écrivains*, *Huit femmes écrivains*, *Œuvres choisies des femmes écrivains chinoises* y *Seven Contemporary Chinese Women Writers*.<sup>339</sup> Publican aproximadamente a un mismo grupo de autoras, aunque no todas coinciden y los relatos escogidos difieren. El paratexto y el enfoque de los prólogos también son distintos, pero consideramos que éste no es el lugar para examinarlos. En el caso de esta antología hay que tener en cuenta que al tratarse de una reedición de un libro inicialmente publicado por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, la selección de los relatos fue realizada por la editorial china.

---

es errónea, ya que dice que las obras «han sido escritas desde la Revolución Cultural hasta nuestros días». Esto se enfatiza también en el subtítulo «vida cotidiana en la China de hoy». Como veremos en el capítulo 4, creemos que esta anacronía es significativa.

Gladys Yang comenta en el artículo «Women writers» (*The China Quarterly*, n° 103 (1985), pp. 510-517) muchos de estos relatos después de haberlos traducido en 1982 para la editorial Panda en una antología muy parecida a la española y que se titula: *Seven Contemporary Chinese Women Writers* (Pekín, Chinese Literature, 1982).

<sup>339</sup> VV.AA., *Six femmes écrivains*, Pekín, Littérature chinoise, 1981; VV.AA., *Huit femmes écrivains*, Pekín, Littérature chinoise, 1984; VV.AA., *Œuvres choisies des femmes écrivains chinoises*, Pekín, Littérature chinoise, 1995; VV.AA., *Seven Contemporary Chinese Women Writers*.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ding Ling	<b>Título:</b> <i>El diari de Shafei</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. La traductora nos señala que fue un encargo de la editorial. <sup>340</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 1991	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> L'Eixample
<b>Autora del prólogo:</b> M <sup>a</sup> Dolors Folch	
<b>Traductora:</b> M <sup>a</sup> Dolors Folch	
<b>Contenido:</b> La protagonista, que padece tuberculosis, expresa sus sentimientos contradictorios en forma de diario. La novela describe los obstáculos psicológicos para la emancipación de la mujer. <sup>341</sup> Los temas principales son las relaciones y la sexualidad.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Shafei nūshi de riji</i> 莎菲女士的日记	<b>Año de publicación:</b> 1928

Ficha 18: *El diari de Shafei*

### Análisis del paratexto:

La breve novela está precedida de un prólogo (pp. 7-13) de la traductora que resume la biografía de la autora, algunas reflexiones sobre su obra, la traducción y los acontecimientos históricos y literarios que marcaron la primera mitad del siglo XX.

Las siguientes citas que comentamos muestran que el prólogo es un tanto simplista. Se nombran únicamente cuatro autores como representantes del Movimiento de la Nueva Cultura y se dice que Lu Xun es la única figura literaria de primera fila:

Era aquesta una generació potent, que aplegava els noms més destacats de la literatura xinesa del segle XX, i a la qual pertanyen els pocs autors xinesos coneguts entre nosaltres: Lu Xun, Lao She, Ba Jin y la mateixa Ding Ling.

[...]

Lu Xun, el més creatiu de tots ells i probablement l'únic que és una figura literària de primera fila a escala universal, acusà els confucians de voler imposar un ensenyament moribund i un llenguatge mort i propugnà la necessitat d'«aprendre d'Occident» (pp. 7-8).

<sup>340</sup> Entrevista con la traductora.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 132.

Llama la atención la falta de sensibilidad y seriedad con la que se aborda la Revolución Cultural; consideramos que no concuerda con el estilo de un prólogo de este tipo, como ilustramos en la siguiente cita: «entre unes coses i altres [Ding Ling] es passà prop de vint anys plantant verdures en un racó de món (*sic.*)» (p. 13).

Sobre la traducción afirma lo siguiente:

A diferència del que passarà amb la literatura de la segona meitat de segle, els autors dels anys 30 són ben identificables tant pel seu estil com per les idees i els mons propis, i això fins després de passar pel sempre temible sedàs de les traduccions a llengües tan dispars en els camps de la morfologia i la sintaxi com perquè sovint calgui «reconstruir» més que no pas traduir paràgrafs sencers.

Considera, por tanto, la traducción como un cedazo y afirma que los autores de los años treinta son identificables por su estilo y sus ideas; una muestra más de la manera en que simplifica la literatura de esta época.

La cubierta posterior insiste, entre otros, en el valor documental de la novela:

La importància que es dóna als conflictes personals, la forma directa amb què s'expressa el desig sexual de la protagonista i el retrat de la societat xinesa de principi del segle XX, són els valors més destacats d'aquesta obra.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Qian Zhongshu	<b>Título:</b> <i>La fortaleza asediada</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción propuesta por la traductora a la editorial.	
<b>Año de publicación:</b> 1992 (reeditada en 2009)	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Anagrama
<b>Traductora:</b> Taciana Fisac	
<b>Contenido:</b> Novela satírica y existencialista que fue publicada en plena guerra civil china. Cuenta la historia de Fang Hongjian que marcha a estudiar a Europa y regresa a China a principios de la Segunda guerra sino-japonesa con un doctorado falso. Después de ser destituido de su empleo en Shanghai, parte a una universidad rural como profesor. Más tarde se casará en Hong Kong y sus disputas matrimoniales serán uno de los temas de la novela.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Weicheng</i> 围城	<b>Año de publicación:</b> 1947

Ficha 19: *La fortaleza asediada*

**Análisis del paratexto:**

La cubierta posterior resume la intriga, describe a Qian Zhongshu como «el escritor chino más importante del último medio siglo» y subraya el valor de la obra de la siguiente manera:

Vigorosa sátira de tradiciones y costumbres, fulgurante comedia de enredos, panorama de un país en guerra y, por encima de todo, magnífica y brillante novela, *La fortaleza asediada* desmitifica implacablemente una cultura que siempre ha llegado a Occidente a través de clichés y estereotipos. Su traducción al castellano pensamos que constituye una valiosísima aportación al panorama de la literatura china en España.

La descripción de la obra va seguida de unas citas halagadoras tomadas de *Le Monde diplomatique*, *Le Quotidien*, *Le Monde* y de Simon Leys. Todas ellas provienen por tanto del francés y reflejan la exitosa recepción de la novela en Francia.

**Observaciones:**

La traductora nos cuenta en una entrevista que propuso la publicación de la traducción a la editorial y que les gustó. Afirma que cree que no se esforzaron lo suficiente en publicarla y que los editores le comunicaron que estaban disgustados, pues esperaban que tuviera más éxito.<sup>342</sup> Recordemos que se reedita en 2009.

---

<sup>342</sup> Entrevista con la traductora.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Zhang Xianliang	<b>Título:</b> <i>La mitad del hombre es la mujer</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Encargo de la editorial al traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 1992	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Siruela
<b>Prólogo:</b> Entrevista con el autor realizada y traducida por Anne-Hélène Suárez, pero estos datos no aparecen en el prólogo.	
<b>Traductores:</b> Iñaki Preciado y Emilia Hu	
<b>Contenido:</b> El protagonista, tras ser liberado de un campo de trabajo descubre, en su noche de bodas, que se ha vuelto impotente. La novela transcurre en la Revolución Cultural y los temas principales que aborda son la sexualidad masculina y la represión política.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Nanren de yiban shi nüren</i> 男人的一半是女人	<b>Año de publicación:</b> 1985

Ficha 20: *La mitad del hombre es la mujer***Análisis del paratexto:**

A la traducción de Iñaki Preciado y Emilia Hu le acompaña un prólogo escrito en primera persona, como si el autor lo hubiera redactado expresamente para la edición española. Simplemente se indica: «Prefacio a la edición española».

**Observaciones:**

En realidad, el prefacio lo compuso Anne-Hélène Suárez a partir de entrevistas que ella misma había realizado al autor y que tradujo del chino para esta ocasión. El editor encargó el prólogo a Anne-Hélène Suárez y ella propuso presentarlo en este formato, es decir, juntar las respuestas que tuvieran que ver con el tema y eliminar las preguntas que ella formuló. Al editor la idea le entusiasmó.<sup>343</sup> Sin embargo, no se señala la autoría de este prólogo, lo que denota la invisibilidad del trabajo realizado por A.-H. Suárez: tanto las entrevistas, como su recopilación y la traducción. Esta ausencia de datos refleja una autoría débil, una invisibilidad de esta traductora y especialista de la literatura china.

<sup>343</sup> Comunicación personal con Anne-Hélène Suárez Girard el 1 de abril de 2008.

En cuanto al tipo de traducción, el editor nos revela que descubrió la novela en la Feria de Fráncfort y encargó la traducción a Iñaki Preciado.<sup>344</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Mala herba</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino. Edición bilingüe (chino-catalán). Traducción encargada por el codirector de la colección Joaquim Sala al traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 1994	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Edicions 62
<b>Autores del prólogo:</b> Seán Golden y Marisa Presas	
<b>Traductores:</b> Seán Golden y Marisa Presas	
<b>Sobre los traductores:</b> Seán Golden es profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), director del Institut d'Estudis Internacionals i Interculturals (UAB) y director del Programa Asia de la Fundació CIDOB. Ha desempeñado un papel imprescindible en el desarrollo de los Estudios de Asia Oriental en España como coordinador de los Estudios de Asia Oriental de la UAB. Marisa Presas es profesora de traducción en la UAB y se dedica principalmente a la traducción del alemán al catalán. Seán Golden y Marisa Presas han traducido además <i>Daodejing, el libro del dao i del de</i> (Proa, 2000) y <i>L'art de la guerra</i> (Universitat Autònoma de Barcelona, 2008) de Sunzi (孫子).	
<b>Contenido:</b> Colección de poemas en prosa que expresa el malestar del autor en los años veinte con un tono pesimista que no descarta la ironía.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Yecao</i> 野草	<b>Año de publicación:</b> 1927

Ficha 21: *Mala herba*

### Análisis del paratexto:

Un extenso prólogo (pp. 7-23) acompaña esta edición bilingüe. Se titula «Lu Xun en el seu temps» y los prologuistas nos relatan detalladamente la biografía de Lu Xun y los acontecimientos históricos acaecidos en su tiempo, desde su nacimiento. Sitúan la obra de Lu Xun en el contexto histórico y en la vida del autor; lo hacen de forma crítica y detallada. También señalan la fuente exacta de la traducción. A menudo citan fuentes como el prefacio de *Grito de llamada* y las *Obras completas* de Lu Xun, pero estas referencias no figuran en la bibliografía; sólo se indica el título justo después de la cita. En la bibliografía que sigue al prólogo se señalan fuentes en inglés, francés y castellano, pero no se

<sup>344</sup> Comunicación personal con Jacobo Siruela, el 11 de abril de 2008.

enumeran las fuentes chinas, tal vez porque va dirigido a todo tipo de lectores y se ha considerado innecesario incorporarlas. El prólogo resalta la figura y la obra de Lu Xun de manera crítica e insiste en el valor artístico de los poemas:

Precisament *Mala herba*, per la seva ambigüitat radical i els dubtes existencials que palesa, no podia encaixar de cap manera dintre de la interpretació esbiaixada de la seva obra per part del Partit. Actualment, en plena etapa de revisió del maoisme, es comença a destacar tímidament el gran valor artístic d'aquesta obra única de la literatura xinesa moderna, al marge de qualsevol consideració ideològica (p. 22).

Los traductores añaden en forma de postfacio una cronología de la vida y obra de Lu Xun a la que suman una columna de eventos relacionados con la historia, la literatura y el arte mundiales. *Mala herba* ofrece al lector un estudio del autor y de su obra que hemos echado de menos en la traducción de *Grito de llamada* (ficha 11), pues ésta carece de introducción alguna, por lo que el lector debe contentarse con la información ofrecida en las cubiertas del libro.

#### **Observaciones:**

El codirector de la colección, Joaquim Sala, encargó la traducción a Seán Golden. Había leído los poemas de Lu Xun en dos versiones francesas, la de Pierre Ryckmans y la de Michelle Loi, y también conocía una traducción inglesa publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín.<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> Comunicación personal con Seán Golden el 22 de marzo de 2012; comunicación personal con Joaquim Sala el 20 de abril de 2012.



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Zhang Jie	<b>Título:</b> <i>Galera</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción encargada por la editorial después de haber conocido la traducción inglesa.	
<b>Año de publicación:</b> 1995	<b>Lugar:</b> Tafalla <b>Editorial:</b> Txalaparta
<b>Traductora:</b> Isabel Alonso	
<b>Sobre la traductora:</b> Isabel Alonso, natural de Aretxabaleta (País Vasco), se formó en estudios chinos en la Université de Bordeaux 3. <sup>346</sup>	
<b>Contenido:</b> Esta novela corta describe la vida de tres amigas que rondan los cuarenta, se han separado de sus maridos y deciden vivir juntas y compartir las angustias y temores que las atormentan.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Fangzhou</i> 方舟	<b>Año de publicación:</b> 1982

Ficha 22: *Galera*

### Análisis del paratexto:

Llama la atención el hecho de que contiene numerosas notas (incluso la mención del *Libro rojo* requiere una nota explicativa según la opinión de la traductora). La cubierta posterior resume brevemente el argumento y la solapa presenta a la autora. En la breve biografía de la autora se resalta su espíritu crítico en una de sus novelas que no han sido publicadas en castellano —*Chenzhong de chibang*, 沉重的翅膀 (*Alas pesadas*)— y se dice: «Algunos críticos fueron muy duros con ella, acusándole de ir en contra del socialismo chino. Ella lo desmintió afirmando que su deber era contar tanto lo bueno como los errores cometidos en su país». Cabe señalar que se le concedió el Premio Mao Dun por esta novela.

<sup>346</sup> Entrevista con la editora, el 16 de abril de 2008.

**Observaciones:**

Una de las editoras de Txalaparta nos confirma que conocieron la obra en la Feria de Fráncfort en su versión inglesa y después contactaron con la traductora. Los derechos los negociaron directamente con la autora, puesto que un compañero viajó en ese momento a China.<sup>347</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Feng Jicai	<b>Título:</b> <i>Que broten 100 flores</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Encargo de la editorial al traductor después de haber conocido la versión francesa.	
<b>Año de publicación:</b> 1997	<b>Lugar:</b> León <b>Editorial:</b> Everest
<b>Traductores:</b> Iñaki Preciado y Emilia Hu	
<b>Contenido:</b> El protagonista es un artista que relata sus vivencias durante la Revolución Cultural a un pasajero que conoce en el tren. Primero es asignado a una fábrica de cerámicas donde, a pesar de ser acosado tras ser tachado de contrarrevolucionario, conocerá a la que será su esposa y a un artista cerámico que le enseñará el oficio. Pero más tarde será recluido en un campo de reeducación y sufrirá vejaciones y torturas.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Ganxie shenghuo</i> 感谢生活	<b>Año de publicación:</b> 1985

Ficha 23: *Que broten 100 flores***Análisis del paratexto:**

En la página de créditos llama la atención el hecho de que el título original de la novela se cite de la siguiente manera: «感谢生活 (That 100 Flowers May Blossom)». El subtítulo en inglés es sorprendente y difiere del título de la traducción inglesa (*Let One Hundred Flowers Bloom*, 1995). El que fue editor de Everest y se ocupó de esta publicación nos aclara que el subtítulo fue una imposición de la agencia que representaba al autor. Por otro lado, la cubierta posterior es muy similar a la cubierta francesa, de la que es probable que se inspirara la editorial.

<sup>347</sup> Entrevista con la editora. De todas formas, la traducción inglesa realizada por Gladys Yang se publicó en 1986 (San Francisco, China Books and Periodicals; Pekín, Panda), así que nos sorprende la diferencia de tiempo entre la traducción inglesa y la castellana. La colección que incluye esta novela breve en inglés se tituló *Love must not be forgotten*, como uno de los relatos que incluye. La traducción francesa data de 1989.

**Observaciones:**

El editor nos indica que conoció la obra en la Feria de Bolonia, publicado por la editorial Gallimard en su colección juvenil. La editorial le puso en contacto con la agencia que se ocupaba de los derechos del autor en China a través de una agencia de Londres. En lo que se refiere a la manera de contactar con el traductor, el editor afirma que consultó un directorio que publicaba o bien la Federación de Gremios de Editores de España o bien la Asociación de Traductores.<sup>348</sup> *Que broten 100 flores* se publica en la colección juvenil «Punto de Encuentro».

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Hong Ying	<b>Título:</b> <i>El verano de la traición</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Encargo de la editorial.	
<b>Año de publicación:</b> 1998	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Plaza & Janes
<b>Traductora:</b> Lola Díez Pastor, su nombre figura en la portada. En cambio, en la página de créditos figura Walter Puig i Pons (a petición de la traductora).	
<b>Sobre la traductora:</b> Lola Díez Pastor se formó principalmente en dos universidades chinas (Universidad de Lenguas y Culturas de Pekín y la Universidad de Kunming) durante cuatro años. <sup>349</sup> Ha traducido también <i>El maestro del monte frío: 59 poemas</i> (Hiperión, 2008) de Han Shan (寒山), <i>Felicidad</i> (Planeta, 2009) de Yu Dan (于丹) y varias novelas de la autora sinoamericana Diane Wei Liang (que escribe en inglés) para Siruela.	
<b>Contenido:</b> <i>El verano de la traición</i> es la primera novela de Hong Ying y relata las desventuras amorosas de una joven poetisa durante el año 1989. Esa primavera la joven se traslada a Pekín para estudiar precisamente cuando tiene lugar el incidente de Tian'anmen.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Luo wu dai</i> 裸舞代	<b>Año de publicación:</b> 1992

Ficha 24: *El verano de la traición***Análisis del paratexto:**

A pesar de que contenga claros tintes autobiográficos, el paratexto la presenta como una novela. En la solapa del libro se dice: «Desde la publicación de esta *novela* tiene prohibido regresar a China» (énfasis nuestro). Sin embargo,

<sup>348</sup> Entrevista con el editor Matthew Todd Borgens el 17 de abril de 2008.

<sup>349</sup> Entrevista a la traductora el 28 de marzo de 2008.

en la cubierta posterior se recalca el valor testimonial y sociológico del libro, lo que resulta contradictorio:

[...] es un impresionante testimonio personal y sociológico de una estudiante china que vivió en carne propia la terrible represión del verano de 1989.

Esta contradicción es relevante, porque las autobiografías y las novelas «basadas en la vida real» son bien recibidas, se traducen mucho y se hace hincapié en su valor factual y documental para aprender sobre la sociedad y la cultura chinas.

### **Observaciones:**

Después de que Lola Díez entregara la traducción, la editorial cotejó su versión con la traducción inglesa e introdujo numerosos cambios. Cuando la traductora obtuvo las galeras y vio el resultado le comunicaron que disponía de un día para transmitirles las correcciones que quería realizar. El descontento de la traductora hizo que se negara a que su nombre figurara en la traducción. Fue ella la que exigió que señalaran un nombre ficticio en la página de créditos. Más tarde comprobó que su nombre aparece en la portada. Es importante tener en cuenta que fue la editorial la que encargó la traducción a la traductora.<sup>350</sup>

Este acontecimiento refleja la desconfianza de la editorial hacia la traductora. Intuimos que la necesidad de controlar la traducción hace que los editores actúen de esa manera, puesto que desconocen la lengua del original. Otra posibilidad es que tal vez prefieran la traducción inglesa, por tratarse quizá de una traducción editada, con un estilo más llano.

### **3.2. Las traducciones indirectas**

En lo referente a las traducciones indirectas, hay un total de 10 desde 1978 hasta 2000. Recordemos que en esa misma época las traducciones directas suman 14. De la primera mitad del siglo XX se publican una antología de relatos de varios autores (*Diez grandes cuentos chinos*, 2000), algunos poemas en una antología (*Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, 2000) y un cuento

---

<sup>350</sup> Entrevista a la traductora.

de Lu Xun. Asimismo, se publican una novela de finales de los setenta (de Xia Zhiyan, 夏之炎), cinco novelas de los ochenta (de Gu Hua, Mo Yan, Li Bihua y Lu Wenfu), y una novela de 1990 de Li Bihua.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Xia Zhiyan	<b>Título:</b> <i>El invierno más frío de Pekín</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El texto mediador figura en la página de créditos y contiene una introducción del traductor al inglés.	
<b>Año de publicación:</b> 1979	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Grijalbo
<b>Autor del prefacio:</b> Xia Zhiyan	<b>Autor de la introducción:</b> Liang-lao Dee
<b>Traductor:</b> Ramón Folch i Camarasa	
<b>Contenido:</b> El argumento trata de las actividades de tres grupos de personas de distintos niveles sociales durante un golpe de estado ficticio a lo largo de unos pocos días: un grupo de líderes de alto rango, unos colaboradores soviéticos y una banda clandestina de antiguos Guardias Rojos y jóvenes que han sido enviados al campo y vuelven a la ciudad de manera ilícita para manifestarse.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>The Coldest Winter in Pekin</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1978	<b>Editorial:</b> Doubleday
<b>Traductor:</b> Liang-lao Dee	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Beijing zui hanleng de dongtian</i> 北京最寒冷的冬天	<b>Año de publicación:</b> 1977

Ficha 25: *El invierno más frío de Pekín*

### Análisis del paratexto:

En el prefacio el autor agradece la ayuda de los traductores y editores de la versión inglesa (p. 8). El traductor al inglés señala las diferencias entre su traducción y la japonesa; que omite algunos pasajes y distribuye los capítulos de forma distinta. Liang-lao Dee restituye a petición del autor la división original en veinte capítulos, con un prólogo y un epílogo, aunque la nota final del autor pasa a formar parte del prefacio (p. 16). La cubierta posterior subraya su valor de «documental sobre la vida real» aunque indique que es «en forma de novela»; se prioriza claramente su valor factual en vez de literario. Es muy posible que la razón principal que motivó la traducción fuera que ofrecía un «fresco de la China actual; amplio, detallado, convincente, rico en revelaciones de la sombría

realidad que se oculta detrás de la fachada oficial»; así lo indica la cubierta posterior.

### Observaciones:

Esta novela representa un caso curioso, dado que el original chino quedó inédito, pues en esa época no era publicable, y las versiones en chino que salieron a la luz en Taiwán son traducciones de la traducción japonesa cuya primera parte se publicó en la revista *Bungei shunju* en 1976. En 1978 se traduce al inglés a partir del chino, a partir del manuscrito original inédito, según explica el traductor en el prólogo. Ese mismo año se traduce al italiano y al francés a partir de la versión inglesa editada por el traductor y un año más tarde se traduce al castellano, también de la versión inglesa.<sup>351</sup>

Leo Ou-fan Lee en un artículo que publicó cuando la novela se tradujo al inglés, señala: «[...] it is the descriptions of Chinese leaders that will prove to be of more durable interest to Western “China-Watchers” and students of contemporary Chinese politics».<sup>352</sup> Podemos deducir que la novela se tradujo por su interés político-histórico y no por razones literarias o artísticas. Lo curioso, por otro lado, es que su popularidad nació gracias a la versión japonesa para luego ser traducida al chino y a otros idiomas.

---

<sup>351</sup> La traducción italiana corresponde a: *Un Inverno Freddissimo a Pechino*, traducido del inglés por Renata Pisu, Milán, Club degli editori, 1978. Y la francesa: *Un hiver froid à Pékin*, París, Williams-Alta, 1978. En la página de título de la francesa se dice: «Traduit du chinois et de l'anglais par Liang-lao Dee et Maud Sissung». En realidad, Liang-lao Dee es el traductor de la versión inglesa (publicada por Doubleday, 1978), por lo que es muy probable que se trate de una traducción indirecta camuflada. A diferencia de la traducción castellana, la francesa no incluye el prólogo de la traducción inglesa. En la página de créditos se señala además: «Cet ouvrage a originellement été publié au Japon par les Éditions du Bungei Shunju».

<sup>352</sup> Leo Ou-fan Lee, «Dissent Literature from the Cultural Revolution», *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, n.º 1 (enero 1979), p. 67.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Gu Hua	<b>Título:</b> <i>Hibisco</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, no camuflada. Se indica el texto mediador, pero no el traductor al francés. Tampoco se señala el título original chino.	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Caralt
<b>Autor del prólogo:</b> Gu Hua, para la edición francesa (se traduce en la versión castellana)	<b>Autor de la presentación:</b> anónimo
<b>Traductor:</b> Ramón Alonso Pérez	
<b>Contenido:</b> Gu Hua suele situar la trama en la China rural y concretamente en Hunan, su provincia natal. En <i>Hibisco</i> , uno de los temas predominantes es la crítica a la Revolución Cultural. La novela narra las dificultades a las que se enfrentan la protagonista, Yuyin, y los personajes que la rodean.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Hibiscus: roman</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1987	<b>Editorial:</b> Robert Laffont
<b>Traductor:</b> Philippe Grangereau	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Furong zhen</i> 芙蓉镇	<b>Año de publicación:</b> 1981

Ficha 26: *Hibisco*

### Análisis del paratexto:

En la página de créditos se indica claramente que es una traducción indirecta, pues se ofrece el «título original en francés». Después de una nota sobre el autor (pp. 7-8), se añade además el «prólogo de Gu Hua a la edición francesa» (pp. 9-11) que fue escrito en 1985 y en el que el autor expresa su ilusión de ser publicado en ese idioma, habla de su juventud y del éxito de *Hibisco* en China.

### Observaciones:

Esta novela se considera parte de la corriente *fansi wenxue* (反思文学, Literatura reflexiva) y en 1982 se le concedió el premio literario Mao Dun.<sup>353</sup>

<sup>353</sup> Se denomina Literatura reflexiva a la publicada sobre todo entre 1979 y 1982, después de la Literatura de las Cicatrices (*shanghen pai*, 伤痕派, 1977-1979); los límites entre ambas corrientes son a menudo confusos, se suele considerar que la Literatura reflexiva proviene del desarrollo de la Literatura de las Cicatrices y profundiza la reflexión sobre el trauma de la reciente historia china (Zhang Tangqi 张堂琦, *Xiandai xiaoshuo gailun*, 现代小说概论 (Introducción a la novela moderna y contemporánea), Taipei, Wunan chubanshe, 2003, p. 60; Hong Zicheng 洪子诚, *A*

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>La verídica historia de A Q</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta, camuflada, se desconoce el texto mediador, la lengua de partida y el traductor del texto intermedio.	
<b>Año de publicación:</b> 1991	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Compañía Europea de Comunicación e Información
<b>Autor del prólogo:</b> Horacio Vázquez Rial	
<b>Traductor:</b> Ernesto Posse	
<b>Contenido:</b> Es uno de los relatos más famosos de Lu Xun en el que critica duramente la sociedad tradicional china. Se presenta en forma de diario escrito por un personaje que durante un ataque de locura pasajera imagina que está rodeado de caníbales y que lo normal, lo tradicional, es comerse a la gente.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>A Q zhengzhuàn</i> 阿 Q 正传	<b>Año de publicación:</b> 1921

Ficha 27: *La verídica historia de A Q***Análisis del paratexto:**

La traducción está precedida por una introducción de una página escrita por Horacio Vázquez Rial en la que expone el nacimiento de la literatura moderna en China. En esta introducción se dice que el relato es una biografía, sin precisar que es ficticia. Esto nos hace pensar en las confusiones entre realidad y ficción que ocurren a menudo en el caso de la literatura china, porque se busca el valor documental y factual de esta literatura.

**Observaciones:**

Esta vez se publica únicamente este relato (y no una compilación) en la colección Biblioteca El Sol de la Compañía Europea de Comunicación e Información.<sup>354</sup> Ignoramos cuál es la fuente de esta traducción, tampoco sabemos si es una reedición, pero intuimos que es una traducción indirecta

---

*History of Contemporary Chinese Literature*, traducido por Michael M. Day, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 295-296).

<sup>354</sup> Estos libritos se regalaban a los lectores del desaparecido diario *El Sol* de Madrid. Casi todos los textos procedían de libros publicados en Alianza Bolsillo, ya que el propietario de la editorial lo era también del periódico (comunicación personal con el prologuista, Horacio Vázquez Rial, el 5 de febrero de 2009). Sin embargo, éste no es el caso del libro que nos ocupa. El prologuista no recuerda cuál fue el texto o la lengua de partida de la traducción.



porque el traductor, Ernesto Posse, no ha traducido nada más del chino, en cambio, sí que ha traducido del inglés y del francés para la misma editorial.<sup>355</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mo Yan	<b>Título:</b> <i>Sorgo rojo</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada, figura el nombre del traductor del texto intermedio y la lengua de partida, aunque no el título del texto mediador.	
<b>Año de publicación:</b> 1992	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Muchnik (reeditado en 2002 y 2009 por El Aleph)
<b>Traductora:</b> Ana Poljak	
<b>Contenido:</b> El autor nos traslada a su pueblo natal, en el municipio de Gaomi Noreste, en la provincia de Shandong, donde el protagonista relata una saga de aventuras de sus antecesores centrada en los años treinta, durante la Segunda guerra sino-japonesa. La novela irradia fantasía y presenta un lado primitivo y brutal.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Red Sorghum: a Novel of China</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1993	<b>Editorial:</b> Viking (Nueva York), Heinemann (Londres)
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Hong gaoliang jiazu</i>	<b>Año de publicación:</b> 1987

Ficha 28: *Sorgo rojo*

### Análisis del paratexto:

En la página de créditos de la edición de 1992 se indica:

La presente edición castellana se ha realizado a partir de la traducción inglesa del académico Howard Goldblatt, con expresa autorización del autor que ha aprobado oficialmente dicha traducción.

Sin embargo, las reediciones de 2002 y 2009 de El Aleph son traducciones indirectas camufladas. En la de 2002 se indica el traductor del texto intermedio «© de la traducción inglesa: Howard Goldblatt, 1992» lo que deja entrever que hay un texto intermedio. No obstante, en la de 2009 sólo se indica el título original chino de manera incompleta, *Hong Gaoliang*, y no se hace referencia al texto intermedio ni al traductor al inglés. Esto demuestra de manera contundente la intención de ocultar la traducción indirecta.

<sup>355</sup> Información consultada en el catálogo oficial del ISBN.

**Observaciones:**

Se suele relacionar a Mo Yan con la corriente de la Literatura de las Raíces (*xungen wenxue*, 寻根文学).<sup>356</sup> Sin embargo, la obra de Mo Yan va más allá, su creación es demasiado compleja como para restringirla a etiquetas como Literatura de las Raíces o de Vanguardia.<sup>357</sup> Su novela *Sorgo rojo* fue parcialmente llevada al cine por Zhang Yimou y obtuvo el Globo de Oro de Berlín en 1988. Ésta es la primera de varias traducciones de la obra de este autor.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Li Bihua	<b>Título:</b> <i>Adiós a mi concubina</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura como el título original y no se indican el original chino ni la existencia de una traductora al inglés.	
<b>Año de publicación:</b> 1993	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Ediciones B (reeditado en 1997, reeditado por Círculo de Lectores en 1994)
<b>Autora del prólogo:</b> Anónimo	
<b>Traductor:</b> Victor Pozanco	
<b>Contenido:</b> La autora narra la complicada historia de amistad y amor entre dos actores de la ópera de Pekín y una prostituta. Comienza en los años treinta, cuando los dos amigos empiezan a actuar juntos de niños y se cierra en el Hong Kong de los años ochenta con el reencuentro de los dos actores. La novela refleja al mismo tiempo el desarrollo —y la decadencia progresiva— del arte y la ópera en esta época.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Farewell to My Concubine: a Novel</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1993	<b>Editorial:</b> W. Morrow
<b>Traductor:</b> Andrea Lingenfelter	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Bawang bie ji</i> 霸王别姬	<b>Año de publicación:</b> 1985

Ficha 29: *Adiós a mi concubina*

<sup>356</sup> La Literatura de las Raíces, o más bien, de la búsqueda de las raíces, fue una de las voces emergentes en la discusión sobre la identidad cultural de los ochenta y agrupa a autores que durante la Fiebre cultural (*wenhua re*, 文化热) —especialmente entre 1985 y 1988— se preocupan por explorar la lengua, las atmósferas y algunos temas de la literatura premaoísta (Wilt Lukas Idema y Lloyd Lewis Haft, *A Guide to Chinese Literature*, Michigan, Center for Chinese Studies, the University of Michigan, 1997, p. 295). Concretamente, estas obras vuelven a referirse a la naturaleza, a la vida rural y a las costumbres locales.

<sup>357</sup> David Der-wei Wang, «The Literary World of Mo Yan», *World Literature Today*, n.º 74 (3, 2000), p. 487.

**Análisis del paratexto:**

En la página de créditos se indica como título original *Farewell to my Concubine* y no figura ningún traductor del texto mediador, por lo que parece una traducción realizada de un original en inglés.

Contiene una nota previa (pp. 7-8) con algunas explicaciones sobre la ópera y las transcripciones que proviene de la versión inglesa. La solapa del libro hace alusión a la película y destaca que ha sido censurada:

La película *Adiós a mi concubina* —adaptación cinematográfica de la novela que ahora presentamos— ha sido censurada en su país natal, no obstante haber conseguido “La Palma de Oro” y el “Premio Internacional de la Crítica” en la más reciente edición del Festival de Cannes.

Esto nos sugiere que puede que el éxito de la película fuera el motivo de publicación de la traducción.

**Observaciones:**

Originaria de Guandong, Li Bihua creció en Hong Kong y es una prolífica novelista y guionista.<sup>358</sup> Es conocida internacionalmente por la adaptación de dos de sus novelas al cine y que Ediciones B publicará en España: *Adiós a mi concubina* y, dos años más tarde, *La última princesa de Manchuria*.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Wenfu	<b>Título:</b> <i>El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, camuflada. Se indica únicamente el título original chino: <i>Meishijia</i> .	
<b>Año de publicación:</b> 1994	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Seix Barral
<b>Traductora:</b> Piralt Gorina	
<b>Contenido:</b> <i>El gourmet</i> representa una sutil sátira política que tiene lugar en Suzhou entre 1930 y 1970 y en la que la protagonista es la comida china. Relata la historia de dos personajes enemigos que el destino ha hecho que se crucen: el capitalista Zhu Ziyue, que vive por la gastronomía, y el revolucionario Gao Xiaoting que lucha contra ella y quiere reformarla, pues es un exceso propio de burgueses.	

<sup>358</sup> Sobre su obra, véase Chen Guoqiu 陈国球, *Wenxue xianggang yu Li Bihua* 文学香港与李碧华 (El Hong Kong literario y Li Bihua), Taipei, Maitian, 2000.

TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Vie et passion d'un gastronom chinois: roman</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1988	<b>Editorial:</b> Picquier
<b>Traductor:</b> Annie Curien y Feng Chen	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Meishijia</i> 美食家	<b>Año de publicación:</b> 1983

Ficha 30: *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino***Análisis del paratexto:**

En la traducción castellana se indica únicamente el título original chino (*Meishijia*), por lo que da a entender que es una traducción directa.<sup>359</sup> La cubierta anterior resalta el interés de la novela para entender la historia de China: «Cuarenta años de la historia reciente de China en una novela que debería leerse con una servilleta alrededor del cuello». Por otro lado, la cubierta posterior es muy similar a la de la traducción francesa.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Li Bihua	<b>Título:</b> <i>La última princesa de Manchuria</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura como el título original y no se indican el original chino ni la existencia de un traductor al inglés.	
<b>Año de publicación:</b> 1995	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Ediciones B (reeditado en 1996, reeditado por Círculo de Lectores en 1996)
<b>Traductor:</b> Victor Pozanco	
<b>Contenido:</b> Esta novela es un relato ficcional de la vida de la princesa manchú Aisin Gioro Xianyu (1907-1948) que creció en Japón bajo el nombre de Yoshiko Kawashima. También conocida como el general Jin Bihui (金璧辉), se convertirá en espía para los japoneses y será ejecutada por el Guomindang por traición.	

<sup>359</sup> El catálogo del ISBN señala que es una traducción del francés. Los datos que presentan los catálogos no son siempre fiables y a menudo señalan como traducciones del chino las traducciones indirectas camufladas. Sin embargo, en este caso concreto, la comparación entre la traducción española, el texto mediador y el original chino demuestra que los datos del catálogo son correctos y que el libro se tradujo del francés. Además, normalmente los errores no suelen ocurrir en este sentido, es decir, las traducciones indirectas suelen figurar como directas, pero las directas no suelen aparecer como indirectas.

TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>The Last Princess of Manchuria</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1992	<b>Editorial:</b> W. Morrow
<b>Traductor:</b> Andrea Kelly	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Chuandao fangzi</i> 川島芳子	<b>Año de publicación:</b> 1990

Ficha 31: *La última princesa de Manchuria***Análisis del paratexto:**

Dado que en la página de créditos se indica como título original *The Last Princess of Manchuria* y no figura ningún traductor del texto intermedio, parece una traducción realizada de un original en inglés.

La solapa anterior insiste en el interés de la novela porque se basa en un personaje real:

La última princesa de Manchuria supone una excelente oportunidad para introducir su obra en España. Sin duda se trata de su novela más emblemática y cuenta con el añadido de estar centrada en un personaje real dotado de tintes épicos.

Mientras que la solapa posterior subraya el éxito cinematográfico:

En los últimos años empiezan a llegar a Europa las creaciones que triunfan en el mundo oriental. Así ha ocurrido sobre todo en el cine. Las grandes producciones chinas empiezan a visitar con frecuencia nuestras carteleras. La última princesa de Manchuria viene a ser el equivalente en el mundo de la narrativa.

Esto nos sugiere, una vez más, que puede que el éxito de la película motivara en parte la publicación de la traducción.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Wang Anyi	<b>Título:</b> <i>Baotown</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta, no camuflada, no figuran el texto intermedio ni el traductor del texto intermedio, sólo la lengua de partida. Tampoco aparece el título original chino.	
<b>Año de publicación:</b> 1996	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Juventud
<b>Traductora:</b> Herminia Dauer	
<b>Contenido:</b> Wang Anyi describe la vida cotidiana de los habitantes de una aldea remota de la China central. Retrata una aldea aparentemente atemporal sumida en las tradiciones que al mismo tiempo refleja las crisis, las voces heterogéneas, y los distintos modos de vida que contradicen cualquier indicio de una China estable e inamovible. <sup>360</sup>	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Baotown</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Editorial:</b> Viking (Londres), Norton (Nueva York)
<b>Traductora:</b> Martha Avery	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Xiao bao zhuang</i> 小鲍庄	<b>Año de publicación:</b> 1985

Ficha 32: *Baotown***Análisis del paratexto:**

A diferencia de la mayoría de las traducciones indirectas, en ésta se especifica en portada: «Traducido del inglés por Herminia Dauer». En la página de créditos se indica también la editorial de la edición inglesa: «La edición inglesa de esta obra fue publicada en Gran Bretaña por Viking en 1989». Aunque no figure el título original chino, la información de la solapa y la cubierta junto con la mención de la «edición inglesa» dan a entender que la inglesa es una traducción mediadora.

Como demuestran los fragmentos que citamos a continuación, en la cubierta posterior se subraya el valor documental de la novela:

[...] la historia de sus habitantes constituye una profunda y conmovedora pintura de la vida en China.

<sup>360</sup> Wang Lingzhen, «Wang Anyi», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton, *et al.* (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2003, p. 593.

[...]

Éstos son sólo algunos de los personajes cuyas vidas son retratadas de forma preciosa sobre el fondo de una distante pero implacablemente omnipresente ideología del sistema político chino.

Por otro lado, la solapa incluye una breve biografía de la autora.

#### Observaciones:

Aunque Wang Anyi no sea considerada una autora de la Literatura de las Raíces, a menudo esta obra ha sido descrita por la crítica como perteneciente a esta corriente.<sup>361</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> VV. AA.	<b>Título:</b> <i>Diez grandes cuentos chinos</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción indirecta del inglés y del francés, no camuflada (se dice en el prólogo). Reedición del libro que publicó en 1971 en Chile la editorial Quimantú bajo el mismo título; estos datos no figuran en la página de créditos. <sup>362</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2000	<b>Lugar:</b> Barcelona-Buenos Aires-México D.F.-Santiago de Chile <b>Editorial:</b> Andrés Bello
<b>Autor del prólogo:</b> Poli Délano	
<b>Traductores:</b> Poli Délano y Luis Enrique Délano	
<b>Autores que reúne la antología:</b> Yu Dafu, Lao She, Lu Xun y Mao Dun.	
<b>Contenido:</b> Reúne diez relatos escritos en los años veinte y treinta por cuatro autores que forman parte de los pocos que fueron canonizados por el maoísmo: tres relatos de Yu Dafu, Lu Xun y Mao Dun y un relato de Lao She.	

Ficha 33: *Diez grandes cuentos chinos*

#### Análisis del paratexto:

En el prólogo, Poli Délano afirma que la antología fue recopilada en la década de 1970 mientras residían en China y trabajaban para Lenguas Extranjeras de Pekín y añade que los relatos fueron traducidos del inglés y del francés (p. 7). Expone muy brevemente el Movimiento del 4 de Mayo, el contexto en el que tradujeron los relatos y aduce como motivación que:

Impulsado por el interés que ese gigantesco país despierta en quienes han tenido la suerte de vivir en él, me lancé a bucear en todo cuanto se publicaba

<sup>361</sup> *Ibidem.*

<sup>362</sup> VV. AA. *Diez grandes cuentos chinos*, Santiago de Chile, Quimantú, 1971.

de literatura china, vieja y nueva, en los dos idiomas que me eran accesibles (p. 7).

En la solapa se presenta al traductor Poli Délano y su obra como escritor. Se habla también de su padre, el cotraductor Luis Enrique Délano.

### Observaciones:

Uno de los relatos incluidos en esta antología es «El diario de un loco» de Lu Xun que coincide con la traducción publicada por Salvat en 1971 que a su vez coincide con la publicación del relato por Lenguas Extranjeras de Pekín de 1960 dentro de la antología *Novelas escogidas* y con el publicado en *Cuentos ejemplares*, 1984, como ya hemos explicado (véase la ficha 9).

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Álvaro Yunque	<b>Título:</b> <i>Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción indirecta del francés, no camuflada. Se señala la lengua de partida, pero no la fuente. Reedición del libro publicado en 1958 por la editorial Quetzal (Buenos Aires); estos datos se señalan en parte en la página de créditos. <sup>363</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2000	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Azul
<b>Autor del prólogo:</b> Álvaro Yunque	<b>Autor del epílogo:</b> Anónimo
<b>Traductor:</b> Álvaro Yunque	
<b>Autores modernos que reúne la antología:</b> Guo Moruo, Huang Jianzhu, He Zou (何诩) y Wen Yiduo.	
<b>Contenido:</b> Antología dedicada sobre todo a la poesía clásica que incluye unos cuantos poemas modernos al final. Dos de estos autores (He Zou y Huang Jianzhu) escriben en estilo clásico.	

Ficha 34: *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*

### Análisis del paratexto:

El liminar (pp. 9-11) firmado por Álvaro Yunque transmite una profunda admiración por China que se define como «un país de poetas». Las explicaciones ofrecidas dejan de lado totalmente la literatura moderna y omiten la importancia de los cambios acaecidos. Hay que tener en cuenta que los poetas modernos

<sup>363</sup> Álvaro Yunque, *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, Buenos Aires, Quetzal, 1958.



ocupan una ínfima parte de la antología, ya que está dedicada sobre todo a la poesía clásica.

Entre las imprecisiones del prólogo de *Poetas chinos*, en las que no nos detendremos, pues está dedicado a la literatura clásica, cabe destacar la mención del «*haï-kai*» (forma poética japonesa) para ilustrar la concisión de la literatura china. Por otro lado, el traductor manifiesta su intención de acercar la poesía china al lector hispanohablante «a través de una doble niebla»:

Para realizar esta labor de contribuir al acercamiento espiritual entre dos grandes pueblos, el chino y el hispanohablante, y a fin de traicionar lo menos posible sus originales; he vertido en prosa lo que en francés está disimulado como verso ya que es sólo una traducción en renglones cortos, sin ritmo, ni rima. Supongo que el lector, inteligente y sensible, esforzándose, adivinará algo —o mucho— de lo que, a través de dos traducciones, quedó del original chino: dos traducciones, como mirar un paisaje a través de una doble niebla (p. 11).

El subtítulo de la antología «paisaje a través de una doble niebla», al que se hace alusión en esta cita, sugiere que la traducción es una «niebla» que nos deja adivinar lo que está al otro lado. Así, se transmite una imagen mística y un tanto negativa de la traducción y, concretamente, de la traducción de la poesía china.

A modo de epílogo se incluye un apartado de «Periodos históricos y su vinculación a la poesía» (pp. 115-120) dedicado únicamente a la época clásica.

#### **Observaciones:**

En la página de créditos de la edición española se indica que es una reedición de la publicada en Buenos Aires en 1966. Sin embargo, comprobamos que la primera edición argentina data en realidad de 1958.<sup>364</sup>

Tras examinar varias antologías poéticas publicadas a finales de los cincuenta en francés, descubrimos que la realizada por A. Yunque se basa casi completamente, a excepción de unos pocos poemas, en la de Patricia Guillerma:

---

<sup>364</sup> Así lo indica el catálogo del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires <<http://www.acceder.gov.ar/>> [consultada: marzo 2010].

*La poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours.*<sup>365</sup> En la introducción de esta antología se incluye un apartado titulado «La République chinoise (1911-...)» que expone la evolución de la literatura moderna; un apartado que echamos de menos en la introducción de A. Yunque. Además, en la antología francesa la traductora separa en dos apartados los autores modernos cuyas poesías siguen el modelo clásico (es el caso de Huang Jianzhu y He Zou) y los autores que escriben en *baihua*. La traductora explica, en la documentada introducción, su decisión de haber optado por la transcripción Wade-Giles.

### 3.3. Las traducciones de literatura sinoextranjera

La más popular de las autoras que escriben literatura sinoextranjera merece una breve mención a pesar de que su obra principal sea una autobiografía y haya sido recibida como tal.<sup>366</sup> Se trata de Jung Chang y su aclamado libro se titula *Cisnes salvajes: tres hijas de china*, publicado en 1993 por Circe y reimpresso y reeditado en muchas ocasiones.<sup>367</sup> La traducción catalana la publica la misma editorial en 2001 (en la colección Biografía también). Jung Chang abandonó China a sus veintiocho años para estudiar en el Reino Unido donde reside desde entonces.

---

<sup>365</sup> Una prueba de que se basa en esta antología es que la cita en su blog: <<http://www.alvaroyunque.com.ar/poesia/libros/alvaro-yunque-poemas-chinos.html>> [consultado: septiembre de 2011]. El cotejo de las traducciones nos sugiere la misma conclusión.

<sup>366</sup> Así lo indica la materia del catálogo del ISBN y de la BNE. Además, pertenece a la colección Biografía (y también a la serie Bolsillo) de la editorial Circe y las reseñas subrayan que es una autobiografía, véase por ejemplo: Rosa Montero, «De chinos, chilenos y marcianos», *El País*, 20 de marzo de 2008 y Ana María Moix, «Horizontes lejanos». Como hemos expuesto en el capítulo 2, hemos sido un tanto flexibles con estos límites en algunos casos. Nos parece importante incluir esta obra por la importante repercusión que ha tenido.

<sup>367</sup> A modo indicativo cabe destacar que en 2003 se publica la 17ª reimpresión de la 1ª edición. La segunda edición saldrá a la luz en 2005.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Jung Chang	
<b>Título (castellano):</b> <i>Cisnes salvajes: tres hijas de China</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>Cignes salvatges: tres filles de la Xina</i>
<b>Año de publicación:</b> 1993	<b>Año de publicación:</b> 2001
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Circe (reimpreso por Circe en innumerables ocasiones hasta 2008; por Círculo de Lectores en 1994)	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Circe
<b>Traductor:</b> Gian Castelli Gair	<b>Traductor:</b> Roser Berdagué Costa
ORIGINAL INGLÉS	
<b>Título original:</b> <i>Wild Swans</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1991	<b>Editorial:</b> Simon & Schuster (Nueva York), Harper Collins (Londres)

**Ficha 35:** *Cisnes salvajes: tres hijas de China/ Cignes salvatges: tres filles de la Xina*

### Comentario:

Su polémico testimonio ganó el NCR Book Award en 1992 y el British Book of the Year en 1993, se tradujo a 30 lenguas y vendió 10 millones de ejemplares en todo el mundo.<sup>368</sup> Recorre la historia china del siglo XX a través de las vivencias de la abuela, la madre y la propia Jung Chang; desde el período de los Señores de la guerra hasta la China maoísta.

*Cisnes salvajes* de Jung Chang puede considerarse una obra representativa de las memorias traumáticas que, mediante la inclusión de algunos ingredientes estéticos e históricos, dan pie a una lectura orientalista para así hacerse un hueco en los estantes literarios de Occidente (véase también el capítulo 4, apartado 7.2.4.).<sup>369</sup>

En los años noventa, además del popular testimonio de Jung Chang, otra autora nacida en los Estados Unidos e hija de inmigrantes chinos destaca por su fama, se trata de Amy Tan.

<sup>368</sup> Amy Tak-yei Lai, *Chinese Women Writers in Diaspora: Jung Chang, Xinran, Hong Ying, Anchee Min, Adeline Yen Mah*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 1.

<sup>369</sup> Carles Prado-Fonts, «Orientalismo a su pesar: Gao Xingjian y las paradojas del sistema literario global», *Inter Asia Papers*, n.º 4 (2008), p. 22.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Amy Tan	
<b>Título (castellano):</b> <i>El Club de la buena estrella</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>El club de la bona estrella</i>
<b>Año de publicación:</b> 1990	<b>Año de publicación:</b> 1994
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Tusquets (reeditado en 1995; por Salvat en 1994; por Rba en 1994, 1995; por Círculo de Lectores en 1995, 2001; por Debolsillo en 2001, 2002, 2003; por Planeta en 1997, 2007, 2008, 2009; por Altaya en 2008, etcétera).	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> El Aleph (reeditado por Edicions 62 en 2001)
<b>Traductor:</b> Jordi Fibla	<b>Traductor:</b> Jordi Arbonés i Montull
<b>Otros títulos de la misma autora:</b> <i>La esposa del Dios del fuego</i> (Tusquets, 1991), <i>La dóna del déu de la cuina</i> (El Aleph, 1992), <i>Los cien sentidos secretos</i> (Tusquets, 1996), <i>Els cent sentits secrets</i> (El Aleph, 1997), <i>La hija del curandero</i> (Planeta-De Agostini, 2000), <i>La filla del curandero</i> (Edicions 62, 2001), <i>En contra del destino</i> (Plaza & Janes, 2004), <i>Contra el destí: un llibre de reflexions</i> (Edicions 62, 2004), <i>Un lloc sense nom</i> (Edicions 62, 2006), <i>Un lugar llamado nada</i> (Planeta, 2006). <sup>370</sup>	
ORIGINAL INGLÉS	
<b>Título original:</b> <i>The Joy Luck Club</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1989	<b>Editorial:</b> Putnam's

Ficha 36: *El Club de la buena estrella/ El club de la bona estrella***Comentario:**

Amy Tan es una autora sinoamericana consolidada hoy en día y sus novelas han sido traducidas una tras otra al castellano y al catalán: cuenta con seis traducciones en cada idioma (cinco de esas doce se publican antes de 2001). Su primera novela, *El club de la buena estrella* se convirtió enseguida en un *best seller*. Relata la historia de cuatro mujeres inmigrantes chinas en los Estados Unidos y se centra en la compleja relación que mantienen con sus hijas nacidas en ese país. Las mujeres se reúnen para charlar y jugar al mahjong y tras la muerte repentina de una de ellas su hija se dispone a sustituirla. La novela se

<sup>370</sup> Nombramos estos títulos como muestra del volumen de traducciones de literatura sinoextranjera que se publican (en comparación a la literatura china y sinófona). En la bibliografía no figuran más que las obras principales que comentamos. Hemos descartado *La dama de la luna* (Tusquets, 1992) de Amy Tan por tratarse de un libro infantil.

divide en cuatro capítulos divididos en cuatro secciones en las que se alternan las voces de las ocho protagonistas (las cuatro madres y cuatro hijas).

Amy Tan desestima las etiquetas de literatura de minorías, étnica o «chino-americana» (según señala el artículo) y se considera una autora norteamericana.<sup>371</sup> Sin embargo, como ya ha sido demostrado, en las estanterías de las librerías españolas se clasifica en la sección de literatura china. En la entrevista realizada por J. Fietta, Amy Tan señala además que en los Estados Unidos ha sido recibida con esas etiquetas.<sup>372</sup>

La dura crítica a *El club de la buena estrella* que Ramón Freixas publica en *La Vanguardia* es una de las pocas reseñas que hemos leído que no se contente únicamente con subrayar el estrepitoso éxito de este *best seller*.<sup>373</sup> El crítico la tilda de novela ligera y achaca precisamente a su autora el no rechazar con suficiente aplomo la etiqueta de literatura étnica. Dice así: «Un punto de exotismo, el misterioso Oriente la comunidad chino-americana, siempre viene bien».<sup>374</sup> La insistencia en la diferencia y el exotismo se utilizan como reclamo de la literatura china, por lo que puede que la autora sea consciente de esta estrategia (véase también el capítulo 4, apartado 7.2.3.). Al margen de la identidad cultural y literaria que la propia autora reconozca en las entrevistas, si la presentamos en este repaso de la historia de la traducción es porque se ha recibido como literatura china.<sup>375</sup>

La primera reflexión que inevitablemente suscitan las traducciones de las obras de Jung Chang y Amy Tan es que su recepción abarca un público más extenso que las que hemos visto hasta ahora, no hay más que ver el número de traducciones, reediciones y reseñas en prensa. Se diferencian de las traducciones

---

<sup>371</sup> Jarque Fietta, «Amy Tan: “No escribo novelas étnicas”. La autora norteamericana visita España», *El País*, 10 de mayo de 1990. Nos preguntamos si considera esas tres etiquetas como sinónimos.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> Ramón Freixas, «El recurso a las etiquetas», *La Vanguardia*, 15 de junio de 1990, p. 2.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> Sobre la inclusión de estas autoras en este repaso histórico véase el capítulo 2, apartado 4.4.

de literatura china escrita en chino y de la literatura sinófono en que las autoras se dirigen a un público occidental y son conscientes de ello. Esto hace que reproduzcan ciertas claves que parece ser que responden a las expectativas de los lectores y hacen que estas obras funcionen en el mercado, como son: el carácter exótico, autobiográfico y el tema de la Revolución Cultural y el trauma que tanto se usan como reclamo (véase el capítulo 4, apartado 7.2.4.). Orientan las obras de cierta manera y consideramos que esto afecta también a la forma en que se recibe la literatura china originalmente escrita en chino.

#### 4. Las traducciones de 2001 a 2009 y la intensificación de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono

El año 2000 puede considerarse un punto de inflexión en la recepción de la literatura china moderna y contemporánea, pues se le otorga el Premio Nobel de Literatura a Gao Xingjian, autor de origen chino nacionalizado francés, lo que promoverá el interés por la literatura china. La proliferación de traducciones hace patente el aumento de interés.

Con motivo de la concesión del Premio Nobel a Gao Xingjian en 2000 y tras la publicación de la traducción de *La montaña del alma* en 2001, la prensa publica artículos dedicados a la literatura china. Los críticos reflexionan sobre la situación de la traducción de la literatura china en España y deducen que la situación es lamentable.<sup>376</sup> Consideran que quizá la novela de Gao será mejor recibida que otros autores chinos que han sido traducidos hasta entonces, ya que la novela es el género más extendido en el mercado y esperan que la concesión del Nobel anime a las editoriales a traducir a otros autores.<sup>377</sup> Veremos que estas previsiones no andan lejos de la realidad, pues las traducciones de literatura china del siglo XX aumentan considerablemente de 2001 a 2009.

<sup>376</sup> Seán Goden, «Eslabon entre dos generaciones perdidas», *El País*, 13 octubre 2000; Rafael Conte, «Un viaje chino hasta el fin de la noche», *El Cultural ABC*, 7 abril 2001, p. 13.

<sup>377</sup> *Ibidem*. Por otro lado, la mayoría de reseñas y artículos en prensa que se publican en ese momento poco tienen que ver con la literatura de Gao Xingjian. La mayoría se centran en el aspecto político del premio a un chino nacionalizado francés. Sobre la recepción desviada de Gao Xingjian, cuyas obras se suelen leer en clave autobiográfica, orientalista y politizada véanse Carles Prado-Fonts, «Orientalismo a su pesar» y Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*.

En los siguientes apartados repasaremos las traducciones realizadas de 2001 a 2009. Hemos dividido las traducciones de esta etapa en: poemarios y antologías poéticas, colecciones y antologías de relatos, las traducciones directas de novelas, las traducciones indirectas de novelas, las traducciones de novelas sinoextranjeras y las traducciones de teatro.

#### 4.1. Poemarios y antologías poéticas

Nos parece fundamental tener presentes las diferencias entre el poemario presentado por un autor y una antología poética realizada por otros. La diferencia principal reside en que la antología es una «reescritura», término que adoptamos de André Lefevere y que hemos expuesto en el capítulo 1 (apartado 4).<sup>378</sup> Recordemos que Lefevere hace hincapié en el papel que desempeña la «reescritura» como factor que influye en la canonización y la aceptación de las obras literarias.<sup>379</sup>

Para Lefevere las traducciones son una forma de reescritura, como también las antologías. Por lo tanto, en cuanto a las traducciones de antologías, podríamos hablar de una doble reescritura. Uno de los aspectos que nos interesa examinar es la influencia de las traducciones anglófonas y francófonas en el proceso de recepción, por lo que nos parece importante tener en cuenta si la antología la realiza el traductor español o si la realiza el traductor y compilador de la versión inglesa o francesa (al margen de que la traducción sea directa o indirecta). También distinguiremos las colecciones de poemas que se han publicado en el original chino y cuya selección es probable que venga del propio autor de las antologías de relatos realizadas por los traductores.<sup>380</sup> Esto es igualmente aplicable a las colecciones y antologías de relatos que veremos en el siguiente apartado.

<sup>378</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>380</sup> Para distinguir las selecciones del propio autor de las compiladas por el traductor, en este capítulo hablamos de poemario y de colección de relatos y poesía cuando la selección se ha realizado en el original chino (probablemente por el autor), mientras que nos referimos a una antología de poesía o de relatos cuando ha sido compilada en la traducción (ya sea inglesa, francesa o castellana).

De 2001 a 2009 se publican tres poemarios traducidos directamente del chino: el primero corresponde a una colección de poemas de Bei Dao, el segundo pertenece a Dai Wangshu (戴望舒) y el tercero fue escrito por Wen Yiduo.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Bei Dao	<b>Título:</b> <i>Paisaje sobre cero</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino. Edición bilingüe (chino-español). El editor encarga la traducción después de conocer la traducción inglesa.	
<b>Año de publicación:</b> 2001	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Visor
<b>Autora del prólogo:</b> Luisa Chang	
<b>Traductora:</b> Luisa Chang	
<b>Sobre la traductora:</b> Luisa Chang es profesora de español y literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional de Taiwán. Doctora en Filología Española por la Universidad Complutense de Madrid ha traducido a diversos autores españoles e hispanoamericanos al chino, como: Camilo José Cela, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, etcétera.	
<b>Contenido:</b> Esta colección de cincuenta poesías de Bei Dao, el representante principal de la poesía nebulosa ( <i>menglong shi</i> , 朦胧诗) en los años ochenta, fue escrita desde el exilio, de 1993 a 1996. <sup>381</sup> Trata temas como la soledad del exilio a través de imágenes expresionistas y condensadas.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Lingdu yishang de fengjing</i> 零度以上的风景	<b>Año de publicación:</b> 1996

Ficha 37: *Paisaje sobre cero*

### Análisis del paratexto:

Una breve nota sobre el autor (pp. 7-8) prologa este poemario. Se destaca que: «Es candidato al Premio Nobel desde hace años». En la cubierta posterior se presenta al autor y a la traductora.

<sup>381</sup> La poesía nebulosa (*menglong shi*) es una corriente que emergió a finales de los setenta y principios de los ochenta y que se asocia al Muro de la democracia. La ambigüedad y opacidad de esta nueva poesía fueron objeto de críticas en esa época; por un lado, era tildada de individualista —dado que se alejaba de las directivas socialistas— y por otro, de pesimista, lo que discordaba con la política de las cuatro modernizaciones (Michelle Yeh, «Mistry poetry», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton, *et al.* (eds.), pp. 520-526).



**Observaciones:**

La traductora, Luisa Chang, conoció al editor de Visor, Jesús García Sánchez (Chus Visor), cuando estudiaba el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid y, años más tarde, en una visita a Madrid, el editor le encargó la traducción después de haber conocido esta obra en su versión inglesa. La traductora comenta que «En aquellos años soñaba mucho el nombre de Bei Dao como posible ganador del Premio Nobel para ser el primer escritor chino que conseguiría este honor».<sup>382</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Dai Wangshu	<b>Título:</b> <i>Mis recuerdos</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino. Edición bilingüe (chino-español). Traducción propuesta por el traductor a la editorial. <sup>383</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2006	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> La Poesía Señor Hidalgo
<b>Autor del prólogo:</b> Javier Martín Ríos	
<b>Traductor:</b> Javier Martín Ríos	
<b>Sobre el traductor:</b> Javier Martín Ríos (Granada, 1970) es profesor de lengua y literatura moderna chinas en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Actualmente dirige también el Seminario de Estudios Asiáticos de esta universidad. Además de las traducciones de poesía moderna que examinamos en este capítulo, ha publicado los ensayos <i>El silencio de la luna: introducción a la poesía china de la dinastía Tang (618-907)</i> (Azul, 2003) y <i>El impacto de occidente en el pensamiento chino moderno: el movimiento de la nueva cultura</i> (Azul, 2003), basado en su tesis doctoral.	
<b>Contenido:</b> Poemario del que fue uno de los representantes del modernismo en los años treinta. Trata temas muy diversos como el amor, la soledad, la evasión... Emplea recursos vanguardistas y crea una atmósfera surrealista.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wo de jiyi</i> 我的记忆	<b>Año de publicación:</b> 1929

Ficha 38: *Mis recuerdos*

<sup>382</sup> Comunicación personal con Luisa Chang el 11 de marzo de 2011.

<sup>383</sup> El traductor nos explica que todas las traducciones que ha publicado han sido propuestas suyas. Entrevista realizada el 26 de enero de 2012.

**Análisis del paratexto:**

El traductor nos brinda una valiosa introducción (pp. 9-28) en la que presenta al poeta y su obra, explica la emergencia de la poesía moderna en China y expone la importancia del papel que desempeñó el poeta como traductor de literatura francesa y española.

**Observaciones:**

Este autor modernista, influido por la poesía simbolista francesa, fue uno de los fundadores de la revista *Les contemporains* (*Xiandai zazhi*, 现代杂志) en 1932.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Wen Yiduo	<b>Título:</b> <i>Aguas muertas</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino. Edición bilingüe (chino-español). Traducción propuesta por el traductor a la editorial. Poemas caligrafiados por Guo Lianfeng (datos que figuran en la página de créditos).	
<b>Año de publicación:</b> 2006	<b>Lugar:</b> Vitoria <b>Editorial:</b> Bassarai
<b>Autor del prólogo:</b> Javier Martín Ríos	
<b>Traductor:</b> Javier Martín Ríos	
<b>Contenido:</b> Colección de veintiocho poemas que reflejan el desconsuelo y la tristeza que siente el poeta tras la muerte de su hija y ante el estado caótico del país.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Sishui</i> 死水	<b>Año de publicación:</b> 1928

Ficha 39: *Aguas muertas***Análisis del paratexto:**

Contiene una nota del traductor (pp. 7-8) en la que explica su motivación para realizar la traducción, seguida de una introducción (pp. 9-19) en la que presenta al autor, analiza su obra, expone el contexto político en el que se sitúa la vida del autor y, concretamente, explica el desarrollo de la revolución literaria. También presenta brevemente a otros poetas relacionados con Wen Yiduo como Hu Shi, Xu Zhimo y Liang Shiqiu (梁实秋).

**Observaciones:**

Wen Yiduo fue uno de los protagonistas que participó en la fundación de una nueva poesía en los años veinte y miembro de la sociedad literaria la Luna Nueva (*Xinyue*, 新月) creada en 1923. Junto con los poemas de Dai Wangshu traducidos por el mismo traductor, representan una de las pocas muestras de la poesía de esta época.

A partir de 2000 se publican además cuatro antologías de poesía: *Poesía china*, *El barco de orquídeas: poetisas de China*, *Lo mejor de la poesía amorosa china* y *La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos*. Es importante tener en cuenta que —excepto la última— todas ellas incluyen tanto poesía clásica como moderna y se centran sobre todo en la primera.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Rafael Alberti y María Teresa León	<b>Título:</b> <i>Poesía china</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción indirecta camuflada, probablemente del francés. Reedición del libro publicado en Buenos Aires por Compañía Fabril Editora en 1960 bajo el mismo título (estos datos no figuran en el paratexto). <sup>384</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Visor
<b>Autores del prólogo:</b> Anónimos, pero deducimos que son los autores de la antología (por la alusión a su viaje a China).	
<b>Traductores:</b> Rafael Alberti y María Teresa León	
<b>Poetas modernos que reúne la antología:</b> Qiu Jin (秋瑾), Xu Zhimo, Wen Yiduo, Mao Zedong, Guo Moruo, Emi Xiao (Xiao San, 萧三), Ai Qing, Huang Jianzhu.	
<b>Contenido:</b> Antología dedicada sobre todo a la poesía clásica que incluye poemas de ocho autores modernos de la primera mitad del siglo XX.	

Ficha 40: *Poesía china*

<sup>384</sup> Rafael Alberti y María Teresa de León, *Poesía china*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1960.

**Análisis del paratexto:**

En la página de créditos figura que los derechos son de 1960, pero no se señala la editorial argentina ni que exista esta publicación anterior; se omiten estos datos.

En la introducción titulada «Palabras sobre la poesía china» (pp. 7-21), se ofrece una visión idealizada de una China en paz y armonía, una China de una cultura inamovible, eterna y antigua. Así pues, en esta publicación de 2003, llama la atención que no haya una nota del editor que ubique a los compiladores y traductores, su viaje a China, su fascinación por este país y el momento en el que escriben este libro, puesto que hoy en día quedaría obsoleto por el tipo de juicios que presenta, por las transcripciones, etcétera. El hecho de que el libro data de 1960 es una información camuflada. Además, en esta introducción se habla de poesía clásica y a la poesía moderna sólo se le dedican unas pocas líneas.

No se dice en ningún momento de qué idioma o fuente se han traducido los poemas, aunque los compiladores se disculpan por no dominar el idioma:

Esta antología trata de apresar en nuestro idioma una pequeñísima parte de esa fama que todos los críticos y estudiosos están dispuestos a otorgar a la poesía del Extremo Oriente. Perdón por haber entrado en aquel campo de flores con pocas armas lingüísticas para transcribir caracteres, colores, tonos y transparencias tan sutiles, pero los inmortales de la poesía china son patrimonio de toda la Humanidad (p. 7).

Aunque los compiladores no firmen el prólogo, deducimos que son los autores, pues hacen referencia a su viaje:

Los tonos variados del idioma dan ya a la lectura un tono musical casi tan cantado como cuando a la manera antigua los poetas chinos nos leyeron sus poemas, en ocasión de nuestro viaje a China. Otro elemento más tiene a su favor el poeta chino, y es una riqueza plástica no gozada por los que escriben en lenguaje fonético (p. 9).

**Observaciones:**

No se indica en ningún momento la fuente de la que se han traducido los poemas. De los trece poemas modernos que incluye, casi todos (excepto uno de Emi Xiao y uno de Qiu Jin) coinciden con los publicados en la antología de P.

Guillermaz *La Poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours*, así que es muy probable que fuera una de las fuentes.<sup>385</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Kenneth Rexroth y Ling Chung	<b>Título:</b> <i>El barco de orquídeas: poetisas de China</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. Los traductores y compiladores figuran como autores de la antología, también aparece el título del texto mediador.	
<b>Año de publicación:</b> 2006	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Gadir
<b>Traductor:</b> Carlos Manzano	
<b>Contenido:</b> Antología que incluye poemas de autoras desde el año 300 a. C. (durante el período de los Reinos Combatientes) hasta el siglo XX. Aproximadamente un tercio del libro está dedicado a traducciones de poetisas modernas. El objetivo del libro es transmitir una idea general de la poesía de las mujeres de China. El origen de las autoras nos indica que la noción de «China» se extiende a Taiwán e incluso a Malasia.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Orchid Boat: Women Poets of China</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1972	<b>Editorial:</b> McGraw-Hill
<b>Traductores:</b> Kenneth Rexroth y Ling Chung	
<b>Poetisas modernas que reúne la antología:</b> Bing Xin (冰心), Bai Wei (白薇), Zheng Min (郑敏), Ren Rui (任锐) y Li Ju (李菊). Se traducen además poesías de las autoras taiwanesas (o que inmigran a Taiwán en los cuarenta): Lin Ling (林冷), Rongzi (蓉子), Duo Si (朵思), Xiong Hong (夔虹), Lan Ling (蓝菱) y Zhong Ling, esta última es precisamente la cotraductora de la antología: Ling Chung. Finalmente, se traduce también una poesía de la autora malaya, Dan Ying (淡莹). <sup>386</sup>	

**Ficha 41:** *El barco de orquídeas: poetisas de China*

### Análisis del paratexto:

En la traducción castellana de la obra se exalta la labor del renombrado traductor estadounidense Kenneth Rexroth y la cubierta posterior y la introducción están completamente dedicados a los dos traductores y

<sup>385</sup> Aunque contengan los mismos poemas las traducciones difieren ligeramente de las publicadas por Álvaro Yunque (ficha 34); y nos confirman así que realmente fueron realizadas por A. Yunque para su antología y por R. Alberti y M. T. de León para la suya.

<sup>386</sup> En la versión inglesa aparece una caligrafía con el nombre de la autora junto a cada poema, por lo que ha sido más fácil la identificación. La transcripción utilizada es la de Wade-Giles, como es habitual en Taiwán de donde es originaria la traductora.

compiladores de la versión inglesa: Kenneth Rexroth y Ling Chung. En cambio, la versión inglesa, que data de 1972, no ofrece estos datos.

Se incluyen algunas notas a los poemas (pp. 153-178) que especifican el contexto y la época de producción del poema o una breve biografía de la autora y un apartado titulado «Las mujeres chinas y la literatura. Panorama breve» (pp. 179-190) en el que Ling Chung ofrece un esbozo de la posición de las mujeres en la sociedad china tradicional. También subraya que las temáticas de los poemas escogidos son muy diversas. En cuanto a la poesía moderna, le dedica un párrafo en el que explica que se escribe sobre todo en verso libre y en *baihua*; eso es todo. Al final del libro se incluyen una cronología de las dinastías y una bibliografía.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Chen Guojian	<b>Título:</b> <i>Lo mejor de la poesía amorosa china</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Calambur
<b>Autor del prólogo:</b> Luis María Ansón	<b>Autor de la introducción:</b> Chen Guojian
<b>Traductor:</b> Chen Guojian	
<b>Sobre el traductor:</b> Chen Guojian es hispanista y vive en España desde 1991. Ha publicado un diccionario y varios manuales de español en chino y ha traducido al chino a autores como Pérez Galdós y Leandro Fernández Moratín. En castellano, ha traducido diversas antologías de poesía clásica, entre las que se encuentran: <i>Poemas de Tang, edad de oro de la poesía china</i> (Cátedra, 1988), <i>Poemas de Li-Po</i> (Icaria, 1990), <i>Eres tan bella como una flor, pero las nubes nos separan</i> de Li Bai (Mondadori, 1999), <i>Poesía clásica china</i> (Cátedra, 2001), <i>Poesía china caligrafiada e ilustrada</i> (Tran Pa Phuc, 2006), etcétera.	
<b>Poetas modernos que reúne la antología:</b> Liu Dabai, Xu Zhimo, Liu Bannong, Liang Zongdai (梁宗岱), Dai Wangshu, Bian Zhilin (卞之琳) y Gu Cheng (顾城).	
<b>Contenido:</b> Reúne 126 poemas de 90 poetas y abarca desde el siglo XVI a. C. al siglo XX. De estos poetas siete son del siglo XX, por lo que ocupan una pequeña parte de la antología. Se traduce un poema de cada uno de ellos, excepto en el caso de Xu Zhimo, de quien se traducen tres. Para la selección de los poemas, el compilador y traductor escoge el amor como tema central.	

Ficha 42: *Lo mejor de la poesía amorosa china*

**Análisis del paratexto:**

El traductor presenta una introducción (pp. 15-28) en la que pone de relieve la importancia de la poesía china, indica las fuentes de las traducciones de textos clásicos y expone algunos de sus principios de traducción. Al final del libro ofrece también unas breves líneas dedicadas a la biografía de cada autor (pp. 173-197). El prólogo de Luis María Ansón (pp. 7-14) hace un repaso de los poetas que reúne la antología y elogia la labor del traductor y compilador.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> VV. AA	<b>Título:</b> <i>La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos</i>
<b>Tipo de traducción (y edición):</b> Traducción directa del chino. Edición bilingüe (chino-español) cuya distribución ha sido limitada.	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Granada <b>Editorial:</b> Ficciones
<b>Autor del prólogo:</b> Fan Ye	
<b>Traductores:</b> Fan Ye y Javier Martín Ríos	
<b>Sobre los traductores:</b> Fan Ye es profesor de lengua y literatura españolas en el Departamento de Español de la Universidad de Pekín y fue director del Instituto Confucio de la Universidad de Granada. Javier Martín Ríos ha sido presentado anteriormente (véase la ficha 38).	
<b>Poetas contemporáneos que reúne la antología:</b> Chen Ge (陈舸), Chi He (匙河), Fan Xue (范雪), Hu Xudong (胡续冬), Jiang Tao (姜涛), Leng Shuang (冷霜), Ma Yan (马燕), Ni Zhange (倪湛舸), Wang Ao (王敖) y Zhou Weichi (周伟驰).	
<b>Contenido:</b> Los autores que reúne la antología han nacido entre 1969 y 1984. Se trata, por lo tanto, de poemas relativamente actuales de estilos muy diferentes: expresionistas y fugaces en el caso de algunos y más extensos y narrativos en el caso de otros.	

**Ficha 43:** *La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos*

**Análisis del paratexto:**

Unas «breves palabras ante un encuentro inacabable» (p. 7) prologan la antología. En ella Fan Ye subraya la labor del Instituto Confucio para acercar a los lectores a la cultura y la literatura chinas y hacer desaparecer las utopías y estereotipos. Los poemas de cada autor están precedidos de una breve biografía sobre el autor. La solapa ofrece una descripción de los traductores.

**Observaciones:**

Uno de los traductores nos cuenta que la antología se hizo exclusivamente para que fuese presentada en la Feria del Libro de Fráncfort de 2009, que estuvo dedicada a la literatura china, y fue una iniciativa del Instituto Confucio de la Universidad de Granada para estar presente en esta feria.<sup>387</sup> En lo que respecta a la distribución, el traductor afirma:

[...] una gran parte de los ejemplares se quedaron en manos del Instituto para que ellos los repartieran entre las instituciones que creyeran oportunas, en general, relacionadas con los estudios chinos, tanto en España como en China. Pero dejaron una pequeña parte al director de la Revista Ficciones, para que hiciera su distribución por librerías.<sup>388</sup>

La edición fue por tanto limitada, ya que se preparó para un evento especial y fue editada con el patrocinio del Instituto Confucio de Granada.

**4.2. Colecciones y antologías de relatos**

El relato es la forma literaria por excelencia en la China del siglo XX, especialmente hasta finales de los ochenta, ya que a partir de los noventa los autores se decantan cada vez más por escribir textos más largos, entre otras razones probablemente para adaptarse al mercado internacional.<sup>389</sup> Esto se percibe también en las traducciones, pues las antologías de relatos que se traducen suelen contener textos escritos durante la primera mitad del siglo, mientras que a partir de 2001 se traducen muchas más novelas. En el sistema literario chino a menudo las colecciones de relatos que presentan los autores han ido apareciendo previamente en revistas. En conformidad con lo que hemos explicado en el apartado sobre poesía, aquí también distinguiremos las antologías realizadas por otros y las colecciones de relatos realizadas por el autor de los relatos.

---

<sup>387</sup> Comunicación personal con Javier Martín Ríos el 9 de marzo de 2011.

<sup>388</sup> Entrevista con el traductor el 26 de enero de 2012.

<sup>389</sup> David Martínez Robles y Carles Prado-Fonts, *Narratives xineses: ficcions i altres formes de no-literatura*, Barcelona, UOC, 2008, p. 192. Uno de los motivos es también la relación con el cine; muchos autores han escrito guiones para el cine o para la televisión lo que ha afectado al género narrativo. La novela es más fácil de adaptar al cine y es también más fácil de exportar (*Ibidem*).



Empezaremos por presentar los datos de las dos colecciones de relatos realizadas por los propios autores que han sido traducidas al castellano y al catalán en esta década: *Contar nuevo de historias viejas* (2001) de Lu Xun y *Treu la llengua saburosa* (2002) de Ma Jian.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Contar nuevo de historias viejas</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción propuesta a la editorial por el traductor. <sup>390</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2001 (reeditado en 2009)	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Hiperión
<b>Autor del prólogo:</b> Laureano Ramírez	
<b>Traductor:</b> Laureano Ramírez	
<b>Sobre el traductor:</b> Laureano Ramírez es profesor de literatura china y traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona. Fue galardonado con el Premio Nacional de Traducción en 1992 por <i>Los mandarines: historia del bosque de los letrados</i> de Wu Jingzi (吳敬梓) (Seix Barral, 1991), la primera traducción integral de esta gran novela. Ha vertido otras muchas obras del chino al castellano, entre las que se encuentran: <i>Historia secreta de los mongoles</i> (Miraguano, 2000), <i>Sutra del estrado (Tan jing)</i> (Rba, 2003) de Hui Neng (惠能), <i>Sutra de vimalakirti</i> (Kairós, 2004), <i>Cuentos de Liao Zhai</i> (Alianza, 2004) de Pu Songling (蒲松齡), <i>En torno a la literatura</i> (ElCobre, 2003) de Gao Xingjian, <i>El arte de la guerra</i> (La Esfera de los libros, 2007) de Sunzi y <i>El viaje de Faxian</i> (La Esfera de los libros, 2010).	
<b>Contenido:</b> Esta colección de ocho relatos, publicada originariamente en 1936, fue escrita por Lu Xun entre 1922 y 1935 y para ello se basó en mitos y leyendas de la antigüedad que recrea de manera novedosa.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Gushi xinbian</i> 故事新编	<b>Año de publicación:</b> 1936

Ficha 44: *Contar nuevo de historias viejas*

### Análisis del paratexto:

El traductor aparece en la cubierta: «Traducción del chino, introducción y apéndices de Laureano Ramírez». Lo señalamos porque no es algo generalizado. Laureano Ramírez ofrece un análisis de la obra en la presentación (pp. 9-16) y un apéndice que precisa las diferentes ediciones de los relatos, explica el origen

<sup>390</sup> Comunicación personal con el traductor el 26 de enero de 2012.

de las leyendas y relatos y ofrece una biografía sumaria de Lu Xun (pp. 183-211). La traducción viene rodeada, por tanto, de un paratexto detallado que facilita una lectura documentada de los relatos al lector que la desee. Cabe destacar que la paginación señalada en el índice es incorrecta.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ma Jian	<b>Título:</b> <i>Treu la llengua saburrosa</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Encargo de la editorial a la traductora después de conocer la obra en su traducción francesa que publicó Actes Sud en 1988: <i>La Mendiante de Shigatze</i> . <sup>391</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Lugar:</b> Andorra la Vella <b>Editorial:</b> Límits
<b>Autora del prólogo:</b> Patricia Schiaffini Vedani	<b>Autora de la introducción:</b> Sara Rovira
<b>Traductora:</b> Sara Rovira	
<b>Sobre la traductora:</b> Sara Rovira es profesora de lengua china y traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona. Además de los relatos de Ma Jian y la novela de Chun Shu ha traducido: <i>Sanyan: Una tria</i> de Feng Menglong (冯梦龙) (Proa, 2002), <i>Contra los ismos</i> de Gao Xingjian (ElCobre, 2007) y <i>Teatro y pensamiento</i> de Gao Xingjian (Círculo de Lectores, 2008). Entre sus publicaciones cabe destacar: <i>Lengua y escritura chinas: mitos y realidades</i> (Edicions Bellaterra, 2010).	
<b>Contenido:</b> Este libro reúne cinco relatos de corte modernista, en ocasiones crueles e impactantes, que acaecen en el Tíbet y se inspiran del viaje que el autor realizó a estas tierras.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Liangchu ni de shetai huo konkong dangdang</i> 亮出你的舌苔或空空荡荡	<b>Año de publicación:</b> 1987

Ficha 45: *Treu la llengua saburrosa*

### Análisis del paratexto:

Unas breves consideraciones de la traductora (pp. 19-21) preceden a la traducción de *Treu la llengua saburrosa*. En ellas Sara Rovira expone las dificultades con las que se ha topado —en especial la traducción de términos tibetanos— y los criterios que ha adoptado a la hora de transcribir estos términos así como a la hora de transcribir nombres chinos y tibetanos.

Un prólogo de la especialista en literatura sinotibetana Patricia Schiaffini titulado «El Tibet de Ma Jian: escàndol, paradoxa i contradicció» (pp. 7-17),

<sup>391</sup> Comunicación personal con Sara Rovira el 8 de marzo de 2011.

informa al lector sobre el contexto de publicación de la obra y sobre el origen del escándalo que causó en la China de los ochenta. Como bien explica la prologuista: «La sensibilitat a flor de pell del poble tibetà, envaït per la Xina, i la paranoia del govern xinès, sempre temorós de la subversió tibetana, van donar a l'obra de Ma Jian una dimensió política que l'autor mai no havia pretès» (p. 15). Patricia Schiaffini deja claro que esta obra no debe leerse como una etnografía del pueblo tibetano, sino como una fantasía de un joven chino que busca en el altiplano lo que la sociedad china de esa época no podía ofrecerle (p. 7). De esta forma, el rico paratexto que ofrece esta traducción, que también incluye unas notas explicativas de gran utilidad, impide malentendidos por parte de un posible lector desinformado. En la solapa anterior, se ofrece una biografía de tres líneas sobre el autor y una breve descripción de la traductora.

#### **Observaciones:**

Estos cinco relatos modernistas fueron publicados en 1987 en la revista *Renmin wenxue* (人民文学) y al poco fueron uno de los blancos de las denuncias del partido en la campaña contra el liberalismo burgués. Ma Jian estaba ya en Hong Kong y desde entonces no ha vuelto a publicar en China (sino en Hong Kong y Taiwán); después de haber vivido en Alemania, ahora reside en Londres.

Además de estas dos colecciones de relatos compilados por los propios autores, se publican seis antologías de relatos: dos de varios autores y cuatro dedicados a un solo autor. A continuación presentaremos las dos antologías de varios autores, una de ellas, *Luna creciente*, está dedicada exclusivamente a autores modernos, mientras que la segunda, *Antología del cuento chino maravilloso*, reúne autores modernos y clásicos.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> VV. AA.	<b>Título:</b> <i>Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura en el paratexto, pero no los traductores.	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Popular
<b>Autor del prólogo:</b> Anónimo	
<b>Traductor:</b> Néstor Cabrera López	
<b>Contenido:</b> Antología que reúne relatos de ocho autores modernos originalmente publicados en la primera mitad del siglo XX.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Masterpieces by Modern Chinese fiction Writers</i> <sup>392</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Editorial:</b> Foreign Languages Press
<b>Traductores:</b> Sidney Shapiro <i>et al.</i>	
<b>Autores modernos que reúne la antología:</b> Wang Tongzhao (王统照), Rou Shi (柔石), Shen Congwen, Bing Xin, Lao She, Xiao Hong (萧红), Zhang Tianyi (张天翼) y Ai Wu (艾芜). La antología en inglés contiene más; éstos son los que se traducen al castellano.	

Ficha 46: *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos*

### Análisis del paratexto:

El prologuista de la edición castellana opta por hacer un repaso de la historia de la literatura y del pensamiento chinos en solo dos páginas y media (pp. 7-9). Aunque se trate de una antología moderna se legitima su valor a través de la alusión al pasado tradicional. Poco se dice de la literatura moderna, que es el objeto de esta antología que reúne únicamente a autores modernos. Las erratas tipográficas se suman a la falta de rigor en los datos presentados.<sup>393</sup> Cabe señalar que la versión inglesa carece de prólogo.

Al final de cada relato se incluye una breve nota sobre el autor que ha sido traducida de la versión inglesa y que en ocasiones incluye información como esta: «Los temas de sus escritos abarcan un amplio espectro, y reflejan gran variedad

<sup>392</sup> La versión inglesa incluye más cuentos y es una edición bilingüe.

<sup>393</sup> Además de simplificar al máximo la historia literaria, se dice que el *Shijing* (诗经) se remonta al siglo VI a.n.e., se habla del período de «Primavera y otoño» que duraría de 1046-770 a.n.e., se nombra a «Quyuan» (屈原) como único autor del *Chuci* (楚辞), Confucio es el autor de *La gran enseñanza* y *La doctrina del justo medio*, la dinastía Qin abarca el período de 22-207 a.n.e., etcétera.

de situaciones de la vida social. Las personas provenían de diferentes entornos sociales y se encontraban en todas las descripciones» (p. 94, sobre Shen Congwen).<sup>394</sup> En las notas se omiten datos como la muerte de Lao She o el abandono de la escritura por parte de Shen Congwen, pues es una traducción de la edición inglesa de *Lenguas Extranjeras de Pekín* y se adopta una perspectiva políticamente correcta y anticuada, seguramente porque, aunque la traducción inglesa se publique en 2002, es muy posible que las traducciones y las notas sean anteriores a esa fecha.<sup>395</sup>

**Observaciones:** De los dieciséis relatos que reúne la antología en inglés, *Luna creciente* contiene ocho.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Rolando Sánchez-Mejías	<b>Título:</b> <i>Antología del cuento chino maravilloso</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Incluye traducciones directas y traducciones indirectas camufladas, en todas ellas el traductor es invisible y en ningún caso se señala la fuente. Por lo tanto, se da a entender que el propio compilador es el traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Océano
<b>Autor del prólogo:</b> Rolando Sánchez-Mejías	
<b>Traductores:</b> No figuran.	
<b>Autores modernos que reúne la antología:</b> Lu Xun y Gao Ertai (高尔泰)	
<b>Contenido:</b> De los cuarenta y tres cuentos que recopila esta antología sólo tres corresponden a la época moderna: dos de Lu Xun y uno de Gao Ertai.	

**Ficha 47:** *Antología del cuento chino maravilloso*

### Análisis del paratexto:

Incluye unas palabras preliminares sobre la literatura china (pp. 7-40) que abarcan desde las Cinco Dinastías hasta Lu Xun. Realiza un repaso de las distintas visiones de la literatura china basándose en el desarrollo de la sinología

<sup>394</sup> Frases agramaticales, como la segunda que citamos, aparecen también en las traducciones en las que abunda el uso incorrecto de tiempos verbales y una sintaxis errónea. La primera frase que citamos nos parece demasiado general, pues no transmite ninguna particularidad del escritor. Todo esto denota una minorización de la literatura china del siglo XX, ya que se descuida totalmente su presentación.

<sup>395</sup> *Lenguas Extranjeras de Pekín* reedita a menudo las traducciones en distintas antologías. Por otro lado, en 2002 el traductor Sidney Shapiro tenía ya ochenta y siete años, así que es posible que las traducciones sean anteriores.

occidental y concluye con una breve presentación de cada relato. También incluye una bibliografía (pp. 237-239).

### Observaciones:

Esta antología fue compilada por el escritor cubano exiliado en Barcelona Rolando Sánchez Mejías. En ningún momento se señala el traductor, lo que da a entender que es el propio compilador quien ha traducido los textos. Sin embargo, comprobamos que los dos relatos de Lu Xun que se incluyen han sido traducidos por Luis Enrique Délano («El diario de un loco») y Laureano Ramírez («La forja de la espada»). La traducción del primer relato es el que aparece en *Novelas escogidas* (Lenguas Extranjeras, 1960), en *La verdadera historia de AQ y otros cuentos* (Salvat, 1971) y en *Diez grandes cuentos chinos* (Quimantú, 1971; Andrés Bello, 2000) y que ya hemos presentado en las fichas 9 y 33. El segundo forma parte de *Contar nuevo de historias viejas* (Hiperión, 2001; ficha 44). La antología de Rolando Sánchez Mejías incluye además un relato de Gao Ertai —autor instalado en los Estados Unidos desde 1992— que se titula «Sobre la obligación de sonreír en los campos de trabajo chinos». Comprobamos que la traducción salió a la luz en el 2000 en la revista *Autodafé* del Parlamento Internacional de los Escritores —una revista que se publicaba simultáneamente en cinco lenguas por diversas editoriales europeas— y que fue realizada por Javier Calzada.<sup>396</sup>

Además de las dos antologías de relatos que acabamos de presentar se publican otras cuatro, pero, a diferencia de las anteriores, contienen relatos

---

<sup>396</sup> Consultamos la traducción que se reedita en: *Cacharro(s)*, n° 2 (septiembre-octubre 2003), La Habana, pp. 30-34. Javier Calzada es un prolífico traductor del inglés y del francés, por lo que deducimos que tradujo a partir de una de estas lenguas. La traducción francesa para *Autodafé* es de Chantal Chen-Andro y la inglesa de Robert Dorsett (ambas directas). Si cotejamos las traducciones se puede deducir que la traducción castellana fue realizada a partir del francés. Incluso la transcripción de Jianbigou ha sido traducida como Jianbigu en castellano, pues el sonido «ou» en francés se lee «u» y el traductor ha creído que así se leería en francés (cuando en realidad se trata del *pinyin* y se debe leer «ou»). Véanse Gao Ertai, «On the Obligation to Smile in Chinese Work Camps», traducción de Robert Dorsett, *Autodafé, The Journal of the International Parliament of Writers*, n° 1 (primavera 2001), pp. 19-25; y «Sur l'obligation de sourire dans les camps de travail», traducción de Chantal Chen-Andro, *Autodafé: la revue du Parlement International des Ecrivains*, n° 1 (otoño 2000), pp. 19-26.

escritos por un solo autor: dos antologías de Lu Xun y dos de Gao Xingjian, una directa y una indirecta de cada uno de ellos.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Diari d'un boig i altres relats</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Propuesta del traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Edicions de 1984
<b>Autor del prólogo:</b> Carles Prado Fonts	
<b>Traductor:</b> Carles Prado Fonts	
<b>Sobre el traductor:</b> Carles Prado Fonts (Reus, 1975) es profesor de literatura china en la Universitat Oberta de Catalunya, donde dirige el Programa de Asia Oriental. También es profesor asociado de la Universitat Pompeu Fabra, donde imparte cursos de literatura china. Además de la traducción que presentamos en este capítulo, ha traducido <i>Pan Gu crea l'univers: contes tradicionals xinesos</i> (Arola, 2005). Entre sus publicaciones cabe destacar: <i>Narratives xineses: ficcions i altres formes de no-literatura</i> (UOC, 2008), que también ha sido publicada en castellano: <i>Narrativas chinas: ficciones y otras formas de no-literatura</i> (UOC, 2008).	
<b>Relatos que reúne la antología:</b> «Pròleg a la primera edició de <i>Crit de combat</i> », «Diari d'un boig», «Kong Yiji», «El remei», «Tempesta passatgera», «La veritable història de l'A Q», «El sacrifici d'Any Nou», «Sabó», «El misantrop», «Recança del passat». Proviene de las colecciones de relatos de Lu Xun <i>Nahan</i> (Grito de llamada, 1923) y <i>Panghuang</i> (Vagabundeos, 1926).	
<b>Contenido:</b> Selección de relatos de Lu Xun.	

Ficha 48: *Diari d'un boig i altres relats*

### Análisis del paratexto:

El traductor elabora una introducción (pp. 7-13) en la que presenta la figura de Lu Xun al lector catalán, explica el nacimiento de la literatura moderna y para terminar expone la importancia de los relatos que ha escogido para la antología. La introducción se cierra así:

Més enllà de la inevitable tafaneria intercultural, però, ens agradaria —des de la modèstia— que la traducció d'aquest recull aconseguís escurçar aquesta distància que aparentment ens separa tot reivindicant l'essència de Lu Xun i de la seva obra: el valor de la literatura (p. 13).

De modo que el traductor poner de relieve su interés por acercar al lector a la esencia literaria de las obras de este autor.

**Observaciones:**

Se trata de la primera traducción catalana de relatos de Lu Xun. El traductor fue accésit del Premi Jaume Vidal i Alcover de Traducció en 2001, un premio que financia la publicación de proyectos de traducción. Los relatos fueron propuestos por el traductor, mientras que la organización del premio se encargó de buscar una editorial.<sup>397</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lu Xun	<b>Título:</b> <i>Diario de un demente y otros cuentos</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. En la página de créditos se indica que el texto de partida es inglés, pero se omite el traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Popular
<b>Autor del prólogo:</b> Anónimo	
<b>Traductor:</b> Néstor Cabrera López	
<b>Contenido:</b> Selección de relatos de Lu Xun.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Selected Stories of Lu Xun</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1954 (reeditado en 1960, 1972)	<b>Editorial:</b> Foreign Languages Press
<b>Traductores:</b> Yang Xianyi (杨宪益) y Gladys Yang	
<b>Relatos que reúne la antología:</b> Incluye relatos de las colecciones <i>Nahan</i> (Grito de llamada, 1923), <i>Panghuang</i> (Vagabundeos, 1926) y <i>Gushi xinbian</i> (Contar nuevo de historias viejas, 1936): «Diario de un demente», «Kong Yiji», «La medicina», «Un pequeño incidente», «Tormenta en una taza de té», «Mi antiguo hogar», La ópera del poblado», «El sacrificio de año Nuevo», «En la taberna», «Una familia feliz», «El misántropo», «La carga del pasado», «La forja de las espadas».	

**Ficha 49:** *Diario de un demente y otros cuentos*

**Análisis del paratexto:**

Incluye una introducción anónima en la que se presenta al autor siguiendo el discurso dominante de la China maoísta y entre otras cosas se dice que «declaró con orgullo sus simpatías a la revolución dirigida por Mao» (p. 14). Se transmite una visión errónea y simplista de la figura de este autor.

<sup>397</sup> Comunicación personal con el traductor el 14 de febrero de 2012.



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Gao Xingjian	
<b>Título (castellano):</b> <i>Una caña de pescar para el abuelo</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>Una canya de pescar per al meu avi</i> <sup>398</sup>
<b>Tipo de traducción (castellano):</b> Traducción directa del chino	<b>Tipo de traducción (catalán):</b> Traducción indirecta del francés camuflada
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Año de publicación:</b> 2003
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Bronce	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Columna
<b>Autor del prólogo:</b> Noël Dutrait	
<b>Traductor:</b> Laureano Ramírez	<b>Traductor:</b> Pau Joan Hernández
<b>Contenido:</b> Selección de relatos de Gao Xingjian escritos desde mediados de los ochenta a principios de los noventa (antes y después de instalarse en Francia) que tocan temas como la infancia y la nostalgia por el pasado, el deterioro de la naturaleza y la búsqueda de la identidad.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador</b> (de la traducción catalana): <i>Une canne à pêche pour mon grand-père</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1997	<b>Editorial:</b> Éditions de l'Aube
<b>Traductor:</b> Noël Dutrait	
<b>Relatos que reúne la compilación:</b> Relatos tomados de <i>Gei wo laoye mai yugan</i> (给我老爷买鱼竿, 1989) y <i>Zhoumo sichongzou</i> (周末四重奏, 1996).	

**Ficha 50:** *Una caña de pescar para el abuelo/ Una canya de pescar per al meu avi*

### Análisis del paratexto:

Ambas traducciones, la castellana y la catalana, contienen el prefacio que Noël Dutrait escribió para la traducción francesa y ambas contienen los mismos relatos que coinciden con la edición francesa. Al final de la edición castellana, Laureano Ramírez ha añadido un glosario en el que se explican (también en caracteres y en *pinyin*) nombres propios, instrumentos, topónimos, expresiones, etcétera. Se incluyen los nombres en *pinyin* y en caracteres. Cumplen la función de notas, por lo que el texto carece de notas al pie.

Se echa de menos una explicación más extensa sobre la selección de los relatos: la traducción castellana ofrece el título de cada relato en caracteres

<sup>398</sup> Una vez más la base de datos del ISBN nos señala que es una traducción del francés. Las diferencias entre la traducción castellana y la catalana y el parecido de esta última con la francesa nos lo confirman.

Cuando la fecha de publicación de la traducción catalana y castellana de la misma obra es cercana las presentaremos de una vez, como en este caso.

chinos en el índice; en la página de créditos de la catalana se indica: «relats extrets de *Gei wo laoye mai yugan*, Taipei, 1989 i *Zhoumou sichongzou*, Taipei, 1996».

### **Observaciones:**

En realidad, cuatro de los relatos provienen de la primera colección que señala la página de créditos de la edición catalana (*Gei wo laoye mai yugan*), una colección que contiene otros doce relatos, y el quinto relato ha sido seleccionado del segundo libro: *Zhoumo sichongzou*, que incluye además la obra de teatro que le da título y dos poemas.

El traductor de la versión castellana nos cuenta que la editorial le entregó los cuentos originales chinos fotocopiados, agrupados en un dossier con el título francés *Six nouvelles de Gao Xingjian*.<sup>399</sup> Esto nos confirma que la selección de los relatos se realiza para la traducción francesa; probablemente por el traductor y quizá en conjunto con el autor.

Hemos visto que de 2001 a 2009 se traducen un total de ocho colecciones y antologías de relatos (tres al catalán y cinco al castellano): la mitad del chino y la otra mitad a través de diversas vías. Cabe destacar que dos de las tres traducciones catalanas son directas (de Sara Rovira y Carles Prado), mientras que al castellano contamos con dos traducciones directas de Laureano Ramírez y las restantes tres son traducciones del inglés o del francés. En lo que se refiere a los autores, Gao Ertai, Ma Jian y Gao Xingjian son los únicos que corresponden a la época postmaoísta y todos ellos escriben desde la diáspora; los demás relatos compilados pertenecen a autores de la primera mitad del siglo.

---

<sup>399</sup> Comunicación personal con el traductor.

### 4.3. Las traducciones de novelas

Hemos anunciado anteriormente que la novela es el género más traducido, especialmente en esta tercera etapa, de 2001 a 2009. Se traducen novelas contemporáneas, publicadas en chino entre 1986 (*Pa pa pa* de Han Shaogong) y 2009 (*Pekín en coma* de Ma Jian). La excepción es una novela corta que Lao She publicó en 1937: *Historia de mi vida*.

Dividiremos el análisis de las traducciones de novelas en las traducciones directas e indirectas y dejaremos las conclusiones sobre la evolución de las traducciones, el paratexto, el tipo de traducciones, las lenguas mediadoras, etcétera para el capítulo 4.

#### 4.3.1. Las traducciones directas de novelas

Las ocho traducciones directas que se realizan de 2001 a 2009 son todas ellas traducciones de novelas escritas entre 1986 y 2002. Los seis autores cuyas obras han sido traducidas directamente de 2001 a 2009 son los siguientes: Wang Shuo, Weihui, Chun Shu, Bi Feiyu, Chi Li y Han Shaogong.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Wang Shuo	<b>Título:</b> <i>Haz el favor de no llamarme humano</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino. Traducción encargada por el editor después de haber conocido la versión inglesa. <sup>400</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Lengua de Trapo
<b>Traductor:</b> Gabriel García-Noblejas	
<b>Sobre el traductor:</b> Gabriel García-Noblejas es profesor de traducción de chino en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Ha traducido sobre todo obras de literatura clásica, entre las que se encuentran: <i>Los viajes del buen doctor Can</i> de Liu E (Cátedra, 2004), <i>El libro de los montes y los mares</i> (Miraguano, 2000), <i>Cuentos fantásticos chinos</i> (Seix Barral, 2000), <i>El letrado sin cargo y el baúl de bambú: antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)</i> (Alianza, 2003), <i>Cuentos extraordinarios de la China medieval: antología del Soushenji</i> de Gan Bao (干宝) (Lengua de Trapo, 2000), <i>Libro del maestro Gongsun Long o La Escuela de los Nombres</i> (Trotta, 2001), <i>Las venganzas de los espíritus</i> de Yan Zhitui (颜之推) (Lengua de Trapo, 2002), <i>Mitología de la china antigua</i> (Alianza, 2007), <i>Relación de las cosas del mundo</i> de Zhang Hua (张华) (Rba, 2002) y <i>El arte de la política</i> de Han Feizi (韩非子) (Tecnos, 1998).	
<b>Contenido:</b> Esta novela de corte cínico y humor corrosivo narra las aventuras de un conductor de ciclotaxi que se encuentra involucrado en diversas aventuras cuando los delegados de un Comité oficial deciden captarlo como futuro representante chino en unos ridículos Juegos Olímpicos donde se juzga la capacidad de humillación de cada país.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Qianwan bie ba wo dang ren</i> 千万别把我当人	<b>Año de publicación:</b> 1989

Ficha 51: *Haz el favor de no llamarme humano***Análisis del paratexto:**

La novela carece de notas y no se explican las numerosas referencias históricas desconocidas para muchos lectores. Es una novela picaresca, cargada de referencias que ridiculizan algunas prácticas del Partido y se burlan del patriotismo chino. En la cubierta posterior se hace alusión al lenguaje del autor: «Con sus salvajes juegos lingüísticos y su irreverente celebración del absurdo y lo inapropiado, Wang Shuo ha construido un texto mordaz y trepidante que, a la manera de Orwell, desvela las flagrantes contradicciones de su sociedad y, con ellas, las de la nuestra.» Sin embargo, no se menciona la labor del traductor.

<sup>400</sup> Entrevista con el editor José Pote Huerta, el 25 de abril de 2008. Entrevista con el traductor el 14 de abril de 2008 y el 30 de enero de 2012.

**Observaciones:**

Después de que Gabriel García-Noblejas entregara la traducción a la editorial, éstos la modificaron sin informarle y basándose en la traducción inglesa. A raíz de esto el traductor dio por finalizados todos sus contratos con esta editorial.<sup>401</sup>

En lo que se refiere a la obra de Wang Shuo, refleja un cambio importante en la literatura china a finales de los ochenta y principios de los noventa: marca el inicio de una literatura comercializada, hasta ahora desconocida. La comercialización de la literatura china en esa época está estrechamente relacionada con las reformas económicas del país, pues abrieron un espacio que hizo posible este proceso.<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> Entrevista con Gabriel García-Noblejas el 30 de enero de 2012.

<sup>402</sup> La venta de camisetas con frases del autor impresas (y posteriormente retiradas del mercado), la empresa del autor dedicada a realizar series y guiones y las propias intervenciones públicas del autor desempeñaron un papel importante en el proceso de comercialización del «fenómeno Wang Shuo» (Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 262). Sobre la obra de Wang Shuo véase también: Geremie Barmé, *In the Red: on Contemporary Chinese Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 1999.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autora:</b> Weihui	<b>Título (castellano):</b> <i>Shanghai Baby</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino, encargada por la editorial. <sup>403</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Lugar:</b> Barcelona / Buenos Aires <b>Editorial:</b> Planeta/ Emecé <sup>404</sup> (reeditado por Círculo de Lectores, 2002 y por Planeta en 2003, 2004, 2005).
<b>Traductores:</b> Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska	
<b>Contenido:</b> La protagonista, Coco (en honor a Coco Chanel), una joven de Shanghai aspirante a escritora nos cuenta su triángulo amoroso y sexual con Tiantian, un pintor frágil del que está enamorada, pero que no le satisface sexualmente, y Mark, su fornido amante alemán.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Shanghai baobei</i> 上海宝贝	<b>Año de publicación:</b> 1999

Ficha 52: *Shanghai Baby*

### Análisis del paratexto:

El contexto de la publicación y la prohibición de la novela son descritos en la solapa del libro a modo de reclamo; la censura de la novela supone también una atracción para el mundo editorial internacional.<sup>405</sup>

En China se vendieron 80.000 ejemplares de *Shanghai Baby*, su primera y, hasta ahora, única novela, antes de que fuera prohibida por “decadente, viciosa y esclava de la cultura extranjera”. Sin embargo, en el mercado negro la obra sigue a la venta. Weihui es, actualmente, la autora más leída de su

<sup>403</sup> Entrevista con el traductor, Romer Alejandro Cornejo, el 5 de marzo de 2008.

<sup>404</sup> Emecé (Barcelona) publica además la obra de Xinran: *Nacer mujer en China*, 2003; *En las montañas sagradas*, 2005 y *Generación Mao*, 2009. Las excluimos porque son obras de no ficción (véanse los criterios del capítulo 2); el paratexto de las propias obras las trata como tal. Quizá la más dudosa es *En las montañas sagradas*, pues se trata de la historia que cuenta la autora a partir de la narración que la protagonista le transmite. Hemos decidido excluirla porque la autora presenta el libro como una historia real, un reportaje en vez de una novela. Además, *Los Angeles Times* la incluyó en su lista de libros favoritos de no ficción de 2005 (Véase la página: <<http://www.metacritic.com/books/bests/2005/toptens.shtml>> [consultada: marzo 2010]). De todas formas, podría ser interesante examinar las obras de Xinran, ya que han sido escritas para un público occidental y, por consiguiente, tienen en cuenta las supuestas expectativas de estos lectores.

<sup>405</sup> Otro escándalo quizá menos conocido en Occidente, pero que produjo un gran ruido en China rodea la novela: Weihui fue acusada de plagio por otra autora, Mian Mian. Para un resumen de las peleas mediáticas entre estas dos autoras, véase Wang Hui 王珲, «Ta liang ba “wentí” jiejie le – Weihui he Mian Mian de chaojia, 她俩把“问题”解决了——卫慧和棉棉的吵架 (Las dos han resuelto sus “problemas”– las disputas entre Weihui y Mian Mian)», *San lian shenghuo zhouban*, 12 de mayo de 2000.

país: se calcula que circulan más de dos millones y medio de ejemplares piratas de *Shanghai Baby*. A raíz de que las autoridades chinas la prohibieran y quemaran públicamente 40.000 ejemplares, la atención internacional se centró en la novela, que se ha traducido a veintidós idiomas y ha sido adquirida por la productora cinematográfica Artist House (Solapa del libro, Planeta, 2002).

Por otro lado, el hecho de señalar que es una semi-autobiografía representa también un reclamo que la autora subraya en el epílogo.

### Observaciones:

A esta autora joven (nacida en 1973), provocadora y escandalosa se la denomina como una *meinü zuojia* (美女作家, escritora guapa) junto con otras autoras como Mian Mian, Jiu Dan (九丹) y Chun Shu.<sup>406</sup> Es considerada, además, como una de las representantes de *xin xin renlei* (新新人类, nueva-nueva humanidad) y a su escritura también se le atribuye la etiqueta de *shenti xiezu* (身体写作, escritura corporal o escribir con el cuerpo).<sup>407</sup> Sus temas predilectos son el sexo, las drogas, la prostitución, etcétera. Internet desempeña un papel importante en la difusión de sus obras a través de sus propios blogs y de otras páginas literarias.

---

<sup>406</sup> Sobre las *meinü zuojia* véase Sheldon H. Lu, «Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China», *Modern Language Quarterly*, n° 69 (1, enero 2008), pp. 167-185; Ta'ai, 他爱, *Shi meinü zuojia pipan shu* 十美女作家批判书 (Crítica de diez "autoras guapas"), Pekín, Hualin chubanshe, 2005; Sara Rovira-Esteva y Helena Casas Tost, «Claves para interpretar las obras de las "escritoras guapas" chinas: una aproximación socio-económica y lingüístico-literaria», *TRANS: revista de traductología*, n° 12 (2008), pp. 211-230.

<sup>407</sup> A veces la etiqueta de *shenti xiezu* se utiliza de modo peyorativo y las autoras no suelen estar de acuerdo; véase la entrevista a Mian Mian y a Weihui: Xu Hong 徐虹, «Meinü zuojia bu fuqi: tingting Weihui Mian Mian zenme shuo "美女作家"不服气——听听卫慧棉棉怎么说 (Las "escritoras guapas" se rebelan, escuchemos a Weihui y a Mian Mian)», disponible en la página: <<http://www.my285.com/ddmj/weihui/index.htm>> [consultada: febrero 2010]. [Esté artículo se publica en anexo a: Weihui, *Weihui wenji* 卫慧文集 (Obras escogidas de Weihui), Xi'an, Shanxi wenyi chubanshe, 2000].

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Chun Shu	
<b>Título (catalán):</b> <i>La nina de Pequín</i>	<b>Título (castellano):</b> <i>La muñeca de Pekín</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Ambas son traducciones directas del chino encargadas por la editorial a los traductores. Se traduce primero la catalana y después la castellana. <sup>408</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2003	
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Empúries	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> El Aleph
<b>Traductora:</b> Sara Rovira	
<b>Contenido:</b> La novela de Chun Shu, escrita en clave autobiográfica, cuenta la vida de rock&roll y promiscuidad que lleva la joven protagonista después de dejar el instituto.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Beijing wawa</i> 北京娃娃	<b>Año de publicación:</b> 2002

Ficha 53: *La nina de Pequín/ La muñeca de Pekín*

### Análisis del paratexto:

El paratexto de ambas traducciones insiste en la prohibición y el éxito de la novela:

*La nina de Pequín* es una novel·la transgressora que ha estat prohibida a la Xina. [...] De resultes de la seva gosadia, Chun Sue té avui prohibit sortir de la Xina (Cubierta posterior).

De esta “primera novela beat china”, “la primera novela sobre la juventud escrita desde la juventud misma”, se vendieron más de 100.000 ejemplares en las primeras dos semanas tras su publicación, hasta que el gobierno finalmente la prohibió (Solapa).

En cuanto a la cubierta posterior castellana, hace hincapié en el carácter semi-autobiográfico de la novela y en que representa la voz de una generación:

En clave autobiográfica, *La muñeca de Pekín* relata las andanzas de una adolescente rebelde y da voz a una nueva generación que busca amor y libertad en un entorno de alienación urbana y placeres efímeros.

El escándalo y la autobiografía son dos factores que se repiten en la comercialización de esta novela.

<sup>408</sup> Comunicación personal con Sara Rovira el 8 de marzo de 2011 y con Verónica Canales el 4 de marzo de 2008. Sobre las condiciones de trabajo, el proceso de traducción, la metodología y las decisiones de la traductora al catalán, véase su artículo: Sara Rovira-Esteva, «Translating Chinese pop fiction», *Perspectives: Studies in Translatology*, nº 15 (1, 2007), pp. 15-29. En cuanto a la traducción castellana, la traducción la realizaron entre tres traductores para poder cumplir con el plazo (comunicación personal con Verónica Canales).



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Bi Feiyu	<b>Título:</b> <i>Qingyi, ópera de la luna</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino, encargo de la editorial después de haber conocido la novela en su versión francesa gracias al agente del autor basado en Londres. <sup>409</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Verdecielo <sup>410</sup>
<b>Autora del prólogo:</b> Paula Ehrenhaus	
<b>Traductora:</b> Paula Ehrenhaus	
<b>Sobre la traductora:</b> Paula Ehrenhaus, licenciada en traducción e interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona, actualmente es coordinadora del Instituto Confucio de Madrid.	
<b>Contenido:</b> La novela cuenta la historia de una cantante de ópera que, veinte años después de apartarse de la profesión, interpreta hoy en día el papel de Chang'E en la ópera inspirada en la leyenda.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Qingyi</i> 青衣	<b>Año de publicación:</b> 2001

Ficha 54: *Qingyi, ópera de la luna***Análisis del paratexto:**

La traductora incluye una introducción (pp. 7-13) en la que expone brevemente algunos principios de la ópera de Pekín y relata la leyenda de Chang'E. Estos datos facilitan la lectura de la novela breve. Expone también las dificultades de la traducción.

**Observaciones:**

Bi Feiyu es un autor de Jiangsu conocido en Francia desde hace más de diez años, cuando se tradujo esta novela, y que no ha llegado al público anglófono hasta 2007. Por lo tanto, la mediación francesa es evidente en la recepción de la obra de este autor. Ha recibido diversos premios dentro y fuera de China, como el premio Lu Xun y el Man Asian Literary Prize.

<sup>409</sup> Entrevista con la editora, María Eugenia Mann, el 9 de abril de 2008. Entrevista con la traductora, Paula Ehrenhaus, el 13 de marzo de 2008.

<sup>410</sup> Esta editorial, que durante algunos años estuvo ubicada en Barcelona, se trasladó a Panamá en 2008 (información facilitada por la editora María Eugenia Mann).

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Chi Li	
<b>Título (castellano):</b> <i>Triste vida</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>Trista vida</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Ambas son traducciones directas del chino. La editora encarga la traducción a la traductora después de haber conocido la obra en su versión francesa en el catálogo de Actes Sud. La misma traductora realiza primero la traducción al castellano y después al catalán. <sup>411</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2007	
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Belacqva	
<b>Traductora:</b> Mari Carme Espín García	
<b>Sobre la traductora:</b> Mari Carme Espín es licenciada en traducción e interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona donde también ha impartido clases de traducción de chino. Actualmente es profesora de español en la Universidad Normal de Hebei donde cursa el doctorado. <sup>412</sup>	
<b>Contenido:</b> Chi Li nos transporta a Wuhan y relata un día corriente en la ajetreada vida de un obrero llamado Yin. Un relato emotivo de una vida triste, gris, rutinaria, en la que la falta de alojamiento supone un problema acuciante para su familia. Nos transmite la angustia de la precariedad cotidiana y los sueños de una vida distinta.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Fannaο rensheng</i> 烦恼人生	<b>Año de publicación:</b> 1987

Ficha 55: *Triste vida/ Trista vida***Análisis del paratexto:**

La cubierta posterior resume el argumento y la solapa incluye una breve biografía de Chi Li. La similitud del título de la traducción castellana con la francesa llama la atención y la editora afirma que se basaron en el título francés. En cambio, el resumen de la cubierta posterior no se basa en la versión francesa.

**Observaciones:**

La crítica denomina a la corriente a la que pertenece este relato como «neorrealista». Se trata de una literatura que se acerca al individuo y lo sigue en su cotidianidad para prestar atención a la vida en su estado bruto. Se aleja de la

<sup>411</sup> Información facilitada por la editora Ilse Font en la entrevista llevada a cabo el 11 de marzo de 2008.

<sup>412</sup> Paloma Caballero, «Teatro navideño en español en una de las facultades más jóvenes de China», *El Confidencial*, 15 de diciembre de 2011.

representación, de lo ideológico y del heroísmo o la idealización. No implica la exclusión de la ficción, sino que la ficción se acerca a la realidad cruda en vez de perseguir una verdad trascendental.<sup>413</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Han Shaogong	<b>Título:</b> <i>Pa pa pa</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino, encargo de la editorial. Para la corrección se coteja con la versión francesa. <sup>414</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Kailas
<b>Traductora:</b> Yunqing Yao	
<b>Sobre la traductora:</b> Yunqing Yao estudió Filología Hispánica en Shanghai y actualmente es traductora e intérprete para una empresa de asesoría en Madrid. <sup>415</sup>	
<b>Contenido:</b> El autor nos traslada a la remota y atemporal aldea de Cabeza de Gallo, situada en las montañas y rodeada de un mar de nubes. El protagonista es un niño retrasado llamado Bingzai que sobrevivirá a varios desastres que ocurren a lo largo de la novela. Pasará de ser el animalillo maltratado por todo el pueblo a volverse el gurú que decidirá si se debe luchar contra el pueblo vecino. <sup>416</sup>	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Ba ba ba</i> 爸爸	<b>Año de publicación:</b> 1986

Ficha 56: *Pa pa pa*

### Análisis del paratexto:

La cubierta posterior dice así:

Han Shaogong descubre con *Pa pa pa* las raíces más profundas y recónditas de China, al tiempo que demuestra que ya es uno de los valores más influyentes de la literatura mundial.

<sup>413</sup> Zhang Yinde, *Le monde romanesque chinois du XX<sup>e</sup> siècle*, p. 360.

<sup>414</sup> Esta es su primera traducción literaria (comunicación personal con la traductora el 8 de abril de 2010). De todas formas, si cotejamos la traducción castellana con la francesa observamos que las influencias son muy marcadas. En una entrevista posterior (el 10 de febrero de 2011), una de las editoras nos confirma que para la revisión se cotejó la traducción castellana con la francesa.

<sup>415</sup> Comunicación personal con la traductora.

<sup>416</sup> Se ha llegado a considerar al personaje de Bingzai como una alegoría y una crítica de la cultura china que padece un estado de retraso primitivo. Y esta lectura se puede extender al relato que ofrece una visión negativa de esa aldea que, sumida en la superstición y en la ignorancia, simbolizaría el malestar de la cultura china (Joseph S.M. Lau, «Visitation of the Past in Han Shaogong's Post-1985 Fiction» in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China*, David Der-wei Wang y Ilen Widmer (eds.), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1993, pp. 32-33; Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern "Search for Roots" in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», p. 202).

Se subraya por tanto el hecho de que descubre la China recóndita al lector, al mismo tiempo que se le considera un autor influyente.

#### **Observaciones:**

Han Shaogong es considerado el pionero de la corriente denominada Literatura de las Raíces, una corriente que trata una temática rural y describe la convivencia con la naturaleza al mismo tiempo que transmite costumbres locales, tradiciones y mitos, no sólo de la etnia *han* sino también de otras minorías. *Pa pa* es considerada por muchos la novela representante de la Literatura de las Raíces por excelencia.<sup>417</sup>

#### **4.3.2. Las traducciones indirectas de novelas**

Este apartado está dedicado a las traducciones indirectas de novelas publicadas de 2001 a 2009. Varios de los autores traducidos cuentan con alguna traducción previa que ya hemos presentado: Gao Xingjian, Hong Ying, Lao She, Han Shaogong, Weihui, Mo Yan, Ma Jian, Zhang Jie y Bi Feiyu. En cambio, otros entran por primera vez en escena, como: Cao Guanlong, Alai (阿来), Xu Xing (徐星), Jiang Rong (姜戎, Lü Jiamin, 吕嘉民), Yan Lianke (阎连科), Shi Shuqing, Yu Hua y Su Tong. Contamos además con traducciones de obras sinoextranjeras que hasta ahora no habían sido traducidas, como la de los autores: Ha Jin, Dai Sijie y Qiu Xiaolong. Hemos catalogado 25 traducciones indirectas de novelas en castellano y catalán (recordemos que hay ocho directas).

---

<sup>417</sup> Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern “Search for Roots” in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», p. 202.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Cao Guanlong	<b>Título:</b> <i>El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura como texto original en la página de créditos. Se llevó a cabo un proceso de reescritura en la traducción inglesa (estos datos figuran en el paratexto).	
<b>Año de publicación:</b> 2001	<b>Lugar:</b> Pozuelo de Alarcón (Madrid) <b>Editorial:</b> Amaranto/ Turpial
<b>Prólogo:</b> contiene agradecimientos del autor	
<b>Traductora:</b> María Teresa de los Ríos de Francisco	
<b>Contenido:</b> El autor narra sus memorias entre 1950 y 1987, fecha en que emigró a los Estados Unidos. <sup>418</sup> Retrata la dura existencia de su familia que, tachada de enemiga de clase, se ve obligada a vivir hacinada en un pequeño ático.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1996	<b>Editorial:</b> University of California Press
<b>Traductores:</b> Cao Guanlong y Nancy Moskin	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Gelou shangxia</i> 阁楼上 下	<b>Año de publicación:</b> 1993

Ficha 57: *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino*

### Análisis del paratexto:

El autor incluye un apartado de agradecimientos en el que anuncia que la novela ha sido reescrita en la versión inglesa:

Vayan mis más efusivas gracias para mi amiga Nancy Moskin por su estrecha colaboración y considerables aportaciones al proceso de traducción, reescritura y revisión de este libro. Su creatividad e intenso trabajo están presentes en cada página (p. 9).

El autor agradece también las críticas y sugerencias a amigos, profesores y al editor.

Un fragmento de la cubierta posterior dice así:

<sup>418</sup> Generalmente hemos optado por excluir las memorias de este capítulo (véase el capítulo 2, apartado 5). Sin embargo, no hay que olvidar que incluimos excepcionalmente las memorias de Cao Guanlong y la autobiografía de Hong Ying (ficha 64) para dar una muestra de autobiografías del trauma que se publican también originalmente en chino.

Pequeñas e inolvidables historias de todos los días [...] componen un inspirado fresco de una de las épocas más turbulentas de la historia contemporánea y nos acercan a la vida real de sus protagonistas.

Así, se insiste en el valor documental de estas memorias.

### Observaciones:

El crítico Kam Louie opina que es una pena que se añada un capítulo exotizante y orientalista en el que se explica cómo se comen el cerebro de los monos, y añade: «Except for the chapter “The Culture of Killing”, [...], I would recommend it as a very good reflection of concerns and perceptions of the Chinese during this period».<sup>419</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Gao Xingjian	
<b>Título (castellano):</b> <i>La montaña del alma</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>La muntanya de l'ànima</i>
<b>Tipo de traducción (castellano y catalán):</b> Traducción indirecta del francés, camuflada. <sup>420</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2001	
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Bronce (reeditado en 2002, 2007; por Círculo de Lectores, 2001; Planeta, 2004, etcétera).	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Columna
<b>Traductores:</b> José Ramón Monreal Salvador y Liao Yanping	<b>Traductores:</b> Pau Joan Hernández y Liao Yanping
<b>Contenido:</b> Novela de un viaje que el protagonista realiza a lugares recónditos de China en busca de una montaña mítica. Los cambios de perspectiva del narrador estructuran los capítulos. El viajero descubre tradiciones y etnias desconocidas y se topa con personajes inauditos que enriquecen su viaje. La atribución del Premio Nobel del autor se suele asociar principalmente a esta novela.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>La Montagne de l'âme</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1995	<b>Editorial:</b> Éditions de l'Aube
<b>Traductores:</b> Noël Dutrait y Liliane Dutrait	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Lingshan</i> 灵山	<b>Año de publicación:</b> 1990

Ficha 58: *La montaña del alma/ La muntanya de l'ànima*

<sup>419</sup> Kam Louie, «The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son by Guanlong Cao», *The China Journal*, nº 37 (enero 1997), p. 167.

<sup>420</sup> Aunque el paratexto no ofrece información sobre la lengua de partida y el título chino figura como original, el catálogo del ISBN señala acertadamente que se tradujo del francés.

### **Análisis del paratexto:**

Lo más llamativo del paratexto es la información de la página de créditos que, como acabamos de indicar, refleja que se trata de una traducción indirecta camuflada, pero en este caso, además, se añade un nombre chino en las dos versiones (la catalana y la castellana) para dar valor a las traducciones.

### **Observaciones:**

La traducción al castellano la realizaron José Ramón Monreal y una traductora del francés que ni siquiera aparece en los créditos.<sup>421</sup> Liao Yanping supuestamente confrontó la traducción con el original, aunque lo más probable es que esto tampoco fuera cierto o se realizara muy someramente, puesto que el texto abunda en erratas, influencias en parte de la traducción francesa, y en otros errores añadidos por el camino.<sup>422</sup> La prensa anuncia que la versión francesa fue la recomendada por el autor como fuente para otras traducciones.<sup>423</sup> Por lo que se refiere a la traducción al catalán, ocurre algo parecido, la base de datos del ISBN y la página de traductores de Cataluña sobre Pau Joan Hernández indican que es una traducción del francés.

Las traducciones de la obra de Gao Xingjian constituyen un ejemplo manifiesto de algunas motivaciones posibles de la traducción indirecta: publicar con más rapidez y a un menor coste. La concesión del Premio Nobel explica estas dos prioridades de la editorial: por un lado, querían publicar la traducción antes de la concesión del próximo Premio Nobel de Literatura (además, las Ferias de San Jordi y Madrid se aproximaban) y por otro, podemos suponer que tenían que amortizar los elevados gastos de los derechos del libro.

---

<sup>421</sup> Manel Ollé, «Observatorio de Orientalismo: Pésimas traducciones», *Boletín Asociación Española de Estudios del Pacífico*, 15 junio 2001, disponible en la página: <<http://www.florentinorodao.com/act/baacep27.htm>> [consultada: febrero 2008].

<sup>422</sup> Comunicación personal con Anne-Hélène Suárez Girard el 6 de febrero de 2008.

<sup>423</sup> R.M., «Ediciones del Bronce publicará en España al Nobel Gao Xingjian», *El País*, 2 de noviembre de 2000.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Gao Xingjian	
<b>Título (catalán):</b> <i>El llibre d'un home sol</i>	<b>Título (castellano):</b> <i>El libro de un hombre solo</i>
<b>Tipo de traducción (catalán):</b> Traducción indirecta del francés, camuflada	<b>Tipo de traducción (castellano):</b> Traducción indirecta del francés, camuflada
<b>Año de publicación:</b> 2001	<b>Año de publicación:</b> 2002
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Columna	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Bronce (también por Círculo de Lectores en 2002; reeditado en 2003, y por Planeta en 2005)
<b>Traductores:</b> Pau Joan Hernández	<b>Traductores:</b> José Luís Sánchez y Xin Fei
<b>Contenido:</b> Novela semi-autobiográfica que intercala las experiencias del autor en China, bajo el régimen comunista, con escenas del exilio. Los temas tratados en esta novela son similares a los de <i>La montaña del alma</i> : el «yo» perseguido, las dificultades de la comunicación humana (sobre todo en condiciones de represión ideológica) y la necesidad del exilio individual. <sup>424</sup>	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Le Livre d'un homme seul</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2000	<b>Editorial:</b> Éditions de l'Aube
<b>Traductor:</b> Noël Dutrait y Liliane Dutrait	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Yi ge ren de shengjing</i> 一个人的圣经	<b>Año de publicación:</b> 1999

Ficha 59: *El llibre d'un home sol/ El libro de un hombre solo***Análisis del paratexto:**

En la página de créditos de ambas traducciones figura el título chino y no se señala ningún texto mediador. Ambas traducciones incluyen el epílogo de Liu Zaifu que figura también en la edición francesa.

**Observaciones:**

Según afirma Ollé, la traducción castellana es una traducción indirecta y la cotraductora china cotejó la traducción con el original chino después de que la novela fuera traducida a partir del francés.<sup>425</sup> En cuanto a la traducción catalana, la base de datos del ISBN y la página de traductores de Cataluña sobre Pau Joan Hernández indican que es una traducción del francés.

<sup>424</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, p. 169.

<sup>425</sup> Manel Ollé, «Xingjian y la China de Mao», *El País*, 26 de enero de 2002.



DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Weihui	<b>Título (catalán):</b> <i>Shanghai Baby</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta camuflada del castellano al catalán. <sup>426</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Columna
<b>Traductor:</b> Victor Aldea Lorente	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Shanghai Baby</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Editorial:</b> Planeta/ Emecé
<b>Traductor:</b> Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska	
<b>Contenido:</b> véase la ficha 52.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Shanghai baobei</i>	<b>Año de publicación:</b> 1999

Ficha 60: *Shanghai Baby***Análisis del paratexto:**

La solapa hace hincapié en el éxito y la prohibición de la novela en China: «A la Xina es van vendre 80.000 exemplars de Shanghai Baby abans que fos prohibida per “decadent, viciosa i esclava de la cultura estrangera”». En cuanto a la cubierta posterior, destacamos el siguiente pasaje:

Shanghai Baby s'erigeix, doncs, com una novel·la que combina esplèndidament un relat intimista sobre la construcció moral d'una persona i el retrat d'una societat sotmesa a una liberalització econòmica i de costums galopant.

Por lo tanto, esta cita pone de relieve el valor sociológico de la novela.

<sup>426</sup> Aunque no figure en la página de créditos, el catálogo del ISBN indica que se tradujo del castellano al catalán.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Weihui	<b>Título:</b> <i>Casada con buda</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción realizada del inglés y cotejada con el chino. Traducción indirecta camuflada.	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Emecé
<b>Traductoras:</b> Ainara Munt y Xu Ying	
<b>Contenido:</b> Se trata de la segunda parte de la novela <i>Shanghai Baby</i> . La protagonista, Coco, tiene entonces veintinueve años y viaja a Nueva York, Madrid, Barcelona y Buenos Aires para finalmente volver a Shanghai. Se centra en las aventuras amorosas de Coco con su amante japonés y un estadounidense por el que también se siente atraída.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Marrying Buddha</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Editorial:</b> Robinson
<b>Traductor:</b> Larissa Heinrich	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wo de chan</i> 我的禅	<b>Año de publicación:</b> 2004

Ficha 61: *Casada con buda***Análisis del paratexto:**

El paratexto hace creer que se trata de una traducción directa del chino: «Traducido del chino por Ainara Munt Ojanguren y Xu Ying», se indica en la página de créditos.

La cubierta posterior dice:

Casada con Buda es la continuación de la historia que Weihui nos presentó en *Shanghai Baby*, un relato semiautobiográfico de su despertar sexual y espiritual. El libro fue prohibido en China y se convirtió en un best seller en todo el mundo, con más de siete millones de ejemplares vendidos.

Podemos deducir que el escándalo, la censura y la prohibición se utilizan como reclamos para atraer al público occidental.

**Observaciones:**

La traducción de esta novela se desarrolla de una forma un tanto peculiar: Ainara Munt traduce del inglés y su traducción es cotejada con el chino por Xu Ying.<sup>427</sup> Por lo visto, según las explicaciones que la editorial dio a las traductoras, la autora pidió que la traducción tuviera en cuenta la versión inglesa, porque difiere de la china en algunos detalles y deseaba que se conservaran los cambios introducidos. Las traductoras empezaron trabajando juntas, leían ambas versiones y traducían entre las dos, pero al darse cuenta de que era un proceso muy lento decidieron que una tradujera primero del inglés para que luego la segunda cotejara la versión castellana con la china y marcara las diferencias que finalmente discutieron entre las dos. La edición china difería de la inglesa, y muchos pasajes habían sido omitidos (o añadidos en la inglesa). Por ejemplo, en la inglesa se dice que uno de los personajes huye de China a los Estados Unidos tras el incidente de Tian'anmen, mientras que en la China se dice simplemente que el personaje se marchó a los Estados Unidos. Algunos artículos de prensa anuncian que Weihui se autocensuró para poder publicar el libro en China.<sup>428</sup> Es difícil afirmar si se trata de autocensura o si la autora escribe de manera distinta según el público al que se dirija: al público chino o al occidental.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Alai	<b>Título:</b> <i>Las amapolas del emperador</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto intermedio y el nombre del traductor al inglés figuran en la página de créditos.	
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Maeva
<b>Traductora:</b> María Eugenia Ciocchini Suárez	
<b>Contenido:</b> La novela se desarrolla en el Tíbet de los años treinta y relata el apogeo y la caída de un clan. El narrador es un retrasado, el segundo hijo del cacique del clan y de su segunda mujer de origen <i>han</i> . Cuando el cacique acepta la propuesta de los nacionalistas de sustituir la plantación de cereales por amapolas para el cultivo del opio, además de enriquecerse, dará comienzo a diversos conflictos con los caciques vecinos.	

<sup>427</sup> Las informaciones sobre la traducción que ofrecemos en este párrafo provienen de una entrevista a la traductora: Ainara Munt, el 12 de marzo de 2008.

<sup>428</sup> Véase por ejemplo: Dan Washburn, «Wei Hui to Beijing: Book banning works!», *Shanghaiist*, 25 de noviembre de 2005, disponible en la página: <[http://shanghaiist.com/2005/11/25/wei\\_hui\\_to\\_beij.php](http://shanghaiist.com/2005/11/25/wei_hui_to_beij.php)> [consultada: febrero de 2010].

TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Red Poppies</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Editorial:</b> Houghton Mifflin
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt y Sylvia Li-chun Lin	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Chen'ai luo ding</i> 尘埃落定	<b>Año de publicación:</b> 1998

Ficha 62: *Las amapolas del emperador***Análisis del paratexto:**

Incluye una «nota de los traductores» de la traducción inglesa y se indica que se ha traducido «de la versión inglesa a partir del original chino» (pp. 5-6). Esta nota presenta brevemente al autor, el contexto histórico y la obra. La solapa resalta la dificultad de publicar esta novela en China:

Las amapolas del emperador, su primera novela, fue rechazada por varias editoriales a causa de su delicado contenido político. Finalmente llegó a la prestigiosa People's Literatura Publishing House, donde un editor se entusiasmó con ella y abogó por su publicación corriendo el riesgo de disgustar a los censores.

La cubierta posterior señala, entre otros aspectos, que es «Un retrato muy convincente de una época y un país que evoca un mundo lejano [...]» y que «[...] el resultado es un cuadro de gran sensualidad de la vida en Tíbet [...]». Estas citas nos recuerdan al énfasis en la diferencia y en el valor documental que analizaremos en el capítulo 4 (apartado 7.2.3.). También se dice que fue todo un éxito de ventas y que ganó el Premio Mao Dun.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Xu Xing	<b>Título:</b> <i>Aventuras y desventuras de un pícaro chino</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, no camuflada. Se ofrece el título del texto mediador pero no la traductora.	
<b>Año de publicación:</b> 2004	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Roca
<b>Traductora:</b> Roser Berdagué	
<b>Contenido:</b> Relata las grotescas aventuras de un pícaro que se aburre del ambiente de artistas y marginales pekineses y decide viajar. En la primera parte de la novela el protagonista viaja por China y por el Tíbet, mientras que la segunda parte transcurre en Europa.	

TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Et tout ce qui reste est pour toi</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Editorial:</b> Éditions de l'Olivier
<b>Traductora:</b> Sylvie Gentil	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Shengxia de dou shuyu ni</i> 剩下的都属于你	<b>Año de publicación:</b> 2004

Ficha 63: Aventuras y desventuras de un pícaro chino

**Análisis del paratexto:**

El editor español decide cambiar el título porque cree que transmite mejor el lado picaresco y cínico de la novela.<sup>429</sup> La cubierta posterior resume el argumento y resalta el lado grotesco y humorístico de la novela. La solapa ofrece unos pocos datos sobre el autor.

**Observaciones:**

La publicación de *Shengxia de dou shuyu ni* y de sus traducciones ocurre en un orden particular: las traducciones francesa y alemana se publican en 2003 mientras que en chino no se publica hasta 2004. Es cierto que la primera parte de la novela se basa en un relato del mismo título publicado en China en 1989<sup>430</sup>, pero la novela se publica primero en el extranjero y después en China.<sup>431</sup> El hecho de que se publique primero en el extranjero está en parte relacionado con la trayectoria del autor; empieza a escribir a principios de los ochenta y en 1989

<sup>429</sup> Entrevista con la editora Patricia Escalona el 11 de marzo de 2008.

<sup>430</sup> En las revistas *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺, nº 2 y en *Xiaoshuo xuankan* 小说选刊, nº 5, pp. 19-40.

<sup>431</sup> La primera edición de la novela en chino incluye en apéndice una cronología de las publicaciones del autor. Xu Xing escribe la primera parte en 1989 y completa la novela en 1996, pero la publica por primera vez en Francia en 2003. Datos tomados de: Xu Xing 徐星. «Zuojia jianli 作家简历 (Biografía del autor)», in *Shengxia de dou shuyu ni* 剩下的都属于你 (Todo lo que queda te pertenece), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2004, pp. 274-276). Asimismo, en una entrevista publicada en el *Beijing qingnian bao* 北京青年报 Xu Xing dice que está buscando un editor (Nan Ge 南戈, «Xu Xing: yige qingjie gong yingxiang le zhongguo dangdai wenxue 徐星: 一个清洁工影响了中国当代文学 (Xu Xing: un limpiador de letrinas influye en la literatura contemporánea)», *Beijing qingnian bao*, 7 de agosto de 2001).

decide marcharse a Alemania. Después de realizar una estancia en la residencia de la Fundación Heinrich Böll de 1991 a 1992, regresará a Pekín en 1994.<sup>432</sup>

La traducción francesa comienza a partir de la segunda parte (la novela está dividida en tres partes), así que las primeras 82 páginas no se traducen. Es posible que el autor decidiera omitir esta primera parte que ya había publicado en 1989 en China en forma de relato y después la añadiera en cambio en la edición china que publicó en 2004 (Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe).<sup>433</sup> Dado que la traducción castellana se realiza del francés, omite igualmente esa parte.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Hong Ying	<b>Título:</b> <i>Hija del río</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título inglés figura como título original, pero se indica también el traductor del texto mediador.	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> El Aleph
<b>Traductora:</b> Ana Herrera Ferrer	
<b>Contenido:</b> <i>Hija del río</i> es una novela autobiográfica en la que la autora relata su infancia y su adolescencia en China. Se puede considerar una autobiografía marcada por el trauma y el dolor de una época difícil en China.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Daughter of the River: an Autobiography</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1998	<b>Editorial:</b> Bloomsbury
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Ji'e de nü'er</i> 饥饿的女儿	<b>Año de publicación:</b> 1997

Ficha 64: *Hija del río*

### Análisis del paratexto:

La cubierta posterior del libro lo presenta claramente como una autobiografía. La versión inglesa es aún más categórica en este sentido, pues se

<sup>432</sup> Datos tomados de la cronología que figura en apéndice de la novela: «Zuojia jianli 作家简历 (Biografía del autor)».

<sup>433</sup> Desconocemos si ha habido *editing* o si es el propio autor el que decidió omitir esta aparte en la versión que preparó para la traducción francesa y en cambio añadirla en la versión china.

titula: *Daughter of the River: an Autobiography*.<sup>434</sup> La cubierta posterior subraya que esta autobiografía sirve para conocer la historia de China: «Hija del río sigue la trayectoria de China a través de la vida de una mujer, desde la Gran Hambruna, pasando por la Revolución Cultural hasta la plaza de Tiananmen».

### Observaciones:

Hong Ying vive en Europa y puede que no sólo escriba pensando en el público chino, sino también en los lectores occidentales. De ahí que sus novelas traten temas que son considerados reclamos, como veremos en el capítulo 4 (apartados 7.2.3. y 7.2.4.).

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Hong Ying	<b>Título:</b> <i>K: El arte del amor</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura como el título original y se omiten el original chino y la existencia de un traductor al inglés.	
<b>Año de publicación:</b> 2004	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> El Aleph (reeditado en 2006)
<b>Traductora:</b> Ana Herrera Ferrer	
<b>Contenido:</b> <i>K</i> transcurre en la China de los años treinta y es la historia de amor y pasión entre Julian Bell y una escritora china casada con un profesor de universidad.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>K, The art of love</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2002	<b>Editorial:</b> Marion Boyars
<b>Traductora:</b> Nicky Harman y Henry Y. Zhao	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>K</i>	<b>Año de publicación:</b> 1999

Ficha 65: *K: El arte del amor*

<sup>434</sup> Resulta curioso observar una edición china del 2000 (Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe), pues los comentarios de la cubierta posterior lo componen extractos de críticas inglesas, estadounidenses y una crítica sueca. En esta edición el libro pertenece a la colección «Changpian zizhuan xiaoshuo» (长篇自传小说, Novelas autobiográficas). Parece como si el éxito en el extranjero fuera el reclamo de la novela para los lectores chinos. Nos preguntamos si Hong Ying escribió la novela pensando en el público chino o en el anglófono, ya que las autobiografías traumáticas de la primera mitad del siglo XX han sido bien recibidas por el público occidental, como demuestra la recepción de la saga de Jung Chang, por ejemplo.

**Análisis del paratexto:**

La cubierta posterior se hace eco del escándalo que rodea la publicación de la novela:

Envuelto en una intensa polémica, *K: El arte del amor* ha sido prohibido en China, donde circulan sin embargo más de un millón de copias pirata. Asimismo, la hija de Lin Cheng ha demandado a la autora por difamar la figura de su madre.

**Observaciones:**

La cita anterior requiere una explicación sobre el contenido de la novela y el contexto de su publicación. La novela causó polémica porque la autora fue denunciada por difamación. La historia de amor que narra la novela tiene lugar entre Julian Bell y la escritora Ling Shuhua (凌叔华) y, por esta razón, la hija de Ling Shuhua decidió denunciar a la autora.<sup>435</sup> Hong Ying sólo cambió ligeramente los caracteres de los nombres de Ling Shuhua y su marido, por lo que deducimos que no se esforzó por evitar la polémica.<sup>436</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lao She	<b>Título:</b> <i>Historia de mi vida</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, camuflada. No figura ningún dato sobre la fuente de la traducción. <sup>437</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Amaranto
<b>Traductor:</b> Javier Barrado García	<b>Autor del prólogo:</b> anónimo
<b>Contenido:</b> El protagonista es un hombre que ha sido expulsado de la policía después de veinte años y narra su vida miserable y fatalista con un punto de humor. El relato transcurre al final del imperio y el principio de la República y se centra en personajes humildes de Pekín.	

<sup>435</sup> Gu Song 孤松, «Hong Ying an hejie: “K” shu gaiming “Yingguo qingren”, 虹影案和解《K》书改名《英国情人》(El caso de Hong Ying se soluciona, el nuevo título de “K”: “Los amantes ingleses”)», *Beijing chenbao*, 21 de julio de 2003.

<sup>436</sup> Véase la acertada crítica de la novella: Glen Jennings, «Sex and Sensibility», *Steep Stairs Literary Review*, n.º 3 (2002).

<sup>437</sup> El editor nos comunica que se tradujo del francés (comunicación personal el 20 de marzo de 2008).



TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Histoire de ma vie</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1982 (1993, 2001)	<b>Editorial Editorial:</b> Gallimard
<b>Traductores:</b> Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux, Alain Peyraube et Martine Vallette-Hémery. El texto proviene de <i>Gens de Pékin</i> (Gallimard, 1982). Se reedita en 1993 y en 2001 bajo el título <i>Histoire de ma vie</i> .	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wo zhe yibeizi</i> 我这一辈子	<b>Año de publicación:</b> 1937

Ficha 66: *Historia de mi vida***Análisis del paratexto:**

Contiene un breve prólogo anónimo (pp. 7-8) que no coincide exactamente con el de la versión francesa y es más extenso. La cubierta posterior proviene de la edición francesa, aunque se ha omitido la última frase, por lo que la cubierta castellana es algo confusa:

Con un lenguaje amargo, y a la vez lleno de humor, un viejo chino relata su vida. Testigo de un mundo condenado a desaparecer, ante sus ojos desfilan el final del Imperio, las revueltas de los soldados y los primeros años de la nueva República mientras él se ve obligado a abandonar su oficio tradicional y a entrar en el cuerpo de policía municipal, donde permanecerá veinte años. Las calles de Pekín cobran vida: un torbellino de vendedores, tahúres, artesanos policías y soldados se asoman al ritmo frenético de la capital china en los inicios del siglo XX.

Consideramos que es confusa porque da pié a pensar que es una biografía y de hecho el catálogo del ISBN la clasifica en la materia Biografías. La frase que se omite de la edición francesa aclara este punto para evitar el malentendido: «L'auteur [...] retrace dans cet émouvant récit le désarroi d'un homme vieillissant face au monde qui change» (Cubierta posterior, edición de 2001).

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Bi Feiyu	<b>Título:</b> <i>Las feroces aprendices Wang</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, no camuflada. Se señala el título del texto mediador, aunque no el traductor. No se indica el título original chino.	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Verdecielo
<b>Traductor:</b> Joan Artés Morata	
<b>Contenido:</b> El argumento se centra en la historia de tres hermanas hijas de un cuadro del partido que se ve destituido y humillado tras acostarse con la mujer de un militar. Las tres hijas, de caracteres muy distintos, pasarán de tener un futuro prometedor a sufrir diversas calamidades y tratarán de salir adelante cada una a su manera.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Trois sœurs</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Editorial:</b> Picquier
<b>Traductor:</b> Claude Payen	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Yumi, Yuxiu, Yuyang</i> 玉米、玉秀、玉秧	<b>Año de publicación:</b> 2003

Ficha 67: *Las feroces aprendices Wang***Análisis del paratexto:**

Contiene el prefacio del autor a la edición francesa (pp. 7-10) en el que explica su motivación para escribir esta novela y ubicarla en parte en la época de la Revolución Cultural. En él se indica la traductora al francés del prefacio, Annabelle Sablon, que difiere del traductor de la novela (Claude Payen): «Traducido del chino por Annabelle Sablon y del francés por Joan Artés Morata».

**Observaciones:**

Ésta es la segunda traducción de este autor que publica Verdecielo. La editora nos cuenta las dificultades para encontrar un traductor del chino disponible en esos momentos y la consecuente elección de la traducción indirecta. Aclara además que el presupuesto se hubiera triplicado.<sup>438</sup>

<sup>438</sup> Entrevista con María Eugenia Mann.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Han Shaogong	<b>Título:</b> <i>Diccionario de Maqiao</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. El título del texto mediador figura como el título original y en la página de créditos no se indican el original chino ni la existencia de una traductora al inglés. Sin embargo, figuran en el prefacio.	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Kailas
<b>Traductor:</b> Claudio Molinari	
<b>Contenido:</b> Como señala el paratexto es una novela difícil de clasificar. Destaca su estructura en forma de diccionario y los personajes y acontecimientos que a veces se solapan y se complementan de una entrada a otra para componer un relato que transcurre en un pueblo llamado Maqiao. El lenguaje es especialmente relevante en el original, pues el dialecto del pueblo es el pretexto que estructura el diccionario.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>A Dictionary of Maqiao</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2003	<b>Editorial:</b> Columbia University Press
<b>Traductora:</b> Julia Lovell	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Maqiao cidian</i> 马桥词典	<b>Año de publicación:</b> 1996

Ficha 68: *Diccionario de Maqiao***Análisis del paratexto:**

El prefacio a la edición inglesa (pp. 7-12) y los comentarios sobre la traducción inglesa (p. 13) han sido traducidos al castellano y van seguidos de la mención de la traductora inglesa (Julia Lovell). En el prefacio la traductora explica las dificultades de traducción y la decisión de omitir —con el acuerdo del autor— cuatro de las entradas que contiene el diccionario en su versión original, porque la traducción exigiría demasiadas explicaciones sobre los juegos de palabras entre el dialecto de Maqiao y el mandarín.

La cubierta posterior subraya el valor inclasificable del libro:

Más allá de cualquier frontera de género —el diccionario de un dialecto, cuyas entradas no son definiciones y se leen a medio camino entre la ficción y el ensayo—, y con un registro que oscila entre la prosa fantástica de Borges, la desmesura narrativa de Pynchon o de Bolaño y la ácida ironía histórica de Kundera, el *Diccionario de Maqiao* es uno de esos libros tan inclasificables como fascinantes.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mo Yan	<b>Título:</b> <i>Grandes pechos, amplias caderas</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, camuflada. No se hace referencia alguna al texto intermedio ni al traductor al inglés. Una de las editoras nos señala que se tradujo del inglés. <sup>439</sup>	
<b>Año de publicación:</b> 2007	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Kailas
<b>Traductor:</b> Mariano Peyrou	
<b>Contenido:</b> Esta novela narra los acontecimientos que marcan la vida de los miembros de la familia Shangguan desde el final de la dinastía Qing hasta la década de 1980. El narrador de gran parte de la novela es el hijo, que es retratado como un personaje cobarde y débil en contraposición a su madre, de carácter fuerte, que sobrevivirá a diversas tribulaciones.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Big Breasts and Wide Hips</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2004	<b>Editorial:</b> Arcade (Nueva York), Methuen (Londres)
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Fengru feitun</i>	<b>Año de publicación:</b> 1996

Ficha 69: *Grandes pechos, amplias caderas***Análisis del paratexto:**

La cubierta posterior dice así:

[... ] Jintong quien, lactante hasta la adolescencia, vive ensimismado con el seno femenino, una imagen que se condensa en esta obra épica, cómica y trágica a un tiempo, como la verdadera realidad china.

Vemos que se hace hincapié en la «realidad china» como en muchos de los paratextos que hemos visto. Cabe destacar que es una novela en la que abundan los pasajes surrealistas y fantásticos.

<sup>439</sup> Comunicación personal con Marta Alonso el 27 de septiembre de 2007.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mo Yan	<b>Título:</b> <i>Las baladas del ajo</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, camuflada. No figura el título del texto intermedio ni del traductor.	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Kailas
<b>Traductor:</b> Carlos Ossés	
<b>Contenido:</b> De forma interrumpida y desde distintos puntos de vista, se narra la revuelta que tiene lugar en un pueblo en el que la corrupción local azota a los agricultores. Los capítulos comienzan con una balada cantada por el rapsoda ciego Zhang Kou que adelanta los crueles acontecimientos de la historia. Uno de los hilos argumentativos centrales de la novela es la trágica historia de amor entre dos personajes.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>The Garlic Ballads</i>	
<b>Año de publicación:</b> 1995	<b>Editorial:</b> Viking
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Tiantang suantai zhi ge</i>	<b>Año de publicación:</b> 1988

Ficha 70: *Las baladas del ajo***Análisis del paratexto:**

Incluye una guía de personajes y de pronunciación (pp. 11-12) traducida del inglés. Las explicaciones sobre el *pinyin* no tienen ningún sentido en castellano, por ejemplo, se indica que la *zh* se pronuncia como *j* (se refiere a la jota inglesa y no a la castellana).

Estas dos citas de la cubierta posterior son significativas:

Una tragedia oriental que nos introduce en una China recóndita y contemporánea, que aún continúa siendo una desconocida.

“Si pudiera escoger al próximo Premio Nobel sería Mo Yan”

Kenzaburo Oe, Nobel de Literatura 1994

Nos permiten resaltar dos rasgos: el hecho de que se hace hincapié en el valor documental de la novela y la mención del posible Premio Nobel.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Jiang Rong	
<b>Título (castellano):</b> <i>Tótem lobo</i>	<b>Título (catalán):</b> <i>L'esperit del llop</i>
<b>Tipo de traducción (castellano):</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. Figura el título del texto mediador, pero no el traductor.	<b>Tipo de traducción (catalán):</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. Figura el título del texto mediador, pero no el traductor.
<b>Año de publicación:</b> 2008	
<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Alfaguara	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> La Magrana
<b>Traductor:</b> Miguel Antón Rodríguez	<b>Traductor:</b> Xavier Solé y Núria Parés
<b>Contenido:</b> La novela transcurre en la estepa de Mongolia interior y describe la destrucción llevada a cabo por los chinos de esta región nómada y pastoril. Transmite cierta admiración por los mongoles que retrata como lobos y que llegaron a dominar el mundo, mientras los chinos <i>han</i> serían las ovejas, de naturaleza servil.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Wolf Totem</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Editorial:</b> Penguin
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Lang tuteng</i> 狼图腾	<b>Año de publicación:</b> 2004

Ficha 71: *Tótem lobo/L'esperit del llop***Análisis del paratexto:**

En ambas ediciones, aunque no se dice que la traducción se ha realizado a partir del inglés, en la página de créditos figura el título en los dos idiomas (en chino y en inglés), por lo que no se oculta el uso de la versión inglesa. El paratexto del libro no ofrece ninguna pista sobre la posible lectura política de este libro que causó una importante polémica en China.<sup>440</sup> En la cubierta posterior catalana se resume el argumento que va seguido de este fragmento en el que se resalta el valor documental de la novela:

Escrita sota pseudònim, *L'esperit del llop* és un retrat bell i commovedor d'una terra i una cultura que ja no existeixen, una aproximació molt

<sup>440</sup> Para muchos chinos la tesis presentada es inadmisibile —la superioridad de una minoría mongola con respecto a la mayoría *han*—, mientras que otros consideran que el libro induce a imitar el «espíritu del lobo» que llevaría a China por un mejor camino. Lo más sorprendente es que incluso sirvió de inspiración a empresarios chinos. Véase Noël Dutrait, «Jiang Rong, *Le Totem du loup* (traduit par by Yan Hansheng and Lisa Carducci)», *Perspectives Chinoises*, n.º 2 (2009), pp. 137-138.

autèntica a la Xina moderna, un relat escrit des de dins sobre un país, la seva història i el seu poble.

Sorprende aún más que otras citas de este tipo que hemos visto anteriormente, pues la novela no se centra en la China moderna, sino más bien en la estepa mongola.

La traducción al inglés contiene una nota que hace referencia al *editing* que Howard Goldblatt realizó en la versión inglesa a petición del editor. No obstante, ninguna de las dos traducciones publicadas en España conserva esta nota.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ma Jian	<b>Título:</b> <i>Pekín en coma</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, camuflada. El título del texto mediador figura como el título original y no se señala el original chino ni la existencia de una traductora al inglés. Sin embargo, en parte es cierto ya que en el momento en que se publica la traducción inglesa el original chino aún no ha sido publicado.	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Mondadori
<b>Traductor:</b> Jordi Fibla	
<b>Contenido:</b> Durante el incidente de Tian'anmen el protagonista es alcanzado por una bala que lo mantiene en coma durante una década. Desde su estado comatoso, la narración del protagonista alterna el monólogo interior y los recuerdos del pasado con momentos en que es consciente de la realidad que lo rodea y transmite sus percepciones mientras se encuentra en cama.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Beijing coma</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Editorial:</b> Chatto & Windus (Londres), Farrar, Straus and Giroux (Nueva York)
<b>Traductor:</b> Flora Drew	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Beijing zhiwuren</i> 北京植物人	<b>Año de publicación:</b> 2009

Ficha 72: *Pekín en coma*

### Análisis del paratexto:

En lo referente a la edición castellana, un rasgo innovador del paratexto nos llama la atención, en la cubierta posterior, después del resumen del argumento, se señala la dirección de una página web dedicada a esta obra:

<[www.pekinencoma.com](http://www.pekinencoma.com)>.<sup>441</sup> En ella se proporcionaba información sobre el autor y la obra y se podía leer un fragmento de la novela.

#### Observaciones:

La novela ha sido traducida de la versión inglesa realizada por Flora Drew, la mujer del autor. *Pekín en coma* se publicó primero en inglés en 2008 y no sale a la luz en chino hasta 2009, publicada por una editorial hongkonesa.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Yan Lianke	<b>Título:</b> <i>Servir al pueblo</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del francés, camuflada. <sup>442</sup> No se señala el texto mediador ni el traductor del texto mediador.	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Maeva
<b>Traductora:</b> Ana Herrera Ferrer	
<b>Contenido:</b> El protagonista es un joven que se enrola en el ejército para mejorar la situación de su familia campesina y se ve envuelto en una historia pasional con la mujer de su comandante. El relato se ubica en plena Revolución Cultural y el comandante demuestra su poder al disolver toda la división para librarse de los amantes de su mujer.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Servir le peuple</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2006	<b>Editorial:</b> Picquier
<b>Traductor:</b> Claude Payen	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wei renmin fuwu</i> 为人民服务	<b>Año de publicación:</b> 2005

Ficha 73: *Servir al pueblo*

#### Análisis del paratexto:

En la cubierta posterior se presentan dos citas del *Independent on Sunday* y de *Le Figaro* seguidas de una tercera frase en mayúsculas que dice así: «El mejor autor contemporáneo chino, prohibido en su país».

<sup>441</sup> La página dejó de funcionar en octubre de 2009. Era muy parecida a la página estadounidense de la editorial Macmillan en: <<http://beijingcoma.com/>>. Así que la idea proviene de la edición estadounidense.

<sup>442</sup> Sabemos que es del francés porque así figura en la base de datos del ISBN y porque nos lo confirma la traductora (comunicación personal el 31 de enero de 2011).



**Observaciones:**

El original chino lo publicó la revista *Huacheng* (花城) de Guangdong después de reducirlo a la mitad, pues tras la revisión pasó de 90.000 caracteres a 40.000.<sup>443</sup> Al poco tiempo la novela fue prohibida y la revista tuvo que retirar los ejemplares, aunque durante los pocos meses de su publicación fue todo un éxito y, como suele ocurrir, su popularidad aumentó una vez fue censurada.<sup>444</sup> La traducción francesa se basa en una versión más completa que difiere de la publicada en *Huacheng*. Las razones de la censura se encuentran probablemente sobre todo en el capítulo noveno (sexto en la versión de *Huacheng*), en el que el protagonista, Wu Dawang, y su amante, la mujer del comandante para el que trabaja, después de varios días de lujuria y tras ver su apetito sexual apagado por el aburrimiento, lo avivan mediante la destrucción de todo objeto revolucionario que se encuentra en la casa, empezando por una estatuilla de Mao. Este acto de rebeldía contrarrevolucionaria vuelve a despertar su sexualidad. La historia pasional entre los dos personajes se ubica en plena Revolución Cultural. Como apunta Sebastian Veg, aunque a primera vista parezca una novela sexualmente escandalosa, quizá lo más destacable sea la descripción de la impunidad de la que disfrutaban los oficiales de alto rango durante la Revolución Cultural, ya que el comandante disuelve toda su división para zafarse de los amantes de su mujer.<sup>445</sup>

---

<sup>443</sup> Jiang Xun 江迅, «Ta de Wei renmin fuwu weihe bei jin? 他的為人民服務為何被禁? (¿Por qué se ha prohibido su novela Servir al pueblo?)», *Yazhou zhoukan*, 13 de marzo de 2005.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> Sebastian Veg, «Yan Lianke, Le Rêve du Village des Ding», *Perspectives chinoises*, nº 1 (2009), pp. 124-128. Véase también la acertada reseña de Manel Ollé, «Sex & Mao», *La Vanguardia*, 29 de abril de 2009, p. 10.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Mo Yan	<b>Título:</b> <i>La vida y la muerte me están desgastando</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, camuflada	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> Kailas
<b>Traductor:</b> Carlos Ossés	
<b>Contenido:</b> La novela está narrada desde el punto de vista de los distintos animales en los que se reencarna el protagonista, un terrateniente que es ejecutado al principio del régimen comunista. Se va reencarnando en burro, buey, cerdo, perro y mono y es testigo de las transformaciones que tienen lugar en su aldea y en la que era su familia.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Life and Death are Wearing Me Out</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Editorial:</b> Arcade
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Shengsi pilao</i> 生死疲劳	<b>Año de publicación:</b> 2006

Ficha 74: *La vida y la muerte me están desgastando***Análisis del paratexto:**

En este caso la cubierta posterior resume el argumento de la novela y subraya el humor ácido de Mo Yan. También se dice que refleja la «realidad cruda» de China:

Una realidad cruda, difícil de aceptar y agotadora, ya que en cada una de sus reencarnaciones sufre una nueva injusticia, reflejo de las costumbres de un condado remoto de la China de la segunda mitad del siglo XX.

En este caso el énfasis en el valor documental de la novela es menos evidente, pero en cierta manera se sugiere que refleja la realidad rural china.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Shi Shuqing	<b>Título:</b> <i>La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. Se señala el título del texto mediador, pero no el traductor. Tampoco aparece el título original chino.	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Madrid <b>Editorial:</b> El tercer nombre
<b>Traductora:</b> Elena López Fernández	
<b>Contenido:</b> La novela transcurre en el Hong Kong colonial, abarca desde finales del siglo XIX hasta mediados de los años ochenta y narra la historia de tres generaciones de una familia.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>City of the Queen: A Novel of Colonial Hong Kong</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Editorial:</b> Columbia University Press
<b>Traductores:</b> Howard Goldblatt y Sylvia Li-chun Lin	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Xianggang sanbuqu</i> (香港三部曲). Incluye las tres novelas: <i>Ta mingjiao hudie</i> (她名叫蝴蝶), <i>Bian shan yang zijing</i> (遍山洋紫荆), <i>Jimo yunyua</i> (寂寞云园).	<b>Año de publicación:</b> 1993, 1995, 1997 (es una trilogía)

**Ficha 75:** *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial*

### Análisis del paratexto:

Howard Goldblatt decide editar y comprimir esta trilogía en una novela y así lo indica en la nota del traductor de la versión inglesa de la que se vierte esta novela al castellano. No obstante, la traducción castellana omite esta nota y de hecho tampoco figura el nombre del traductor al inglés. Según los datos del paratexto, se podría pensar que la novela se ha traducido de un original en inglés, pues en ningún momento se señala que la lengua del original sea el chino.

### Observaciones:

Nos encontramos ante la única novela de una autora taiwanesa traducida hasta al momento.<sup>446</sup>

<sup>446</sup> La traducción francesa nos ofrece las tres novelas íntegras en un volumen: *Elle s'appelle papillon*, traducido del chino por Wang Jiann-Yuh, París, L'Herne, 2004.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Yu Hua	<b>Título:</b> <i>Brothers</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, camuflada. La publicación de Taiwán en dos volúmenes aparece como título original y no se indica ningún texto mediador ni el traductor del texto mediador. Sin embargo, la página de créditos señala: «Publicado de acuerdo con Pantheon Books, división de Random House, Inc.», lo que demuestra que se tradujo del inglés.	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Seix Barral
<b>Traductor:</b> Vicente Villacampa	
<b>Contenido:</b> En esta novela impregnada de sarcasmo los protagonistas son dos hermanastros de carácter muy distinto y cuyas vidas tomarán caminos dispares: uno de ellos encuentra un trabajo humilde en una fábrica y el otro se vuelve un rico empresario. La primera parte de la novela, que relata la infancia de los hermanastros, se sitúa en la década de 1960 y 1970, mientras que la segunda tiene lugar durante el boom económico de la década de 1990.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Brothers</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Editorial:</b> Pantheon Books
<b>Traductores:</b> Eileen Chow y Carlos Rojas	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Xiongdì</i> 兄弟	<b>Año de publicación:</b> 2005-6

Ficha 76: *Brothers***Análisis del paratexto:**

Llama la atención el hecho de que la cubierta posterior es muy similar a la de la edición francesa. Observamos que el 50% del contenido de la cubierta posterior coincide. Nos preguntamos hasta qué punto se tendría en cuenta también la edición francesa en el proceso de traducción o corrección de la obra.

**Observaciones:**

Yu Hua empezó a escribir a mediados de los ochenta y fue considerado parte de la tendencia vanguardista (*xianfeng pai*, 先锋派), más tarde llamada experimentalista (*shiyán xiǎoshuō*, 实验小说) junto a otros autores como Ma Yuan (马原), Hong Feng (洪峰), Can Xue, Zhaxi Dawa (扎西达娃), Su Tong, Ge Fei (格非), Ye Zhaoyan (叶兆言), Sun Ganlu (孙甘露), Bei Cun (北村) y Ye

Shuming (叶曙明).<sup>447</sup> Los mencionamos porque este tipo de narrativa no ha sido traducida aún en España. En los años ochenta Yu Hua escribirá relatos experimentales y a menudo de una brutalidad extrema y no se decantará por un género más largo, el de la novela, hasta los noventa.<sup>448</sup> Después de unos años en silencio, su viaje de siete meses por los Estados Unidos en 2003 desencadenará en la escritura desbocada de lo que iba a ser un relato y «se ha acabado convirtiendo en el novelón desternillante y vigoroso, de alto voltaje sarcástico, y de lectura turbadora y subyugante que es *Brothers (Xiongdì)*».<sup>449</sup>

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Su Tong	<b>Título:</b> <i>Mi vida como emperador</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del inglés, no camuflada. Aunque no figure el título del texto mediador se señala el traductor y se dice que es el «traductor del chino al inglés».	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> JP Libros
<b>Traductor:</b> Domingo Almendros	
<b>Contenido:</b> Esta novela histórica narra las aventuras de un príncipe de una dinastía imaginaria que a los catorce años, tras la muerte de su padre, es nombrado emperador. Se divide en tres partes: la sucesión al trono y las disputas con sus hermanos, la tensión de la vida de palacio que acaba con la expulsión del emperador y, por último, su vida en el exilio como miembro de una tropa circense.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>My Life as Emperor</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Editorial:</b> Hyperion East
<b>Traductor:</b> Howard Goldblatt	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wo de diwang shengya</i> 我的帝王生涯	<b>Año de publicación:</b> 1989

Ficha 77: *Mi vida como emperador*

<sup>447</sup> Chen Xiaoming 陈晓明, «Zuihou de yishi: “Xianfengpai” de lishi jiqi pinggu 最后的仪式——“先锋派”的历史及其评估 (La última ceremonia: historia y evaluación de la corriente vanguardista)», *Wenxue pinglun*, n° 5 (1991), pp. 128-141; Jing Wang, *High Culture Fever*, 1996.

<sup>448</sup> Sobre la obra de Yu Hua, aunque el artículo sea anterior a *Brothers*, véase el análisis centrado en la visión de espacio (y de tiempo) de su escritura por Isabelle Rabut, «Yu Hua et l'espace hanté», *Les temps modernes*, n° 630-631 (2005), pp. 212-246.

<sup>449</sup> Manel Ollé, «Novelón tres delicias», *La Vanguardia*, 27 de mayo de 2009, p. 8.

**Análisis del paratexto:**

La cubierta posterior lo presenta como una mirada «al alma de China» y una crítica de la corrupción: «He aquí no solo una fascinante mirada al alma de China, sino también una reflexión lírica y atemporal sobre el poder y la corrupción».

**Observaciones:**

Su Tong es conocido sobre todo por su novela *Esposas y concubinas* (*Qi qie chengqun* 妻妾成群, 1989) que Zhang Yimou llevó al cine bajo el título *Raise de Red Lantern* (*Dahong denglong gaogao gua* 大红灯笼高高挂). Este autor experimentó con el neorrealismo (*xin xieshi*, 新写实) y otras técnicas vanguardistas a principios de la década de 1980, para más tarde escribir novelas más convencionales como la que ha sido traducida al castellano.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Zhang Jie	<b>Título:</b> <i>Faltan palabras</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción indirecta del italiano, camuflada	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Miscelánea
<b>Traductores:</b> Jorge Rizzo, Javier González Roldan y Fan Ye	
<b>Contenido:</b> Una renombrada escritora se propone escribir su autobiografía cuando pierde la razón y empiezan a surgir recuerdos desordenados de su memoria. La novela, narrada a través de los recuerdos de este personaje, recorre la vida de cuatro generaciones de mujeres y sus familias a lo largo del siglo XX.	
TEXTO MEDIADOR	
<b>Título del texto mediador:</b> <i>Senza parole</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2008	<b>Editorial:</b> Salani
<b>Traductor:</b> Maria Gottardo y Monica Morzenti	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Wu zi</i> 无字	<b>Año de publicación:</b> 2002

Ficha 78: *Faltan palabras***Análisis del paratexto:**

En la cubierta de la novela, nos llama la atención el siguiente dato: «Traducción de Jorge Rizzo. Lectura comparada de Fan Ye y Javier González». No se dice con qué se compara ni de qué lengua se traduce, de modo que se echa de

menos la precisión «lectura comparada con el original chino», así como la aclaración «traducido de la versión italiana». De hecho la nota que se incluye en la página 9, oculta una vez más la lengua de partida:

La presente traducción se ha basado en una reelaboración de la propia autora, que tuvo la deferencia de modificar la versión original impresa y distribuida en China con el único fin de hacerla más fluida y fácil de leer para el público europeo.

Por otro lado, el paratexto califica a la autora de candidata al Premio Nobel: «La novela contemporánea más premiada de China, por la candidata al Premio Nobel de Literatura». Y resalta su valor de la siguiente manera:

Una saga generacional femenina que nos permite conocer la evolución social de China durante todo el siglo XX, caligrafiada con un estilo que descubre el sentido más allá de las palabras.

Así, la cubierta posterior insiste también en el interés documental de la novela y añade un toque místico.

### Observaciones:

Zhang Jie tardó doce años en escribir esta novela (1989-2001) que en China se publicó en tres tomos en 2001<sup>450</sup> y fue todo un éxito de ventas además de ser galardonada con el premio Mao Dun.<sup>451</sup> Como en el caso de la trilogía de Shi Shuqing, los traductores italianos redujeron los tres tomos a una sola novela.<sup>452</sup>

---

<sup>450</sup> En el original chino (p. 452 del tomo 3, Beijing shiyue wenyi chubanshe) se indica: «一九八九年 —— 二〇〇一年九月二十八日。北京, Middle Town, Langenbruich, Sleepy Hollow, 北京». El primer tomo lo publicó Shanghai wenyi chubanshe en 1998, pero más tarde la autora lo corrigió y escribió otros dos tomos; los tres fueron publicados por Beijing shiyue wenyi chubanshe en 2001. Véase también: Sui Lijun 隋丽君, «Zhang Jie yu ta de “Wu zi” (wenyuan mingren jinkuang) 张洁与她的《无字》(文苑名人近况) (Zhang Jie y su “Wu zi”: actualidad literaria)», *Renmin ribao (haiwaiban)*, 20 de febrero de 2002.

<sup>451</sup> Sui Lijun, «Zhang Jie yu ta de “Wu zi”».

<sup>452</sup> Información facilitada por la editora a la traductora Celia Filipetto que finalmente rechazó la oferta de traducirla.

### 4.3.3. Las traducciones de novelas sinoextranjeras

Paralelamente al aumento de traducciones de literatura de la República Popular China y de literatura sinófona (de la diáspora y de la casi imperceptible literatura taiwanesa) incrementan también las traducciones de literatura sinoextranjera.

Entre las obras sinoextranjeras de 2001 a 2009 destacan las traducciones de las novelas de Amy Tan que hemos presentado en el apartado 3.3. Los otros tres autores que hemos seleccionado por su importancia en los estantes de las librerías son: Ha Jin, Dai Sijie y Qiu Xiaolong.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Ha Jin	
<b>Títulos (castellano):</b> <i>La espera</i> (2000), <i>En el estanque</i> (2002), <i>Sombras del pasado</i> (2005), <i>Despojos de guerra</i> (2007)	<b>Títulos (catalán):</b> <i>L'espera</i> (2000), <i>Yang, el boig</i> (2005)
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Tusquets	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> La campana
<b>Traductores</b> (en el mismo orden): Jordi Fibla, Jordi Fibla, Jordi Fibla, Noemí Sobregués	<b>Traductores</b> (en el mismo orden): Rosa Maria Calonge, Ramon Folch i Camarasa
ORIGINALES EN INGLÉS	
<b>Títulos:</b> <i>Waiting</i> (Pantheon Books, 1999), <i>In the pond</i> (Zoland Books, 1998), <i>The Crazy</i> (Pantheon Books, 2002), <i>War Trash</i> (Pantheon Books, 2004).	

Ficha 79: Obras de Ha Jin

#### Comentario:

Ha Jin nació en China en 1956, vive en los Estados Unidos desde 1984 y además de escritor es profesor en el departamento de inglés de la Universidad de Boston.<sup>453</sup> Marchó a los Estados Unidos para cursar el doctorado gracias a una beca de la Universidad de Brandeis, pero tras la noticia del incidente de Tian'anmen, decidió quedarse en los Estados Unidos y adoptar el inglés como lengua de escritura.<sup>454</sup> Cuatro de sus cinco novelas han sido traducidas al castellano y dos al catalán.

<sup>453</sup> Véase la página de la universidad dedicada al autor: <<http://www.bu.edu/english/jin.html>> [consultada: marzo 2010]

<sup>454</sup> Ha Jin, «Exiled to English», *The New York Times*, 30 de mayo de 2009.



Ha Jin es considerado un autor de gran prestigio en los Estados Unidos, ha sido galardonado entre otros premios con el National Book Award por *Waiting* (Nueva York, Pantheon Books, 1999) y el Pen/Faulkner Award por ese mismo libro y por *War Trash* (Nueva York, Pantheon Books, 2004) que también fue finalista del Premio Pulitzer. Ha Jin utiliza el contexto chino como telón de fondo de sus novelas, pero evita la tentación orientalista de centrarse excesivamente en la diferencia china con respecto a Occidente.<sup>455</sup> Estamos de acuerdo con Zhou Xiaojing en que Ha Jin no niega las diferencias culturales o las especificidades históricas, pero lo que le interesa subrayar no es la diferencia, pues nos transmite historias que trascienden esas particularidades.<sup>456</sup>

En su ensayo *The Writer as Migrant*, Ha Jin revela como ha evolucionado su noción del papel que le corresponde como escritor y cuestiona su papel de portavoz.<sup>457</sup> Confiesa haber adoptado esa posición al principio, ya que cuando escribió su primer poemario pretendía hablar en nombre de los chinos oprimidos. En ese momento pensaba que volvería a su país de origen y le parecía lógico que durante su paso por los Estados Unidos sirviera de portavoz.<sup>458</sup> Más tarde se dio cuenta de la insensatez de tal ambición y tras leer *A Bend in the River* de Naipaul, una novela que lo marcó profundamente, se percató de que lo que importa es: «I must learn to stand alone, as a writer».<sup>459</sup> Más adelante profundiza en su visión del papel del escritor en el pasaje que presentamos a continuación:

There is no argument that the writer must take a moral stand and speak against oppression, prejudice, and injustice, but such a gesture must be secondary, and he should be aware of the limits of his art as social struggle. His real battlefield is nowhere but on the page. His work will be of little value if not realized as art. Surveying contemporary history, both of the East and the West, we can see many blank spaces unmarked by literature: genocides, wars, political upheavals, and manmade catastrophes. [...] What was

---

<sup>455</sup> Zhou Xiaojing, «Writing Otherwise than as a “Native Informant”: Ha Jin's Poetry», in *Transnational Asian American literature: sites and transits*, Shirley Geok-Lin Lim y John Blair Gamber *et al* (eds.), Philadelphia, Temple University Press, 2006, p. 275.

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>457</sup> Ha Jin, *The Writer as Migrant*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Véase el capítulo «The Spokesman and the Tribe», pp. 3-30.

<sup>458</sup> *Ibidem*, pp. 3-4.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 28.

needed was an artist who could stay above immediate social needs and create a genuine piece of literature that preserved the oppressed in memory. Yes, to preserve is the key function of literature, which, to combat historical amnesia, must be predicated on the autonomy and integrity of literary works inviolable by time.<sup>460</sup>

Si presentamos este pasaje de Ha Jin es para mostrar brevemente la evolución de este autor y su visión de la escritura. Encarna la prueba de que no toda literatura sinoextranjera cae en la trampa del orientalismo esencialista. Publicado en castellano por Tusquets y en catalán por la editorial La campana, forma parte de los autores de obras sinoextranjeras recibidas como parte de la «literatura china» en nuestro país.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Dai Sijie	
<b>Títulos (castellano):</b> <i>Balzac y la joven costurera china</i>	<b>Títulos (catalán):</b> <i>Balzac i la petita modista xinesa</i>
<b>Año de publicación:</b> 2001	
<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Salamandra (reeditado en 2002; por Círculo de Lectores en 2002; por Quinteto en 2005; por Planeta en 2005; por Salamandra en 2010)	<b>Lugar:</b> Barcelona <b>Editorial:</b> Edicions 62
<b>Traductores:</b> Manuel Serrat Crespo	<b>Traductores:</b> Marta Marfany Simó
<b>Otros títulos del mismo autor:</b> <i>El complejo de Di</i> (Salamandra, 2005), <i>Una noche sin luna</i> (Salamandra, 2008) / <i>El complex de Di</i> (Edicions 62, 2005), <i>Una nit que no havia sortit la lluna</i> (Edicions 62, 2008).	
ORIGINAL FRANCÉS	
<b>Título original:</b> <i>Balzac et la petite tailleuse chinoise</i>	
<b>Año de publicación:</b> 2000	<b>Editorial:</b> Gallimard

Ficha 80: *Balzac y la joven costurera china/ Balzac i la petita modista xinesa*

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 29.

### Comentario:

Entre 2001 y 2009 se publican, asimismo, tres traducciones castellanas (editorial Salamandra) y tres catalanas (Edicions 62) de Dai Sijie, especialmente conocido por *Balzac et la petite tailleuse chinoise*.<sup>461</sup> Dai Sijie llegó a Francia en 1984 gracias a una beca de estudios e ingresó en el Institut des Hautes Études Cinématographiques.<sup>462</sup> Cineasta y escritor, ha llevado a la pantalla un corto y cinco largometrajes, entre ellos la novela *Balzac y la joven costurera china*.

Esta primera novela de Dai Sijie que, según afirma el propio autor, mezcla la ficción con la autobiografía se sitúa en la Revolución Cultural.<sup>463</sup> Por lo tanto, esta novela concentra cuatro elementos esenciales que se repiten en otras y que auguran en cierta manera el éxito de ventas. Se pueden resumir mediante las siguientes palabras clave: rasgos autobiográficos, Revolución Cultural, censura y exilio. Estos ingredientes suelen ser resaltados en el paratexto y las críticas de las traducciones, tanto de literatura china como de obras sinófonas y sinoextranjeras.

Cuenta la historia de dos adolescentes, Luo y el narrador, que, tachados de «intelectuales» cuando en realidad no tienen más que diecisiete y dieciocho años y ni siquiera han ido al instituto, son enviados a la montaña del Fénix del Cielo, en Sichuan, para su reeducación. Ahí deberán transportar cubos de abono hasta los campos y trabajar en las minas. También harán de cuentacuentos y narrarán ante los aldeanos películas que han visto. Un día conocen a la hija del sastre de un pueblo vecino y su belleza los cautiva. Su rutina diaria se volverá más entretenida cuando se deciden a robar la maleta de un amigo que contiene novelas occidentales de autores como Balzac, Dumas, Gogol, Melville, Romain

---

<sup>461</sup> Aunque sea algo muy común en los catálogos de nuestro país, nos llama la atención que incluso editoriales importantes, Tusquets y Salamandra, por ejemplo, confundan el orden del nombre y el apellido de los autores. Los señalan así: Jin, Ha y Sijie, Dai en este caso.

<sup>462</sup> Véase la página de la editorial Gallimard: <[http://www.gallimard.fr/catalog/html/event/index/index\\_daisijie.html](http://www.gallimard.fr/catalog/html/event/index/index_daisijie.html)> [consultada: marzo 2010]

<sup>463</sup> Véase la entrevista: «Rencontre avec Dai-Sijie, à l'occasion de la sortie sur les écrans de Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise», *Gallimard.fr*, disponible en la página: <<http://www.gallimard.fr/catalog/Html/event/dai-sijie02.htm>> [consultada: marzo 2010].

Rolland... La literatura occidental se convierte en un nuevo pasatiempo para los dos protagonistas y la joven costurera. La novela describe el descubrimiento del amor, la fuerza de la amistad entre tres jóvenes y el poder de la literatura. Al mismo tiempo, explica la Revolución Cultural y va dirigida al público occidental.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN
<b>Autor:</b> Qiu Xiaolong
<b>Títulos:</b> <i>Muerte de una heroína roja</i> (2006), <i>Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen</i> (2007), <i>Cuando el rojo es negro</i> (2009), <i>El caso de las dos ciudades</i> (2009).
<b>Traductores</b> (en el mismo orden): Alberto Magnet Ferrero, Carme Camps, María Fernández, José Luis Moreno Ruiz.
<b>Lugar:</b> Córdoba <b>Editorial:</b> Almuzara
ORIGINALES EN INGLÉS
<b>Títulos (seguido del año de publicación):</b> <i>Death of a Red Heroine</i> (Soho Press, 2000), <i>A Loyal Character Dancer</i> (Soho Press, 2002), <i>When Red Is Black</i> (Soho Press, 2004), <i>A Case of Two Cities</i> (Minotaur Books, 2006).

**Ficha 81:** Obras de Qiu Xiaolong

### Comentario:

Qiu Xiaolong es el último autor de obras sinoextranjeras que presentaremos en este capítulo. Considerado en España el nuevo autor de la «novela negra china» junto a Diane Wei-Liang, Qiu Xiaolong reside en los Estados Unidos desde 1988. Se traducen al castellano, hasta 2009, cuatro novelas sobre el inspector Chen.<sup>464</sup>

<sup>464</sup> Véase el artículo de Fernando Martínez Laínez, «Crímenes de jade», p. 15. Los datos biográficos sobre Qiu Xiaolong los tomamos de Alan R. Velie, «The Detective Novels of Qiu Xiaolong», *World Literature Today*, nº 83 (3, 2009), pp. 55-58; Caroline Cummins, «Qiu Xiaolong and the Chinese Enigma», *January Magazine*, noviembre 2002, disponible en la página: <<http://www.januarymagazine.com/profiles/QiuXiaolong.html>> [consultada: marzo 2010]; Janet Rudolph, «Qiu Xiaolong, interviewed by Cara Black», *Mystery Readers Interantional: At Home Online*, octubre 2003, disponible en la página: <<http://www.mysteryreaders.org/athomeqiu.html>> [consultada: marzo 2010]; Howard W. French, «A writer trying to solve his own mysteries, and China's», *The New York Times*, 6 de abril 2007; Louisa Lim, «Shanghai Detective Fiction Reflects a Changing China», *National Public Radio*, 2006, disponible en la página: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6148755>> [consultada: marzo 2010], incluye una entrevista radiofónica; y Jamieson Spencer y Spencer, «Qiu Xiaolong: Missouri Author E-views», *Missouri Center for the Book*, 2003, disponible en la página: <<http://books.missouri.org/node/733>> [consultada: marzo 2010].

Antes de marchar a los Estados Unidos, Qiu Xiaolong publicó poesía, críticas literarias y traducciones de autores como Eliot, Conrad, Faulkner, Yeats, Joyce y Pound y fue miembro de la Asociación de Escritores de China. Llegó a los Estados Unidos en 1988 para estudiar durante un año gracias a una beca de la Fundación Ford, pero tras el incidente de Tian'anmen decidió quedarse y se doctoró en literatura comparada por la Universidad de Washington en St. Louis. Además de publicar varias traducciones de poesía clásica china (*Treasury of Chinese Love Poems* y *Evoking Tang: an Anthology of Classical Chinese Poetry*) escribe poesía, aunque se hizo famoso por sus novelas policíacas situadas en el Shanghai de los noventa y cuyo protagonista es el inspector Chen.<sup>465</sup>

Tras el éxito de estas novelas en los Estados Unidos, la primera de ellas publicada en el 2000, la editorial Almuzara, creada en 2004, se lanza a verterlas al castellano. El protagonista creado por Qiu Xiaolong, el inspector Chen Cao, se graduó en literatura inglesa por la Universidad de Lenguas Extranjeras de Pekín y, como a su creador, le apasionan la poesía china clásica y los poetas modernistas de la generación de Eliot. Sin embargo, cuando Chen acaba los estudios el gobierno le asigna un puesto en la policía de Shanghai. En cada una de las novelas el inspector Chen tendrá que resolver un caso.

Según señala el autor, en un principio su prioridad no era escribir una historia de detectives, simplemente quería escribir un libro sobre la China contemporánea, porque en Occidente es poco conocida, pero resultó ser una novela de misterio.<sup>466</sup> Quiso escribir una novela que reflejara la transición de China y por eso consideró que el principio de los noventa era una época apropiada.<sup>467</sup> Insiste en que escribir sobre China es su mayor interés y que por eso incluye material histórico y cultural en sus novelas.<sup>468</sup> En este sentido, es posible que sea consciente de que reflejar la historia y la sociedad chinas en una

---

<sup>465</sup> Qiu Xiaolong, *Treasury of Chinese Love Poems*, Nueva York, Hippocrene Books, 2003; *Evoking Tang: an Anthology of Classical Chinese Poetry*, St. Louis (Missouri), PenUltimate Press, 2007.

<sup>466</sup> Jamieson Spencer, «Qiu Xiaolong: Missouri Author E-views».

<sup>467</sup> *Ibidem*.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

novela puede asegurar una recepción exitosa, como veremos en el capítulo 4 (apartado 7.2.3.). El autor trata temas actuales como la corrupción y la importancia de los contactos políticos, al mismo tiempo que retrata un país que se transforma a una velocidad vertiginosa. La cultura gastronómica es, junto a la poesía, uno de los atractivos para el autor y para el protagonista de sus novelas.<sup>469</sup>

Las obras sinoextranjeras configuran también el horizonte de expectativas de los lectores en relación con la literatura china. De ahí que nos haya parecido necesario realizar una selección y dedicar un apartado a una pequeña parte de las numerosas novelas de literatura sinoextranjera que se publican en España.

#### **4.4. El teatro: un género marginal**

Si hasta ahora no hemos presentado ninguna obra de teatro moderno es porque la única traducción que pertenece a este género es *La casa de té* (2009) de Lao She. La ópera es un género cercano al teatro, por lo que en este apartado mencionaremos también la traducción de una ópera revolucionaria vertida del chino por Inma González Puy: *La linterna roja* (2009).

---

<sup>469</sup> *Ibídem* y Janet Rudolph, «Qiu Xiaolong, interviewed by Cara Black».

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Inma González Puy (se indica en la página de créditos).	<b>Título:</b> <i>La linterna roja</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino	
<b>Año de publicación:</b> 2005	<b>Lugar:</b> Marbella <b>Editorial:</b> Edinexus
<b>Traductora:</b> Inma González Puy	
<b>Sobre la traductora:</b> Inma González Puy vive en China desde 1983 y dirige el Instituto Cervantes de Pekín desde su creación en 2006.	
<b>Contenido:</b> Esta ópera fue una de los ocho «dramas modelo» ( <i>yangbanxi</i> 样板戏) de la Revolución Cultural. <sup>470</sup> El argumento se desarrolla durante la guerra de resistencia contra el Japón. Li Yuhe se convierte en miembro clandestino del Partido Comunista y se le encomienda llevar un código secreto a los guerrilleros de las montañas, pero es asesinado y será su hija Tiemei la que cumplirá con el cometido.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Hongdeng ji</i> 红灯记	<b>Año de publicación:</b> 1970 (El paratexto de la traducción señala: «guión de la versión de mayo de 1970»).

Ficha 82: *La linterna roja*

### Análisis del paratexto:

La traducción que nos presenta Inma González Puy incluye una introducción en la que expone de forma detallada y clara los antecedentes que llevaron a la creación de las óperas modelo (como la conferencia de Mao de 1942) y los cambios que se operaron de forma progresiva en este arte incluso antes de la Revolución Cultural. Retrata a Jiang Qing como la reformadora principal de la ópera y la introducción reproduce algunos mitos. Por ejemplo, que Jiang Qing llegó incluso a corregir personalmente detalles del vestuario. La prologuista es cautelosa y en estos casos añade expresiones como «se dice que», «se cuenta que». Resume el argumento de *La linterna roja* y el desarrollo de ésta ópera. Concluye

<sup>470</sup> Los *yangbanxi* emergieron a finales de 1966, después de que Jiang Qing (江青), con el apoyo de Lin Biao (林彪), promulgará el concepto de las obras modelo (Bonnie S. McDougall y Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, p. 345). Durante gran parte de la Revolución Cultural, sólo se representaron estas óperas modelo, otras doce que se le sumaron a finales de los setenta y diversas adaptaciones o versiones regionales de éstas (Yung Bell, «Model Opera as Model: From Shajiabang to Sagabond», in *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Bonnie S. McDougall (ed.), Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 144-164, pp. 147-148). Sobre los cambios aplicados en las óperas modelo con respecto a las tradicionales, véanse las dos obras recién citadas de Bell Yung, y Bonnie S. McDougall y Kam Louie.

la introducción con la exposición de las dificultades a las que actualmente se enfrenta la ópera.

DATOS DE LA TRADUCCIÓN	
<b>Autor:</b> Lao She	<b>Título:</b> <i>La casa de té</i>
<b>Tipo de traducción:</b> Traducción directa del chino, Traducción propuesta por el coordinador, Gabriel García-Noblejas, a la editorial.	
<b>Año de publicación:</b> 2009	<b>Lugar:</b> Albolote (Granada) <b>Editorial:</b> Comares
<b>Autor de la presentación:</b> Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal	<b>Autores del prólogo:</b> Belén Cuadra Mora, Salvadora Mateo Peñas, Susana Herráiz Martín y Gabriel García-Noblejas.
<b>Traductores:</b> Belén Cuadra Mora, Salvadora Mateo Peñas, Susana Herráiz Martín y Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal.	
<b>Contenido:</b> Drama en tres actos que se desarrollan en una casa de té desde aproximadamente 1898 hasta después de 1945. Representa un microcosmos por el que pasan numerosos personajes: aficionados a los pájaros, camareros, bandidos, adivinos, eunucos, artistas, policías, mendigos, etcétera. La casa de té se transforma con los cambios sociales e históricos y en cada acto cambian el decorado y algunos de los personajes.	
ORIGINAL CHINO	
<b>Título original chino:</b> <i>Chaguan</i> 茶馆	<b>Año de publicación:</b> 1957

Ficha 83: *La casa de té*

### Análisis del paratexto:

Contiene una breve presentación (p. 7) en la que el coordinador expone el contexto de publicación (el hecho de que las traductoras fueron alumnas suyas y «ya son traductoras») y la edición china que se ha tomado como fuente para la traducción. El prólogo (pp. 9-27) ofrece un sendo estudio preliminar sobre el teatro moderno, el autor y su obra.

### Observaciones:

El coordinador de la traducción, Gabriel García-Noblejas, propuso a tres ex-alumnas suyas el proyecto de traducción que él revisó. Se encargó también de buscar la editorial.<sup>471</sup>

<sup>471</sup> Entrevista con Gabriel García-Noblejas el 30 de enero de 2012.



## 5. Conclusión

Este capítulo ha servido para catalogar las traducciones de literatura china del siglo XX publicadas en España entre 1949 y 2009. Hemos presentado las fuentes de las traducciones, en ocasiones camufladas, y los traductores, a veces anónimos. Los datos que hemos presentado de cada traducción, junto con el análisis paratextual, nos permiten examinar la evolución de las tendencias de los tipos de textos traducidos, la manera en que se presentan, las lenguas mediadoras y los tipos de traducción, etcétera. Todo esto será examinado en el capítulo 4.

Por otro lado, este capítulo permite percibir la complejidad de la historia de las traducciones de la literatura china moderna y contemporánea que no es en absoluto unidireccional, sino que un mapa de las traducciones nos llevaría a todo tipo de conexiones mundiales entre traductores que viajan y textos que se editan, se transforman o se retraducen. Desde un traductor chileno que viaja a China, ahí traduce del inglés y publica en Pekín lo que después se reedita en Cuba y finalmente en España (*La verdadera historia de AQ y otros cuentos*, traducida por Délano, 1971; ficha 9), hasta una trilogía que se «edita» del chino al italiano para convertirse en una novela de un solo tomo que después se traduce del italiano al castellano (Zhang Jie, *Faltan palabras*, 2009; ficha 78).

Hemos abierto este capítulo con una reflexión sobre la evolución esperada de las traducciones indirectas. Observamos que esta evolución se contradice, ya que las indirectas, en vez de disminuir, han aumentado en la última etapa. Al mismo tiempo, han aumentado las traducciones indirectas camufladas, lo que refleja que, con la evolución de la noción de traducción, la tolerancia hacia esta práctica se reduce, aunque esto no impida que la traducción indirecta sea ampliamente practicada. Ahondaremos en cuestiones relacionadas como la evolución del tipo de traducciones y la tolerancia de la traducción indirecta en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO 4

### ANÁLISIS DE LA HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES DE LA LITERATURA CHINA DEL SIGLO XX EN ESPAÑA

#### 1. Introducción

Dedicaremos los siguientes apartados al análisis de la historia de las traducciones. Para ello nos basaremos en los datos que acabamos de presentar, de ahí que sugiramos consultar las fichas del capítulo 3 cuando se quieran tener más datos de una traducción.

A continuación examinaremos más a fondo varios temas que se desprenden del capítulo 3 como son: la evolución del tipo de traducciones (directas, indirectas, camufladas y no camufladas) y las lenguas mediadoras, la evolución de las traducciones al catalán, los canales de captación de las obras que se traducen, la homogeneización (y simultaneidad) de las traducciones y su mediación, así como la tipología de los textos que se traducen. Asimismo, nos centraremos en los paratextos de las obras y en la manera en que se presentan las traducciones de literatura china del siglo XX, de modo que también daremos algunos ejemplos de artículos en prensa. Dedicaremos un apartado a los traductores y a las formaciones de traductores, aunque no hay que olvidar que en las fichas del capítulo 3 hemos incluido algunos datos biográficos de los traductores de chino, por lo que no repetiremos esta información. Para terminar, hablaremos de las editoriales y las colecciones que publican literatura china del siglo XX en España.

En el análisis de la evolución del tipo de traducciones, las lenguas mediadoras, los géneros literarios y los paratextos, mantenemos la división en tres etapas que hemos explicado en el capítulo 2 dedicado a los criterios que definen

el objeto de estudio. Recordemos que los tres períodos abarcan: de 1949 a 1977, de 1978 a 2000 y de 2001 a 2009.

## 2. Evolución del tipo de traducciones y las lenguas mediadoras

En el capítulo 3 hemos visto que la evolución de las traducciones no es la esperada, pues en vez de que las traducciones indirectas se vean disminuidas con el tiempo y aumenten las directas, ocurre lo contrario: las indirectas y especialmente las indirectas camufladas son mucho más abundantes en la última etapa, de 2001 a 2009. En el siguiente apartado analizaremos la evolución del tipo de traducciones y de las lenguas mediadoras a lo largo de las tres etapas. También prestaremos atención a la cuestión de la tolerancia de la traducción indirecta, es decir, examinaremos hasta qué punto se oculta la naturaleza de la traducción indirecta, y veremos si predominan las traducciones indirectas camufladas o las marcadas.

### 2.1. Las traducciones de 1949 a 1977

Las traducciones de literatura china moderna hasta 1977 se limitan casi exclusivamente al castellano, ya que en catalán sólo se vierte una versión de los poemas de Mao Zedong [8].<sup>472</sup> Existen ya en las décadas de 1960 y 1970 traducciones directas de poesía —las dos antologías realizadas por Marcela de Juan [2, 3]— pero el resto de las traducciones (la autobiografía de Xie Bingying [1], las cinco antologías de poemas de Mao Zedong [4-8] y las dos de relatos de Lu Xun [9, 10]) se realizarán a partir del inglés (cuatro traducciones), del italiano (una traducción) y del portugués (dos, una al catalán y otra al castellano).<sup>473</sup> Las lenguas mediadoras son, por tanto, variadas, aunque predomina el inglés.

---

<sup>472</sup> Señalamos entre corchetes los números de ficha para que el lector pueda consultar más datos de las traducciones en el capítulo anterior.

<sup>473</sup> Falta por clasificar: Lu Xun, *La verdadera historia de A Q y otros cuentos* (1971 [9]), ya que desconocemos la lengua de partida; es muy posible que sea el inglés o el francés por los datos

La traducción de la autobiografía de Xie Bingying (1949 [1]) es muy anterior al resto y es probable que esto se deba al éxito de las publicaciones en inglés; hemos visto que se publican cinco ediciones entre 1943 y 1945. Suponemos que el vacío que viene después, es decir, la falta de traducciones entre 1949 y 1962 va unido, por un lado, a la falta de especialistas que inciten a los editores a publicar más obras y, por otro, al hecho de que la situación en España, que se encuentra sumida en el franquismo, no es propicia para las publicaciones de literatura china.

En cuanto a las traducciones indirectas, a excepción de las que fueron realizadas para Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín [5, 9], la mayoría son marcadas, es decir, no camufladas, pues se señala el traductor del texto mediador y se suele señalar el texto de partida.<sup>474</sup> Son habituales también las reediciones de versiones publicadas por Ediciones en Lenguas Extranjeras en cuyo caso los datos del texto intermedio y la lengua de partida no figuran y a veces no aparece el traductor. Creemos que esto se debe a que en las ediciones de esta editorial no suelen figurar ni el texto ni la lengua de partida, a menos que se trate de una traducción directa.

## 2.2. Las traducciones de 1978 a 2000

Observamos un crecimiento muy importante de las traducciones directas en las décadas de 1980 y 1990, lógicamente esto se debe al aumento de interés por China en general y por la lengua china. Asimismo, los traductores capaces de verter esta literatura al castellano y al catalán son más numerosos y se interesan cada vez más por la literatura moderna y no sólo por la clásica.<sup>475</sup> Hemos

---

biográficos y porque el resto de traducciones realizadas por Déllano que hemos examinado han sido realizadas de estos idiomas.

<sup>474</sup> La única indirecta camuflada que creemos que no es una reedición de Ediciones en Lenguas Extranjeras es *Diario de un loco* (1971 [10]) de Lu Xun. Las demás son todas marcadas. De todas formas hemos visto que el traductor, Sergio Pitol, trabajó para Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín y es posible que realizara esta traducción para la editorial pekinesa antes de publicarla en Tusquets.

<sup>475</sup> El aumento de traducciones a partir de la década de 1980 es algo visible también en la recepción francesa, así lo indica Isabelle Rabut en «Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française».

catalogado y presentado 14 traducciones directas y 10 indirectas. De los siete<sup>476</sup> traductores de chino que hemos presentado en este período, tres de ellos traducen más de una obra (Iñaki Preciado, Taciana Fisac y Dolors Folch) y desempeñan por tanto un papel destacable. La predominancia de traducciones directas está presente incluso en las traducciones al catalán, aunque son escasas. Por otro lado, dos de las traducciones directas son reediciones de libros publicados anteriormente por Ediciones de Lenguas Extranjeras de Pekín: *La familia* (1982 [12]) de Ba Jin y *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy* (1990 [17]).

Entre las traducciones directas, otra novedad es que no se trata únicamente de publicaciones propuestas por unos pocos traductores, sino que las editoriales empiezan a interesarse por la literatura china del siglo XX en ferias, a través de agentes literarios y gracias a la mediación de otras editoriales europeas. Dado que los editores conocen las obras en su versión inglesa o francesa, la mediación de estos sistemas literarios es fundamental. Hemos podido comprobar que así se publican: *Que broten 100 flores* (1997 [23]) de Feng Jicai, *Olas* (1989 [14]) de Bei Dao, *El diari de Shafei* (1991 [18]) de Ding Ling, *La mitad del hombre es la mujer* (1992 [20]) de Zhang Xianliang, *Mala herba* (1994 [21]) de Lu Xun. *Galera* (1995 [22]) de Zhang Jie y *El verano de la traición* (1998 [24]) de Hong Ying. De manera que la mitad de las traducciones directas realizadas entre 1978 y 2000 han sido seleccionadas en un principio en inglés y en francés. Esta tendencia se acentuará en la siguiente etapa, a partir de 2001, y derivará en un aumento de las traducciones indirectas.

Por lo que se refiere a las lenguas mediadoras de las traducciones indirectas, la diversidad que observábamos entre 1949 y 1977 se reduce ahora a

---

<sup>476</sup> Los tándems formados por Seán Golden y Marisa Presas, e Iñaki Preciado y Miguel Shiao o Emilia Hu, los contamos como un solo traductor, pues a menudo la segunda persona suele aconsejar a la primera sobre la lengua, ya sea la lengua de partida (como Miguel Shiao o Emilia Hu) o la lengua de llegada (es el caso de Marisa Presas, porque la lengua materna de Seán Golden no es el catalán). Los siete traductores de este período son: 1) Iñaki Preciado y Miguel Shiao, 2) Seán Golden y Marisa Presas, 3) Taciana Fisac, 4) Dolors Folch, 5) Isabel Alonso, 6) Lola Díez, 7) Luisa Chang. Más adelante dedicaremos el apartado 8 a los traductores y a las formaciones de traductores.

dos lenguas: el inglés y el francés. Cinco traducciones han sido realizadas del inglés, tres del francés, otra de ambas lenguas y una última cuya fuente desconocemos, pero lo más probable es que sea una de estas dos lenguas (nos referimos a la traducción de Ernesto Posse de *La verídica historia de A Q*, 1991 [27]).

En general, el tipo de traducción indirecta que encontramos en esta etapa no es camuflada. Sólo las traducciones de *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* (1994 [30]) de Lu Wenfu y *La verídica historia de A Q* (1991 [27]) de Lu Xun son camufladas. El resto son traducciones indirectas no camufladas en las que se indica ya sea el título del texto mediador, la lengua de partida o el traductor. Tres de ellas incluyen sólo la lengua de partida, cuatro señalan el título del texto mediador y dos indican también el traductor del texto mediador. Sin embargo, dos de las traducciones que hacen referencia al texto mediador son confusas, porque indican únicamente como título original el título en inglés y dan a entender que se trata de traducciones de un original en inglés. Nos referimos a las dos traducciones de las novelas de Li Bihua: *Adiós a mi concubina* (1993 [29]) y *La última princesa de Manchuria* (1995 [31]). Estos datos no señalan de manera clara que nos encontramos ante traducciones indirectas. Asimismo, según los datos que hemos presentado, en la mayoría de los casos el traductor del texto intermedio es invisible en la traducción castellana.

El hecho de que la mayoría de las traducciones indirectas sean marcadas, no camufladas, demuestra que la traducción indirecta es un fenómeno tolerado, que no se intenta ocultar; aunque no olvidemos que en esta etapa las directas son más numerosas que las indirectas.

### 2.3. Las traducciones de 2001 a 2009

La observación más llamativa de esta tercera etapa —y que ya hemos anticipado en el capítulo 3— es que las traducciones indirectas son proporcionalmente más numerosas que de 1978 a 2000. En esta tercera etapa se vierten 17 traducciones directas y 31 indirectas. Uno de los motivos puede ser

que aproximadamente la mitad de las traducciones directas de la segunda etapa, de 1978 a 2000, son traducciones propuestas por los traductores, mientras que las traducciones de 2001 a 2009 son, en su gran mayoría y hasta lo que hemos podido comprobar, traducciones encargadas por las editoriales.

Los encargos son evidentes sobre todo en el caso de la novela: todas las traducciones de novelas de 2001 a 2009, tanto directas como indirectas, han sido encargadas por las editoriales.<sup>477</sup> Los editores captan estas novelas en sus versiones en inglés y en francés antes de decidir si publicarlas. Las ferias y los agentes desempeñan un papel decisivo en la difusión de las traducciones inglesas y francesas que el editor consultará (véase el apartado 4). En definitiva, podríamos afirmar que la recepción de la novela china moderna y contemporánea a partir de 2001 es una recepción mediada por los sistemas literarios anglófono y francófono. El sistema es cada vez más global, ya que los agentes venden los derechos de una misma obra en todo el mundo casi de manera simultánea.<sup>478</sup>

En lo referente a las lenguas mediadoras, se vierten 18 traducciones del inglés, 10 del francés, una del italiano y una del castellano al catalán.<sup>479</sup> En cuanto al tipo de traducciones indirectas, 17 son camufladas y 14 no camufladas. Por lo tanto, la diferencia no es grande, pero no hay que olvidar que en la etapa anterior sólo se publica una traducción indirecta camuflada, así que la tendencia a ocultar esta práctica se incrementa considerablemente. Cinco traducciones indirectas de novelas señalan únicamente el título inglés como título original, como si fueran traducciones directas del inglés, cuando en realidad el original es chino. Se emplean, por tanto, prácticas contradictorias: mientras que gran parte de las traducciones indirectas indican como texto de partida el original chino y hacen creer al lector que son traducciones directas, algunas publicaciones omiten completamente la existencia del original chino y en la página de créditos

---

<sup>477</sup> Estos datos los tomamos de las entrevistas con traductores y editores.

<sup>478</sup> Sobre la homogeneización de las publicaciones, véase el apartado 5.

<sup>479</sup> Hay que sumar además la traducción de *Antología del cuento chino maravilloso* (2003 [47]) que incluye una directa y una indirecta del francés.



se indica únicamente la fuente en inglés. La primera práctica, la traducción indirecta camuflada, es signo de intolerancia hacia la traducción indirecta, mientras que la segunda, menos extendida, refleja una actitud indiferente. Ambas estrategias ocultan la traducción indirecta por distintos motivos. Esta tendencia a la ocultación significa que la traducción indirecta es menos tolerada que en el período anterior.<sup>480</sup>

La evolución de las traducciones que acabamos de presentar demuestra un aumento de las traducciones indirectas de 2001 a 2009, especialmente de las traducciones indirectas camufladas.

### 3. Las traducciones al catalán

La evolución de las traducciones al catalán merece algunas observaciones. Pese a que son mucho menos abundantes que las traducciones al castellano, su evolución coincide en cierta manera.

En la primera etapa sólo se traduce un poemario de Mao del portugués, *Poesía completa de Mao Tse Tung* [8]. Se trata de una traducción indirecta no camuflada en la que el interés que motiva la publicación es sobre todo político.

En la segunda, además de novelas sinoextranjeras se traducen los poemas en prosa de Lu Xun, *Mala herba* (1994 [21]), que incluyen un prólogo rico y crítico, y la novela corta de Ding Ling, *El diari de Shafei* (1991 [18]), ambas del chino. En cambio, no se publica ninguna traducción indirecta. Cabe señalar que ninguna de estas dos traducciones existe en versión española.

---

<sup>480</sup> Cabe destacar que a veces la agencia o la editorial que cede los derechos del autor exige a los editores españoles que señalen el título del texto mediador (entrevista con el editor Matthew Todd Borgens). Esto es algo que hay que tener presente, porque podría significar que los datos que se indican en la página de créditos no reflejan siempre la actitud hacia la traducción indirecta, sino que hay otros factores contractuales que determinan estos datos. Por otro lado, aunque el título del texto mediador figure en la página de créditos, no siempre es evidente que se trate de una traducción indirecta y hay algunas traducciones indirectas no camufladas que no dejan claro al lector el tipo de traducción. Por ejemplo, la siguiente indicación que aparece en la página de créditos de *Las feroces aprendices Wang* (2007 [67]) de Bi Feiyu es uno de esos casos: «Publicado originalmente en Francia por Éditions Philippe Picquier bajo el título de *Trois Sœurs*». Se dice que se publica anteriormente en francés, pero no se explicita que se traduce a partir de esta versión.

En la tercera, se traducen dos compilaciones de relatos, *Diari d'un boig i altres relats* (2007 [48]) de Lu Xun y *Treu la llengua saburosa* (2002 [45]) de Ma Jian (traducidas del chino); una antología de relatos de Gao Xingjian, *Una canya de pescar per al meu avi* (2003 [50]), traducida del francés y seis novelas de varios autores. Las traducciones de novelas son todas ellas encargadas, dos del chino (*La nina de Pequín*, 2003 [53] de Chun Shu y *Trista vida*, 2007 [55] de Chi Li) y cuatro indirectas (dos del francés, una del castellano y una del inglés). De las indirectas, las dos traducciones de novelas de Gao Xingjian (*La muntanya de l'ànima*, 2001 [58] y *El llibre d'un home sol* [59]) y la de Weihui (*Shanghai baby*, 2002 [53]) son indirectas camufladas, mientras que la traducción de la novela de Jiang Rong (*L'esperit del llop*, 2008 [71]) es marcada. Observamos, por tanto, como en el caso de las traducciones al castellano, una predominancia de las traducciones indirectas camufladas de novelas. Asimismo, todas las traducciones de novelas de esta tercera etapa se publican casi simultáneamente a la traducción castellana y al poco tiempo de la aparición de la traducción inglesa y/o francesa; de modo que se percibe una influencia crucial de las novelas que se publican en estos idiomas. Sin embargo, las dos compilaciones de relatos traducidas del chino no han sido publicadas en castellano, lo que demuestra que —pese a que la influencia sea muy marcada— no todas las traducciones al catalán dependen de lo que se publica en castellano. Finalmente, hay un vacío de traducciones de poesía y de teatro; los dos géneros menos valorados de la literatura china del siglo XX, según demuestra la evolución de las traducciones.

#### 4. Canales de captación de las obras

Una cuestión de interés que podemos deducir de los datos presentados en el capítulo 3 es que existen distintas vías a través de las que los editores conocen las obras de literatura china del siglo XX que deciden publicar.

Uno de los canales lo constituyen las **propuestas que los traductores** presentan a las editoriales para publicar una traducción. En este caso, se trata de traducciones directas.<sup>481</sup>

En la primera etapa, de 1949 a 1977 lo más probable es que las traducciones de poemas de Marcela de Juan fueran propuestas por ella. En la segunda etapa, de 1978 a 2000, las tres traducciones realizadas por Taciana Fisac fueron iniciativa de la traductora: *La familia Kao* (1985 [13]) de Ba Jin, *La blusa roja sin botones* (1989 [15]) de Tie Ning y *La fortaleza asediada* (1992 [19]) de Qian Zhongshu. M<sup>a</sup> Dolors Folch sugirió a la editorial la publicación de *El hombre de Pekín* (1989 [16]) de Zhang Xinxin y Sang Ye.

En la tercera etapa, de 2001 a 2009 Laureano Ramírez traduce y propone la colección de relatos *Contar nuevo de historias viejas* (2001 [44]) de Lu Xun una vez realizada. La traducción fue publicada en un plazo relativamente breve e incluso reprodujeron la imagen de portada que él envió a la editorial. Javier Martín Ríos traduce y propone a la editorial los dos poemarios: *Mis recuerdos* (2006 [38]) de Dai Wangshu y *Aguas muertas* (2006 [39]) de Wen Yiduo. Carles Prado traduce al catalán y propone publicar *Diari d'un boig i altres relats* (2007 [48]) de Lu Xun.<sup>482</sup> Finalmente, Gabriel García-Noblejas coordina la traducción de *La casa de té* (2009 [83]) y se encargará de buscar una editorial para su publicación.<sup>483</sup>

---

<sup>481</sup> Las excepciones serían las antologías poéticas que incluyen sobre todo poemas clásicos y algunos modernos que pueden ser propuestas por los traductores pese a ser indirectas, como es posible que sea el caso de *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa de León.

<sup>482</sup> La traducción se publica a raíz de un premio de traducción.

<sup>483</sup> Las tres traducciones que no hemos podido comprobar si han sido propuestas por los traductores o encargadas por las editoriales son las siguientes: *Grito de llamada* (1978 [11]) de Lu Xun, traducida por Iñaki Preciado, *La linterna roja* (2005 [82]) traducida por Inma González Puy y *Lo mejor de la poesía amorosa* (2007 [42]), traducida por Chen Guojian. Sin embargo, la naturaleza de las traducciones —la colección de relatos de Lu Xun traducida íntegramente, una

Por lo que se refiere al tipo de obras, observamos que en la mayoría de los casos, excepto en las traducciones de Taciana Fisac y la traducción de M<sup>a</sup> Dolors Folch, se trata de poemarios, compilaciones de relatos u obras de teatro. En cambio, en el caso de las novelas, las traducciones suelen ser encargadas por las editoriales.

Otra vía posible es que los editores escojan las obras que han sido publicadas por **Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín**. De 1949 a 2009 varias editoriales han optado por reeditar o traducir a partir de publicaciones de esta editorial: una antología de poemas de Mao (1970 [5]), tres selecciones de relatos de Lu Xun (*La verdadera historia de A Q y otros cuentos*, 1971 [9]; *Diario de un loco*, 1971 [10]; *Diario de un demente y otros cuentos*, 2008 [49]), *La familia* (1982 [12]) de Ba Jin y dos antologías de relatos *Ocho escritoras chinas* (1990 [17]) y *Luna creciente* (2007 [46]) provienen de Ediciones en Lenguas Extranjeras.

También hemos visto reediciones de **antologías de poemas y relatos anteriormente publicadas en Latinoamérica**, como *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla* (2000 [34]) de Álvaro Yunque inicialmente publicada en Buenos Aires (traducida del francés), *Diez grandes cuentos chinos* (2000 [33]) traducida por Poli y Luis Enrique Délano del inglés y del francés publicada en Santiago de Chile y *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa de León traducida del francés y publicada en Buenos Aires. En todos los casos son traducciones indirectas realizadas por escritores con un especial interés por China.

Otro canal de captación de las traducciones, independientemente de que sean directas o indirectas, son las **ferias de libros**. Los editores afirman haber conocido las obras en su traducción francesa o inglesa en ferias como la de Fráncfort o Bolonia. Es el caso por ejemplo de *La mitad del hombre es la mujer*

---

traducción de ópera que contiene un extenso prólogo de la traductora y una antología seleccionada y prologada por el traductor— nos sugieren que es posible que estas traducciones fueran iniciativa de los traductores.

(1992 [20]) de Zhang Xianliang, *Galera* (1995 [22]) de Zhang Jie y *Que broten 100 flores* (1997 [23]) de Feng Jicai entre otras traducciones.<sup>484</sup>

La editora de Belaqva afirma que otra manera de captar las novelas, como ocurrió en el caso de *Triste vida* (2007 [55]) de Chi Li, suele ser **consultar el catálogo de otras editoriales** en francés o en inglés. En este caso concreto la editora nos revela que mantiene una buena relación con una editora de Actes Sud y suelen intercambiar información sobre títulos, de modo que gracias a su recomendación decidieron publicar esta novela.

En Francia, la editorial Picquier, por ejemplo, cuenta con un servicio de venta de derechos de diversas obras que ha publicado, entre las que se encuentran algunas obras chinas.<sup>485</sup> Esto significa que un editor español puede comprar los derechos de la obra de Bi Feiyu a Picquier, por ejemplo, como es probable que hiciera Verdecielo.<sup>486</sup> Así, el editor español ya sea en una feria o a través de la consulta del catálogo —como comentaba la editora de Belaqva— puede interesarse por una obra china gracias a una editorial francesa, inglesa o americana. El tipo de traducción no siempre va unido al canal a través del que se escoge la obra. Por ejemplo, Verdecielo publicó una novela de Bi Feiyu traducida del chino (*Qingyi, ópera de la luna*, 2007 [54]), a pesar de que comprara los derechos a Picquier. No obstante, los datos presentados en el capítulo 3 muestran que lo más extendido en estos casos es que la editorial opte por la traducción indirecta.

---

<sup>484</sup> No contamos con suficientes datos para aseverar cuántas de las traducciones han sido captadas en ferias, porque es raro que los editores faciliten esta información. Nos hemos encontrado con que a menudo el editor que se ocupó de llevar la publicación del libro en cuestión ya no trabaja en la editorial, las editoriales se fusionan con otras, o simplemente los editores no recuerdan cómo fue y los dossiers desaparecen. Sin embargo, la gran mayoría de los editores nos han confesado que las ferias representan un encuentro decisivo en el que escogen y deciden gran parte de sus catálogos.

<sup>485</sup> Sobre el intercambio de derechos de autor entre Francia y China, véase 2SEAS Agency, «Les échanges des droits entre la France et la Chine: 2000-2010», 2010, disponible en la página: <[http://2seasagency.com/wp-content/uploads/2011/06/Presentation\\_France\\_China\\_2010.pdf](http://2seasagency.com/wp-content/uploads/2011/06/Presentation_France_China_2010.pdf)> [consultada: diciembre 2011].

<sup>486</sup> La editora de Verdecielo nos dijo que compró los derechos a una agencia francesa; se debía referir a la editorial Picquier.

Los derechos que distribuye Picquier se pueden consultar en la página web: <<http://www.editions-picquier.fr/rights/>> [consultada: diciembre 2011]. En esta lista se encuentran Bi Feiyu (*L'Opéra de la lune*) y Yan Lianke (*Servir le peuple*), entre otros.

Para terminar, una nueva vía que se ha generalizado en los últimos años consiste en captar las obras que recomiendan los **agentes**. El editor de Kailas afirma que todas las novelas de literatura china que han publicado las han escogido después de que un agente se las recomendara en inglés (véase el capítulo 5, apartado 5.1.1.).

En la página de créditos a veces suelen figurar los agentes, en la traducción de *Las amapolas del emperador* (2003 [62]) de Alai, por ejemplo, se indica: «Derechos de traducción por acuerdo con Sandra Dijkstra Literary Agency y B&B Serveis Literaris» y esta misma agencia americana figura como propietaria de los derechos de traducción en la página de créditos de *Mi vida como emperador* (2003 [77]) de Su Tong.<sup>487</sup> B&B Serveis Literaris ya no existe, sino que se ha convertido en la agencia Sandra Bruna, precisamente la agencia gracias a la que Kailas descubrió a Mo Yan.<sup>488</sup> Sandra Bruna representa a otros agentes entre los que se encuentra Sandra Dijkstra.<sup>489</sup> El editor de Kailas hace referencia a otra agente de origen balcánico ubicada en Hong Kong con la que mantiene buena relación y aunque no nos facilita su nombre es muy probable que se trate de Marysia Juszcakiewicz de Peony Literary Agency. Esta agencia distribuye también los derechos de algunas obras de Mo Yan, Su Tong, Yan Geling (严歌苓), Han Han (韩寒), etcétera.<sup>490</sup>

En el siguiente apartado veremos que en los últimos años se publican las mismas obras casi de manera simultánea en distintos idiomas, una tendencia que está muy unida a los canales de captación que acabamos de analizar.

---

<sup>487</sup> Es excepcional que se indique la agencia. Por ejemplo, sabemos que los derechos de *Grandes pechos amplias caderas* (2007 [69]) de Mo Yan fueron adquiridos también a través de Sandra Dijkstra (por información facilitada por el editor y porque aparece en la página web de Sandra Bruna). Sin embargo, en la página de créditos no se indica.

<sup>488</sup> Entrevista con el director editorial el 23 de febrero de 2011.

<sup>489</sup> Véase la página web de la agencia: <<http://www.sandrabruna.com/representados.php?lang=es>> [consultada: abril 2011]. La agencia representa también a *best sellers* sinoamericanas como: Lisa See, Amy Tan, Anchee Min, etcétera.

<sup>490</sup> Véase la página web de la agencia: <<http://www.peonyliteraryagency.com/>>, así como el blog: <<http://peonyliteraryagency.wordpress.com/>> [consultadas: abril 2011].

## 5. Homogeneización y mediación

En los últimos años se tiende a una homogeneización de las traducciones al inglés, francés y castellano, es decir, las mismas obras son publicadas en distintos idiomas y a menudo en un margen de tiempo reducido. Esto ocurre en un orden concreto: dado que las editoriales españolas examinan lo que se publica en el mercado anglófono y francófono antes de lanzarse a publicar una traducción, son las traducciones al francés y al inglés las que mediarán y harán posible que se traduzca al castellano. En el presente apartado estudiaremos con detenimiento estas dos cuestiones: la homogeneización y la mediación.

Si examinamos las fechas de publicación de las traducciones al inglés, al francés y al castellano, observamos que las mismas obras se publican casi simultáneamente. Esto ocurre en un gran número de traducciones indirectas, pero también en el caso de algunas directas, como demuestra la tercera tabla del apéndice 3.<sup>491</sup> A continuación presentamos una tabla que contiene los ejemplos más evidentes que ilustran este fenómeno.

---

<sup>491</sup> Quizá sea menos común en las directas porque el traductor del chino necesita más tiempo para realizar la traducción.

Comparación de fechas de publicación de traducciones					
Título de la traducción castellana	Tr. en castellano	Tr. en inglés	Tr. en francés	Original chino	Tipo de traducción
Hong Ying, <i>El verano de la traición</i>	1998	1997	1997	1992	Directa
Li Bihua, <i>Adiós a mi concubina</i>	1993	1993	1993	1985	Indirecta
Gao Xingjian, <i>El libro de un hombre sólo</i>	2002	2002	2001	1999	Indirecta
Weihui, <i>Shanghai Baby</i>	2002	2002	2001	1999	Directa
Alai, <i>Las amapolas del emperador</i>	2003	2002	2003	1998	Indirecta
Jiang Rong, <i>Tótem lobo</i>	2008	2008	2008	2004	Indirecta
Yan Lianke, <i>Servir al pueblo</i>	2008	2007	2006	2005	Indirecta
Mo Yan, <i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	2009	2008	2009	2006	Indirecta
Yu Hua, <i>Brothers</i>	2009	2009	2008	2006	Indirecta

En este sentido, el papel de los agentes literarios es fundamental, ya que se ocupan de contactar con las editoriales y venden los derechos de traducción de una obra a nivel mundial. A menudo una agencia local (como en el caso de Sandra Bruna) representa a otra agencia extranjera.

Otro fenómeno importante que examinaremos más a fondo en el capítulo 6 de la tesis es el *editing*. Algunas traducciones indirectas son «editadas» en su primera versión, generalmente en inglés. El primer traductor, a menudo con el acuerdo del autor, altera el original y lo «adapta», según los editores, al público occidental, como si formara una masa homogénea distinta de la masa de lectores «orientales». Es el caso de la traducción *La ciudad de la reina* (2009 [75]) de Shi Shuqing, traducida de la versión inglesa.<sup>492</sup> La traducción inglesa de *Tótem lobo*

<sup>492</sup> Otro ejemplo de *editing* un tanto diferente es el de *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* (2001 [57]) de Cao Guanlong. La traducción inglesa ha sido realizada entre



(2008 [71]) de Jiang Rong también ha sido completamente editada y en la traducción inglesa de *Diccionario de Maqiao* (2007 [68]) de Han Shaogong se omiten algunas partes. En cuanto a la novela *Faltan palabras* (2009 [78]) de Zhang Jie, en este caso son los editores italianos quienes reducen los tres volúmenes a uno sólo. Creemos que merece la pena citar y examinar el siguiente correo que una editora española envió a una traductora del italiano que finalmente rechazó el proyecto de traducción:

Soy B. J., coordinadora de traducciones en R. Estamos buscando un traductor de italiano para una novela e I. F. me habló de ti.

El título del libro es *Senza parole*, de Zhang Jie. Es una autora china y el original es chino, pero nosotros seguiremos la edición italiana ya que la china es mucho más extensa (incluye datos y situaciones políticas difíciles de entender para cualquiera que no sea chino) y los italianos (primeros editores mundiales) han hecho el editing, trabajándola con la autora.

[...]

Le doy algunos datos de la autora y la obra:

Zhang Jie es la autora china más importante de su país, candidata al premio Nobel. Y en *Senza Parole* narra, a través de tres mujeres de una misma familia (abuela, madre e hija), la historia de la realidad China (*sic.*) desde inicios del siglo XX hasta casi nuestros días. Habla de la vida en el campo, de la miseria de los pueblos, los años de hambruna durante la invasión japonesa, la revolución cultural de Mao, las maestras y la llegada de la educación a todos los niños, y la paulatina apertura al mundo occidental.

Todo ello a través de una saga de mujeres que también relatan sus dificultades, sus luchas por la supervivencia y la independencia como mujeres solas.<sup>493</sup>

Si incluimos este correo electrónico es porque, por un lado, refleja la motivación de algunas traducciones indirectas, que a menudo han sido «editadas» para «adaptarse» al lector occidental. Por otro lado, nos llama la atención la descripción de la autora, pues aparecen palabras clave que se repiten

---

el autor y la traductora, Nancy Moskin. El traductor participa en el *editing* y el original chino se modifica totalmente en la traducción.

En el capítulo 6 veremos que en *Las baladas del ajo* de Mo Yan el traductor al inglés, Howard Goldblatt, anuncia que se han *editado* dos capítulos. Sin embargo, comprobamos que se *edita* toda la novela y no sólo dos capítulos. Además, en la traducción castellana se omite la nota del traductor que hace referencia al *editing*. Por lo tanto, existen también traducciones *editadas* camufladas, en las que no se señala el *editing*. No olvidemos que es una práctica extendida en las traducciones al inglés (y no al francés).

<sup>493</sup> Datos facilitados por Celia Filipetto. La parte que omitimos corresponde a la tarifa y hemos modificado los nombres propios por las iniciales.

en el paratexto de otras obras como: «la autora china más importante de su país» y «candidata al premio Nobel». Además, la descripción de la obra reúne elementos clave que también forman parte de los paratextos, como el hecho de que refleja la historia de la realidad china, el campo, la miseria y todo a través de una saga de mujeres; un tema recurrente en las novelas traducidas (véase el apartado 7.2.3.).

La evolución de los tipos de traducciones y la evolución de los canales muestran una tendencia creciente a una recepción homogeneizada de la literatura china del siglo XX. Muchas veces la existencia de una traducción española depende de una traducción inglesa o francesa, lo que confirma la jerarquía y la dependencia de este sistema literario. La traducción indirecta facilita la homogeneidad casi simultánea, ya que puede realizarse más rápido que una traducción directa.

Como venimos diciendo, la mediación no sólo afecta a las indirectas sino también a las traducciones directas. Esta mediación se percibe, por un lado, en la selección de la obra. Hemos visto que muchas traducciones realizadas en las décadas de 1980 y 1990 y todas las traducciones de novelas a partir de 2001 son seleccionadas en francés y en inglés. La mediación puede traspasar la fase de selección de la obra, puede ir más lejos e influir incluso en la revisión y corrección de la traducción, como lo demuestran los casos de las siguientes traducciones: la revisión de la traducción de *El verano de la traición* (1998 [24]) de Hong Ying y *Haz el favor de no llamarme humano* (2002 [51]) de Wang Shuo. En ambos casos la traducción del chino que el traductor o la traductora entregó a la editorial fue posteriormente cotejada y modificada según la traducción inglesa. En ambos casos los traductores no han sido conscientes de estos cambios hasta poco antes de su publicación, o una vez publicada la traducción, y la relación con la editorial ha terminado. En el caso de la traducción de *Pa pa pa* (2008 [56]) de Han Shaogong ocurrió algo similar. La traducción fue realizada del chino por Yunqing Yao, cuya lengua materna es el chino y no el castellano. A continuación, la traducción fue corregida por la editora que no conoce el chino, por lo que

cotejó la traducción española con la francesa.<sup>494</sup> El ejemplo de *Casada con buda* (2005 [61]) de Weihui difiere ligeramente: la traducción fue realizada por dos traductoras, una española y la otra china. La autora exigió que se tradujera del inglés, pero que se tuviera en cuenta el original chino.

Para comprobar la mediación de las traducciones directas, nos hemos propuesto comparar las fechas de publicación de las traducciones directas en castellano, en inglés y en francés.<sup>495</sup> El apéndice 3 contiene varias tablas a este efecto. La comparación demuestra que la mayoría de las traducciones directas (veinticinco) han sido traducidas en inglés o en francés con anterioridad, mientras que cuatro traducciones directas han sido publicadas primero en castellano o en catalán, aunque a veces hayan precedido por poco tiempo a las traducciones en inglés o en francés. La traducción *Grito de llamada* (1978 [11]) de Iñaki Preciado es la primera traducción completa de esta colección de relatos, aunque existan versiones anteriores de una selección de relatos de esta colección o traducciones de relatos publicadas de manera separada anteriormente en inglés y en francés. *La blusa roja sin botones* de Tie Ning (1989 [15]) no será publicada en inglés y francés hasta un año después de la traducción al castellano. El caso de *La muñeca de Pekín* (2003 [53]) y *La niña de Pequín* (2003 [53]) de Chun Shu es distinto: se publicaron en España en 2003, mientras que en inglés no aparece hasta un año más tarde y la proximidad temporal de estas publicaciones se debe al papel que desempeñan los agentes.<sup>496</sup> A estas cuatro traducciones que se publican primero en castellano, habría que añadir la antología de poemas seleccionados y traducidos por Fan Ye y Javier Martín Ríos (*La niebla de nuestra edad*, 2009 [43]). Es un caso único, pues contiene poemas de jóvenes autores contemporáneos que apenas son conocidos ni en inglés ni en francés.

---

<sup>494</sup> Información facilitada por la editora, por lo que puede que la traductora no esté al corriente.

<sup>495</sup> Hay que tener presente el retraso de los estudios chinos en España con respecto a otros países (véase el apartado 8 sobre los traductores y las formaciones).

<sup>496</sup> La publicación de esta novela fue propuesta por un agente literario a una editorial francesa, pero la directora de colección decidió no publicarla (comunicación personal con Isabelle Rabut el 8 de abril de 2011).

En este apartado hemos visto, por un lado, que en ocasiones las mismas obras se publican casi de manera simultánea en castellano, inglés y francés y, por otro, que la mediación afecta incluso a las traducciones directas de diversas maneras: principalmente en la selección de la obra y en la revisión de la traducción. Existe también la posibilidad de que traducciones anteriores hayan influido en la traducción directa, de ahí que hayamos comparado las fechas de publicación de las traducciones al castellano, al inglés y al francés.

## 6. Géneros literarios y tipología de los textos que se traducen

En el siguiente repaso que realizaremos veremos que la narrativa —especialmente la novela— es el género más traducido y no olvidemos que en la tercera etapa tiende a ser indirectamente traducida. Las antologías de relatos y de poemas son menos numerosas y alrededor de un tercio de ellas son traducidas del chino. No obstante, el género menos representado es con diferencia el teatro.

De 1949 a 1977 el interés por la literatura china del siglo XX es sobre todo político. En la segunda mitad de la década de 1960 y durante la década de 1970, se concentran cuatro publicaciones distintas de las traducciones de la poesía de Mao Zedong [4-7] en castellano y otra en catalán [8]. Es muy probable que la proliferación de organizaciones maoístas en España a finales del franquismo promoviera la aparición de estas traducciones. En este sentido, Xulio Ríos señala que en esta época los militantes de izquierdas leen manuales provenientes de China, aunque no se refiera concretamente a la poesía de Mao:

Sin ánimo de hacer un inventario exhaustivo de las organizaciones que en España abrazaron el ideario maoísta, cabe citar, al menos, al PTE (Partido de los Trabajadores de España) y al MC (Movimiento Comunista), si bien en mayor o menor medida, en los años sesenta y setenta, existieron numerosos grupos de signo menor afectos a esta línea de pensamiento que alternaban los procesos de escisión y unificación. Cabe destacar también que los manuales editados en Pekín formaban parte del proceso de autoformación de la militancia de izquierdas de numerosos movimientos, incluidos nacionalistas, sin que ello permita adscribir en plenitud dichas formaciones a este ideario.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Xulio Ríos, «Qué fue del maoísmo en España», *Le Monde Diplomatique en español*, 1 de octubre de 2009, disponible en la página: <<http://www.igadi.org/index.html>> [consultada: noviembre 2009].

Hay que añadir que también se publican dos antologías de Marcela de Juan [2, 3], cuyo interés personal no es en absoluto político sino literario, aunque se interesa más por la poesía clásica que por la moderna. Asimismo, se traduce la autobiografía de Xie Bingying [1], cuyo interés, según el paratexto, se puede resumir así: «La vida de la autora es un símbolo de la nueva China» (p. 12). Por lo tanto, se insiste en el valor documental de la autobiografía.

El tipo de textos que se traduce de 1978 a 2000 corresponde sobre todo a novelas de valor documental o que permiten una interpretación en clave realista, socio-histórica o testimonial y el paratexto hace hincapié en este valor: novelas realistas, literatura de reportaje, novelas históricas y semi-autobiográficas. En cambio, apenas se traducen relatos modernistas y experimentalistas de los años treinta ni de los ochenta; la excepción sería *Olas* (1989 [14]) de Bei Dao. Incluso en el caso de esta novela modernista, el paratexto subraya su valor documental.<sup>498</sup>

Las traducciones de la poesía del siglo XX ocupan también una posición marginal. No olvidemos que precisamente la poesía es el género más alejado de un texto documental. De 1978 a 2000 se publica únicamente la colección de poemas en prosa de Lu Xun *Mala herba* (1994 [21]) en catalán y la antología de Álvaro Yunque dedicada sobre todo a la poesía clásica y que incluye algunos poemas modernos: *Poetas chinos: paisaje a través de la doble niebla* (2000 [34]). Se traducen también tres compilaciones de relatos: *Grito de llamada* (1978 [11]) de Lu Xun, *Ocho escritoras chinas* (1990 [17]) y *Diez grandes cuentos chinos* (2000 [33]). En conclusión, observamos que la poesía china del siglo XX se encuentra en una posición marginal con respecto a la poesía clásica y a la novela, y que entre las traducciones realizadas de 1978 a 2000, destaca la novela que refleja la realidad social de China.

En este punto es necesario un apunte general sobre la historia literaria china del siglo XX, puesto que sería impreciso señalar que la preferencia por las

---

<sup>498</sup> Como señalábamos en el capítulo 3, la cubierta posterior dice: «Una excelente novela que describe valientemente la China actual». Recordemos que es una novela fragmentaria, de estructura modernista; de ahí que esta cita resulte aún más llamativa, sobre todo cuando no se hace mención alguna al estilo o a la estructura de la novela.

novelas que reflejan la realidad social de China venga exclusivamente del proceso de recepción. No hay que olvidar que el maoísmo traería consigo una visión restringida de la literatura y que a partir del discurso sobre la literatura pronunciado por Mao Zedong en Yan'an en 1942 reinaría una concepción de la literatura casi exclusivamente limitada al realismo socialista y a la dimensión política hasta finales de los setenta. Una visión que afectaría no sólo a la producción literaria durante el maoísmo, sino también a la concepción que se tenía de autores de los años veinte y treinta y que se verían ya sea borrados de la historia literaria, como por ejemplo, Shen Congwen, ya sea canonizados e instrumentalizados como combatientes y no como artistas como fue el caso de Lu Xun. Además, esta visión de la literatura afectaría al tipo de textos que se exportaban al extranjero a través de editoriales como Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín. Sin embargo, a partir de los ochenta tanto los estudios literarios como la creación literaria conocerán una apertura que hará que se recuperen autores y surjan nuevas corrientes.

Así pues, teniendo en cuenta la evolución de la literatura china desde la década de 1980 y el interés que despierta esta literatura en Occidente tras la concesión del Premio Nobel a Gao Xingjian, podríamos pensar que a partir de 2001 la tendencia a traducir textos de valor documental ha cambiado. De hecho, es cierto que se traducen obras de autores contemporáneos como: Wang Shuo, Xu Xing, Bi Feiyu, Han Shaogong, Yan Lianke, Su Tong, Yu Hua y Mo Yan, entre otros, autores cuyo estilo es muy variado y emplean técnicas modernistas, posmodernistas, realismo mágico, etcétera. Sin embargo, se sigue haciendo hincapié en que las novelas de literatura china nos permiten conocer mejor la historia, la política y la sociedad chinas, mientras que la literariedad se deja en un segundo plano. El análisis del paratexto de algunas obras nos servirá para demostrar esta preferencia por el valor documental de las obras (apartado 7.2.3.). Veremos que incluso en obras en las que la estructura o el estilo son llamativos el paratexto omite estos aspectos y se centra únicamente en el valor documental.

Las antologías de poesía y poemarios, aunque siguen siendo pocos, también aumentan; recordemos que de 1978 a 2000 sólo se publica un poemario. De 2001 a 2009 se publican tres poemarios de autores modernos (de Bei Dao, Dai Wangshu y Wen Yiduo) y una antología de poetas contemporáneos de difícil adquisición por la reducida distribución que ha tenido: *La niebla de nuestra edad* (2009 [43]). Siguen publicándose también tres antologías dedicadas sobre todo a la poesía clásica que contienen unos pocos poemas modernos: *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa de León, *El barco de orquídeas: poetisas de China* (2006 [41]) de Kenneth Rexroth y Chung Ling y *Lo mejor de la poesía amorosa* (2007 [42]) de Chen Guojian. Cabe destacar que hay un vacío de las traducciones de poesía de los años ochenta; lo único que se traduce es *Paisaje sobre cero* (2001 [37]) de Bei Dao.

En cuanto a las colecciones y antologías de relatos, se publican un total de ocho, a diferencia de las tres publicadas de 1978 a 2000. Incluyen en su mayoría relatos escritos con anterioridad a 1980, sólo los de Ma Jian [45] y Gao Xingjian [50] son posteriores; lo que resulta lógico pues en China se publican más relatos a principios de siglo y los autores se decantan cada vez más por la novela a partir de finales de los ochenta. Únicamente una de las antologías se centra en relatos clásicos, además de contener unos pocos relatos modernos (*Antología del cuento chino maravilloso*, 2003 [47]), mientras que esto es algo que ocurre muy a menudo en el ámbito poético. Este aspecto es sintomático del valor que se le otorga a cada uno de estos géneros y épocas. Con todo, el género menos traducido es el teatro; sólo se ha traducido la obra de Lao She, *La casa de té* (2009 [83]), y una ópera modelo, *La linterna roja* (2005 [82]).

En lo que atañe a los autores traducidos, el panorama presentado en el capítulo 3 ha mostrado que no es muy común que se publiquen más de dos traducciones de un mismo autor. Sin embargo, hay sin duda dos autores que suponen una excepción y destacan por el número de traducciones: Gao Xingjian y Mo Yan; por eso comentaremos brevemente estos dos casos.

Gao Xingjian es el autor más traducido en esta época, podemos incluso afirmar que es el más traducido en la historia de la traducción de la literatura china del siglo XX al castellano y al catalán.<sup>499</sup> Su condición de Premio Nobel de literatura explica este fenómeno. Hemos presentado las dos traducciones de una antología de relatos de Gao que se han traducido: *Una caña de pescar para el abuelo* (2003 [50]) y *Una canya de pescar per al meu avi* (2003 [50]), la primera directa y la segunda indirecta. También hemos visto que las otras cuatro traducciones de dos novelas de este autor que se publican son traducciones indirectas camufladas, todas ellas realizadas a partir del francés al castellano y al catalán: *La muntanya de l'ànima* (2001 [58]), *La montaña del alma* (2001 [58]), *El llibre d'un home sol* (2001 [59]) y *El libro de un hombre solo* (2002[59]). En la página de créditos se indica como original el título chino y se omite la versión francesa. Por lo tanto, el paratexto nos ofrece los datos que figurarían en una traducción directa. El nombre de una cotraductora china (Liao Yanping y Xin Fei) en tres de estas versiones induce al lector a pensar que se trata de traducciones directas.

Por lo que se refiere a las traducciones de Mo Yan, en 1992 Muchnik publica *Sorgo rojo* [28], en 2007 Kailas saca a la luz *Grandes pechos amplias caderas* [69], en 2008 Las *baladas del ajo* [70] y en 2009 *La vida y la muerte me están desgastando* [74].<sup>500</sup> Todas, excepto la primera (que no es camuflada), son traducciones indirectas camufladas realizadas a partir de la versión inglesa de Howard Goldblatt. Esta profusión de traducciones tan seguidas de un mismo

---

<sup>499</sup> Observamos que Gao Xingjian es el más traducido si tomamos en cuenta las traducciones de sus ensayos con un total de once volúmenes (siete al castellano y cuatro al catalán). Lu Xun le sigue de cerca con los ocho libros dedicados a su ficción y a su poesía en prosa y un noveno título: *Breve historia de la novela china*, traducido del chino por Rosario Blanco Facal, Barcelona, Azul, 2001. En tercer lugar se encuentran los cinco libros dedicados a la poesía de Mao Zedong y, en cuarto lugar, Mo Yan y sus cuatro novelas; pero en realidad cuentan siete si alargamos el límite cronológico hasta 2011.

<sup>500</sup> Aunque estén fuera de los límites cronológicos de este capítulo —y consecuentemente no figuren en las fichas del capítulo anterior—, cabe destacar que en 2010 y 2011 Kailas publica las novelas de Mo Yan: *La república del vino* [The Republic of wine, 2000 = 酒国, 1992], traducido del inglés por Cora Tiedra, Madrid, Kailas 2009; *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* [師傅越来越幽默 = Shifu, you'll do anything for a laugh, 2001], traducido del inglés por Cora Tiedra, Madrid, Kailas, 2011; y *Rana* [蛙, 2009], traducida del chino por Yifan Li, Madrid, Kailas, 2011. En 2010 Kailas publica otra obra de literatura china: *Canción de la pena eterna* de Wang Anyi.



autor, o simplemente por parte de una misma editorial, en este caso Kailas, incluso aunque fueran de autores distintos, es algo inexistente hasta el momento y esa es una de las razones por las que dedicamos la tercera parte de la tesis a las traducciones y a la recepción de Mo Yan.

Para cerrar este apartado nos gustaría señalar que el hincapié que se hace en el valor documental de las novelas ofrece una visión restringida de la literatura china del siglo XX. Al fin y al cabo, se olvida la característica más importante de la literatura: la textura literaria; con todo lo que eso conlleva. Esta tendencia será examinada más a fondo en un apartado posterior (7.2.3.).

## **7. El paratexto de las obras**

En el apartado que hemos dedicado a los géneros literarios y tipos de textos que se traducen, hemos anunciado algún aspecto que destacan los paratextos y que aquí profundizaremos. El paratexto nos sirve para examinar los rasgos que se valoran de la literatura china y la manera en que se presenta esta literatura. No olvidemos que constituye la puerta de entrada, el umbral, el primer contacto que el lector tiene con el libro (capítulo 2, apartado 4.3.).

Primero haremos una revisión de la evolución de los paratextos por etapas para luego tratar algunos temas recurrentes en los paratextos de las traducciones que creemos que ofrecen una visión restringida de la literatura china moderna y contemporánea. Para ello repasaremos algunos de los datos presentados en el capítulo anterior.

### **7.1. Visión global de la evolución de los paratextos**

#### **7.1.1. Los paratextos de las traducciones de 1949 a 1977**

El paratexto de la autobiografía de Xie Bingying [1] contiene, por un lado, los dos prólogos de la edición inglesa y, por otro, el prólogo de Marcela de Juan. El prólogo anglófono, especialmente el redactado por Gordon Bottomley se centra en la diferencia y describe una China lejana, exótica y milenaria. En el

prólogo del traductor al inglés, llama la atención que subraya el interés documental de la autobiografía como reflejo de una generación. En cuanto al paratexto de las traducciones directas de Marcela de Juan [2, 3], no figura el título original de los poemas ni la fuente de la que se ha traducido. Tampoco menciona qué sistema de transcripción utiliza, y aunque tiende a usar el Wade-Giles no siempre es coherente (a veces usa el EFEO) y en ocasiones introduce errores (Huan Yung en vez de Huang Yung, por ejemplo). Creemos que estas irregularidades reflejan que aún no existen especialistas sobre literatura china moderna en España y Marcela de Juan es una de las pocas traductoras. Esta literatura es desconocida en el sistema literario de llegada, lo que hace que la traductora no considere necesario presentar las fuentes y no presta atención a ciertos criterios formales. Además, tiene como objetivo llegar al público general que desconoce totalmente la poesía china del siglo XX.

Los prólogos de Marcela de Juan y el conjunto de sus publicaciones nos revelan que su interés se centra principalmente en la poesía clásica, aunque decide presentar poemas modernos para que el lector hispanohablante pueda conocerlos. Los paratextos de las publicaciones de poemas de Mao [4-8] nos indican que el interés de publicarlos es sobre todo político y no literario. Por lo que se refiere a los relatos de Lu Xun, el paratexto de la traducción de Salvat [9] deja entrever un interés estrechamente relacionado con lo político y lo revolucionario, mientras que el prólogo de la traducción de Sergio Pitol muestra un interés literario por estos relatos [10].

Las traducciones publicadas hasta 1977 se reducen, por lo tanto, a los temas y autores que ya hemos expuesto. Aún no existe un interés pronunciado por la literatura china del siglo XX, sino que estas traducciones se publican sobre todo por su interés político, como en el caso de poemas de Mao y relatos de Lu Xun, o por el interés personal de una traductora, en el caso de las antologías de Marcela de Juan. La preferencia de Marcela de Juan por la literatura clásica no es sólo una elección personal, sino que veremos que es una tendencia generalizada especialmente en el caso de la poesía.

### 7.1.2. Los paratextos de las traducciones de 1978 a 2000

En este período se percibe un cambio notable en uno de los paratextos de las traducciones directas: el prólogo de *Mala herba* (1994 [21]) no es anónimo, sino que lo firman los traductores, contiene una bibliografía que hace referencia a fuentes en distintos idiomas y ofrece una mirada crítica y detallada de la obra y la figura de Lu Xun. Contrasta por tanto con prólogos de la etapa anterior que suelen ser anónimos, simplistas y politizados; omiten las fuentes y no respetan normas de transcripción, por poner algunos ejemplos que hemos analizado en el capítulo 3. Contrasta también con otros paratextos de esta segunda etapa que aparecen en reediciones de Ediciones en Lenguas Extranjeras como *Ocho escritoras chinas* (1990 [17]) y *La verídica historia de A Q* (1991 [27]) que omiten todo tipo de datos desde la lengua de partida, el traductor o el contexto de publicación del original. No olvidemos tampoco el caso del prólogo de *La mitad del hombre es la mujer* (1992 [20]) en el que la especialista y traductora que realizó la entrevista al autor es totalmente invisible.

Muchos de los paratextos subrayan el valor documental de las novelas y como ésta es una cuestión recurrente le dedicaremos un apartado (7.2.3).

Para terminar, los paratextos de las dos novelas de Li Bihua: *Adiós a mi concubina* (1993 [29]) y *La última princesa de Manchuria* (1995 [31]) hacen referencia a las adaptaciones cinematográficas que se hicieron; como también ocurre en el caso del paratexto de *Sorgo rojo* (1992 [28]) de Mo Yan. Cabe destacar que algunas obras de los ochenta y noventa son traducidas y publicadas gracias al éxito de adaptaciones cinematográficas de realizadores como Chen Kaige, Eddie Fong y Zhang Yimou y esto se transmite en el paratexto a modo de reclamo hacia el lector.

### 7.1.3. Los paratextos de las traducciones de 2001 a 2009

En las antologías y colecciones de relatos y poemas de este período, por un lado, contamos con los paratextos elaborados con esmero por traductores de chino como es el caso de las traducciones de Javier Martín Ríos (de poemas de Wen Yiduo y Dai Wangshu [38, 39]), el prólogo de Laureano Ramírez de *Contar nuevo de historias viejas* (2001 [44]), el de Patricia Schiaffini a los relatos de Ma Jian (2002 [45]), el prólogo de Carles Prado de *Diari d'un boig i altres relats* (2007 [48]) y —aunque se trate de una novela— el de Paula Ehrenhaus de *Qingyi, ópera de la luna* (2007 [54]) de Bi Feiyu. Estos prólogos suelen presentar al autor y su obra y ubican el contexto de publicación o incluso señalan dificultades de traducción o informaciones complementarias que ayudarán al lector a comprender el texto. Contrastan con los paratextos de publicaciones que suelen ser reediciones y a menudo ni siquiera lo indican, no siempre señalan la fuente de las traducciones ni el idioma del que traducen y contienen prólogos confusos, erróneos, orientalizantes, a veces anónimos y a menudo centrados únicamente en la literatura clásica como son: *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa León, *Antología del cuento chino maravilloso* (2003 [47]) de Rolando Sánchez Mejías, *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007 [46]) y *Diario de un demente y otros cuentos* (2008 [49]).

En cuanto a los paratextos de las novelas, demuestran que se procura atraer al lector de diversas maneras que se repiten de un paratexto a otro. En suma, observamos varios temas clave que se reiteran en las cubiertas posteriores: la censura como reclamo, el énfasis en el valor documental de la novela (que implica la preferencia por los temas autobiográficos y basados en hechos reales) y el trauma de la Revolución Cultural. Estas cuestiones las examinaremos en el siguiente apartado.

## 7.2. Signos de la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea

A continuación examinaremos distintos rasgos recurrentes en los paratextos de las traducciones de literatura china del siglo XX. En algunos casos, los aspectos que trataremos han sido planteados rápidamente en el repaso de la evolución de los paratextos que acabamos de presentar, pero consideramos que merecen la debida atención. Se repiten en los paratextos de obras publicadas en distintas épocas, por eso los presentamos de manera temática y no dentro de una periodización temporal como hemos hecho hasta ahora. Es importante tener en cuenta que estas ideas permanecen vigentes a lo largo de la historia de las traducciones. Ocasionalmente nos basaremos también en los artículos y reseñas en prensa que reproducen temas frecuentes en los paratextos y presentan una visión restringida de la literatura china moderna y contemporánea.

### 7.2.1. El anonimato de los prólogos

Falta de rigor o de espíritu crítico y anonimato suelen ir unidos en los prólogos. Observamos que varias antologías de relatos y de poesía suelen silenciar el nombre del autor del prólogo. Ocurre especialmente en el caso de las reediciones de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín y en el caso de las traducciones indirectas realizadas a partir de una edición de esta editorial, como: *Poemas* (1970 [5]) de Mao Zedong, *La verdadera historia de A Q y otros cuentos* (1971 [9]) de Lu Xun, *Diario de un loco* (1971 [10]) de Lu Xun, *Ocho escritoras chinas* (1990 [17]), *Luna creciente* (2007 [46]) y *Diario de un demente y otros cuentos* (2007 [49]) de Lu Xun. En estas ediciones no suelen figurar la lengua de partida, el título original chino, el título del texto mediador, el traductor del texto mediador o incluso del texto castellano, etcétera. La fecha de publicación de estas obras nos muestra que no es un fenómeno aislado que haya tenido lugar al inicio de la recepción de esta literatura, sino que sigue vigente.

Otros casos en los que no se indica el autor de la introducción o el prólogo son la traducción del francés de *Hibisco* de Gu Hua (1989 [26]), la

traducción del inglés de *Adiós a mi concubina* (1993 [29]) de Li Bihua y la vertida del francés *Historia de mi vida* (2005 [66]) de Lao She.

Esta falta de datos y de rigor podría ser comprensible en las primeras traducciones de literatura china, pero vemos que, aunque sea a través de reediciones, se siguen publicando sin ubicar en absoluto la época en que se realizó la traducción y se redactó el prólogo. Así, se publican antologías de relatos y poesía que incluyen prólogos anónimos y que datan de los años sesenta o setenta, en algunos casos, sin indicar la fuente ni el autor como si fueran prólogos contemporáneos; como ocurre con *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa de León.

Esta falta de contextualización relega a la literatura china del siglo XX a una posición marginal, pues los editores no actuarían de la misma manera si se tratara, por ejemplo, de una antología de literatura inglesa del siglo XX publicada hoy en día.

### 7.2.2. La temporalidad arbitraria

En este caso las estrategias paratextuales que analizaremos están relacionadas con el Tiempo. El análisis del uso arbitrario de la temporalidad en el paratexto, o incluso podríamos hablar de la manipulación de la temporalidad en el paratexto, refleja la manera restringida en que se presenta y se valora la literatura china del siglo XX. Más que estrategias conscientes, se trata de negligencias que manifiestan el trato desigual hacia la literatura china moderna y contemporánea.

Nos parece imprescindible hacer referencia aunque sea brevemente a la obra de Johannes Fabian *Time and the Other*, en la que el autor sostiene que existe una política del Tiempo.<sup>501</sup> La escritura sobre el Otro, en este caso la escritura etnográfica, en el análisis de Fabian, asocia el «aquí» y «ahora» con el investigador y el «ahí» y «entonces» con el objeto de estudio, lo que refuerza un

---

<sup>501</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 2002 (1ª edición en 1983).

discurso alocrónico, es decir, anacrónico. El alocronismo constituye, según Fabian, mucho más que una suma de errores pasajeros, sino que es la expresión de una cosmología política, una especie de mito. Fabian denuncia al fin y al cabo la negación de la co-temporalidad del Otro como un acto político y no sólo discursivo. La construcción de la distancia temporal entre los sujetos que estudian y aquellos que son estudiados es lo que Fabian ha denominado «la negación de la co-temporalidad» (*denial of coevalness*), una condición epistemológica que rige toda la producción de conocimiento antropológico. La reflexión de Fabian sobre la escritura etnográfica se puede extender a la producción de otro tipo de textos sobre el Otro, en este caso al paratexto de las obras literarias y, por consiguiente, al discurso sobre una literatura extranjera.

En la revisión de los textos traducidos del capítulo 3, hay dos ejemplos evidentes en los que se hace un uso arbitrario de la temporalidad en el paratexto. Estos ejemplos son las antologías de relatos: *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy* (1990 [17]) y *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007 [46]). Recordemos que la primera es una reedición de una antología anteriormente publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín que fue traducida del chino por hispanistas chinos y revisada por correctores latinoamericanos, mientras que la segunda es una traducción del inglés de una antología bilingüe, es decir, ha sido traducida a partir de una antología en la que aparece el original chino junto a la traducción inglesa y fue publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras. En ninguno de los dos casos se indica la fecha de publicación de las versiones publicadas por la editorial pekinesa y este silencio del Tiempo nos impide ubicar la elaboración del paratexto, como los prólogos, por ejemplo.<sup>502</sup>

En el caso de *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy* el procedimiento más llamativo es la actualización. El primer marcador temporal lo encontramos en el subtítulo: «vida cotidiana en la China de hoy». Y en la solapa posterior se precisa un poco más el Tiempo: «Este primer volumen reúne obras

---

<sup>502</sup> En el caso de *Ocho escritoras* no hemos encontrado dicha edición, mientras que *Masterpieces by Modern Chinese Fiction Writers* (de la que se traduce *Luna creciente*) se publicó en 2002.

de escritoras chinas muy populares, han sido escritas desde la Revolución Cultural hasta nuestros días [...]». La antología se publica en 1990, así que según el paratexto los relatos datan de 1966 (que es la fecha oficial de inicio de la Revolución Cultural) hasta 1990, fecha de publicación de la antología. Sin embargo, no es así, ya que el relato más antiguo de esta antología es muy anterior a la Revolución Cultural, fue publicado en 1957 por Zong Pu y el más reciente data de 1982 y pertenece a Ye Wenling.<sup>503</sup> Así que la única información ofrecida sobre la época de publicación de los relatos que figura en la solapa del libro es errónea y, como veremos, no es un error anecdótico.

El segundo procedimiento destacable es la omisión de la temporalidad y la uniformización del Tiempo del Otro. No se ofrecen las fechas de publicación de los relatos como si todos fueran de una misma época, como si de 1957 a 1982 no hubiera habido cambios y no hiciera falta precisar el Tiempo.<sup>504</sup> Los relatos quedan por tanto suspendidos en el tiempo que va de «la Revolución cultural hasta nuestros días», como indica la solapa, atemporales, inamovibles. Esto nos recuerda a la ilusión de la simultaneidad, otra de las estrategias del antropólogo que denuncia Fabian en *Time and the Other*. Según Fabian, la observación de una experiencia por parte del antropólogo se asemejaría al acto de contemplar un cuadro inmóvil, cuando en realidad no se tiene en cuenta que la experiencia evoluciona y que incluso el observador participa en esa experiencia, de la misma manera que el autor del paratexto participa en la creación de la imagen que se tiene del Otro y de su literatura en este caso.<sup>505</sup> En los datos biográficos de las

---

<sup>503</sup> Hay que tener en cuenta que la antología se reeditó en 1990 y que puede que la primera edición de Ediciones en Lenguas Extranjeras sea cercana a 1982, aún así el inicio de la antología es anterior a la Revolución Cultural.

<sup>504</sup> Este procedimiento es visible también en las antologías en las que no se indica que son reediciones de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín. La antología se publica como si fuera contemporánea y, por consiguiente, no se ubica la elaboración de la traducción o del prólogo, por ejemplo. Se omite la temporalidad y no se contextualiza la publicación. Esto ocurre en las diversas reediciones de poemas de Mao que hemos visto, en las reediciones de relatos de Lu Xun y en la reedición de la antología poética de Rafael Alberti y María Teresa de León, *Poesía china* (2003 [40]).

<sup>505</sup> Concretamente critica a Lévi-Strauss y a la manera en que insiste en la observación del antropólogo. Dice así: «Observation conceived as the essence of fieldwork implies, on the side of the ethnographer, a contemplative stance. It invokes the “naturalist” watching an experiment. It also calls for a native society that would, ideally at least, hold still like a *tableau vivant*. Both images



autoras que preceden a cada relato se ofrecen algunas fechas, pero parece que se han escogido de manera arbitraria sin indicar en ningún caso el contexto de producción de los relatos escogidos.

Por otro lado, creemos que la actualización está relacionada con el interés documental de la literatura china del siglo XX. El interés documental suele ir unido a la literatura del siglo XX, mientras que la literatura clásica se relaciona con lo literario y lo artístico. Por lo tanto, cuando se recurre a la actualización, se pretende situar al Otro en una vaga e imprecisa simultaneidad para tratar de conocerlo. La solapa posterior dice así: «[en estas obras] quedan reflejados, en el marco de la historia china más reciente, los problemas de la familia, las contradicciones del amor, la vida profesional, lo rural y lo urbano: es decir todo lo que concierne la mujer como tal en cualquier lugar del mundo». Y la solapa anterior dice: «Aspiramos poder contestar la pregunta: ¿Cómo son y cómo viven LAS OTRAS?».

En cuanto a la segunda antología, *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* el uso arbitrario de la temporalidad se ve reflejado en una conducta completamente opuesta a la que acabamos de examinar. El procedimiento principal al que se recurre es el alejamiento: se legitima la literatura china moderna a través del reconocimiento de la literatura y el pensamiento clásicos. Estamos ante una antología de relatos de la primera mitad del siglo XX, el relato más antiguo data de 1922 y fue escrito por Wang Tongzhao y el más reciente de 1947 por Ai Wu. Sin embargo, el prologuista de la edición castellana se propone repasar la historia de la literatura y del pensamiento chinos en dos páginas y media, por lo que dedica un párrafo a cada dinastía. Empieza así:

China siempre ha sido para el mundo occidental una civilización misteriosa y, durante bastante tiempo, desconocida. [...] Aunque no era muy conocida

---

are ultimately linked up with a visual root metaphor of knowledge. In this, structuralism rejoins the aestheticizing attitudes of the cultural relativists. In both movements, the illusion of simultaneity (as between elements of a picture that is contemplated, or between the visual object and the act of its contemplation) may lead to utter disregard for the active, productive nature of field-work and its inevitable implication in historical situations and real, political contradictions» (énfasis en el original). Johannes Fabian, *Time and the Other*, p. 67.

por nosotros en el pasado, China tiene una brillante tradición literaria. La primera antología de la poesía china [...] (p. 7).

Para legitimar la excelencia de la literatura china en una antología de literatura moderna presenta un prólogo que empieza con la primera antología de poesía china y expone la literatura y el pensamiento clásicos, desde el *Shijing* hasta Confucio, Laozi, la poesía Tang, el teatro Yuan, etcétera.

Después de dedicar aproximadamente un párrafo a cada dinastía, ofrece algunos datos relacionados con la literatura moderna que ocupan el 2 o 3% del prólogo. Para cerrar el prólogo dice así: «Los autores que hoy presentamos, seis hombres y dos mujeres, muestran en sus cuentos la dureza de la vida de sus protagonistas, fiel reflejo de la sociedad feudal que estaba a punto de desaparecer» (p. 9). Aquí es donde intuimos una segunda práctica: la omisión temporal. Después de la alejada revisión histórica que se ofrece no se indica más que vagamente a qué época corresponden estos relatos. No se ubica a los autores en la historia literaria y tampoco se contextualiza la elección de los relatos. Recordemos el título que también es vago con respecto a la temporalidad: *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos*, cuando realmente no son contemporáneos sino en todo caso modernos, ya que han sido escritos en la primera mitad del siglo XX y la antología se publica en 2007 (en 2002 en su versión inglesa de la que se traduce). De hecho, el título difiere totalmente del título inglés de la antología: *Masterpieces by Modern Chinese Fiction Writers*.

Un tercer uso arbitrario de la temporalidad en este prólogo sería la imprecisión temporal. Se ofrecen datos incorrectos de fechas y se observa por tanto una falta de rigor con respecto al Tiempo. Se ofrecen fechas erróneas sobre el *Shijing* y la duración de períodos históricos como Primaveras y Otoños o la dinastía Qin. Estos errores reflejan un trato poco riguroso del Tiempo y son sintomáticos de una minorización de la literatura china en general.

Por lo que se refiere al recurso al alejamiento y la omisión temporal, reflejan la preferencia por la literatura clásica y la marginalidad de la literatura china moderna y contemporánea. El prologuista ha considerado necesario legitimar una antología de literatura moderna mediante una exposición sobre la

«brillante tradición literaria» (p. 7). Esta marginalización es patente en otras antologías, sobre todo en el caso de las que incluyen tanto poesía clásica como moderna en las que frecuentemente las explicaciones ofrecidas en la introducción dejan totalmente de lado la literatura moderna o le dedican unas pocas palabras y omiten la importancia de los cambios acaecidos.<sup>506</sup> Esto ocurre en otras antologías como por ejemplo: *Poetas chinos: paisaje a través de la doble niebla* (2000 [34]) de Álvaro Yunque, *Poesía china* (2003 [40]) de Rafael Alberti y María Teresa de León y *El barco de orquídeas: poetisas de China* (2006 [41]) de Kenneth Rexroth y Ling Zhong.

A través del análisis paratextual de estas dos antologías hemos descubierto que se hace un uso arbitrario de la temporalidad del Otro que refleja tendencias editoriales que sitúan a la literatura china del siglo XX en una posición marginal en el sistema literario global. Estrategias como el alejamiento, la actualización, la omisión temporal o la imprecisión temporal se repiten en los paratextos y críticas literarias y son reflejo de otras tendencias de recepción más generales como son la prioridad por el valor documental de la literatura del siglo XX en detrimento al valor literario y la valoración de la literatura clásica en contraposición a la literatura china del siglo XX. Estas negligencias que tienen lugar en el proceso de recepción y que en ocasiones pueden incluso parecer opuestas o contradictorias como en el caso del alejamiento y la actualización coinciden en que nos ofrecen una mirada restringida de la literatura china del siglo XX.

---

<sup>506</sup> Además, la mayoría de antologías de poesía están dedicadas a la poesía clásica e incluyen algunos poemas modernos, pero apenas se elaboran antologías exclusivamente de poesía del siglo XX. De hecho sólo hay una, la realizada por Fan Ye y Javier Martín Ríos: *La niebla de nuestra edad* (2009 [43]), el resto son los poemarios de un solo autor (como los poemarios de Lu Xun, Dai Wangshu, Bei Dao y Wen Yiduo). En cambio, en el caso de la narrativa, sí que se publican antologías de relatos exclusivamente modernos.

### 7.2.3. La preferencia por el valor documental y el énfasis en la diferencia

En este apartado veremos dos aspectos recurrentes en los paratextos de las traducciones: la preferencia por el valor documental de las novelas y el énfasis en la diferencia y el exotismo de China. Veremos que a menudo aparecen unidos de manera inseparable. Empezaremos por presentar algunos ejemplos de ambas tendencias para después tratar de explicar el origen. En esta última parte hablaremos de la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono y del papel que han podido tener en relación con la preferencia por el valor documental y el énfasis en la diferencia.

#### a) La preferencia por el valor documental

Las siguientes citas provienen de las cubiertas posteriores de algunas traducciones y sirven para demostrar que los paratextos subrayan el valor documental de estas novelas<sup>507</sup>:

[...] cuenta con el añadido de estar centrada en un **personaje real dotado de tintes épicos** (Li Bihua, *La última princesa de Manchuria*, 1995 [31]).

[...] un impresionante **testimonio personal y sociológico** de una estudiante china que vivió en carne propia la terrible represión del verano de 1989 (Hong Ying, *El verano de la traición*, 1998 [24]).

Cuarenta años de **la historia reciente de China** en una novela que debería leerse con una servilleta alrededor del cuello (Lu Wenfu, *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino*, 1994 [30]).

[...] una profunda y conmovedora **pintura de la vida en China** (Wang Anyi, *Baotown*, 1996 [32]).

Esta obra nos **permite acercarnos a la sociedad china de hoy**, que en tantas cosas se asemeja y se diferencia de la nuestra (Tie Ning, *La blusa roja sin botones*, 1989 [15]).

---

<sup>507</sup> Los énfasis son nuestros. Ésta no es más que una selección y se pueden encontrar más ejemplos representativos de esta tendencia en el análisis del paratexto de cada traducción que hemos presentado en el capítulo 3. Lo mismo ocurre con el resto de ejemplos que presentaremos en este apartado, tanto en relación con el valor documental como en relación con la insistencia en la diferencia. Además, en el capítulo 5, cuando abordemos la recepción de las obras de Mo Yan en España, volverán a aparecer estas cuestiones y ambas tendencias se verán reflejadas en más ejemplos en prensa.

[...] **crónica** de tres mujeres en la **China actual**. [...] **La sociedad china**, como tantas en el mundo, continúa marcada por la lógica de los hombres (Zhang Jie, *Galera*, 1995 [22]).

Con una cruda intensidad y una franqueza exenta de todo temor, *Hija del río sigue la trayectoria de China* a través de la vida de una mujer [...] (Hong Ying, *Hija del río*, 2005 [64]).

Observamos que en las cubiertas se repiten una y otra vez aspectos relacionados con el valor documental, realista y testimonial. En muchas ocasiones el tipo de escritura, el lenguaje y el estilo se omiten completamente. Son obras posteriores a los ochenta y que, por consiguiente, no se ciñen al restringido canon socialista que pudo dominar en décadas anteriores. Esto refleja algunas de las pautas de la crítica y del mercado editorial a la hora de evaluar y publicar esta literatura.

Se deja de lado la importancia de la textura literaria, que Braester nos recuerda en esta cita:

The study of non-Western literature and film has largely tended toward an “area studies” approach, privileging paradigms taken from the social sciences. In focusing on production data, readers’ reception of works, and literature as a reflection of national and transnational sociopolitical and economic trends, scholars have often neglected the inner resistance and conflicting messages within specific texts. Literature differs from other forms of discourse in its emphasis on the texture of the text. How things are said is just as important as what is said—if not more important.<sup>508</sup>

La importancia de la textura literaria es algo que necesita ser reiterado en la recepción de la literatura china del siglo XX en España, dado que se hace hincapié en el valor documental de las obras, mientras que el valor literario se relega a un segundo plano y en ocasiones incluso se omite completamente. Hay que tener en cuenta el peligro que representa suponer que una novela nos ofrece un «fresco de la China» de una época concreta sin considerar los elementos ficticios que son al fin y al cabo la esencia de la novela. Incluso la novela que se basa en hechos reales o incluye elementos en clave autobiográfica no deja de ser una representación de la realidad. Como señala Carles Prado-Fonts, esto es algo que nos parece obvio y en lo que no hace falta insistir cuando leemos novelas

---

<sup>508</sup> Yomi Braester, *Witness Against History: Literature, Film and Public Discourse in Twentieth-century China*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. xi.

históricas como *El nombre de la rosa*. En cambio, parece ser que hace falta recalcarlo cuando tratamos de literatura china moderna y contemporánea.<sup>509</sup>

La preferencia por el valor documental no sólo se percibe en los paratextos de las traducciones, sino que es una tendencia que también existe en las críticas de las novelas incluso por parte de especialistas. Por eso los tres ejemplos que daremos a continuación conciernen a cada uno de los siguientes casos: el paratexto de una novela, una crítica publicada en prensa por una especialista y un artículo sobre un taller literario publicado también en prensa.

El primer ejemplo que proponemos consiste en comparar la cubierta de la traducción *El diari de Shafei* (1991 [18]) de Ding Ling con *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas.<sup>510</sup> Hemos decidido optar por las cubiertas de estas dos novelas, porque *El diari de Shafei* se suele comparar con *La dama de las camelias* y con *Madame Bovary*; incluso se suele reconocer la influencia de estas obras en la escritura de Ding Ling.<sup>511</sup>

En ninguna de las cubiertas posteriores de *La dama de las camelias* se dice que refleje la sociedad francesa de mediados del siglo XIX, en ninguna de las tres ediciones que hemos consultado se señala el valor documental de la novela, sino que se centran en resumir el argumento y los temas tratados y todas indican el estilo realista y romántico de la obra.

En cambio, recordemos que la cubierta posterior de *El diari de Shafei* dice así:

*El diari de Shafei* narra la descoberta de la sensualitat d'una jove xinesa. La importància que es dóna als conflictes personals, la forma directa amb què s'expressa el desig sexual de la protagonista i el retrat de la societat xinesa de principi del segle XX, són els valors més destacats d'aquesta obra.

<sup>509</sup> Carles Prado-Fonts, «Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i globalitzacions de la literatura xinesa», en el dossier: «Orientalisme», *Digithum*, n° 10 (2008). UOC, disponible en la pàgina: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/prado.pdf>> [consultada: abril 2010].

<sup>510</sup> Hemos consultado las cubiertas posteriores de tres ediciones de *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas: Madrid, Alianza, 2008; Madrid, Anaya, 2010 y Madrid, Akal, 2006.

<sup>511</sup> Sobre estas influencias véase Jin Feng, *The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, West Lafayette (Ind.), Purdue University Press, 2005, p. 43; Tani E. Barlow y Gary J. Bjorge (eds.), *I Myself Am a Woman: Selected Writing of Ding Ling*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 49; e Yi-tsi Mei Feuerwerker, *Ding Ling's Fiction: Ideology and Narrative in Modern Chinese Literature*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1982.

Estamos de acuerdo en que uno de los aspectos llamativos de este relato es sin duda la temática innovadora: la emancipación sexual de una mujer y sus contradicciones. Se tratan temas como las contradicciones relacionadas con el amor y la sexualidad de una joven y, de modo tangencial, cuestiones como la familia —uno de los temas que se debaten en esa época, durante el Movimiento del Cuatro de Mayo— tan importante para el amante de Sofía, Ling Jishi, y que en cambio ella desprecia. Ling Jishi simboliza a un personaje conservador, mientras que Sofía, a pesar de estar perdida, sentirse sola y contradecirse en su actitud hacia su amante, encarna a la nueva mujer moderna. Otro de los aspectos sociales de la época es que Sofía padece tuberculosis, una enfermedad común a principios de siglo. Sin embargo, no creemos que el rasgo innovador y destacable de la novela sea que refleja la situación histórica, política o social de China, sino los temas que se tratan y la manera subjetiva en la que se abordan.

Feuerwerker examina con gran juicio el simbolismo de la sexualidad y la enfermedad de Sofía y expone precisamente que los obstáculos de Sofía dan cuenta de su lucha interna y no tanto de restricciones sociales, pues el mundo al que nos traslada el diario es extremadamente subjetivo:

Yet in the extremely subjective world of “The Diary” external reality, like the blowing wind reduced to a noisy disturbance intruding upon Sophie’s overwrought nerve endings, scarcely exists in its own substantial right. Restrictive social obstacles become internalized restraints, so that what one sees is not so much a woman pitted against a repressive society, but one continually at war with herself. Sexuality, like tuberculosis, becomes a personal affliction, and in many ways the two are seen as analogous. Both are powerfully destructive forces, deeply subversive of physical and mental well-being, and both can lead to annihilation.<sup>512</sup>

Nos parece que la comparación de las cubiertas de estas dos novelas sirve para destacar el trato desigual que se hace de la literatura china del siglo XX.

El siguiente ejemplo demuestra que esta visión restringida no se limita a las cubiertas de los libros, sino que afecta también a la academia. Presentamos una crítica de una novela escrita por una sinóloga.

---

<sup>512</sup> Yi-tsi Mei Feuerwerker, *Ding Ling's Fiction*, p. 44.

La reseña de *La montaña del alma* de Gao Xingjian publicada en *El País* por D. Folch identifica autor y narrador. La autora de este artículo no tiene en cuenta los elementos ficcionales de esta novela y la equipara con una autobiografía. Incluso llega a considerarla una memoria:

Es una larga novela que cuenta la búsqueda por parte **del autor** de una montaña mágica capaz de aplacar todas las tensiones que **su “yo”** le provoca. [...] A lo largo del itinerario se desgrana una **memoria personal** en la que tiemblan recuerdos de la Revolución Cultural y de la terrible hambre del Gran Salto Hacia Adelante, y que a su vez evoca un rosario de maldades y desgracias en que confluyen tanto la crueldad de los bandidos de las montañas como un clima opresivo en las relaciones personales que se remonta a tiempo inmemorial. [...] El texto desarrolla en paralelo una intensa relación amorosa que **el autor** entabla con una joven al inicio mismo de su búsqueda de la montaña espiritual y que le acompañará en buena parte del viaje, junto con otras varias que irán apareciendo y desapareciendo (énfasis nuestros).<sup>513</sup>

En este caso la reseña ha sido escrita por una historiadora especialista en China y publicada en un periódico de gran difusión. La autora de la reseña subraya la dimensión histórica de la novela desnudándola de su forma, tan importante en esta novela. La novela contiene elementos autobiográficos, pero esto no quiere decir que tenga que leerse como una memoria; de hecho su estructura vuelve esta lectura totalmente descabellada.

Al final de la reseña D. Folch se refiere a la estructura del libro que considera «innovadora» y la describe como «un *bric à brac* que no excluye nada». En la interpretación que se hace en la reseña se simplifica al máximo la textura literaria, pues el juego entre distintos pronombres («yo», «tú», «él») del que se sirve el autor es definido como parte de las «tensiones que su “yo” le provoca» y de «disquisiciones filosóficas». No se tienen en cuenta en absoluto los experimentos estilísticos del autor que dividen la estructura narrativa en capítulos pares en los que el narrador es el «yo» y capítulos impares en los que «tú» y más adelante también «ella» se vuelven los protagonistas; una estructura que se invierte a partir del capítulo 31. Estos experimentos son evidentes en la lectura y son dignos de mención, a pesar de que hayan sido considerados más o

---

<sup>513</sup> Dolores Folch, «Un Nobel de novela», *El País*, 19 de octubre de 2000.



menos exitosos.<sup>514</sup> La reseña valora únicamente los contenidos realistas, históricos y sociales que nos puede aportar la obra.<sup>515</sup> La reseña de D. Folch publicada en *El País* constituye un ejemplo de una lectura realizada a través de un filtro histórico que lleva a interpretaciones sesgadas de una obra literaria.

El siguiente ejemplo es una noticia publicada en el diario *El Correo* en la que se habla de un taller de literatura china que se celebra en Ermua. Este artículo nos parece representativo de dos tendencias receptoras de las que venimos hablando en este trabajo: la homogeneización de la literatura china, sinófona y sinoextranjera —todas ellas etiquetadas bajo una misma categoría de «literatura china»— y la predilección por el valor documental de las novelas, un punto que corresponde a este apartado.<sup>516</sup>

El título y el subtítulo del artículo son: «Libros que rompen prejuicios», seguido de: «El taller ‘Literatura de mujeres del mundo’ dedicado a la cultura

---

<sup>514</sup> Mabel Lee sostiene que gracias a la variación de pronombres Gao se distancia de su personaje y que esto hace que su relación con el personaje y con los demás cambie (Mabel Lee, «Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration», in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, Kwok-kan Tam (ed.), Hong Kong, The Chinese University Press, 2001, pp. 237-238). En este sentido, Isabelle Rabut considera, en su crítica a *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, que falta ahondar en el análisis del uso de estos pronombres más allá de que constituyan una técnica formal y preguntarse de qué manera estos cambios de perspectiva mejoran la comprensión de uno mismo y de los demás (Isabelle Rabut, «Lecture critique: Noël Dutrait (s.d.), L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian», *Perspectives chinoises*, n° 96 (julio-agosto 2006), p. 62). Julia Lovell, por otro lado, considera que el efecto conseguido en *La montaña del alma* difiere de los experimentos anteriores de las obras teatrales de Gao Xingjian. Cree que el tono y la presencia del narrador —o más bien de los narradores—, el tipo de prosa y los elementos autobiográficos obstaculizan el escepticismo que caracteriza sus obras y lo llevan más bien hacia terrenos más románticos. Así pues, la voz de Gao suena incluso llanamente ingenua, dividida entre la marginalidad y el heroísmo, por lo que tras la fachada modernista (que caracterizan sus experimentos estilísticos) se esconde un núcleo romántico que socava según Lovell el escepticismo y la neutralidad que el autor proclama en *Meiyou zhuyi* (没有主义 *Contra los ismos*) (Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, p. 168).

<sup>515</sup> Carles Prado-Fonts, en su artículo «Orientalismo a su pesar», examina también otros aspectos de esta reseña como las imágenes orientalistas que transmite de una China exotizante. Por lo tanto, esta misma reseña serviría también como ejemplo para ilustrar la segunda tendencia que examinaremos: el énfasis en la diferencia.

<sup>516</sup> Consideramos que la homogeneización está presente, puesto que se habla de una autora que escribe en chino desde la República Popular China (Chun Shu), una autora que escribe en chino desde la diáspora (Hong Ying) junto con obras de autoras que escriben en francés y en inglés: Chow Ching Lie, Diane Wei Liang, Yang Erche Namu (también escribe en chino) y Xinran sin hacer distinción alguna. Así, no se distingue en ningún momento la lengua de escritura ni los diversos contextos de producción de los textos.

china acerca a Ermua testimonios sobre las costumbres de este país milenario».<sup>517</sup>

El contenido del taller se resume de la siguiente manera:

El taller ofrece una literatura testimonial con pretensiones de denuncia, escrita en su mayoría desde el exilio y reflejo de las vivencias de varias generaciones de mujeres de una misma familia que enriquecen la historia y la literatura 'per se'.<sup>518</sup>

No entendemos a lo que se refiere la cita anterior con que estos textos «enriquecen la literatura 'per se'». Lo que queda claro es que el interés de estas novelas para el taller es puramente documental. El objetivo del taller queda claro en la siguiente cita: «'Literatura de las mujeres del mundo' se trata de un proyecto que insta a situarnos ante otras culturas a través de la literatura».

Por otro lado, el artículo transmite algunas ideas orientalistas: se hace referencia al «exotismo oculto y sugerente» de la China histórica como un atractivo del «fantástico mundo» en el que se sumerge el taller.<sup>519</sup> Y se dice que la organizadora «muestra en cada sesión libros escritos por autoras chinas, que reflejan en el momento justo el espíritu de una sociedad milenaria y patriarcal». También se dice que «La cultura china suele sorprender mucho por esa extraña mezcla de exotismo y modernidad». Nos parece que los adjetivos que aparecen en estas citas transmiten al lector y al asistente a este taller la idea estereotipada de una China milenaria, inamovible, patriarcal, uniforme, exótica, fantástica y moderna —por muy contradictorios que parezcan estos adjetivos— y contrastan totalmente con el título del artículo: «Libros que rompen prejuicios». Éste es precisamente uno de los ejemplos en los que se insiste en el valor documental de las novelas al mismo tiempo que se transmite una imagen de China exotizante y que hace hincapié en la diferencia.

---

<sup>517</sup> Manuela Díaz, «Libros que rompen prejuicios». Otro artículo que nos llama la atención es el publicado en una revista académica (*Cuadernos de geografía*) y que trata de la comunidad china en Occidente. Utiliza como fuente *La muñeca de Pekín* de Chun Shu (en el artículo figura como Chun Sue y se cita como «Sue, 2003») para afirmar que: «Por otra parte, el modelo educativo chino se basa en unas normas rígidas y jerárquicas donde no se fomentan valores de participación (Sue, 2003)»; sin aclarar que es una novela y no un estudio de sociología. El artículo es el siguiente: Amelia Petit, «Una mirada a la comunidad china desde Occidente», *Cuadernos de Geografía*, n.º 72 (2002), Universidad de Valencia, pp. 321-336.

<sup>518</sup> Manuela Díaz, «Libros que rompen prejuicios».

<sup>519</sup> Manuela Díaz, «Libros que rompen prejuicios».

Para terminar, nos gustaría resaltar que a menudo las obras sinoextranjeras y sus autores sirven para el lector occidental de portavoces, transmisores o testigos de la historia de un país poco conocido. Así, *Cisnes salvajes* se recomienda como lectura en programas universitarios de Historia, Sociedad o incluso lengua china, como también se recomiendan obras de Qiu Xiaolong, Ha Jin, Nien Cheng, Lulu Wang y Pearl S. Buck. Suelen aparecer junto a otros autores chinos o sinófonos en la lista bibliográfica que ayudará al estudiante a conocer mejor la sociedad china.<sup>520</sup> Lo que ocurre es que la literatura china se lee por tanto más a menudo por su valor documental que por su valor literario.

Yan Ying nos recuerda que el hecho de que un escritor que vive en Occidente sea de origen chino no hace que automáticamente la hegemonía occidental deje de intervenir en su escritura.<sup>521</sup> Hemos visto que algunos de estos autores caen en la trampa del auto-orientalismo. Al mismo tiempo, otros que no pretenden ser leídos como «portavoces», se convertirán en el proceso de recepción en documentos que atestiguan una época de la historia china. Cargamos a estos autores con la responsabilidad de ofrecernos un relato socio-histórico de China, cuando en realidad ésta no es la única virtud y a veces ni siquiera cuenta entre los objetivos del autor que narra una historia ficticia; como por ejemplo en el caso de Ha Jin [79].

Hemos tratado de demostrar que la limitación del interés centrado en el valor documental de la literatura china del siglo XX no es el hecho de prestar atención a estos datos, sino el centrarse casi exclusivamente en los datos socio-históricos y el ignorar la literariedad de las obras; promoviendo así interpretaciones sesgadas.

Carles Prado-Fonts afirma que la mirada restrictiva de los Estudios de Área, como ya denunció Edward Said, ha recorrido una trayectoria histórica que parte

---

<sup>520</sup> Nos basamos en programas de asignaturas de la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Rey Juan Carlos y la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>521</sup> Yan Ying, «Death of a Red Heroine; A Loyal Character Dancer; When Red is Black», *Modern Language Studies*, nº 35 (1, 2005), p. 82.

del orientalismo colonial y se acentúa tras la Guerra Fría para hoy en día mantenerse vigente gracias al capitalismo global.<sup>522</sup> Como indica este autor parece ser que la agudeza que nos hace conscientes del juego entre realidad y ficción que esconden las obras literarias disminuye cuanto más lejana es la cultura de la obra. La curiosidad por acercarnos al Otro y comprender una cultura que nos es desconocida hace que a veces olvidemos que nos encontramos ante una obra literaria.

### b) El énfasis en la diferencia

El énfasis en la diferencia suele ir unido a diversos mitos sobre lo radicalmente distintos que son los chinos. Entre otros mitos se suele afirmar que pertenecen a una cultura milenaria inmutable y que el idioma es indescifrable. Veremos varios ejemplos de los paratextos y de los artículos en prensa en los que se hace hincapié en la diferencia esencial de China y se transmiten mitos exotizantes.<sup>523</sup> Las generalizaciones y simplificaciones de la cultura china que la caricaturizan como exótica y extremadamente diferente son frecuentes en los artículos en prensa. También suele abundar la oposición y bipolarización Oriente-Occidente.

Shu-mei Shih presenta un argumento interesante y afirma que la denuncia de la insistencia en la diferencia no borra ni niega las diferencias entre culturas, historias y otras categorías:

Some differences carry more cultural capital than others; some differences are less universal than others; some differences are more disempowering and hurtful than others. The minority's and the Third World's desire to overcome reified differences does not mean that there are no more

---

<sup>522</sup> Carles Prado-Fonts, «Contra la literatura assetjada».

<sup>523</sup> Cabe destacar un contraejemplo que nos parece importante y que destaca por su precocidad: el prólogo de Marcela de Juan a la *Segunda antología de la poesía china* (1962 [2]). Recordemos que en este prólogo la traductora trata de acercar al lector y compara a los poetas chinos con poetas españoles con la intención de remarcar las similitudes y la cercanía; y no la diferencia. Consideramos que la traductora decide actuar de esa manera precisamente para luchar contra las imágenes exotizantes y orientalistas que transmiten otras traducciones; posiblemente otras traducciones en inglés y en francés, o las traducciones de literatura clásica, ya que por aquel entonces casi no existen traducciones de literatura china del siglo XX.

differences or that history, culture, and all other categories of human understanding are universal.<sup>524</sup>

A continuación presentaremos tres ejemplos de los paratextos en los que se insiste en estereotipos relacionados con la diferencia. Esta tendencia es evidente por ejemplo en las primeras traducciones de poemas de Mao. En una de ellas hemos visto que el prologuista afirma lo siguiente: «[...] me atrevería a decir que en chino no hay palabras, sino sonidos que representan lo real concreto» (Mao Zedong, *Poemas*, 1975 [6]). Esto ocurre incluso en el caso de traducciones directas como veremos en dos de los ejemplos que presentamos a continuación.

Como primer ejemplo citaremos un fragmento del prefacio de Gordon Bottomley a la traducción inglesa de *La autobiografía de una muchacha china* (1949 [1]) de Xie Bingying. Como es una traducción indirecta del inglés, el prefacio se reproduce en la versión castellana.

China se me aparecía como un lugar tranquilo e inmutable [...]. La vida allí debía ser ordenada, agradable; la gente, tranquila [...] (p. 8).

Este país había logrado en tiempos lejanos una cultura y una vida tan cercana a la perfección, tan exquisita y tan sabia, que había pretendido estabilizarla y asegurar su pervivencia, sin tener en cuenta que son las leyes mutables las que rigen nuestro planeta y que el intentar detener el progreso es petrificarle (pp. 8-9).

En esta descripción el poeta británico describe primero su impresión de China cuando era niño y contemplaba las pinturas de la vajilla de su casa y escuchaba los poemas traducidos por Arthur Waley que su madre le recitaba; una impresión que se acentúa con los años. Después evoca los cambios repentinos de una China milenaria e inmutable: «Noticias fragmentarias que iban llegándonos de cuando en cuando, acusaban claramente que el vértigo de cambio que a nosotros atormentaba se había apoderado también de China» (p. 8). Afirma que se trata de una cultura milenaria inmutable que de repente sufre cambios que llevan a una revolución a principios del siglo XX. Así, ofrece una visión restringida de China y de su historia.

---

<sup>524</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 28.

En cuanto a la cubierta posterior de la traducción directa de relatos de Lu Xun *Grito de llamada* (1971 [11]), realizada por Iñaki Preciado y Emilia Hu, dice así:

Lo que más poderosamente atrae en toda la producción de Lu Sin es su capacidad de síntesis para recrear un mundo exótico y lejano a la vez que aproximarlos al lector desde su interior mismo, despojándolo de todo tipismo y reduciéndolo a su esencia, a su esqueleto, para transmitir la base humana universalmente comprensible.

En este segundo ejemplo se insiste en el exotismo y la lejanía de China, pero se dice que existe una «base humana universalmente comprensible». Según esta cita China sería un mundo lejano y exótico que aún así comparte una esencia humana que el escritor puede captar y transmitir.

El tercer ejemplo que presentamos es también una traducción directa: la traducción de *El hombre de Pekín* (1989 [16]) de Zhang Xinxin y Sang Ye realizada por Dolors Folch. En la nota final la traductora dice:

Por muy sorprendentes que resulten los hechos que describen, lo más notable sin duda son sus reacciones ante ellos. Y es a menudo un comentario dicho de paso, su forma de aceptar una situación, lo que nos transporta a un mundo de valores esencialmente distinto del nuestro (p. 275).

En esta nota la traductora enfatiza la diferencia esencial que caracteriza los valores de los chinos. La traductora considera que lo más llamativo no son los hechos, sino las reacciones de los chinos, tan diferentes de nosotros.

Las simplificaciones sobre China y la insistencia en lo radicalmente diferente que es esta cultura también figuran en numerosos artículos en prensa.<sup>525</sup>

---

<sup>525</sup> Algunos titulares de artículos ya en sí transmiten mitos exotizantes e insisten en la diferencia, como por ejemplo: Amelia Castilla, «“Mis libros exploran en los sentimientos de las personas”. ‘Los cien sentidos secretos’ enfrenta a Oriente y Occidente» y Anna Soler-Pont, «Una literatura inmensa y desconocida: aproximación a una literatura de raíces milenarias». Ocurre mucho más a menudo en los artículos en prensa que en los paratextos (en éstos se tiende más a insistir en el valor documental). Intuimos que en los paratextos de literatura china clásica se insiste más en mitos exotizantes como la cultura milenaria e inmutable (que en los de literatura moderna); pero esta hipótesis se sale del objeto de este trabajo.

A continuación incluimos unas citas representativas<sup>526</sup>:

Tal vez en este sentido **la voz oriental de su autora** tenga algo que ver, y me refiero a esa llamativa habilidad que demuestra para separar el grano de la paja y llegar al epicentro del terremoto de unas palabras que hacen temblar lo más íntimo [Sobre *Shanghai baby* de Weihui].<sup>527</sup>

Los cien sentidos secretos, mezcla **pragmatismo occidental y espiritualidad oriental**, cuenta la historia de Olivia, hija de un chino y una norteamericana. Olivia no conoce **su pasado milenario** hasta que no llega Kwan, su hermanastra, a la que su padre había abandonado en China cuando emigró a Estados Unidos. Kwan, con **su misteriosos ojos yin** que le dan poder para re vivir fantasmas del pasado, acabará influyendo en Olivia [Sobre *Los cien sentidos secretos* de Amy Tan].<sup>528</sup>

**Del pueblo chino siempre se ha dicho que su verdadera fuerza está en la resistencia** y nada ilustra mejor esa idea que *¡Vivir!* (Seix Barral), la novela de Yu Hua publicada en China en 1993 que tiene el honor —junto con otra obra suya, *Brothers*, editada el pasado año— de haberse situado entre las 10 novelas contemporáneas que en el gigante asiático han conseguido vender más de un millón de ejemplares [Sobre las dos traducciones de Yu Hua].<sup>529</sup>

[...] la reciente salida a escena de una generación de escritores muy jóvenes empeñados en superar los traumas históricos y trasladar a sus obras los cambios espectaculares que lucen hoy en **la ancestral y hermética sociedad china**. [...] **China y sus tradiciones vienen de muy lejos y su historia milenaria convierte en pavesas lo que se pretendió revolución irreversible** [Sobre *El gourmet* de Lu Wenfu].<sup>530</sup>

Detrás de la literatura contemporánea hay mucho más, **porque China siempre ha tenido su interés como país exótico y legendario** [...] [En un artículo que hace un repaso de varias traducciones de literatura contemporánea china, sinófona y sinoextranjera].<sup>531</sup>

Creemos que estas citas son muy significativas, ya que muestran la insistencia que se hace en la diferencia. Se tiende a enfrentar a Oriente y Occidente como dos culturas opuestas y se transmiten ideas simplistas y exotizantes que no tienen por qué ser despectivas, pero que al fin y al cabo minorizan al Otro.

<sup>526</sup> Los énfasis son nuestros. Después de la referencia bibliográfica incluimos la obra de la que habla la reseña o el artículo.

<sup>527</sup> Lola Beccaria, «Sobre el desgarrar del amor», *ABC*, 27 de julio de 2002.

<sup>528</sup> Amelia Castilla, «Amy Tan: “Mis libros exploran en los sentimientos de las personas”. ‘Los cien sentidos secretos’ enfrenta a Oriente y Occidente».

<sup>529</sup> Elena Hevia, «Yu hua, el escritor como dentista», *El Periódico de Catalunya*, 12 de mayo de 2010. Cabe destacar que *Vivir* (traducida del chino por Anne-Hélène Suárez y publicada por Seix Barral) no figura en la historia de las traducciones del capítulo 3 porque se sale de los límites cronológicos (se publicó en 2010).

<sup>530</sup> Fernando R. Lafuente, «El rastro perdido».

<sup>531</sup> Anna Soler-Pont, «Una literatura inmensa y desconocida: aproximación a una literatura de raíces milenarias».

### c) Orígenes de estas tendencias: la mediación

Recordemos que las traducciones de literatura china del siglo XX que se publican en el mercado anglófono y francófono determinan el flujo de traducciones en España. No sólo las traducciones indirectas, sino también las directas, pues muy a menudo son escogidas vía agentes y ferias. De ahí que consideremos que las dos tendencias que acabamos de describir tienen en parte su origen en la mediación anglófona y francófona.

En primer lugar, examinaremos la manera en que la mediación anglófona ha podido influir en estas visiones restringidas de la literatura china del siglo XX y, en segundo lugar, nos centraremos en la mediación francófona en este sentido.

Consideramos que la preferencia por lo documental y la insistencia en una cultura china totalmente diferente y exótica están relacionadas con la mediación anglófona de las traducciones y, concretamente, con la evolución de los Estudios de Área (Area Studies) en los Estados Unidos. Perry Link expone que en la década de 1960 los estudios sobre la China moderna estaban dominados por el enfoque de los Estudios de Área y la literatura también se encontraba supeditada a ciertos intereses políticos: «When it came to literature, it seemed natural to use literary texts, especially realist fiction, as a means to understand Chinese social life».<sup>532</sup>

---

<sup>532</sup> Eugene Perry Link, «Ideology and Theory in the Study of Modern Chinese Literature: an Introduction», *Modern China*, nº 19 (1, enero 1993), p. 4. Sin embargo, Link es de los que considera que la situación cambia a partir de la década de 1980, con el crecimiento de la disciplina. Asimismo, Dirlik insiste en que no hay que homogeneizar a todos los investigadores y que dentro de los Estudios de Área también ha habido críticas internas. También destaca puntos positivos de los Estudios de Área como la lectura atenta de los textos y el estudio profundizado del idioma (Arif Dirlik, «Asia Pacific Studies in an Age of Global Modernity», in *Remaking Area Studies: Teaching and Learning across Asia and the Pacific*, Terence Wesley-Smith y Jon Goss (eds.), Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, pp. 5-23). Otros autores consideran que los Estudios de Área hoy en día destacan lo local frente a tendencias globalizadoras (David Ludden, «Area Studies in the Age of Globalization», *FRONTIERS: The Interdisciplinary Journal of Study Abroad*, nº 6 (invierno 2000), pp. 1-22; Jon Goss y Terence Wesley-Smith, «Introduction», in *Remaking Area Studies*, Terence Wesley-Smith y Jon Goss (eds.), pp. ix-xxvii.).



Hay que tener en cuenta que el nacimiento y el desarrollo de los Estudios de Área es un acontecimiento «contaminado» por los intereses geopolíticos y estratégicos de los Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial.<sup>533</sup> Arif Dirlik lo resume así:

[There are] many problems associated with area studies, with their conceptual context in a teleological and Eurocentric modernization discourse, their entanglement in the culturalist legacies of Orientalism, and their intimate relationship to a hegemonic ordering of the post World-War II world by the United States.<sup>534</sup>

En la introducción de *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, los editores Miyoshi y Harootunian se centran en exponer las consecuencias actuales, especialmente la financiación que reciben algunas «áreas» frente a otras por el interés económico que suponen. En suma, sugieren que el interés geopolítico ha sido sustituido, hoy en día, por el interés económico. Sostienen que el discurso de la Guerra Fría es una continuación del imperialismo que hoy en día continúan vigentes disfrazados bajo el manto del neoliberalismo y la globalización y añaden que los estudios culturales no han conseguido cuestionar a fondo la relación entre conocimiento y poder. Nos recuerdan que la división institucional en áreas durante la Guerra Fría supuso una manera de controlar el conocimiento de algunas zonas geográficas y así recopilar información sobre el enemigo. Asimismo, subrayan el hecho de que los Estudios de Área hacen hincapié en la diferencia.<sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> Morgan presenta una descripción interesante y detallada del desarrollo de los Estudios de Área y concretamente de los Estudios de Asia Oriental (East Asian Studies), en: Jamie Morgan, «The History of Contemporary Area Studies: Philosophy, Emergent Causal Relations, and the Nontriviality of the Sociology of Knowledge», *China Review International*, nº 11 (2, 2004), pp. 215-247.

<sup>534</sup> Arif Dirlik, «Asia Pacific Studies in an Age of Global Modernity», in *Remaking Area Studies*, Terence Wesley-Smith y Jon Goss (eds.), pp. 7-8.

<sup>535</sup> Masao Miyoshi y Harry D. Harootunian, «The “Afterlife” of Area Studies», in *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, Masao Miyoshi y Harry D. Harootunian (eds.), Durham (N.C.), Duke University Press, 2002, p. 12. Sobre cultural studies (en relación con «area studies»), añaden: «The newer cultural studies has shown greater openness and less commitment to maintaining rigid disciplinary boundaries, and has manifested a greater tolerance for new theoretical strategies. But it has, like the older area studies, often reproduced the same concern for difference (for different reasons), as area studies emphasized cultural uniqueness in its holistic representation of a national society. In this regard, the two have converged to overdetermine the sense of difference and its culturalist dimensions, despite the claimers of cultural studies that it seeks to avoid holistic representations» (*ibídem*, p. 12).

En uno de los capítulos de *Learning Places*, Cumings expone la evolución histórica desde la creación de los Estudios de Área. La divide en dos fases, la primera concierne los años cuarenta y la segunda explica los cambios y la revaloración de los Estudios de Área desde 1989. Aunque la primera ha sido muy estudiada considera que aún hoy no es fácil que se admita la estrecha colaboración que existió entre universidades, fundaciones y los servicios de inteligencia del estado americano que acompañaron esa fase y presenta pruebas y ejemplos para demostrar estas relaciones. En lo referente a la segunda fase, destaca la huella que ha dejado la primera fase y sostiene también el argumento presentado por los editores de que predominan los intereses económicos.<sup>536</sup>

La estrecha relación de los Estudios de Área con la política, la economía y la herencia orientalista hace que haya consecuencias en el estudio de las literaturas asiáticas, como demuestra Rey Chow.<sup>537</sup> A diferencia de Link, a quien hemos citado unas líneas más arriba, Rey Chow afirma que las consecuencias de los Estudios de Área siguen presentes en el mundo académico anglófono y considera que son formas contemporáneas de orientalismo. Como bien resume Vicente L. Rafael:

By privileging the nation-state as the elementary unit of analysis, area studies conceive “areas” as if they were the natural—or at least, historically necessary—formations for the containment of differences within and between cultures.<sup>538</sup>

Según Rey Chow la misma división en «áreas» es problemática, porque los efectos de esta institucionalización implican diferencias de poder entre distintas regiones y conllevan una marginalización de algunas literaturas. El elitismo de algunas literaturas no occidentales participa de una jerarquía de «excelencia» y «superioridad» que hace que otras literaturas sean marginalizadas.<sup>539</sup> En lo alto de esta jerarquía se situaría la literatura clásica china y, en lo bajo, por ejemplo, la

---

<sup>536</sup> Bruce Cumings, «Boundary Displacement: The State, the Foundations, and Area Studies During and After the Cold War», in *Learning Places*, Masao Miyoshi y Harry D. Harootunian (eds.), 2002, pp. 261-302.

<sup>537</sup> Rey Chow, «The Politics and Pedagogy of Asian Literatures in American Universities».

<sup>538</sup> Vicente L. Rafael, «The Cultures of Area Studies in the United States», *Social Text*, n.º 41 (invierno 1994), p. 91.

<sup>539</sup> Rey Chow, «The Politics and Pedagogy of Asian Literatures in American Universities».

literatura contemporánea de Hong Kong. Además, la noción de cultura suele equivaler a «high culture», por lo que esta noción implica una distinción jerárquica de clase, etnia, género, etcétera.<sup>540</sup>

Rey Chow resume en esta frase la marginalización de la literatura moderna asiática: «Of course, modern Asia, too, is amply investigated. It simply does not produce “literature”». <sup>541</sup> La marginalización vendría, por tanto, del «área» en sí y de la lucha entre disciplinas. Considera que los sinólogos que se especializan en textos premodernos desprecian la literatura china moderna y contemporánea y que el estudio de la China moderna está dominada por los centros de interés de historiadores, antropólogos, politólogos y economistas.<sup>542</sup>

Rey Chow insiste en que el enfoque socio-histórico que se hace de los textos literarios sigue vigente. Considera que se olvida la capacidad de la literatura de subvertir la «informalización» y añadiríamos que se olvida la capacidad de la literatura de cuestionar y poner en juego la historia, la fábula y la ficción.

[...] works of modern literature become mere research documents for the historian or political scientist. While there is nothing wrong with the use of literature as social documentation, what is alarming is the way such uses redirect the focus of the field of Asian studies to one of information production, thus making “interpretation,” the critical coding and transcoding of experience [...].

[...]

Often, not only does literature’s potential in subverting the increasing trend toward informationalization remain unrealized, but literature itself becomes an instrument in that process of informationalization and a subordinate part to the world historical record.<sup>543</sup>

En suma, la otredad, la diferencia y la distancia hacen que nos fijemos especialmente en los aspectos documentales. El trato es por tanto desigual y en consecuencia se relega la literatura china del siglo XX a una posición marginal. Si se tratara de textos de un sistema literario como el francófono, probablemente sólo nos fijaríamos en el valor documental en algunos casos, pero ciertamente no

---

<sup>540</sup> *Ibidem.*

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>542</sup> *Ibidem.*

<sup>543</sup> *Ibidem*, pp. 131-132.

en todos ni de manera tan extendida como lo que hemos visto en los ejemplos presentados.

En cuanto a la mediación francófona, nos parece que la preferencia por lo documental y los datos socio-históricos es menos obvia, sin duda porque el desarrollo de la sinología ha sido muy diferente. Dado que el interés geoestratégico que pudo haber es muy anterior, el estudio de China, al menos en el siglo XX, no se ha visto condicionado por este tipo de intereses.

Creemos que es necesario hacer un breve repaso del desarrollo de la sinología en Francia para observar cuál es la herencia que queda y que marca el estudio de la literatura china moderna y la recepción de las obras. A continuación veremos que esta herencia es perceptible sobre todo en esa visión de China como un Otro totalmente diferente. También veremos que ésta es una herencia lejana en la sinología francesa, que apenas está presente en las investigaciones o traducciones de hoy en día, pero que ha marcado un pasado que ha podido llegar por distintas vías a la visión restringida de la literatura china en España que acabamos de examinar. Al fin y al cabo, tanto la sinología como las traducciones en España son recientes y beben del pasado de las tradiciones vecinas.

Podemos afirmar que la imagen que se tiene de China se transforma entre los siglos XVII y XIX. Pasa de ser una imagen idealizada que transmiten los misionarios jesuitas en los siglos XVII y XVIII, a la sinofobia que reflejan los testimonios de comerciantes y embajadores a principios del siglo XIX.<sup>544</sup> Muriel Détrie y Jean Marc Moura nos recuerdan que el término Extremo-Oriente aparece a mediados del siglo XIX y se impone durante la penetración colonial en Asia Oriental:

---

<sup>544</sup> Muriel Détrie, «Où en est le dialogue entre l'Occident et l'Extrême Orient ?», *Revue de littérature comparée*, n° 297 (1, 2001), pp. 151-166. Détrie explica las diferencias entre la imagen que se tiene de China en Francia y en Inglaterra. En este apartado no nos parece adecuado desarrollar la complejidad de esta transformación de la imagen de China que refleja el artículo de Détrie. Pero hay que tener en cuenta que: «la transformation de l'image de la Chine est un phénomène complexe, qui s'étend sur plusieurs décennies et affecte différemment les auteurs et les pays» (*ibidem*, p. 155).

Il vient désigner une zone qui revêt de nouveaux intérêts politiques, stratégiques et économiques pour les puissances européennes. Dans le même temps, on assiste à un grand développement de l'orientalisme.<sup>545</sup>

Destacan, por lo tanto, que las relaciones culturales entre Occidente y Extremo-Oriente tienen un carácter de dominación, al menos hasta el siglo XX, cuando surgen nuevas condiciones favorables para el diálogo. M.-C. Bergère resume la imagen que se tiene de Oriente durante los siglos XVIII-XIX de la siguiente manera:

Les érudits bibliques de la Renaissance comme les savants des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles cherchent dans l'étude de l'Orient les clés de la civilisation humaine et de son développement. L'Orient dont ils réinventent les langues et les cultures est celui des temps anciens. Ce n'en est pas moins un Orient a-historique dans la mesure où il apparaît immuable, simple objet de connaissance, figé dans son essence spécifique, prisonnier d'une culture réifiée.<sup>546</sup>

Sin embargo, M.-C. Bergère resalta que la situación cambia en el siglo XIX con la institucionalización y la politización del estudio de Oriente y la consecuente división que se hace de un orientalismo erudito (centrado en lo clásico) y un orientalismo práctico (centrado en lo moderno)<sup>547</sup>:

Lorsque, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'orientalisme se constitue en institution, avec la fondation de la Société asiatique et le développement des enseignements du Collège de France et de l'École des langues orientales, le discours savant perdure mais la pratique orientaliste elle-même connaît de profonds bouleversements. Son fonctionnement est de plus en plus influencé par ses

<sup>545</sup> Muriel Détrie y Jean-Marc Moura, «Introduction», *Revue de littérature comparée*, n<sup>o</sup> 297 (1, 2001), p. 8. En esta introducción, Muriel Détrie y Jean Marc Moura hacen un interesante repaso de los términos Extremo Oriente y Oriente desde sus orígenes (*ibidem*, pp. 5-11).

<sup>546</sup> Marie-Claire Bergère, «Introduction: l'enseignement du chinois à l'École des Langues Orientales du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), París, L'Asiathèque, 1995, p. 13.

<sup>547</sup> Christine Nguyen Tri destaca que se solía relacionar al Collège de France con la tendencia erudita y al École des Langues con la práctica: «Il était alors entendu que l'enseignement du Collège de France, ouvert en 1814-1815, était tourné vers les études savantes et érudites ; tandis que les Langues O', préparant au commerce et à la diplomatie, avaient des visées plus pratiques» (Christine Nguyen Tri, «Paul Demiéville, les Langues O' et les études chinoises», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), p. 194). Zurndorfer también sostiene que hasta el final del siglo XIX se distinguía claramente la investigación y el estudio de la lengua china por motivos prácticos (Harriet Thelma Zurndorfer, *China Bibliography: A Research Guide to Reference Works about China Past and Present*, Leiden, Brill, 1995). Tampoco hay que olvidar que en la primera mitad del siglo XIX los intercambios serán reducidos, puesto que China adopta una política de aislamiento que termina con la firma de los tratados de Nanjing (1842), Tianjin (1858) y Pekín (1860) (Angel Pino e Isabelle Rabut, «Bazin aîné de la création de la chaire de chinois vulgaire à l'École des langues orientales», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), p. 29).

relations avec le pouvoir, par l'évolution des rapports politiques et militaires de la France avec les pays d'Orient. C'est alors que commence à se creuser le fossé entre l'orientalisme savant, attaché à pénétrer l'essence même des civilisations et leur contribution à l'histoire de l'humanité, et un orientalisme pratique, instrumental, auxiliaire du pouvoir politique.<sup>548</sup>

No obstante, en el siglo XX esta orientación estratégica deja de existir. El reconocimiento de la República Popular China por parte de Francia en 1964 y la ola del maoísmo en Francia hacen que aumente el número de estudiantes de forma espectacular y cambia la orientación de los estudios. En lo que respecta a la *École des Langues Orientales* se vuelve en una institución de enseñanza superior, sin una orientación geoestratégica, comercial o gubernamental.<sup>549</sup>

Antes de pasar a exponer los estudios de literatura china moderna en Francia, cabe destacar que los paratextos y la prensa española transmiten una percepción de la literatura china del siglo XX que corresponde, por un lado, a la imagen de la que habla M.-C. Bergère y que retrata una cultura reificada, inmutable y ahistórica y, por otro, a la oposición entre Oriente y Occidente descrita por M. Détrie y J.-M. Moura y que madura entre los siglos XVII y XIX.<sup>550</sup> Esa percepción coincide también con las críticas que Edward Said desarrolló en *Orientalism*. Al fin y al cabo, la herencia orientalista y la mediación francófona son patentes en la recepción española de la literatura china del siglo XX.

Si nos centramos en los estudios de literatura china moderna en Francia, ya en los años treinta se publican los primeros trabajos por parte de tres jesuitas:

---

<sup>548</sup> Marie-Claire Bergère, «Introduction: l'enseignement du chinois à l'École des Langues Orientales du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle», p. 13.

<sup>549</sup> Angel Pino e Isabelle Rabut, «Les élèves brevetés en langue chinoise, 1874-1945», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), p. 356. En este artículo se refieren al desarrollo de los estudios de chino en la *École des Langues Orientales*, pero creemos que se puede extender al estudio de la sinología en Francia en general.

<sup>550</sup> Marie-Claire Bergère, «Introduction: l'enseignement du chinois à l'École des Langues Orientales du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle»; Muriel Détrie y Jean-Marc Moura, «Introduction».

De manera más general, Michel Espagne ha demostrado en *Le paradigme de l'étranger* que la creación de las cátedras de literatura extranjera en el siglo XIX ha estructurado la percepción de literaturas traducidas como representativas de culturas nacionales. La especialización lingüística ha favorecido la institucionalización que asocia una lengua a una civilización (Michel Espagne, *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Ed. du Cerf, 1993).

Henri van Boven, Joseph Schyns y Octave de Brière.<sup>551</sup> Pino y Rabut resumen el interés de estos autores por la literatura china moderna de la siguiente manera:

La vision des missionnaires de la littérature chinoise moderne, telle qu'elle se révèle à travers l'œuvre de ces auteurs, sera ainsi axée principalement autour de questions politiques, sociales, morales et spirituelles.<sup>552</sup>

Aparte de estos escritos de la década de 1930, la investigación sobre literatura china moderna no llegará a Francia hasta los años setenta con la publicación de Michelle Loi sobre la poesía moderna: *Roseaux sur le mur: les poètes occidentalistes chinois 1919-1949* publicado en 1971 y la tesis de 1983 de Paul Bady: *Lao She, romancier*.<sup>553</sup>

El hecho de que las traducciones sean muy numerosas hace que la atención se centre sobre todo en ellas y no tanto en la investigación.<sup>554</sup> Annie Curien da cuenta de la excepcional diversificación de las traducciones de literatura contemporánea y destaca que hay una diferencia importante entre las traducciones de los Estados Unidos y de Francia en los años ochenta. En los

<sup>551</sup> Milena Dolezelova-Velingerova, «European Studies of Modern Chinese Literature», in *Europe Studies China: Papers from an International Conference on the History of European Sinology (held on April 17-22, 1992, Taipei)*, John Cayley y Ming Wilson (eds.), Londres, Han-Shan Tang books, 1995, pp. 368-391; Isabelle Rabut y Angel Pino, «Les missionnaires occidentaux: premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne», in *D'un Orient l'autre: Actes des Troisièmes journées de l'Orient (Bordeaux, 2-4 octobre 2002)*, Jean-Louis Bacqué-Grammont; Angel Pino y Samaha Khoury (eds.), Cahiers de la Société Asiatique, nouvelle série, n° 4, Paris-Louvain, Peeters, 2005, pp. 465-493.

<sup>552</sup> Isabelle Rabut y Angel Pino, «Les missionnaires occidentaux: premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne», p. 467.

<sup>553</sup> André Levy, «La littérature chinoise ancienne et moderne», in *Bref état de la sinologie française: à propos de quelques disciplines (Actes de la journée d'études du 16 novembre 1991 / organisée par l'Association française d'études chinoises)*, Danielle Elisseeff y Alain Thote (eds.), Paris, Association française d'études chinoises, 1992, pp. 73-76; Milena Dolezelova-Velingerova, «European Studies of Modern Chinese Literature». Dolezelova-Velingerova considera que en los cincuenta el estudio de la literatura china moderna se centra sobre todo en Moscú y en Praga (por la división política entre China y Europa occidental). Sin embargo, la elección de los temas de investigación es más limitada y la financiación por parte de agencias gubernamentales es fundamental. Por eso, los estudios de literatura china moderna en Francia abrirán y enriquecerán el estudio de la literatura: «This brief delay was, however, counter-balanced by breadth of range in topics, because researchers in the West could select subjects according to their own interests. Western European research filled the lacunae left by Eastern Europeans' exclusion of politically unacceptable material» (Milena Dolezelova-Velingerova, «European Studies of Modern Chinese Literature», p. 381).

<sup>554</sup> Annie Curien, «La littérature chinoise contemporaine», in *Bref état de la sinologie française*, Danielle Elisseeff y Alain Thote (eds.), pp. 77-81; André Levy, «La littérature chinoise ancienne et moderne».

Estados Unidos las traducciones no salen del ámbito académico y se utilizan como manuales lingüísticos o fuentes sociológicas, mientras que en Francia son publicadas sobre todo por pequeñas editoriales que se muestran muy activas y publican tanto antologías como obras de autores.<sup>555</sup> Rabut afirma que en los setenta, con el cierre ideológico de China, las traducciones se restringen al realismo social y a la dimensión politizada y encapsulada de algunos autores, mientras que en los ochenta, con la apertura de China, se conocen autores tanto de la primera mitad del siglo como autores contemporáneos. Además, los traductores se interesan progresivamente por autores de la diáspora, Taiwán y Hong Kong.<sup>556</sup> Se puede decir por tanto que esa imagen inamovible de una China milenaria ha ido difuminándose a lo largo del siglo XX para dar paso a un conocimiento diverso de la literatura de este país.

En definitiva, volviendo a la problemática central que nos ocupa en este apartado, hemos visto que las dos tendencias descritas, la preferencia por el valor documental y la insistencia en la diferencia, encuentran en parte su origen en la mediación de las tradiciones anglófonas y francófonas. Ambas tendencias contribuyen a una mirada restringida de la literatura china del siglo XX.

---

<sup>555</sup> Annie Curien, «La littérature chinoise contemporaine». Lovell también destaca que la mayoría de traducciones de literatura china del siglo XX en los Estados Unidos las publican editoriales académicas: «Translations that do come out are rarely produced by prestigious commercial publishers able to afford generous publicity budgets. Translations are more often picked up by academic presses, ensuring that Chinese literature tends to remain in an academic ghetto» (Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, p. 29). Véase también el resumen que ofrece Bertrand Mialaret sobre la recepción de la literatura china contemporánea en Occidente en su artículo: «Zhongguo xiaoshuo yuedu zai xifang 中国小说阅读在西方 = Reading Chinese Novels in the West».

<sup>556</sup> Isabelle Rabut, «Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française».



#### 7.2.4. Otros reclamos: la censura, el exilio y la Revolución Cultural

En este apartado comentaremos otros aspectos que se repiten en los paratextos, sobre todo en las novelas, y se utilizan como reclamo hacia los lectores.

La censura es sin duda un reclamo que aparece a menudo en las cubiertas de las traducciones, especialmente en las novelas de Weihui, Chun Shu, Hong Ying, Yan Lianke y Li Bihua. A continuación reunimos algunos ejemplos tomados del capítulo 3:

Desde la publicación de esta novela tiene prohibido regresar a China (Hong Ying, *El verano de la traición*, 1998 [24]).

[...] prohibida por “decadente, viciosa y esclava de la cultura extranjera”. [...] A raíz de que las autoridades chinas la prohibieran y quemaran públicamente 40.000 ejemplares, la atención internacional se centró en la novela (Weihui, *Shanghai baby*, 2002 [52]).

*La niña de Pequín* es una novela transgresora que ha estat prohibida a la Xina. [...] De resultes de la seva gosadia, Chun Sue té avui prohibit sortir de la Xina (Chun Shu, *La niña de Pequín*, 2003 [53]).

Envuelto en una intensa polémica, *K: El arte del amor* ha sido prohibido en China, donde circulan sin embargo más de un millón de copias pirata (Hong Ying, *K: el arte del amor*, 2004 [65]).

El mejor autor contemporáneo chino, prohibido en su país (Yan Lianke, *Servir al pueblo*, 2008 [73]).

La película *Adiós a mi concubina* —adaptación cinematográfica de la novela que ahora presentamos— ha sido censurada en su país natal [...] (Li Bihua, *Adiós a mi concubina*, 1993 [29]).

En cuanto a los artículos en prensa, la censura se convierte en un reclamo aún más extendido, como es el caso de artículos sobre las novelas de Wang Shuo, Yu Hua, Mo Yan, Gao Xingjian y en general en la mayoría de autores de la diáspora.<sup>557</sup> En estos casos se simplifica un fenómeno tan complejo como el de la censura. Por ejemplo, se afirma que están censuradas obras que lo han sido temporalmente para luego ser reeditadas; es el caso de *Grandes pechos amplias caderas* [69] de Mo Yan y el de obras de Wang Shuo que fueron censuradas en

<sup>557</sup> Por ejemplo, en los artículos: «Panorama de la novela actual: China 2008»; Francisco Arrabal, «Los tanques no pudieron con él», *ABC*, 13 de octubre de 2000, p. 48; Rafael Poch, «La literatura contemporánea china, en el torbellino de la modernización»; José Reinoso, «Entrevista: Almuerzo con... Chun Shu: “Mi rebeldía es una forma de ser”», *El País*, 19 de diciembre de 2007; Juan Carlos Rodríguez, «Once novelas chinas y un epílogo olímpico», etcétera.

1996.<sup>558</sup> Se dice que hay autores que tienen prohibido volver a China, como Hong Ying, cuando no está claro si es una prohibición o si es la propia autora quien decide vivir en el extranjero<sup>559</sup> y se califica a autores de «prohibidos» cuando en realidad algunas de sus obras han sido censuradas y otras no (como Yan Lianke).

Además, los propios autores son conscientes del potencial publicitario de la censura y tienen en cuenta que puede facilitar cierto éxito en el extranjero, por lo que algunos autores juegan con esta carta: «The best marketing strategy for Chinese literature is to emblazon “banned in China” on the cover».<sup>560</sup>

Con relación a la censura y a la prohibición de las obras, otra estrategia publicitaria frecuente suele ser el caracterizar como «exiliados» y «disidentes» a la mayoría de los autores de la diáspora, en este sentido veremos el ejemplo de Gao Xingjian.

Estos reclamos están relacionados con lo político y son sintomáticos de una tendencia que Julia Lovell resume de la siguiente manera:

[...] it is not just the Chinese nation-state that has chained Chinese literature to Chinese identity; the world literary economy, too, is “obsessed with China”. Chinese literature is both censored for being too political and then praised only for being political.<sup>561</sup>

Lovell insiste en que la multiplicidad de funciones de la literatura no es una característica exclusivamente China y subraya la contradicción que supone que la literatura china sea ignorada por ser demasiado política y al mismo tiempo sea adulada (o podríamos decir seleccionada y traducida) por su dimensión política. Se refiere especialmente a la literatura contemporánea, posterior a 1980.

---

<sup>558</sup> Sobre la censura de *Grandes pechos amplias caderas*, véase el capítulo 5. Sobre la censura de las obras de Wang Shuo, véase Geremie Barmé, *In the Red: on Contemporary Chinese Culture*, p. 309.

<sup>559</sup> En su blog dice que vive entre Europa (antes en Londres y desde hace unos años en Italia) y Pekín: <<http://blog.sina.com.cn/hongyinghongying>> [consultado: marzo 2010].

<sup>560</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*, p. 34.

<sup>561</sup> *Ibidem*, p. 36. Cuando Lovell menciona ese «obsessed with China» hace alusión al conocido artículo de C.T. Hsia, «Obsession with China: the Moral Burden of Modern Chinese Literature», que se publica a modo de apéndice en: *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1971, 2ª edición (1ª en 1961), pp. 533-554. En este artículo C.T. Hsia defiende que la literatura china moderna se caracteriza por un nacionalismo ferviente.

Un ejemplo representativo es el caso de Gao Xingjian que ha sido estudiado por Julia Lovell.<sup>562</sup> Esta autora demuestra que, por un lado, el comunicado de la Agencia Sueca aclama el valor universal de la novela, mientras que en el mismo comunicado se habla casi exclusivamente de sus novelas en clave autobiográfica (*La montaña del alma* y *El libro de un hombre solo*) y su obra de teatro de cariz político (*Taowang*, 逃亡, La huida).<sup>563</sup> El teatro de vanguardia de Gao no ocupa más que una cuarta parte del comunicado. De manera que Lovell concluye:

But Nobel winners from outside the Western tradition have rarely been commended for their universal artistic qualities. It is instead their links to national cultural roots that have been praised, implying that non-Western literatures are insufficiently advanced to be prized for their intrinsic artistic qualities and are valuable mainly as sociopolitical documents, as national obsessions.<sup>564</sup>

Esto se ve reflejado en los paratextos de las novelas. En la solapa de las traducciones de *La montaña del alma* [58] y *El libro de un hombre solo* [59] se describe a Gao Xingjian como un «refugiado político en París».<sup>565</sup>

Las reseñas de las obras de Gao Xingjian también refuerzan la dimensión política, por ejemplo:

Pero el Nobel concedido hoy a Gao premia también la dimensión política de su obra, cuya esencia se encuentra en su segunda novela, 'El libro del hombre solo', "el arreglo de cuentas con la locura aterradora conocida como Revolución Cultural".<sup>566</sup>

Los tanques no pudieron con él.<sup>567</sup>

La Academia Sueca otorga al disidente Gao Xingjian un Nobel con clara intención política [Y el encabezado dice:] El primer chino que gana este galardón tuvo que exiliarse poco antes de la matanza de Tienanmen (*sic.*).<sup>568</sup>

---

<sup>562</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*.

<sup>563</sup> Gao Xingjian, *Lingshan* 灵山 (*La montaña del alma*), Taipei, Lianjing, 1990; *Yi ge ren de shengjing* 一个人的圣经 (*El libro de un hombre solo*), Taipei, Lianjing, 1999; *Taowang* 逃亡 (*La huida*), *Jintian*, n° 1 (1990), pp. 41-64.

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>565</sup> Escuchamos a Gao Xingjian afirmar en una conferencia que su exilio es voluntario (Gao Xingjian y Noël Dutrait. «Dépasser l'exil», *Imaginaires de l'exil dans les littératures de l'Asie: Chine et Japon, questions contemporaines*, 18 de junio de 2010, Bibliothèque Nationale de France [ponencia inédita]).

<sup>566</sup> «Crónica-Nobel Literatura», *Europa Press – Servicio Internacional*, 12 de octubre de 2000.

<sup>567</sup> Francisco Arrabal, «Los tanques no pudieron con él».

Se premia la obra de Gao Xingjian, símbolo de la disidencia política china.<sup>569</sup>

Su obra está prohibida y las autoridades hubieran preferido un autor dócil.<sup>570</sup>

El caso de Gao Xingjian resulta absolutamente paradójico, pues el autor aboga por una literatura «fría». En este sentido, Carles Prado-Fonts demuestra las paradojas del sistema literario global y las contradicciones entre «por una parte, la figura, el ideario literario y la obra narrativa del propio escritor, y, por otra, la circulación e interpretación que desde Occidente se ha impuesto sobre su persona y obra».<sup>571</sup>

Así, la censura, el exilio y la disidencia se utilizan como reclamos y al mismo tiempo forman parte de los signos de la marginalidad de la literatura china del siglo XX.

Por otro lado, la Revolución Cultural y el trauma suelen ser temas que se subrayan tanto en los paratextos como en las reseñas, sobre todo en el caso de la literatura sinoextranjera. *Cisnes salvajes* (1993 [35]) de Jung Chang constituye un ejemplo significativo. Letty Lingchei Chen caracteriza esta obra de «memoria victimista» que alimenta la fascinación occidental por Oriente al mismo tiempo que ofrece una descripción desequilibrada del pasado traumático de China (la Revolución Cultural) y acaba con un final feliz con la llegada de la protagonista a Occidente.<sup>572</sup> Considera que este tipo de testimonios contribuyen a la creación de un discurso orientalista:

---

<sup>568</sup> Carmen Villar Mir, «La Academia Sueca otorga al disidente Gao Xingjian un Nobel con clara intención política», *ABC*, 13 de octubre de 2000.

<sup>569</sup> Cristina Frade, «El Nobel premia la obra de Gao Xingjian, símbolo de la disidencia política china», *El Mundo*, 13 de octubre de 2000.

<sup>570</sup> Antonio Fernández Arce, «Agria reacción de Pekín, similar a la del Nobel de Paz del Dalai Lama», *ABC*, 13 de octubre de 2000, p. 48

<sup>571</sup> Carles Prado-Fonts, «Orientalismo a su pesar», p. 2.

<sup>572</sup> Letty Lingchei Chen, «Translating Memory, Transforming Identity: Chinese Expatriates and Memoirs of the Cultural Revolution», *Tamkang Review*, nº 38 (2, 2008), pp. 25-40.

Con relación a este tema, y a partir del resumen al que tenemos acceso, nos parece de gran interés la ponencia que presenta esta autora en la Universidad de Harvard «Politics of Memory and the Moral Self: Chinese Expatriate's Narratives of Pain and Recovery» en el congreso *Red Legacy in China: an International Conference*, 2-3 abril 2010, véase el resumen: <[http://www.fas.harvard.edu/~fairbank/Red%20Legacy/bios/bio\\_l.chen.html](http://www.fas.harvard.edu/~fairbank/Red%20Legacy/bios/bio_l.chen.html)> [consultada:

Two common mnemonic practices among Chinese diasporic writers are self-victimization (capitalizing on the authenticity of the suffering “I”) and self-exoticization (emphasizing on abjection to create an eternal incomprehensibility that characterizes the exotic Orient). Together they form a new discourse of self-Orientalization.<sup>573</sup>

Letty L. Chen demuestra en su artículo que Jung Chang divide la narración entre «buenos» y «malos» simplificando así la compleja realidad, al mismo tiempo que acentúa la extrañeza de un Oriente lejano y exótico.

Shu-mei Shih aduce argumentos similares y se refiere a otras obras sinoextranjeras:

[...] it may be fruitful to ask whether Maoism or Chinese political history can also serve as cultural capital. In the spate of trauma narratives set in Maoist China and written in English by Chinese immigrants, it has become obvious that this particular form of historical trauma renders itself to easy commodification.<sup>574</sup>

A modo de ejemplo nombra obras como: *Red Azalea* de Anchee Min, *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie, *To the Edge of the Sky* de Anhua Gao y *A Leaf in the Bitter Wind* de Ting-xing Ye.

Consideramos que el éxito de este tipo de memorias, autobiografías o novelas sobre el trauma de la Revolución Cultural está relacionado con que reúnen varias características que hemos comentado en este capítulo: se presentan como reales e insisten en el valor documental, enfatizan la diferencia y lo exótico y suelen ser censuradas.

## 8. Los traductores y la formación de traductores

Si comparamos la situación con Francia o Inglaterra no cabe duda de que somos testigos de un retraso en el ámbito de los estudios chinos en España. Esta situación se verá reflejada en el número de traductores disponibles y en el interés del público por la literatura china en general, pues la falta de formaciones puede

---

marzo 2010]. Además de analizar la obra de Jung Chang, como ya lo hace en el artículo de *Tamkang Review* al que tenemos acceso, introduce un análisis de la obra de Ha Jin *The Crazy*.

<sup>573</sup> Letty Lingchei Chen, «Translating Memory, Transforming Identity: Chinese Expatriates and Memoirs of the Cultural Revolution», p. 30.

<sup>574</sup> Shu-mei Shih, *Visuality and Identity*, p. 71. Véase también: Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 21.

implicar un interés menor por esta literatura y al mismo tiempo puede significar que se trate, en cierta medida, de un interés menos informado.

Los breves datos biográficos de cada traductor de chino que hemos incluido en las fichas del capítulo 3 nos permiten hacernos una idea de los distintos perfiles de los traductores. De 1949 a 1977 la única traductora es Marcela de Juan; sus datos biográficos nos muestran un interés personal y temprano por la poesía china (vive en China de los ocho a los veintitrés años).

En los ochenta y noventa contamos con traducciones directas realizadas por Iñaki Preciado, Taciana Fisac, Dolors Folch (al castellano y al catalán), Seán Golden (al catalán), Isabel Alonso, María Teresa Guzmán y Lola Díez.<sup>575</sup> Estos traductores se formaron en el extranjero, principalmente en China y algunos además en Francia (es el caso de Taciana Fisac e Isabel Alonso).

Algunos de los traductores de las traducciones publicadas a partir de 2001, a diferencia de los del grupo anterior, se forman en España, principalmente en la Universitat Autònoma de Barcelona: Sara Rovira, Carles Prado, Paula Ehrenhaus y Mari Carmen Espín. Otros son de origen chino, como Yunqing Yao, o taiwanés, Luisa Chang y viven o han vivido en España. Un tercer grupo de traductores está compuesto por los que se han formado en China antes de que los estudios de traducción existieran en España: Javier Martín Ríos, Laureano Ramírez, Gabriel García-Noblejas, Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska; los dos últimos son profesores del Colegio de México. La mayoría de los traductores, 11 de los 19 (contando las tres etapas), son profesores investigadores de lengua y literatura chinas o traductología en distintas universidades, como muestran los datos biográficos del capítulo 3. Esto implica que suelen dedicar tiempo a escoger los textos, traducirlos y buscar editoriales que los publiquen. De hecho, los datos biográficos que conocemos nos muestran que ninguno de los traductores se dedica exclusivamente a la traducción.

---

<sup>575</sup> Si no incluimos el idioma entre paréntesis quiere decir que traducen al castellano. Colaboran con estos traductores también Miguel Shiao, Emilia Hu y Marisa Presas.

Si bien la situación de los estudios chinos en España no es en absoluto comparable a la de Francia o Inglaterra, existen formaciones en traducción de chino desde 1978 en la Universidad de Granada y desde 1988 en la Universitat Autònoma de Barcelona.<sup>576</sup> No obstante, los estudios de grado en estudios chinos son muy recientes y se enmarcan dentro de grados más amplios dedicados al estudio de Asia Oriental. Estos grados se imparten en la Universidad Autónoma de Madrid (Grado en Estudios de Asia y África: árabe, chino, japonés) y en la Universitat Autònoma de Barcelona (Grado de estudios de Asia Oriental). En un principio fueron licenciaturas de segundo ciclo que se crearon en 2003 y se convirtieron en grados en 2009. Estos grados proponen un programa multidisciplinar relacionado más bien con las ciencias sociales y en menor medida con la filología o la traducción.

En cuanto a los estudios de máster, la oferta es algo más amplia, la Universitat Pompeu Fabra ofrece un máster en Estudios chinos, la Universitat Autònoma de Barcelona un máster en Investigación sobre Asia Oriental contemporánea<sup>577</sup> y la Universitat Oberta de Catalunya cuenta con un máster en Estudios de Asia Oriental. El Instituto de Altos Estudios Universitarios, en colaboración con otras universidades, cuenta con un Programa Internacional de Altos Estudios Universitarios: Economía, Sociedad y Cultura China, dentro del que se ofertan tres itinerarios de máster relacionados con China. Para terminar, en el curso 2011-2012 la Universidad del País Vasco inaugura a su vez un máster de Estudios chinos. Todos estos másteres consisten en 18 meses de estudio en los que la lengua china, en proporción, no es más que un complemento a los estudios de historia, política, geografía, economía, pensamiento, cultura, etcétera.

---

<sup>576</sup> Los datos presentados en este párrafo los tomamos de Helena Casas-Tost y Sara Rovira-Esteva, «Chinese-Spanish Translation Studies in Tertiary Institutions in Spain: Historical Review and Future Perspectives», *The Interpreter and Translator Trainer*, n.º 2 (2, 2008), pp. 185-202; y de Maialen Marín-Lacarta, *La traducción relais dans la traduction en espagnol du roman chinois contemporain*. La información sobre los grados la tomamos de las páginas web de las universidades, ya que se trata de programas muy recientes.

<sup>577</sup> Este máster está en vías de desaparición y no se ofertará durante el curso 2011-2012. Véase la página oficial de másteres oficiales de la Universitat Autònoma de Barcelona: <http://www.uab.es/servlet/Satellite/estudiar/masteres-oficiales/requisitos-de-admision/investigacion-sobre-asia-oriental-contemporanea-1096480309777.html?param1=1096483409196> [consultada: noviembre 2011].

Sin embargo, es posible que la persona que curse el máster haya cursado el grado de traducción de chino, o que después del máster esta persona pase tiempo en China o en Taiwán y pueda convertirse en traductor más adelante. Por eso nos hemos referido también a estos estudios.

## 9. Las editoriales

Hay que tener en cuenta que no existe ninguna editorial especializada en literatura china, ni siquiera en literatura oriental. Observamos que hay un total de sesenta y un editoriales que hayan publicado literatura china del siglo XX, lo que indica que son pocas las traducciones publicadas por cada editorial. La mayoría han sacado a la luz uno o dos títulos y sólo cuatro editoriales cuentan con más de dos títulos de literatura originalmente escrita en chino: Columna (en catalán), Bronce, El Aleph y Kailas.<sup>578</sup>

Editoriales que han publicado más de dos títulos de literatura originalmente escrita en chino (hasta 2009)	
Editorial	Títulos y año de publicación
Columna	Gao Xingjian, <i>La muntanya de l'ànima</i> , 2001 Gao Xingjian, <i>El llibre d'un home sol</i> , 2001 Weihui, <i>Shanghai Baby</i> , 2002 Gao Xingjian, <i>Una canya de pescar per al meu avi</i> , 2003
Bronce	Gao Xingjian, <i>La montaña del alma</i> , 2001 Gao Xingjian, <i>El libro de un hombre solo</i> , 2002 Gao Xingjian, <i>Una caña de pescar para el abuelo</i> , 2003
El Aleph	Mo Yan, <i>Sorgo rojo</i> (entonces la editorial se llamaba Muchnik), 1992; 2002 Chun Shu, <i>La muñeca de Pekín</i> , 2003 Hong Ying, <i>K: El arte del amor</i> , 2004 Hong Ying, <i>Hija del río</i> , 2005
Kailas	Han Shaogong, <i>Diccionario de Maqiao</i> , 2007 Mo Yan, <i>Grandes pechos amplias caderas</i> , 2007 Han Shaogong, <i>Pa pa pa</i> , 2008 Mo Yan, <i>Las baladas del ajo</i> , 2008 Mo Yan, <i>La vida y la muerte me están desgastando</i> , 2009

<sup>578</sup> Columna, Bronce y El Aleph pertenecen todas ellas al Grupo Planeta. Recordemos que los ensayos no forman parte de nuestro estudio, por lo que omitimos los ensayos de Gao Xingjian que han sido traducidos y publicados por otras editoriales.



Por lo que se refiere a la literatura sinoextranjera, de las sesenta y una editoriales son ocho las que han publicado los autores que hemos seleccionado y cinco de ellas han publicado más de dos títulos (incluso hasta siete títulos), se trata de: Tusquets, Edicions 62 (en catalán), El Aleph (en catalán), Salamandra y Almuzara.

<b>Editoriales que han publicado más de dos títulos de literatura sinoextranjera (hasta 2009)</b>	
<b>Editorial</b>	<b>Títulos y año de publicación</b>
Tusquets	Amy Tan, <i>El Club de la buena estrella</i> , 1990 Amy Tan, <i>La esposa del Dios del fuego</i> , 1991 Amy Tan, <i>Los cien sentidos secretos</i> , 1996 Ha Jin, <i>La espera</i> , 2000 Ha Jin, <i>En el estanque</i> , 2002 Ha Jin, <i>Sombras del pasado</i> , 2005 Ha Jin, <i>Despojos de guerra</i> , 2007
Edicions 62	Amy Tan, <i>La filla del curandero</i> , 2001 Dai Sijie, <i>Balzac i la petita modista xinesa</i> , 2001 Amy Tan, <i>Contra el destí: un llibre de reflexions</i> , 2004 Dai Sijie, <i>El complex de Di</i> , 2005 Amy Tan, <i>Un lloc sense nom</i> , 2006 Dai Sijie, <i>Una nit que no havia sortit la lluna</i> , 2008
El Aleph	Amy Tan, <i>La dóna del déu de la cuina</i> , 1992 Amy Tan, <i>El club de la bona estrella</i> , 1994 Amy Tan, <i>Els cent sentits secrets</i> , 1997
Salamandra	Dai Sijie, <i>Balzac y la joven costurera china</i> , 2001 Dai Sijie, <i>El complejo de Di</i> , 2005 Dai Sijie, <i>Una noche sin luna</i> , 2008
Almuzara	Qiu Xiaolong, <i>Muerte de una heroína roja</i> , 2006 Qiu Xiaolong, <i>Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen</i> , 2007 Qiu Xiaolong, <i>Cuando el rojo es negro</i> , 2009 Qiu Xiaolong, <i>El caso de las dos ciudades</i> , 2009

Estos datos demuestran una tendencia reciente en el mundo editorial a interesarse por la literatura china moderna en chino, una tendencia que se vuelve más pronunciada a partir de 2001, pero que sigue siendo limitada y poco incisiva. En cuanto a las traducciones de literatura sinoextranjera, podemos afirmar que el número de traducciones de una misma editorial empieza a acentuarse ya en los noventa. Parece que la literatura sinoextranjera atrae más

fácilmente a las editoriales, que no dudan en publicar diversos títulos de un mismo autor, mientras que esto ocurre de forma más aislada y tardía con autores que escriben en chino. Podemos deducir que existe un interés generalizado a incluir algún título de literatura china en el catálogo de una editorial, pero es un interés superficial y poco incisivo.

Si nos fijamos en las colecciones de las editoriales que han publicado alguna traducción de literatura china moderna, unas pocas adoptan nombres que indican que están dedicadas a literatura asiática, incluso lo especifican en la página web.<sup>579</sup> Se trata de: «Biblioteca Oriental» de Planeta de Agostini; «La otra palabra, serie asiática» de la editorial Azul; «Narrativa oriental contemporánea» de Aúsa y «Étnicos del Bronce» de la editorial del Bronce.<sup>580</sup> Como ya hemos visto en el capítulo 2 (apartado 4.3.), «Biblioteca Oriental» agrupa a autores que escriben en chino (Weihui desde China y Gao Xingjian desde Francia), autores que escriben en francés (Dai Sijie y Shan Sa), en inglés (Amy Tan) y en japonés, coreano, tailandés, vietnamita, etcétera. «La otra palabra, serie asiática» incluye seis títulos, uno de ellos dedicado a los haikus y los demás a la literatura china (sólo uno es una antología que incluye unos pocos poemas modernos).<sup>581</sup> En cuanto a «Narrativa oriental contemporánea» de Aúsa, sorprendentemente sólo cuenta con dos títulos, *El hombre de Pekín* de Zhang Xinxin y Sang Ye y *Érase*

---

<sup>579</sup> La base de datos de libros editados en España de la agencia ISBN permite realizar búsquedas de editoriales y señala todas las colecciones de cada editorial (desde donde también es posible acceder a los títulos) lo que nos ha facilitado la búsqueda. El catálogo de la Biblioteca Nacional también permite acceder a los títulos de una colección.

<sup>580</sup> En la página del grupo Planeta se indica: «La idea de dar a conocer la gran literatura asiática, africana y, en definitiva, no occidental, inspiró la creación de Ediciones del Bronce, que desde entonces publica, en su colección Étnicos, a autores importantes y poco reconocidos» <<http://www.planeta.es/esp/asp/areasnegocio.asp?codarea=01>> [consultada: marzo 2010] La cita no es muy clara, pero se refiere a que la colección Étnicos del Bronce, que pertenece a Ediciones del Bronce, está dedicada a la literatura asiática y africana.

Omitimos la colección «Asiateca» de editorial Popular porque no incluye ningún título de literatura moderna. A esta colección pertenece una biografía de Lu Xun: Cheng Jing, *Lu Xun: una vida de triunfo y tristeza*, Madrid, Editorial Popular, 2009.

<sup>581</sup> Aparte de *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, en esta colección se publican: la traducción de la *Breve historia de la novela china* (2001) de Lu Xun, *De la China a al-Andalus: 39 jueju y 6 robaiyat* (2004) que incluye traducciones de Anne-Hélène Suárez, la tesis de Javier Martín Ríos *El Impacto de Occidente en el pensamiento chino moderno: "el movimiento de la Nueva Cultura"* (2003) y *El Silencio de la luna: introducción a la poesía china de la dinastía Tang (618-907)* también de J. M. Ríos (2003).

*una vez* del libanés Mija'il Nu'ayma. La colección «Étnicos del Bronce» está formada por *La montaña del alma* y *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian, además de dos novelas de la sinofrancesa Shan Sa y otros títulos de orígenes diversos.

La falta de una editorial o una colección enteramente dedicada a la literatura china moderna y contemporánea nos muestra los límites de la recepción de esta literatura. También podríamos pensar que un interés más extenso es preferible, pero hay que tener en cuenta que ese interés generalizado es por el momento superfluo.

## 10. Conclusión

Este capítulo ha cumplido una doble función: por un lado, ha servido para examinar la historia de las traducciones de la literatura china del siglo XX en España desde distintos ángulos y ofrecer una visión general de la evolución y, por otro, hemos tratado de comprender en qué desemboca esa historia y cuáles son las tendencias actuales. Por eso hemos dedicado un apartado a la homogeneización y la mediación, dos tendencias actuales que parece que es difícil cambiar. En este sentido las propuestas de los traductores tienen un papel esencial para escapar de esas dos tendencias y ofrecer una mirada diversa de la literatura china del siglo XX. Ahora mismo tenemos conocimiento de dos editoriales que desean dedicar una colección a la literatura china moderna y contemporánea traducida directamente del chino y en las que están involucradas especialistas y traductores de literatura china. Esperemos que salgan adelante y ofrezcan así una variedad de títulos, autores y tipos de obras e incluyan un paratexto y un aparato crítico que presente una visión distinta y más heterogénea de la literatura china del siglo XX.



## **PARTE III**

# **LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE MO YAN (莫言) EN ESPAÑA Y LA MEDIACIÓN DEL SISTEMA LITERARIO ANGLÓFONO EN SU RECEPCIÓN**



## CAPÍTULO 5

### MO YAN: EL AUTOR, LA OBRA Y SU RECEPCIÓN

#### 1. Introducción

Dedicaremos esta parte de la tesis a un estudio de caso que ilustre la forma en que se recibe hoy en día una obra de literatura china contemporánea en España. Para ello, nos parece indispensable examinar los aspectos extratextuales que rodean la traducción y que afectan al proceso de recepción: desde la captación de las novelas por parte de la editorial, al encargo de traducción, la elaboración del paratexto, la difusión de las novelas y la publicación de las críticas, artículos y entrevistas en prensa y en diversos suplementos literarios.

Mediante este análisis detallado de la recepción de Mo Yan trataremos de demostrar la mediación del sistema literario anglófono durante todo el proceso, no sólo a nivel textual, sino también a nivel extratextual: en el paratexto e incluso en las críticas en prensa. El objetivo será probar que la mediación del sistema literario anglófono afecta a la recepción de manera global y no sólo a la traducción de la obra.

El examen de los aspectos extratextuales nos parece igualmente importante que el análisis textual (este último corresponde al capítulo 6). Como indica Antoine Berman, ambos análisis son complementarios.<sup>582</sup> En este sentido, Berman critica a investigadores como Toury, pues considera que se conforman con el análisis socio-histórico sin ofrecer una crítica de la traducción. Critica especialmente la falta de reflexión acerca del papel del «sujeto traductor». Considera que a pesar de que pueda haber unas normas generales hay que tener en cuenta la autonomía del traductor:

---

<sup>582</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, pp. 545-571.

[...] une traduction est toujours *individuelle*, toujours traduction-par..., parce qu'elle procède d'une individualité, même soumise à des « normes ». Lorsqu'un traducteur se conforme entièrement à celles-ci, cela prouve seulement qu'il a *décide* de les faire siennes ; certes, le plus souvent, dans la pénombre à peine consciente de sa *psyché* (énfasis en el original).<sup>583</sup>

Aboga además por una ciencia de la traducción crítica. Según Berman todas las humanidades son ciencias críticas<sup>584</sup>; a pesar de que en el siglo XX todos los grandes estudiosos hayan sentido en algún momento la tentación de crear un saber positivista. Berman considera que la traducción debería ser una ciencia crítica independientemente de la orientación, la metodología o los conceptos de base que se adopten. La metodología que Berman propone en *Pour une critique des traductions: John Donne* nos ha sido útil para la concepción general de esta parte y, especialmente, para el capítulo 6 dedicado a la crítica de la traducción.

Por otro lado, es importante exponer, aunque sea brevemente, los motivos que nos han impulsado a escoger la recepción de la obra de este autor como estudio de caso. Una de las razones principales reside en que las novelas de Mo Yan han sido y siguen siendo ampliamente publicadas en España. Por el momento han salido a la luz siete obras y seis de ellas sólo desde 2007 y por la misma editorial llamada Kailas: *Sorgo rojo*, *Grandes pechos amplias caderas*, *Las baladas del ajo*, *La vida y la muerte me están desgastando*, *La república del vino*, *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* y *Rana*.<sup>585</sup> A excepción de la última, el resto de traducciones han sido realizadas a partir de la versión inglesa de Howard Goldblatt.<sup>586</sup> Recordemos que en la mayoría de los casos las editoriales optan por

---

<sup>583</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>584</sup> «*Ce sont des sciences critiques non idéologiques*» (*ibidem*, p. 63; énfasis en el original).

<sup>585</sup> Mo Yan, *Sorgo rojo*, traducido del inglés por Ana Poljak, Barcelona, Muchnik, 1992; *Grandes pechos amplias caderas*, traducido del inglés por Mariano Peyrou, Madrid, Kailas, 2007; *La vida y la muerte me están desgastando*, traducido del inglés por Carlos Ossés, Madrid, Kailas, 2008; *La república del vino*, *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte*; *Rana*.

<sup>586</sup> Las cuatro primeras son todas ellas traducciones indirectas camufladas. Excepto en el caso de *Sorgo rojo*, publicado por Muchnik; recordemos que en el capítulo 3 hemos visto que la reedición de *Sorgo rojo* de Mo Yan por El Aleph en 2002 y 2009 es camuflada, mientras que la primera edición de Muchnik señala el texto intermedio y el traductor inglés. En cambio, *La república del vino* y *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* son traducciones indirectas marcadas. En la página de créditos de *La república* se indican el título original chino, el título del texto intermedio en inglés y el traductor al inglés. En *Shifu* sólo se señalan el título inglés y el traductor al inglés. Los relatos que contiene esta antología fueron seleccionados por Howard Goldblatt, como apunta el traductor en el prefacio de la traducción inglesa, lo que explica que no



publicar una o como mucho dos obras de un mismo autor, por lo que el caso de Mo Yan es excepcional y ofrece material que facilita el análisis de los canales de recepción de las traducciones, de la difusión de las traducciones y de la crítica. Además, como veremos en el presente capítulo, es un autor representativo y de fama internacional.

Empezaremos por situar al autor y su obra, por lo que abriremos el capítulo con una presentación del autor y un esbozo de los rasgos más destacables de la obra de Mo Yan, seguido de algunas reflexiones sobre la recepción en China, en el mundo anglófono y francófono. Después presentaremos un análisis detallado de la recepción de la obra de este autor en España y trataremos de demostrar la mediación de la recepción anglófona en todas las fases de la recepción española: desde la captación de la novela, a la elaboración del paratexto y las críticas en prensa.

Esta tercera y última parte de la tesis culminará en un capítulo final (el capítulo 6) que tiene como objetivo ofrecer una crítica de la traducción de una de las novelas de Mo Yan, *Las baladas del ajo*, y examinar lo que ocurre durante la traducción indirecta. Este análisis crítico consistirá por tanto en evaluar la traducción, analizar las razones que han podido influir en las decisiones de los traductores (porque son dos los traductores que intervienen, el de la versión inglesa y el de la versión castellana) y observar de qué manera el texto intermedio afecta al texto final.

## 2. El autor

Mo Yan ha producido una sólida obra literaria en las últimas tres décadas. Desde que empezó a escribir a principios de los ochenta ha publicado una larga lista de relatos, novelas y algunos ensayos entre los que destacan las siguientes novelas y colecciones de relatos: *Touming de hongluobo* (透明的红萝卜), *Hong gaoliang jiazhu*, *Tiantang suantai zhi ge*, *Jiuguo*, *Fengru feitun*, *Shifu yuelaiyue*

---

se indique el título chino. Añadimos estos datos, ya que estas novelas no figuran en la revisión histórica del capítulo 3, pues no corresponden a los límites temporales establecidos.

*youmo* (师傅越来越幽默), *Tanxiang xing* (檀香刑), *Sishiyi pao* (四十一炮), *Shengsi pilao* y su última novela, *Wa* (蛙).<sup>587</sup> Entre otros premios, en los últimos años ha sido galardonado con el Premio Mao Dun (2011) y el Premio Newman de Literatura China (2009).

Nace en 1955 en la provincia de Shandong, en la región de Gaomi en un pueblo llamado Ping'an.<sup>588</sup> Ingresó en la escuela primaria en 1961 pero a los diez años de edad, con el comienzo de la Revolución Cultural, se ve obligado a dedicarse a la agricultura. En 1974 entra a trabajar como peón en la planta de aceite de algodón de Gaomi. Dos años más tarde abandona el puesto y se alista en el ejército. En 1978 le rechazan la admisión a la Universidad de Zhengzhou por ser demasiado mayor y ese mismo año ingresa en el Partido Comunista. En septiembre, el ejército lo destina a la ciudad de Baoding, en Hebei, donde recibirá instrucción militar. Llegará incluso a solicitar la incorporación a primera línea de batalla durante el conflicto sino-vietnamita, pero no lo admitirán.

---

<sup>587</sup> Mo Yan, *Touming de hongluobo* 透明的红萝卜 (El rábano transparente), Pekín, Zuojia chubanshe, 1985 [publicado por primera vez ese mismo año en *Zhongguo zuojia*, n.º 2]; *Shifu yuelaiyue youmo* 师傅越来越幽默 (El maestro cada vez tiene más humor), Pekín, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1999; *Tanxiang xing* 檀香刑 (El castigo de sándalo), Pekín, Zuojia chubanshe, 2001; *Sishiyi pao* 四十一炮 (Cuarenta y un cañones), Shengyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2003; *Shengsi pilao* 生死疲劳 (La vida y la muerte son agotadoras), Pekín, Zuojia chubanshe, 2006; *Wa* 蛙, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009.

Para establecer esta lista no exhaustiva que podría variar hemos decidido basarnos en el anexo de Yang Yang en el que se ofrece un resumen de cada una de estas obras por ser consideradas relevantes (Yang Yang 杨扬 (ed.), *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 (*Materiales de investigación sobre Mo Yan*), Tianjin, Renmin chubanshe, 2005, pp. 545-580). Hemos añadido dos obras que ha publicado en los últimos años (y por lo tanto posteriores a la recopilación de estudios de Yang) y hemos eliminado dos títulos que consideramos poco conocidos. Para una lista exhaustiva de sus obras hasta 2003, véase por tanto Yang Yang, *Mo Yan yanjiu ziliao*, pp. 609-620.

<sup>588</sup> Los datos biográficos que incluimos en este párrafo y en el siguiente los hemos tomado del prefacio de Yang Yang en *Mo Yan yanjiu ziliao* y de la cronología que presenta Xie Jingguo 谢静国, en: *Lun Mo Yan xiaoshuo (1983-1999) de jige muti he xushu yishi* 论莫言小说 (1983-1999) 的几个母题和叙述意识 (Some motifs and narrative consciousness on Mo Yan's fictions from 1983 to 1999), Taipei, Xiuwei chubanshe, 2006, pp. 155-161. En cuanto a la fecha de nacimiento de Mo Yan, Yang Yang dice que fue 1956 y Xie Jingguo, en cambio, señala el año 1955. Hemos salido de dudas gracias a la explicación que ofrece el autor en la siguiente entrevista: «Pero había un límite de edad [para entrar en el Ejército], así que mi familia cambió mi fecha de nacimiento, y puso un año menos. Entonces, hacer esto era muy fácil, ya que no tenía partida de nacimiento. Por eso alguna gente piensa que nací en 1956» (José Reinoso, «La voz recuperada de Mo Yan», *Babelia*, 10 de mayo de 2008, pp. 20-21).

Fue en esa época cuando inició su actividad de escritor. En noviembre de 1981 publicó su primer relato, «Chunye yǔ feifei 春夜雨霏霏», en la revista *Lianchi* (莲池) de Baoding. En 1982 fue ascendido y un año más tarde lo transfirieron a la oficina militar de Pekín. Volvió a publicar una novela en la revista *Lianchi* bajo el título «Minjian yinyue (民间音乐)» y en 1984 publicó «Hei shatan (黑沙滩)», un relato que fue galardonado con el premio literario del Ejército de liberación.<sup>589</sup> Ese mismo año entró a formar parte del departamento de literatura del ejército. En 1985 escribió «Hong gaoliang (红高粱)», que se publicó en la revista *Renmin wenxue* en 1986 y fue todo un éxito.<sup>590</sup> Entonces ingresó en la Asociación de Escritores Chinos y después de graduarse por el departamento de literatura del ejército, fue asignado al departamento político. En 1987 visitó Alemania y a su regreso ingresó como estudiante de máster en el departamento de literatura china de la Beijing Normal University y se graduó en 1991. En 1995 fue galardonado con el Premio literario Dajia por su novela *Fengru feitun*. En 1997 abandonó el ejército y empezó a trabajar en la revista pekinesa *Jiancha ribao* (检察日报) donde sigue trabajando actualmente.<sup>591</sup>

En el siguiente apartado trataremos de definir el estilo de este autor. Dado el gran número de obras publicado por Mo Yan, es difícil definir las características de su estilo sin caer en la simplificación. Nos basaremos en la lectura de cuatro de sus novelas más significativas (*Hong gaoliang jiazou*, *Tiantang*

---

<sup>589</sup> Mo Yan, «Chunye yǔ feifei 春夜雨霏霏 (La lluvia torrencial en una noche de primavera)», in *Mo Yan duanpian xiaoshuo quanji zhi yi: baigou qiugian jia* 莫言短篇小说全集之一:白狗秋千架 (Antología de relatos de Mo Yan, vol. 1, El perro blanco y el columpio), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, pp. 1-11 [publicado por primera vez en *Lianchi* (莲池), n° 5 (1981)]; «Minjian yinyue 民间音乐 (Música tradicional), *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 5, Pekín, Zuoja chubanshe, 1996 [1ª edición en 1994], pp. 182-201 [publicado por primera vez en *Lianchi* (莲池), n° 5 (1983)]; «Hei shatan 黑沙滩» (Playa negra), in *Mo Yan duanpian xiaoshuo quanji zhi yi*, pp. 49-73 [publicado por primera vez en *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺, n° 7 (1984)].

<sup>590</sup> Mo Yan, «Hong gaoliang 红高粱 (Sorgo rojo)», *Renmin wenxue* 人民文学, n° 3 (1986), pp. 4-36. Corresponde al primer capítulo de *Hong gaoliang jiazou*.

<sup>591</sup> Los datos de la última frase los tomamos de: Wang Mengyi 王梦怡, «Duihua Mo Yan: zai jusang yu kuangwang zhijian 对话莫言: 在沮丧与狂妄之间 (Diálogo con Mo Yan: entre tristeza y arrogancia)», *Nanfang renwu zhokan* 南方人物周刊, n° 6 (2010).

*suantai zhi ge*, *Fengru feitun* y *Jiuguo*)<sup>592</sup>, así como en obras críticas sobre este autor para perfilar algunos de los rasgos de su escritura que nos parecen importantes. El objetivo será dibujar una visión de los rasgos que nos transmiten estas novelas y en ningún caso pretendemos ser exhaustivos ni ofrecer una imagen monolítica.<sup>593</sup>

### 3. Un esbozo de los aspectos destacables del estilo de Mo Yan

La importancia y necesidad de este apartado reside, por un lado, en que el análisis del estilo del autor nos será útil a la hora de realizar el examen crítico y comparar el original y las traducciones. Por otro lado, como veremos en el apartado 5.2., la falta de interés por la forma de escritura del autor se ve reflejada en los artículos en prensa española que se centran ya sea en datos biográficos del autor, ya sea en aspectos políticos y sociológicos relacionados con China; así pues, nos parece necesario tratar también este otro aspecto, el relacionado con la «textura literaria», y que es al fin y al cabo el que hace que estemos ante obras literarias y no documentales, tratados o estudios socio-políticos.

Hemos optado por definir cuatro rasgos de la escritura de Mo Yan. El primero tiene que ver con la manera en que el escritor se sirve de distintos narradores que se intercambian y ofrecen una visión global de los acontecimientos, del carácter de los personajes o incluso de las relaciones entre ellos. El segundo tiene que ver con lo fantástico y con el realismo mágico. En tercer lugar, trataremos de demostrar que la narración de este autor suele estar repleta de contrastes que impactan y al mismo tiempo se combinan de manera natural, contrastes entre lo grotesco y lo poético; lo bello y lo cruel... En último lugar, daremos algunos ejemplos de cómo Mo Yan recurre a la parodia y al humor en sus novelas.

---

<sup>592</sup> De ahora en adelante, en este capítulo, nos referiremos a estas novelas por su título en castellano.

<sup>593</sup> Otros aspectos que podríamos haber profundizado serían por ejemplo, la animalidad y la comida en la escritura de Mo Yan, dos elementos que se repiten en sus novelas. Otro rasgo unido al estilo de Mo Yan es el ritmo de las oraciones, que como veremos (capítulo 6, apartados 6.1.3. y 6.2.1.c.) no se transmite en las traducciones inglesa y española.

Nos parece importante recalcar que estas características definitorias del estilo de Mo Yan que presentamos a continuación son rasgos estrictamente literarios, rasgos que no se ven reflejados en la recepción en España.

### 3.1. El entramado modernista: la no linealidad y los puntos de vista múltiples

La característica formal que más llama la atención en la escritura de Mo Yan es quizá la estructura no lineal de la narración, una técnica que explota en muchas de sus novelas. Entremezcla secuencias temporales y a menudo lo hace desde el punto de vista de distintos personajes, lo que permite al lector abarcar una visión global de los acontecimientos desde distintas subjetividades. Al mismo tiempo, esta técnica ayuda al lector a conocer a cada personaje no sólo desde dentro, a través de monólogos interiores, sino también desde fuera, ya que ofrece varias miradas exteriores: la de los demás personajes o incluso la de un narrador externo.

En el prólogo a la reedición de 2009 (Shanghai wenyi chubanshe) de una colección de varias novelas de Mo Yan el autor dice así:

Una buena estructura puede hacer resaltar el significado de una historia e incluso cambiarlo. Una buena estructura puede superar el relato; incluso deconstruirlo. Hace algunos años también dije que «la estructura equivale a la política». Para entender lo que quiero decir con esta expresión hay que leer mis novelas *Jiuguo* y *Tiantang suantai zhi ge*. Si después de los clásicos aún podemos seguir escribiendo novelas es porque, en cierto sentido, aún podemos plasmar nuestro talento en la estructura.<sup>594</sup>

---

<sup>594</sup> Mo Yan, «Hanwei changpian xiaoshuo de zunyan: dai congshu xuyan 捍卫长篇小说的尊严——代丛书序言 (En defensa de la novela, prólogo a la colección)» in *Tiantang suantai zhi ge*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 6.

Traducción nuestra. Lo tomamos de la paginación de *Tiantang suantai zhi ge* en esta colección, pero el prólogo se repite en las distintas novelas de la colección *Mo Yan huojiang changpian xiaoshuo xilie* 莫言获奖长篇小说系列 (Colección de novelas premiadas de Mo Yan).

好的结构，能够凸现故事的意义，也能够改变故事的单一意义。好的结构，可以超越故事，也可以解构故事。前几年我还说过，“结构就是政治”。如果要理解“结构就是政治”，请看我的《酒国》和《天堂蒜薹之歌》。我们之所以在那些长篇经典作家之后，还可以写作长篇，从某种意义上说，就在于我们还可以在长篇的结构方面展示才华。

Por lo tanto, Mo Yan concede una gran importancia a la estructura y juega con ella para ofrecer una novela crítica; de modo que la crítica se construye a partir de un elemento de significación literaria.

En el ensayo titulado «Wo weishenme yao xie “Hong gaoliang jiazhu”», Mo Yan insiste sobre la importancia de los puntos de vista múltiples en la novela *Sorgo rojo*:

Han pasado veinte años y el aspecto de *Hong gaoliang* que más me satisface sigue siendo su perspectiva narrativa. En novelas anteriores utilizaba la primera persona, la segunda y la tercera. Sin embargo, en *Hong gaoliang* desde el principio se habla de «mi abuela», «mi abuelo», «mi padre» y la perspectiva de la primera persona es al mismo tiempo una perspectiva omnisciente. Cuando escribo «yo» equivale a la primera persona, pero en cuanto escribo «mi abuela» tomo su perspectiva y puedo expresar su mundo interior de manera muy directa; es una manera muy práctica de narrar, mucho más rica y abierta que utilizar sencillamente la primera persona [...].<sup>595</sup>

A continuación trataremos de ofrecer algunos ejemplos en los que el punto de vista múltiple enriquece la narración y hace que el lector obtenga una visión global a la vez que compleja de los personajes y sus sentimientos.

En *Las baladas del ajo*, por ejemplo, el lector siente repudio ante la actuación de la madre de Jinju que golpea a su hija por querer casarse con Gao Ma en vez de cumplir con el acuerdo al que ha llegado la familia para casarla con otro hombre y que a cambio su hermano tullido pueda desposar a la hermana de ese hombre (p. 57/p. 39).<sup>596</sup> Además de sentir repudio hacia la madre, en ese

<sup>595</sup> Mo Yan, «Wo weishenme yao xie “Hong gaoliang jiazhu” – zai “Jianzha ribao” tongxunyuanyuan xuexibanshang de jianghua 我为什么要写《红高粱家族》——在《检察日报》通讯员学习班上的讲话 (Por qué quise escribir *Hong gaoliang jiazhu*...)» in *Mo Yan yanjiu ziliao*, Yang Yang (ed.), p. 45. Traducción nuestra. El original dice así: 将近二十年过去后, 我对《红高粱》仍然比较满意的地方是小说的叙述视角, 过去的小说里有第一人称, 第二人称, 第三人称, 而《红高粱》一开头就是“我奶奶”, “我爸爸”, 即是第一人称视角又是全知的视角。写到了“我”的时候是第一人称, 一写到“我奶奶”, 就站到了“我奶奶”的角度, 她的所有的内心世界都可以很直接地表达出来, 叙述起来非常方便。这就比简单的第一人称视角要丰富得多开阔得多 [...].

<sup>596</sup> A partir de aquí en las citas indirectas siempre señalaremos la paginación de la traducción española seguida de la paginación del original chino. En las citas directas indicaremos el original chino en nota y mantendremos la traducción castellana que se ha publicado, excepto en los casos en los que nos parece que es errónea. En dichos casos, argumentaremos los cambios que hemos introducido y observaremos si el error o la omisión proviene de la versión inglesa o de la versión castellana. En cuanto a los originales chinos, hemos consultado las ediciones taiwanesas de la editorial Hongfan, porque son las que Howard Goldblatt utiliza como original para sus traducciones (aunque citemos en chino simplificado las citas provienen de estas ediciones): Mo Yan, *Hong gaoliang jiazhu*, Taipei, Hongfan, 1988; Mo Yan, *Jiuguo*, Taipei, Hongfan, 1992; Mo Yan,

momento el lector siente lástima hacia la hija: Jinju. Este fragmento se relata en tercera persona, desde el punto de vista de un narrador omnisciente. Sin embargo, en un capítulo posterior, la mirada de uno de los personajes llamado Gao Yang provoca en el lector un sentimiento de compasión hacia ambos personajes, madre e hija: «No estoy llorando, se recordó Gao Yang a sí mismo, no estoy llorando, no estoy...»<sup>597</sup> (p. 87/ p. 65). Éstas son las palabras que se dice Gao Yang después de haber sido apresado y mientras observa a Jinju que ha venido a ver a su madre presa e intenta despertarla de su letargo para alimentarla con un poco de melón. La mirada compasiva de Gao Yang ante esta escena y especialmente ante la madre sufriente afecta al lector. En cambio, el punto de vista del personaje principal, Gao Ma, hacia Jinju nos ofrece una imagen totalmente distinta de este personaje femenino; especialmente en la primera parte del segundo capítulo en el que abundan los monólogos interiores que nos desvelan el amor y la pasión que siente hacia Jinju.

En *Sorgo rojo*, el punto de vista del narrador es original por otros motivos. Al principio de la novela se introduce un narrador en primera persona y se identifica a ese «yo» como el nieto que narra la historia del abuelo a través de los sentimientos de su padre. El narrador opina sobre los acontecimientos ocurridos antes de su nacimiento como si fuera testigo de ellos. Esto es visible en el siguiente pasaje:

Mi padre no sabía aún lo que era una emboscada y, de haberlo sabido, tampoco habría comprendido para qué tenían que llevar cuatro rastrillos a una de ellas (p. 26).<sup>598</sup>

Más tarde comprendemos que el nieto reconstruye la historia gracias al relato de una anciana del pueblo y gracias a algunos escritos de los archivos del

---

*Fengru feitun*, Taipei, Hongfan, 2003, 3ª edición (1ª en 1996); Mo Yan, *Tiantang suantai zhi ge*, Taipei, Hongfan, 1989. En cuanto a la traducción castellana de *Sorgo rojo*, citamos a partir de la reedición de El Aleph de 2002. Las demás las citamos de la única publicación de Kailas.

<sup>597</sup> 我没哭……高羊对自己说，我没哭哇我没哭…… (p. 65).

<sup>598</sup> Hemos modificado la traducción de Ana Poljak que dice «se podían llevar cuatro rastrillos». 父亲当时还不知道打伏击是怎么一回事，更不知道打伏击为什么还要扛上四盘铁齿耙 (pp. 12-13). La traducción inglesa dice: «he wouldn't have known why anyone would take four rakes to the event» (*Red Sorghum: a Novel of China*, traducción de Howard Goldblatt, Nueva York, Viking-Penguin, 1994 (1ª edición en 1993), p. 12).

condado. La reescritura y la recreación de esa historia de forma entrecortada a través de la voz del nieto hacen que el lector cuestione nociones como la escritura de la historia y concede al relato un tono de fábula o de mito.<sup>599</sup>

En cuanto al narrador de *Sorgo rojo*, otro aspecto relacionado que apunta Feuerwerker es la distancia y la intimidad simultáneas del narrador con los eventos y los personajes.<sup>600</sup> El narrador comenta los hechos como un niño o como un adulto de manera esporádica. Feuerwerker aclara en este sentido:

His continual referring to the characters through kinship terms undermines the illusion of the novel as the representation of an objective, self-contained world by calling attention to his own omnipresence behind the scenes; at the same time it underlines his distant yet intimate relation with those he is presenting. Such uncertainty of distance is a challenge to the reader, who is required to negotiate between the normal associations of an appellation like *nainai*, “granny” or “grandma,” for example, and the novel’s depiction of the vivid, beautiful young woman whose story begins with her wedding journey at sixteen and ends with her killing by the Japanese at age thirty.<sup>601</sup>

Así, la anacronía permite a Mo Yan jugar con el narrador que a veces actúa —o más bien narra— como el niño, el nieto, y otras, con unas pocas líneas de separación, se pronuncia como una persona que observa el pasado desde una edad adulta y desde la distancia.

Por otro lado, en *Las baladas del ajo* también hay situaciones en las que ese tipo de anacronía fomenta un mundo mágico en el que participan personajes que aún no tienen vida, como en los diálogos que tienen lugar entre Jinju y su hijo no nacido que le habla desde el vientre:

—¡Sacadme de aquí! ¡Dejadme salir ahora mismo! ¿Qué clase de madre no deja salir a su hijo?

Los ojos de Jinju sangraron. Apartando a un lado la fría cabeza del potro castaño, dijo:

—No salgas, mi niño. Tu madre sabe qué es lo mejor para ti. ¿Qué piensas hacer ahí fuera? ¿Acaso tienes idea de lo difícil que es la vida?

El bebé dejó de luchar.

<sup>599</sup> M. Thomas Inge, «Mo Yan Through Western Eyes», *World Literature Today*, nº 74 (3, 2000), p. 502.

<sup>600</sup> Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern “Search for Roots” in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», p. 218.

<sup>601</sup> *Ibidem*.



—¿Cómo son las cosas ahí fuera? Dime (p. 241).<sup>602</sup>

Por último, cabe destacar el caso de *La república del vino*, puesto que es sin duda la novela que presenta la estructura más compleja. En este caso los juegos de la no linealidad y los puntos de vista múltiples llevan al autor a crear distintos niveles narrativos. Para completar el puzzle que constituye la estructura de esta novela hay que tener en cuenta los cuatro niveles en que se desarrolla. Cada uno de los niveles está relacionado con los demás, es decir, se repiten personajes y lugares, y se hace referencia a algunos hechos. Al mismo tiempo, se pueden leer de manera independiente, pues están separados en forma de subcapítulos y se intercalan.

El primer nivel corresponde a la historia de Ding Gou'er, un detective que investiga un caso de canibalismo en una mina de Jiuguo. El segundo nivel lo conforman las cartas de Li Yidou, un imaginario discípulo de Mo Yan que le escribe para pedirle consejo sobre los relatos que ha escrito y que le gustaría publicar. Li Yidou vive en Jiuguo y es doctorando de la Universidad de destilación, pero aspira a dedicarse a la literatura. El tercer nivel lo constituyen las respuestas de Mo Yan (o, más bien, el personaje llamado Mo Yan) a estas cartas en las que le aconseja sobre literatura. Y el cuarto, los nueve relatos que Li Yidou envía a Mo Yan para pedirle consejo y tratar de publicarlos. Estos subcapítulos se respetan durante toda la novela excepto en el último capítulo, en forma de epílogo metaficcional, en el que Mo Yan visita Jiuguo para encontrarse con Li Yidou.

En cuanto a la interrelación de los distintos niveles, por ejemplo, en las cartas que Mo Yan escribe a Li Yidou le cuenta que está escribiendo una novela que se titulará *Jiuguo* y que correspondería con el primer nivel, la narración sobre las aventuras de Ding Gou'er. Además, en este primer nivel aparecen

---

<sup>602</sup> “让我出去！让我出去！你不放我出去，你算个什么娘？”

她眼里流着血，推开枣红马驹长方形的冰凉头颅，说：

“孩子，娘想明白啦，你别出来了，你出来干什么？你知道这外边的苦处吗？”

男孩停止了挣扎，问：

“外边是什么样子，你说给我听听。”(p. 190). La conversación continúa durante dos o tres páginas. Otro ejemplo similar en la misma novela es cuando Gao Ma habla con el cadáver colgado de Jinju como si estuviera viva (al inicio del capítulo 13).

personajes que también forman parte de los relatos de Li Yidou, personajes de Jiuguo. Al fin y al cabo, todos los niveles se entrelazan.

Por consiguiente, nos encontramos con una novela dentro de la novela, se superponen distintos niveles de ficción que ponen en duda, una vez más, nociones como la historia y la escritura de los hechos.

En conclusión, las novelas de Mo Yan ofrecen una estructura caleidoscópica, pues la arquitectura de la novela se construye desde distintos puntos de vista y desde distintos momentos.<sup>603</sup> El relato se va tejiendo, como un tapiz; podríamos decir que cada personaje representa un color y cada momento se teje con distintos hilos y, al mismo tiempo, las temáticas se entremezclan y se multiplican.<sup>604</sup>

### 3.2. Fantasía, realismo mágico e influencias literarias

En muchas reseñas se menciona la influencia de Gabriel García Márquez en la escritura de Mo Yan, ya que las novelas de Mo Yan abundan en pasajes que combinan el realismo con la fantasía y lo sobrenatural. Pero hay que tener en cuenta que Mo Yan sostiene que leyó *Cien años de soledad* después de haber escrito *Sorgo rojo*, mientras escribía la tercera parte titulada «Goudao»; de ahí que el alcance de la influencia del autor colombiano no sea evidente o sea más compleja de lo que parece.<sup>605</sup> En una entrevista, Mo Yan señala que hay diferencias entre imitación (*mofang* 模仿) e influencia (*yingxiang* 影响) e

<sup>603</sup> Tomamos prestado el adjetivo de «caleidoscópico» para el escritura de Mo Yan a David Der-wei Wang, «The Literary World of Mo Yan», p. 488.

<sup>604</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan», in *La Littérature chinoise contemporaine, tradition et modernité: colloque d'Aix-en-Provence (8 juin 1988)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, p. 12; Michael S. Duke, «Past, Present, and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s», in *From May Fourth to June Fourth*, Ellen Widmer y David Wang (eds.), pp. 62-63.

Los saltos temporales y los puntos de vista múltiples son técnicas modernistas y se dice que la influencia de Faulkner es visible en este sentido. Véanse sobre este tema: M. Thomas Inge, «Mo Yan and William Faulkner: Influences and Confluences», *The Faulkner Journal*, n° 6 (1, 1990), pp. 15-24 y Zhu Binzhong 朱宾忠 (ed.), *Kuayue shikong de duihua—Fukena yu Mo Yan bijiao yanjiu* 跨越时空的对话 – 福克纳与莫言比较研究 (Diálogo que trasciende los límites del tiempo y el espacio: estudio comparativo entre Faulkner y Mo Yan), Wuhan, Wuhan daxue, 2006.

<sup>605</sup> Mo Yan, «Wo weishenme yao xie “Hong gaoliang jiazu”», pp. 45-46.

insiste en que no sólo él sino todos los autores chinos de los ochenta fueron influenciados por la escritura de autores como Faulkner y García Márquez.<sup>606</sup> Para entender esta afirmación es necesario situar las primeras obras de Mo Yan en el contexto literario chino y así poder entender los motivos y el valor del posible influjo de estos autores occidentales.

Recordemos que a principios de los ochenta a Mo Yan se le relaciona con la corriente de la Literatura de búsqueda de las raíces (*xungen wenxue*), una de las corrientes emergentes en la discusión sobre la identidad cultural de los ochenta que se preocupan por renovar la literatura y revitalizar la tradición. Se puede decir que hacen hincapié en la «cultura» en contraposición a la «política» y reaccionan contra otras tendencias literarias de la época.<sup>607</sup> Se centran en la vida rural, la naturaleza y las costumbres locales.

En ese contexto Gabriel García Márquez, un autor de una literatura periférica que consigue un reconocimiento global y que combina la cultura nacional con técnicas modernistas despierta la admiración de autores chinos de esa época. Sin embargo, aunque algunos autores de esta corriente han reconocido la influencia de García Márquez en sus obras, otros prefieren enfatizar la influencia de géneros y textos tradicionales chinos que se sirven de lo sobrenatural.<sup>608</sup> Concretamente, se suele mencionar la influencia de los relatos de Pu Songling en la obra de Mo Yan.<sup>609</sup>

Por lo que se refiere a las influencias tradicionales, también se ha relacionado la obra de Mo Yan con la novela de la dinastía Ming *A orillas del*

---

<sup>606</sup> Xie Jingguo, *Lun Mo Yan xiaoshuo (1983-1999) de jige muti he xushu yishi*, p. 176. Parece como si Mo Yan tuviera que justificar la influencia de estos autores. Nos llama la atención y nos recuerda a un comentario de Gregory Lee sobre las influencias entre la poesía moderna china y Ezra Pound a principios y finales del siglo XX que dice así: «That the East should mimic the West is taken as an indication of a lack of originality and authenticity; that the West should recuperate the East is glossed as the inventive creativity of high modernist genius» (Gregory B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and its Others*, Londres, Hurst and Company, 1996, p. 79).

<sup>607</sup> Mark Leenhouts, «Culture Against Politics: Roots-Seeking Literature», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton, et al. (eds.), pp. 533-534.

<sup>608</sup> *Ibidem*, pp. 536-537.

<sup>609</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan», p. 12; David Der-wei Wang, «The Literary World of Mo Yan», pp. 487-488.

*agua* por la caracterización de los personajes como bandidos heroicos, por su misoginia y por la admiración de la violencia entre otros rasgos que pertenecen principalmente a la novela *Sorgo rojo*.<sup>610</sup> Otra influencia de la literatura clásica china es perceptible en *Las baladas del ajo*; según Duke, las baladas con las que se abre cada capítulo recuerdan a las novelas premodernas *zhanghui xiaoshuo* (章回小说).<sup>611</sup>

Asimismo, en el caso de *La república del vino* se suele considerar que hay una conexión intertextual con *El viaje al oeste*, por la temática común de comerse a los bebés y por el viaje de ambos personajes principales. Aunque pueden ser considerados muy distintos, se podría interpretar el viaje de Ding Gou'er como una reescritura irónica del viaje de Sun Wukong.<sup>612</sup> Tampoco se puede eludir que el tema del canibalismo hace pensar en el *Diario de un loco* de Lu Xun, algo que incluso el propio Li Yidou reconoce en sus cartas (véase el apartado 3.4.).<sup>613</sup>

Por último, se relaciona la literatura de Mo Yan con obras de temática rural como las de Shen Congwen que además también coinciden en que se centran en una geografía literaria, que en el caso de Shen Congwen se sitúa en el oeste de Hunan.<sup>614</sup>

---

<sup>610</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan»; Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern “Search for Roots” in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», pp. 216-217.

La misoginia de *Sorgo rojo* contrasta con la filoginia de *Grandes pechos amplias caderas*, una novela en la que el autor se mofa de los hombres y en cambio concede mucha más fuerza a los personajes femeninos (Shelley W. Chan, «From Fatherland to Motherland: on Mo Yan's Red Sorghum and Big Breasts and Full Hips», *World Literature Today*, n° 74 (3, 2000), pp. 495-500).

<sup>611</sup> Michael S. Duke, «Past, Present, and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s», p. 63.

<sup>612</sup> Para un análisis más profundo sobre la relación entre ambas novelas (así como la relación de *Jiuguo* con otras obras literarias clásicas y modernas), véase Yang Xiaobin, «*The Republic of Wine: an Extravaganza of Decline*», in *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, pp. 207-229.

<sup>613</sup> Un repaso de las publicaciones sobre Mo Yan recopiladas en la página de *Zhongguo xiandai wenzue yanjiu wangzhan jihua* “中国现代文学研究网站计划” (<<http://www.modernchineseliterature.net>>) de la Chinese University of Hong Kong muestra un gran número de artículos que estudian la comparación entre Lu Xun y Mo Yan (hemos encontrado al menos siete). Aparecen, además, un par de ellos que lo comparan a Shen Congwen.

<sup>614</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan», p. 12. En la entrevista realizada por N. Dutrait Mo Yan nombra a Lu Xun y a Shen Congwen como sus favoritos (Noël Dutrait, «*Le Pays*

En lo referente a la fantasía, son muchos los pasajes en la obra de Mo Yan en los que la realidad se funde con lo sobrenatural. En el caso de *Sorgo rojo* lo fantástico comienza en el tercer capítulo en el que los perros actúan como humanos y luchan como guerreros (especialmente en la séptima parte de este capítulo). En el quinto capítulo, Pasión, la abuela segunda del narrador, es poseída por el espíritu de una comadreja que ha matado. El espíritu de la comadreja se le aparece en forma de soldados japoneses que la violan y la matan junto a su hija (pp. 552-562/ pp. 437-448).

En las novelas posteriores lo fantástico abunda de manera excepcional. Es el caso de *La república del vino*, por ejemplo, una novela en la que desde la estructura hasta los personajes y sus acciones tienen que ver con lo fantástico y la parábola (incluso la parábola dentro de la parábola, de la misma manera que la novela transcurre en la novela): Jiuguo es un lugar en el que no paran de beber alcohol en todo momento y donde nunca beben té, se hacen banquetes con bebés (que no se sabe si son de verdad), todas las partes de un asno son considerados una delicia y hay una calle llamada la Avenida del Asno repleta de carnicerías y restaurantes de asno así como un albergue regentado por un extraño personaje enano llamado Yu Yichi.

En *Grandes pechos, amplias caderas* hay personajes como hombre-pájaro Han que posee habilidades especiales para cazar pájaros y el hada-pájaro, que es una de las hermanas Shangguang que cuando el hombre-pájaro de quien se ha enamorado es arrestado se convierte en hada-pájaro:

En la breve historia del Concejo de Gaomi del Noreste, seis mujeres habían sido transformadas en espíritus de zorro, puercoespín, comadreja, serpiente blanca, tejón y murciélago, siempre como resultado de amores no correspondidos o de malos matrimonios (p. 249).<sup>615</sup>

---

*de l'alcool de Mo Yan, entretien avec l'auteur», Perspectives chinoises, n° 58 (marzo-abril 2000), p. 62).*

<sup>615</sup> 在高密东北乡短暂的历史上，曾有六个因为恋爱受阻、婚姻不睦的女性，顶着狐狸、刺猬、黄鼠狼、麦梢蛇、花面獾、蝙蝠的神位 [...] (p. 135).

Hemos tenido que modificar ligeramente la traducción castellana, porque había un error: «seis mujeres habían sido transformadas en zorro, puercoespín, comadreja, serpiente blanca, tejón y hada-murciélago» (p. 249). En realidad el término «hada» o «espíritu» («神位») hace referencia a todos los animales anteriores y no sólo al murciélago. La versión inglesa es correcta: «[...] six

También hay escenas extrañas como por ejemplo el mercado de invierno en el que Jintong, como Príncipe de la nieve, tiene que supervisar el mercado acompañado por un grupo de hombres vestidos de rojo y negro que fingen tocar instrumentos imaginarios sin emitir ruido alguno. Después de ser venerado por todos e inspeccionar el mercado que está sumado en un silencio total, llega el momento en que Jintong, cuyo rostro está cubierto por un velo de satén, debe palpar los pechos de una veintena de mujeres una por una para favorecer su fertilidad.<sup>616</sup> Este tipo de escenas y la presencia de personajes mágicos y extraños reflejan el realismo mágico que impregna la escritura de Mo Yan.

Para terminar con las influencias literarias, por el proyecto fijado en una geografía literaria también se suele comparar la escritura de Mo Yan con la de Faulkner y García Márquez. Gaomi, la región natal de Mo Yan situada al noroeste de la provincia de Shandong, se convierte en la obra de este autor en un lugar mítico y literario, un lugar repleto de tonalidades y olores variados y extraños, un lugar cruel a la vez que bello; un universo lleno de contrastes que es justamente el siguiente rasgo que nos gustaría destacar.

### 3.3. Contrastes: grotesco-poético, crueldad-belleza

Uno de los rasgos llamativos de la escritura de Mo Yan es la crueldad con la que describe los acontecimientos. La sangre y todo tipo de fluidos corporales están muy presentes en sus novelas. El cuerpo, la materialidad, los alimentos, y la bestialidad junto con la predominancia de lo fisiológico son elementos que caracterizan la escritura grotesca de Mo Yan.<sup>617</sup> Pero lo que llama aún más la atención es la forma en que combina y contrasta la crueldad primitiva con la belleza armónica y nos ofrece continuamente imágenes contradictorias: lo hermoso y lo feo, lo sagrado y lo obscuro, el amor y el odio o personajes como el héroe-bandido. Esto hace que en ocasiones la aparente ruptura de imágenes

---

women have been transformed into fox, hedgehog, weasel, white snake, badger, and bat fairies [...]» (p. 148).

<sup>616</sup> Véase el capítulo 5 de la novela.

<sup>617</sup> Zhang Yinde, «Le grotesque chez Mo Yan», in *Le monde romanesque chinois au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 420.

opuestas se entrelace y en varios fragmentos nos encontramos con escenas violentas y crueles en las que de repente se vislumbra un asomo de belleza poética.

Por ejemplo, en *Las baladas del ajo* se recrea una escena muy violenta en la que los dos hermanos de Jinju dan una paliza a Jinju y a su amante, Gao Ma. Ella está embarazada y escupe sangre, Gao Ma no se mueve y todos creen que ha muerto cuando viene el fragmento poético que cito a continuación:

El corazón encogido de Jinju se relajó de nuevo e, inmersa en su dicha de pesar almibarado, volvió a ascender lentamente más líquido fétido y dulce por su garganta. Múltiples destellos de un verde oscuro oscilaban pausadamente ante sus ojos; las ramas de yute y las hojas crujían al chocar. El sol brillaba radiante y decenas de miles de chispas rojas y cálidas se balanceaban con vigor en los campos de guindillas del Condado Caballo Pálido. Un potro castaño salió al galope del campo agitando la cola de manera juguetona mientras corría entre las chispas que hacían brillar sus herraduras como perlas resplandecientes. Las campanillas de bronce que colgaban alrededor de su cuello emitían un tono agudo y melódico (p. 206).<sup>618</sup>

Otro ejemplo es el citado por Chantal Chen-Andro y que corresponde a un pasaje de *Sorgo rojo*.<sup>619</sup> Un hombre es fusilado y cae a una poza, un grupo de jóvenes se acerca para observar el cuerpo:

Lo único que quedaba de su cara era la boca perfectamente formada. Los líquidos cerebrales se habían deslizado hasta las orejas desde el cráneo deshecho; uno de los globos oculares colgaba de su fosa, como si fuese una uva enorme, junto a una de las orejas. Al caer, el cuerpo había esparcido el lodo blanduzco. La frágil flor blanca de loto, roto el tallo, había perdido

---

<sup>618</sup> Hemos modificado ligeramente la traducción. Dice «volvió a ascender lentamente más líquido rojo y dulce por su garganta», cuando ni en el original chino ni en la traducción inglesa se dice que el líquido sea rojo, sino fétido. La traducción inglesa dice «more sickening sweet stuff rose slowly in her throat» (*The Garlic Ballads*, Londres, Methuen, 2006 [1ª edición: Nueva York, Viking, 1995], p. 133) Y el fragmento del original es el siguiente: 金菊紧缩着的心脏松弛了, 她沉浸在甜蜜忧伤的幸福中, 腥甜的液体又从咽喉深处缓缓爬升。无数碧绿的光点在眼前舒缓地飞舞着, 碰撞得黄麻茎叶窸窣作响。阳光灿烂, 苍马县的辣椒地里, 千点万点的温暖的红火苗活泼地跳动着, 一匹枣红色的小马驹子从辣椒地深处蹦起来, 甩着尾巴撒了一个欢, 然后, 踏着火苗飞跑起来, 马蹄被火苗照耀, 恰如耀眼的珠贝。马脖子下的铜铃铛发出一串串清脆悦耳的响声 (p. 163).

Hemos modificado la traducción de C. Ossés por diversos motivos, los principales son los siguientes: primero, H. Goldblatt omite la frase «Múltiples destellos de un verde oscuro oscilaban pausadamente ante sus ojos»; segundo, C. Ossés interpreta «wildly» como «libremente» cuando «活泼» se refiere a vivazmente; tercero, C. Ossés señala que las chipas «lanzaban» las herraduras en vez de hacerlas brillar; cuarto, H. Goldblatt omite que las campanillas del caballo son de bronce. También hemos introducido otros cambios de estilo aunque hemos mantenido partes de la traducción de C. Ossés.

<sup>619</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan», p. 12.

algunas de sus espiguillas y yacía al lado de la mano del cadáver. Mi padre podía oler el delicado perfume (p. 99).<sup>620</sup>

Las últimas frases contrastan con la descripción atroz del cuerpo que las preceden. Chantal Chen-Andro considera que, más que de una ruptura, representan una «dialéctica de los opuestos» (*dialectique des opposés*) que es totalmente coherente con la tradición literaria china.<sup>621</sup> Jing Wang también repara en este uso de imágenes opuestas y cree que culmina en un *continuum* indistinto de la vida y la muerte. Considera que: «Every moment and movement toward death [...] is simultaneously an exaltation of life and desire».<sup>622</sup> Feuerwerker, en cambio, lo examina como una metamorfosis desde lo horriblemente feo hacia lo bello.<sup>623</sup> Por lo que, en realidad, coincide con la visión de *continuum* que transmite Jing Wang. Más que un *continuum*, creemos que se enfatiza la complementariedad de los opuestos, como sostiene Chen-Andro.

### 3.4. Parodia y humor

Tanto *Sorgo rojo* como *Las baladas del ajo* parodian géneros literarios en boga durante el maoísmo. *Sorgo rojo* se centra en la guerra antijaponesa como muchas novelas escritas a partir de la década de 1940, pero se aleja de la novela histórica y didáctica, puesto que retrata a los héroes como asesinos y bandidos, así que se mofa del héroe nacional de las novelas pertenecientes al realismo socialista.<sup>624</sup> En el tercer capítulo, por ejemplo, se narra una batalla épica, pero

---

<sup>620</sup> 他的脸上只剩下一张完好无缺的嘴，脑盖飞了，脑浆糊满双耳，一只眼球被震到眶外，像粒大葡萄，挂在耳朵旁。他的身体落下时，把松软的淤泥砸得四溅，那株瘦弱的白荷花断了茎，牵着几缕白丝丝，摆在他的手边。父亲闻到了荷花的幽香 (p. 73).

Mantenemos la traducción de C. Ossés con unos pocos cambios: añadimos los adjetivos «frágil» (se refiere a la flor de loto) y «delicado» (perfume) que son omitidos ya en la traducción de G. Goldblatt. Hemos cambiado «estaba» por «yacía» por cuestiones de estilo.

<sup>621</sup> Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan», p. 13.

<sup>622</sup> Jing Wang, *High Culture Fever*, p. 187.

<sup>623</sup> Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern “Search for Roots” in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», p. 222.

<sup>624</sup> Lu Tonglin, «Red Sorghum: Limits of Transgression», in *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural Critique*, Xu Tang y Liu Kang (eds.), Durham, Duke University Press, 1993, p. 189; Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern



irónicamente el enemigo es una jauría de perros salvajes, en vez de tratarse del ejército japonés. Como señala Braester masacrar perros con granadas tiene poco de meritorio, de la misma manera que unos perros que planean estrategias de ataque contra humanos poco tiene de glorioso.<sup>625</sup>

El narrador dice que desea recopilar una crónica familiar, pero las descripciones de sus antepasados parodian este género, ya que el narrador los describe en ocasiones como bandidos y retrata no sólo actos heroicos sino que se centra principalmente en sus sufrimientos, deseos y actos de violencia.<sup>626</sup>

En cuanto a *Las baladas del ajo*, el elemento satírico consiste en que la revuelta de los paisanos es justamente contra el gobierno local cuyo lema es «servir al pueblo».<sup>627</sup> Hay además varias historietas de humor que alivian la dureza del relato como la fábula que le cuenta su padre a Jinju en la que relata una conversación entre un piojo de campo y un piojo de ciudad (pp. 224-225/ pp. 178-179), o la historia sobre el maestro que, para evitar ser sorprendido por el marido de la mujer de un alumno, se hace pasar por un burro y se pone a dar vueltas a la rueda del molino de harina en la habitación contigua (pp. 400-403/ pp. 306-308).

*La república del vino* contrasta con las anteriores novelas, pues la mofa y lo cómico son llevados a un grado más elevado y la novela está repleta de escenas irónicas y grotescas. Por un lado, puede ser considerada una parodia sobre el valor cultural de la comida y la bebida en China escrita en forma de novela detectivesca y epistolar.<sup>628</sup> Es, sobre todo, una crítica a la corrupción en forma de sátira —como lo afirma el propio Mo Yan en una entrevista— y, al mismo tiempo,

---

“Search for Roots” in Han Shaogong, *Mo Yan and Wang Anyi*, p. 216; Shelley W. Chan, «From Fatherland to Motherland: on Mo Yan's Red Sorghum and Big Breasts and Full Hips», p. 495.

<sup>625</sup> Yomi Braester, «Mo Yan and Red Sorghum», in *Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton *et al.* (eds.), p. 543.

<sup>626</sup> Yi-tsi Mei Feuerwerker, «The Post-Modern “Search for Roots” in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», p. 216; Yomi Braester, «Mo Yan and Red Sorghum», p. 543.

<sup>627</sup> David Der-wei Wang, «The Literary World of Mo Yan», p. 490.

<sup>628</sup> Alexander C.Y. Huang, «Mo Yan as Humorist», *World Literature Today*, n° 83 (4, 2009), p. 32.

se burla de distintas escuelas, tendencias y tradiciones literarias, de modo que representa una crítica al mundo literario chino.<sup>629</sup>

En este sentido, tanto Kinkley como Dutrait interpretan los relatos de Li Yidou como parodias y pastiches de estilos y autores de la literatura china.<sup>630</sup> Esto resulta obvio en algunos pasajes del libro en los que incluso Li Yidou reconoce en sus propias cartas que trata de emular a autores como Lu Xun. Por ejemplo, en la carta del capítulo 2 dice:

En esta historia creo que nuestro más madurez a la hora de adoptar el estilo narrativo de Lu Xun. He convertido mi pluma en un puñal afilado, he desollado la resplandeciente civilización espiritual y he expuesto el núcleo primitivo de nuestra cruel moral. [...] el relato debe ser considerado [...] una versión moderna de *Diario de un demente*, de Lu Xun (pp. 77-78).<sup>631</sup>

Además, el tema del canibalismo en *La república del vino* en general hace pensar en el *Diario de un loco* de Lu Xun.

Isabelle Rabut lo considera «un virtuose du détournement» y destaca algunos pasajes en los que la ironía y la burla son remarcables.<sup>632</sup> Un ejemplo sería el uso de la lengua oficial del partido en contextos en los que resulta irrisorio:

como un pavo real que despliega su cola y cien flores que se abren (p. 204).<sup>633</sup>

<sup>629</sup> Nos referimos a la entrevista: Noël Dutrait, «*Le Pays de l'alcool* de Mo Yan, entretien avec l'auteur», p. 60.

<sup>630</sup> Jeffrey C. Kinkley, «Modernity and Apocalypse in Chinese Novels from the End of the Twentieth Century», in *Contested Modernities in Chinese Literature*, Charles Laughlin (ed.), Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 111-116; Noël Dutrait, «L'écriture moderniste de Mo Yan dans *Le Pays de l'alcool*», in *Écrire au présent: débats littéraires franco-chinois*, Annie Curien (ed.), París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, pp. 231-240.

<sup>631</sup> 在这篇小说中，我认为我比较纯熟地运用了鲁迅笔法，把手中的一支笔，变成了一柄锋利的牛耳尖刀，剥去了华丽的精神文明之皮，露出了残酷的道德野蛮内核。[...] 是一篇新时期的《狂人日记》 (p. 65). Hemos modificado la segunda frase de la traducción castellana para corregir el estilo.

<sup>632</sup> Isabelle Rabut, «Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, traduit par Noël et Liliane Dutrait», *Perspectives chinoises*, n° 61 (2000), p. 90.

<sup>633</sup> 孔雀开屏、百花齐放 (p. 189). Hemos modificado la traducción castellana porque se pierde totalmente la expresión oficial, dice así: «[...] se extendía como la cola de un pavo real, brotaba como cientos de flores en primavera» (p. 204). En esta traducción, «en primavera» es un añadido que no figura en el original inglés y aunque suele haber divergencias en el verbo de esta expresión oficial (abrir, brotar, florecer), hay unanimidad en «cien flores». En inglés, en cambio, se conserva: «fanning out like a peacock's tail, like a hundred flowers blooming» (p. 156).

que el pasado sirva al presente, que lo extranjero sirva a China y que los monos convivan con los humanos (p. 405).<sup>634</sup>

El último ejemplo que nos gustaría presentar es un pasaje en el que se parodia el lenguaje maoísta en la historia de Li Yidou titulada «Alcohol» en la que se describe al personaje Jin Gangzuan:

[...] cada montaña, cada río y lago, cada brizna de hierba y cada árbol incrementarán la veneración que sentimos hacia el subsecretario Jin; ¡qué sentimiento tan íntimo! Pensad que nació en un pueblo pobre y destartado y que ascendió lentamente hasta iluminar toda la República del vino como una estrella; su resplandor deslumbra nuestros ojos y los nubla de lágrimas causando una marea de emociones. Una cuna rota sigue siendo una cuna, nada la puede reemplazar, y cada indicio apunta a que un futuro ilimitado se extiende ante el subsecretario Jin. Cuando Diamante Jin, convertido en líder de alto rango, nos lleve consigo a pasear por las calles polvorientas de su pueblo Diamante, cuando nos detengamos a la orilla del riachuelo murmurante, cuando paseemos a lo largo de la orilla bordeada por las altísimas plantas que abarcan el infinito y deambulemos por delante de los corrales y establos... cuando las penas y alegrías de su infancia, sus amores y sus sueños... inunden su alma ad náuseam, ¿cuál es su estado de ánimo? ¿Cómo es su caminar? ¿Y la expresión de su rostro? Cuando camina, ¿empieza con el pie izquierdo o el derecho? ¿Qué posición toma su brazo izquierdo cuando levanta el pie derecho? ¿Y su brazo derecho cuando avanza con el pie izquierdo? ¿Le huele el aliento? ¿Cómo tiene la tensión? ¿Su ritmo cardíaco? ¿Enseña los dientes cuando sonríe? ¿Frunce la nariz cuando llora? Hay tanto por describir que nuestro léxico se queda pequeño (p. 48).<sup>635</sup>

Este pasaje está repleto de clichés que parodian el discurso maoísta y constituye una burla a la exaltación de una figura política de manera excesiva y cómica. La descripción del paisaje de forma un tanto sentimental, la asociación del líder con un dios que ilumina el país desde lo más alto, la expresión de las

<sup>634</sup> 古为今用，洋为中用，猴为人用 (p. 374). En este caso sólo hemos modificado «las cosas extranjeras» por «lo extranjero» en la traducción castellana.

<sup>635</sup> [...] 那里的一山一水一草一木都将唤起我们对金副部长的敬仰，一种多么亲切的感情啊。想想吧，就是从这穷困破败的村庄里，冉冉升起了一颗照耀酒国的酒星，他的光芒刺着我们的眼睛，使我们热泪盈眶，心潮澎湃，摇篮破旧也是摇篮，任何东西也不能代替。根据目前态势估计，金副部长的前途不可限量，成为高级领导人的金刚钻携带着我们在他的钻石村尘土陷脚的大街小巷上徜徉时，在他的流水潺潺的溪流前流连时，在高高的远望着无边的绿色植物的河堤上漫步时，在他的牛栏与马厩前徘徊时……童年时期的痛苦与欢乐、爱情与梦想……连篇累牍行云流水般地涌上他的心头时，他是一种什么样的精神状态？他的步态如何？表情如何？走动时先迈左脚还是先迈右脚？迈右脚时左手在什么位置上？迈左脚时右手在哪里？嘴里有什么味道，血压多少？心率快慢？笑的时候露出牙齿还是不露出牙齿？哭的时候鼻子上有没有皱纹？可描可画的太多太多，腹中文辞太少太少 (pp. 36-37). La traducción publicada por Kailas ha sido modificada: hemos suprimido añadidos, hemos corregido adjetivos, tiempos verbales, contrasentidos, etcétera. Por ejemplo, en la traducción de Kailas «cuando nos anclamos en los bordes de los ríos de sus murmullos» lo hemos corregido: «cuando nos detengamos a la orilla del riachuelo murmurante».

emociones de forma excesivamente efusiva y la descripción detallada y ridícula de los movimientos del líder hacen que el párrafo resulte cómico y exagerado.

Podemos concluir que a menudo Mo Yan se sirve del humor y de la ironía como elementos de un gran potencial crítico contra narrativas oficiales de la historia y la sociedad chinas; o incluso, como en el caso de *La república del vino*, contra el mundo literario chino.

#### 4. La recepción de la obra de Mo Yan en China, en el mundo anglófono y en el francófono

No se puede tratar sobre este prolífico novelista sin resumir, aunque sea brevemente, la amplitud de su recepción ya en China ya en países anglófonos y francófonos. En los últimos años, Mo Yan ha recibido una atención importante a nivel internacional y esto se ve reflejado en la concesión de premios literarios y en publicaciones dedicadas a este autor:

En 2011 Mo Yan es galardonado con el Premio Mao Dun, en 2009 obtiene el Newman Prize for Chinese Literature y ese mismo año su novela *La dure loi du Karma* llega a la segunda selección del Prix Médicis. En 2007 es nominado para el Man Asian Literary Prize y un año antes obtiene el Fukuoka Asian Culture Prize, además de figurar entre los «Notable Books» del Kiriyama Prize. También será candidato al Neustadt International Prize for Literature en 1998, entre otros galardones como el antes mencionado premio Dajia.

En cuanto a las publicaciones sobre Mo Yan, cabe destacar la recopilación de artículos *Mo Yan yanjiu ziliao* publicados bajo la dirección de Yang Yang (杨扬), que incluye asimismo una extensa bibliografía de artículos sobre el autor que demuestra la atención que se le ha prestado. Entre otras publicaciones, también es digna de mención la biografía de Mo Yan publicada por Ye Kai: *Mo Yan pingzhuan*.<sup>636</sup> En lo referente al mundo anglófono, el número de la revista

---

<sup>636</sup> Ye Kai 叶开, *Mo Yan pingzhuan* 莫言评传 (Biografía crítica de Mo Yan). Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2008. Disponible en: <<http://www.ddwenxue.com/html/zgwx/zjzj/20080919/2370.html>> [consultada: junio 2011]. La paginación que indicamos corresponde a la de la versión en línea.

*World Literature Today*, nº 74 (2000, 3) está dedicado a este autor y contribuyen investigadores como Jeffrey C. Kinkley, David Der-wei Wang y Howard Goldblatt, entre otros, así como el propio autor. Esa misma revista publica en 2009 una sección dedicada a Mo Yan que incluye la conferencia del autor con motivo de la concesión del Newman Prize, tres breves relatos de Mo Yan y artículos de Haiyan Lee, Howard Goldblatt, Liu Hongtao y Alexander Huang.<sup>637</sup> Además, recientemente Shelley W. Chan le ha consagrado una monografía: *A Subversive Voice in China: the Fictional World of Mo Yan*.<sup>638</sup>

En Francia, traductores e investigadores como Noël Dutrait, Zhang Yinde y Chantal Chen-Andro le han dedicado varios artículos y apartados de libros, entre otros, y podemos afirmar que el francés es la lengua a la que más traducciones de obras de este autor se han realizado, puesto que se han publicado 16 libros hasta 2009 (y dos más en 2011), sobre todo por las editoriales Seuil y Picquier.<sup>639</sup> En cambio, en inglés se han publicado siete traducciones en forma de libro hasta 2009 (y una más en 2010) además de algunos relatos dentro de antologías de literatura china moderna y contemporánea.<sup>640</sup>

Otro ejemplo de la importancia de Mo Yan es la atención académica que recibe en congresos internacionales. En el congreso del Modern Language Association de 2010 fue elegido miembro honorario; y es el primer autor chino que recibe esta distinción.<sup>641</sup>

<sup>637</sup> La sección se titula: «Special section: Newman Prize - Mo Yan», *World Literature Today*, nº 83 (julio-agosto, 2009), pp. 24-37.

<sup>638</sup> Shelley W. Chan, *A Subversive Voice in China: The Fictional World of Mo Yan*, Amherst, Nueva York, Cambria Press, 2011.

<sup>639</sup> Entre las publicaciones sobre la obra de Mo Yan en francés destacan: Noël Dutrait, «L'irrésistible poids du réel dans la fiction chinoise contemporaine: le cas de Gao Xingjian et de Mo Yan», in *Littérature chinoise: le passé et l'écriture contemporaine*, pp. 35-44; Noël Dutrait, «Le Pays de l'alcool de Mo Yan, entretien avec l'auteur»; Noël Dutrait, «L'écriture moderniste de Mo Yan dans Le Pays de l'alcool»; Zhang Yinde, «Le grotesque chez Mo Yan»; Zhang Yinde, «La fiction du vivant: l'homme et l'animal chez Mo Yan», *Perspectives chinoises*, nº 3 (2010), pp. 134-142; y Chantal Chen-Andro, «Le Sorgho rouge de Mo Yan». Estamos al corriente de que hay una tesis en curso con el título provisional: *L'œuvre de Mo Yan en France: traduction, critique et réception* por Yin Jing en la universidad Paris III Sorbonne-Nouvelle.

<sup>640</sup> Incluimos la lista de traducciones en forma de libro en inglés y en francés en el apéndice 4.

<sup>641</sup> En el congreso al que asistimos en abril de 2011 en la Beijing Normal University titulado *Zhongguo wenxue haiwai chuanbo* (中国文学海外传播), *Chinese Literature in Global Contexts*, Mo Yan fue uno de los autores más comentados como un autor bien recibido tanto en China

Volviendo a la recepción en China, el crítico Liu Shaoming (刘绍铭)<sup>642</sup>, en un artículo publicado por primera vez en 1993, considera que la recepción china de la obra de Mo Yan es desigual y se pregunta si la excelente recepción de *Hong gaoliang jiazuo* en su versión inglesa no podría influir en la recepción china.<sup>643</sup> Presenta como ejemplos los casos de otros autores como Yukio Mishima, Kobo Abe o Edgar Allan Poe cuya recepción en otros países influyó de manera positiva en las críticas que recibirían en su propio país. Basándose en la lectura de una crítica halagadora en *The New York Times*, concluye que puede que la recepción anglófona influya positivamente en la recepción china. En este sentido, también se pregunta si el éxito de la obra se debe a la obra en sí o la traducción y reconoce la labor del traductor.

Nos parece que éste es un tema controvertido y difícil de medir. El repaso de la bibliografía que ofrece Yang Yang nos transmite la impresión de que desde que escribió *Hong gaoliang jiazuo* Mo Yan ha dado mucho de que hablar: un gran número de artículos son publicados sobre Mo Yan desde 1985 y tratan de las

---

como en el extranjero e incluso candidato al Nobel. Críticos y estudiosos como Chen Xiaoming y Robert con Davis-Undiano señalaron el valor de su obra y el autor fue invitado a participar en el congreso como uno de los oradores principales (nos referimos a las ponencias: Chen Xiaoming, «Hanyu wenxue de xingcun jingyan yu shijie yujing 汉语文学的幸存经验与世界语境 (La experiencia de supervivencia de la literatura en lengua china y la situación mundial)», “Zhongguo wenxue haiwai chuanbo” guoji xueshu yantaohui “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts*, Beijing Normal University, 28-30 abril de 2011 [ponencia inédita] y a Robert con Davis-Undiano, «A Westerner's Reflection on Mo Yan's *Red Sorghum*», “Zhongguo wenxue haiwai chuanbo” guoji xueshu yantaohui “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts (Huiyi lunwen, zhajiao huibian 会议论文摘要汇编, Papers and abstracts*, 28-30 abril 2011), Pekín, Beijing Normal University, pp. 115-119).

Las opiniones expresadas por críticos y autores en este congreso nos hacen pensar que a menudo se mira la recepción de una obra en el extranjero para estimar el valor que se le otorga. Esto no hace más que reforzar la jerarquía, reforzar la idea según la que la literatura china contemporánea es inferior a otras literaturas occidentales y necesita el reconocimiento (y la mediación) de sistemas literarios como el anglófono para posicionarse en el sistema literario global.

<sup>642</sup> Es conocido como Joseph S. M. Lau. Aquí lo señalamos por su nombre chino, porque el artículo está escrito en este idioma.

<sup>643</sup> Liu Shaoming 刘绍铭, « Ru le shijie wenxue de bantu – Mo Yan zhuzuo, Gao Haowen yiyen yinxiang ji qita 入了世界文学的版图莫言著作、葛浩文译文印象及其他 (Mo Yan, el autor que se ha incorporado a la literatura mundial, la influencia del traductor H. Goldblatt y otras cuestiones)», in *Mo Yan yanjiu ziliao*, pp. 505-510.

cualidades de esta novela.<sup>644</sup> En todo caso, por poner un ejemplo, casi diez años más tarde, en una entrevista que se publica en 2002 en la revista *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 (y recopilada en *Mo Yan yanjiu ziliao*), Wang Yao lo describe como «el autor más importante de los últimos veinte años».<sup>645</sup>

En este sentido, nos gustaría destacar la visión de comparatistas como Muriel Détrie según la que las distintas recepciones de una obra y de sus traducciones no hacen más que enriquecer su lectura.<sup>646</sup> No habría una recepción válida y otras deformadas e inferiores, sino distintas lecturas de una misma obra. Esto desmiente la lectura bipolar que se suele hacer de una recepción correcta (la local) y una deformada (la extranjera) o incluso al revés en algunos contextos en los que la extranjera tendría más valor que la recepción local.

Para hacernos una idea de la recepción de la obra de Mo Yan, presentaremos dos ejemplos de los elogios que rodean a la obra de este autor. En el texto de la nominación a Mo Yan para el Newman Prize, el traductor Howard Goldblatt enumera las obras más importantes de Mo Yan y termina diciendo:

Most good novelists have difficulty maintaining a consistently high standard in their writing, but not Mo Yan. Each of his novels has been universally praised, and each demonstrates the depth and breadth of his exceptional talent. He is a master of diverse styles and forms, from fable to magic realism, hard-core realism, (post)modernism, and more. His imagery is striking, his tales often bewitching, and his characters richly appealing. He is, quite simply, one of a kind.

“I venture to say,” Mo Yan has written, “immodest though it may seem, that my novels have created a unique style of writing in contemporary Chinese literature.” Indeed! His impact on readers and societies and his stature, domestic and international, have been affirmed by a host of prizes and awards. He will reach a significant new height later this year, when he delivers an invited keynote lecture at the annual convention of the Modern

<sup>644</sup> Yang Yang, *Mo Yan yanjiu ziliao*.

<sup>645</sup> El original dice: «[...] 可以说你是近二十年最重要的作家之一了». Wang Yao 王尧 y Mo Yan 莫言, «Cong “Hong gaoliang” dao “Tanxiang xing” 从《红高粱》到《檀香刑》 (De *Sorgo rojo* a *El castigo de sándalo*)», in *Mo Yan yanjiu ziliao*, p. 102.

<sup>646</sup> Muriel Détrie, «Les études de réception dans le contexte de la mondialisation: questionnements et renouvellement», *Journée d'étude: littérature chinoise à l'étranger, littératures étrangères en Chine, questions de réception*, Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (CEREO), Université Bordeaux 3, 8 de abril de 2011 [ponencia inédita].

Language Association in San Francisco, the first Chinese author to be so honored.<sup>647</sup>

Destaca, por lo tanto, la importancia de este autor tanto en China como a nivel internacional y se centra en valorar su versatilidad estilística, su imaginación y la caracterización de los personajes que recrea.

En cambio, el anuncio del premio Fukuoka no se centra en absoluto en la naturaleza literaria de la obra de Mo Yan, por lo que resulta impactante en contraste con el anuncio del Newman Prize<sup>648</sup>:

Mr. Mo Yan is one of the leading figures in contemporary Chinese literature. His works depict the reality of life in China's cities and farming villages with a unique blend of realism and fantasy, and have been translated into many languages, blazing a trail into the future for Asian literature. He is the standard bearer not only for Chinese literature today, but also the literature of Asia and the world.<sup>649</sup>

El anuncio resalta que la obra de Mo Yan describe la realidad de la vida en China. El resto del discurso no subraya ningún rasgo literario del autor, excepto el uso de la fantasía, como en la cita anterior. Se insiste en la «realidad» que relata, porque es una realidad que él ha vivido y se habla de la influencia occidental como algo fundamental y único en su obra:

The themes that he has continuously depicted were discovered within himself. They focus on China's poverty-stricken farming villages and the people who live there. The author continues to create a unique literary world by blending narrative expression from the traditional Chinese literary arts with the avant-garde methods derived from modern Western literature.

[...]

The author insists that his work is not an imitation of Western novels, but the creation of novels that incorporate the reality of today's China. He declared, "It is meaningless to follow others. If everyone heads West, then I will head East." He is not merely guiding Chinese literature, but demonstrating the spirit to drive into the future the literature of Asia that has been bound by the stifling influence of modern Western literature and

---

<sup>647</sup> Howard Goldblatt, «Mo Yan (1955-) Life and Death are Wearing Me Out, Nominated by Howard Goldblatt», 2009, disponible en la página: <<http://www.ou.edu/uschina/newman/Goldblatt.MoYanNominationStatement.Eng.pdf>> [consultada: febrero 2012].

<sup>648</sup> Si hemos seleccionado estos dos ejemplos es porque nos parecen contradictorios y representativos de dos discursos existentes sobre el autor. Además, el resto de galardones, excepto el Premio Mao Dun, no van acompañados de un discurso de nominación o anuncio como en estos dos casos.

<sup>649</sup> «Mo Yan. Award Citation», The Fukuoka Asian Culture Prize, 2006, disponible en la página: <[http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/17\\_01.html](http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/17_01.html)> [consultada: febrero 2012].



the weight of history and tradition. His works represent the successful creation of a literary universe by alternating scenes of his hometown of Gaomi, a remote agricultural area, with the literary space of fantasy. Though they depict people and a place deeply rooted in the soil and culture of China, readers throughout the world can readily identify with them. This makes Mr. Mo Yan's novels international literature in the true sense of the world (*sic.*).<sup>650</sup>

Según el anuncio del premio, lo que hace que la obra de Mo Yan sea universal son sus personajes; el hecho de que los lectores puedan identificarse con ellos. En cambio, la textura literaria y los rasgos literarios de su estilo no son considerados como algo universal y ni siquiera se mencionan. El anuncio transmite la idea de que la literatura asiática carga con el lastre de la historia y la tradición asiáticas (como algo negativo) y está rodeada por el asfixiante cerco de la influencia occidental (como algo negativo también). Este ejemplo relega ya no sólo la literatura china moderna y contemporánea, sino también la literatura asiática, a una posición marginal, marcada por la influencia occidental unidireccional que estas literaturas padecen de manera pasiva y de la que si se consigue escapar, como lo hace Mo Yan, se considera un avance. El hecho de que este anuncio lo publique una institución japonesa resulta aún más impactante e indica que aún hay latentes actitudes que revelan complejos de inferioridad y auto-orientalismo.

Por último, examinaremos una selección de artículos y reseñas en inglés y francés.<sup>651</sup> Nos parece necesario ofrecer un esbozo de la manera en que se presenta a este autor en la prensa, para poder valorar hasta qué punto se asemeja o se diferencia de la recepción en España que examinaremos a fondo en el siguiente apartado.

Muchos artículos y reseñas se centran también en lo no literario, como ocurre en la recepción española. Sin embargo, encontramos más variedad en la prensa en inglés y en francés, es decir, los artículos no repiten los mismos temas

---

<sup>650</sup> *Ibidem.*

<sup>651</sup> Para restringir la búsqueda, nos hemos basado en artículos publicados en inglés y en francés entre 2007 y 2011 (inclusive) y hemos utilizado las bases de datos de prensa: Factiva, Iconoce y Lexis-Nexis Academic. El resultado son una treintena de artículos. Después de examinarlos hemos decidido presentar los siguientes ejemplos para reflejar la variedad del contenido de los artículos; tratamos de comentar también la frecuencia en la que se repiten los tipos de reseñas y citamos más ejemplos en nota.

de uno a otro como veremos que ocurre en la prensa española por diversas razones y la cantidad de artículos que se publican es también mayor.

El primer ejemplo que nos gustaría comentar es una reseña de *Life and Death are Wearing me out* publicada en *The Washington Post* por Steven Moore.<sup>652</sup> El articulista subraya que el estilo de Mo Yan está al servicio de la crítica política de sus novelas, puesto que su estilo innovador es la única manera de presentar tales críticas y Moore se pregunta cómo ha podido escapar Mo Yan a la prisión:

To encompass the ideological insanity of Mao Zedong's policies and the unimaginable horrors he inflicted on the Chinese people requires a boldly unconventional style. That need has been filled by this wild man of Chinese fiction: Mo Yan — a pseudonymic phrase meaning “Don't speak.” Over the last 20 years, Mo Yan has been writing brutally vibrant stories about rural life in China that flout official Party ideology and celebrate individualism over conformity. (How he has escaped imprisonment — or worse — I don't know.) He also flouts literary conformity, spiking his earthy realism with fantasy, hallucination and metafiction.<sup>653</sup>

Aunque la reseña hable del estilo de Mo Yan, se hace hincapié en la «realidad china», el sufrimiento, el hambre, la censura y la política.

But I don't want to leave the impression that this is a gimmicky book that makes light of recent Chinese history. Born in 1955, Mo Yan endured the worst of it — he, too, was so poor that he ate tree bark — and there are descriptions that will shock readers into realizing this is no literary game. Indeed, reality keeps outrunning the author's satire. Near the end of the novel, a born-again capitalist devises a Cultural Revolution theme park, as tasteless as a Nazi theme park in Poland. And yet there are now Cultural Revolution-themed cafés in China, favored by urban hipsters with an almost American ignorance of history.<sup>654</sup>

Moore señala que es una sátira, pero, al mismo tiempo, advierte al lector de que la realidad de las descripciones lo impactará e insiste en que «this is no literary game». El crítico procura convencer al lector de que detrás de la estructura y los juegos literarios de la novela se encuentra reflejada una realidad cruel e injusta. La reseña ofrece, por lo tanto, una visión sesgada de la obra de Mo Yan y prioriza lo realista y la crítica política en detrimento de lo literario.

---

<sup>652</sup> Steven Moore, «Animal Farm; One of Mao's victims returns to Earth», *The Washington Post*, 25 de mayo de 2008, p. 7.

<sup>653</sup> *Ibidem*.

<sup>654</sup> *Ibidem*.

Un segundo ejemplo es la nota de prensa que publica la Universidad de Iowa en la que anuncia la nominación de Mo Yan como miembro honorario de la Modern Language Association. Lo único que se dice sobre el autor es que ha sido censurado, no se dice nada más de su obra:

His writings have been translated into more than a dozen languages. His works in English include “Red Sorghum,” which was made into an acclaimed feature film, “The Republic of Wine” and “The Garlic Ballads.”

He has been a controversial figure, with some of his works of social commentary banned in his homeland. “Mo Yan” means “don’t speak” in Chinese, and he chose this pen name to remind himself not to speak too much.<sup>655</sup>

Para reflejar la variedad de las críticas veremos un tercer ejemplo que se centra en la obra de Mo Yan. La crítica de Jonathan Spence en *The New York Times* sobre *Life and Death are wearing me out*, se abre con un resumen de una escena de la novela y numerosas citas a partir de ese fragmento, seguidas del comentario:

Mo Yan’s powerful new novel, “Life and Death Are Wearing Me Out,” contains many such vivid set pieces. His canvas covers almost the entire span of his country’s revolutionary experience — from 1950 until 2000, in the so-called “reform era” of post-Deng Xiaoping China. At one level, therefore, “Life and Death” is a kind of documentary, carrying the reader across time from the land reform at the end of the Chinese Civil War, through the establishment of mutual-aid teams and lower-level cooperatives in the early and mid-1950s, into the extreme years of the Great Leap Forward and the famine of the late ’50s and early ’60s, and on to the steady erosion of the collective economy in the new era of largely unregulated “capitalism with socialist characteristics.” At the novel’s close, some of the characters are driving BMWs, while others are dyeing their hair blond and wearing gold rings in their noses.

Yet although one can say that the political dramas narrated by Mo Yan are historically faithful to the currently known record, “Life and Death” remains a wildly visionary and creative novel, constantly mocking and rearranging itself and jolting the reader with its own internal commentary.<sup>656</sup>

A esta presentación le sigue el resumen de la trama de la novela y comentarios sobre el estilo de la novela, como las distintas voces de cada animal que el traductor ha sabido transmitir, la estructura narrativa y el humor; la reseña se cierra con un comentario sobre la crítica que supone la novela. Por lo tanto,

---

<sup>655</sup> «International Writing Program Alumnus Mo Yan Becomes Honorary Fellow of Modern Language Association», *US Fed News, Infed*, 26 de mayo de 2010.

<sup>656</sup> Jonathan D. Spence, «Born again», *The New York Times*, 4 de mayo de 2008.

aunque la reseña resalte el interés documental de la novela no deja de reflejar los rasgos literarios más significativos del estilo de Mo Yan. En este sentido, es una reseña equilibrada.

En cuanto a las reseñas y artículos en francés, en general suelen centrarse en la trama y los temas que trata la novela reseñada, así como en el estilo del autor. Sin embargo, también encontramos retratos del autor centrados en lo político y reseñas que enfatizan la realidad que refleja su obra; presentaremos varios ejemplos que reflejan la diversidad de las reseñas.

El primer ejemplo que comentaremos es un retrato del autor firmado por Bertrand Mialaret en *Rue89*.<sup>657</sup> Al principio del artículo se indica que el encuentro que da lugar al artículo se celebra entre el autor, la traductora Chantal Chen-Andro que ejerce de intérprete y los periodistas Bertrand Mialaret y Pierre Haski. El título ya nos advierte de que la literatura no es el objeto central del artículo: «L'écrivain Mo Yan, de la dictature du Parti à celle du marché». Como muchos de los artículos de Mialaret, crítico literario de literatura china<sup>658</sup>, tiene una forma impresionista, es decir, se presentan distintos puntos a modo de pinceladas y en párrafos breves. El artículo está dividido en cuatro apartados. Si nos proponemos sintetizar el artículo, los temas tratados y la proporción que ocupan del artículo, el esquema es el siguiente: la biografía del autor (35%), la censura y la crítica política (25%), el éxito del autor y el posible premio Nobel (20%), la opinión del autor sobre el devenir de la literatura china en internet (20%). En un momento del artículo, al hablar de la crítica política, se resume brevemente el argumento de la última novela publicada, *La dure loi du Karma*. A diferencia de lo que se dice en otros artículos de la prensa española sobre la censura (véase el apartado 5.2.), en este artículo se presentan datos rigurosos sin generalizar ni afirmar que sea un autor prohibido:

Mais avec Yan Lianke, c'est certainement l'écrivain le plus vigoureusement critique vis à vis du Parti et des responsables locaux. Son livre le plus

<sup>657</sup> Bertrand Mialaret, «L'écrivain Mo Yan, de la dictature du Parti à celle du marché», *Rue89*, 24 de junio de 2009.

<sup>658</sup> El hecho de que haya periodistas especializados en la crítica de la literatura china es una diferencia notable con respecto a la recepción española que examinaremos más tarde.

percutant « Le Pays de l'alcool », un grand roman publié en Chine en 1993 ne fut pas inquiété. Par contre « Beaux seins, belles fesses », édité en 2001, obtint un prix, fut interdit et de nouveau publié sans coupures quelques années plus tard !<sup>659</sup>

En resumen, se trata de un artículo que habla poco de literatura, pero hay que tener en cuenta que coexiste con otros artículos centrados en la obra de Mo Yan.<sup>660</sup> Un ejemplo reciente es la reseña de *Grenouilles* publicada por el mismo periodista, Bertrand Mialaret, en *Rue89*. El título de la reseña hace pensar en que se va a centrar en el tabou, lo prohibido y quizá la censura —«Chine: l'écrivain Mo Yan et le tabou de la politique nataliste»—, pero en realidad la reseña resume la trama y se cierra con algunos rasgos del estilo del autor.

Le style est moins flamboyant que dans son roman précédent mais on apprécie des dialogues très vivants et, en permanence, l'humour de l'auteur. Mo Yan est plus détaché et son narrateur tient quelque peu les personnages à distance, personnages un peu abstraits que l'auteur ne décrit pas physiquement.

On est loin d'un roman réaliste ou d'un reportage (comme le livre de Xinran) ; aucune description d'accouchement et surtout d'avortement (cela peut éviter de possibles problèmes avec les éditeurs américains très sensibles à la pression des militants anti avortement).

Des évocations un peu fantastiques, souvent très bien venues : les rêves de la tante et des pages superbes sur les bébés d'argile. Une bonne respiration, nécessaire dans un roman qui donne l'impression d'être très contrôlé par l'auteur, peut-être parce qu'il y est très impliqué.<sup>661</sup>

En general las reseñas de las obras del autor resaltan características de su estilo y resumen la trama, aunque en algunas críticas francófonas también observamos que se subraya ante otros rasgos el hecho de que Mo Yan refleja la realidad china a modo de documental. Es el caso de una reseña de André Chavel publicada en *Le Express* y que además la editorial Seuil decide citar en su página web: «Un roman précis comme un documentaire, aussi effrayant

---

<sup>659</sup> *Ibidem*.

<sup>660</sup> Otro ejemplo de una entrevista que apenas se centra en la obra de Mo Yan y trata sobre todo la realidad china es la publicada en *La Croix* (de autor anónimo) bajo el título: «Dossier. La Chine n'a pas fini de digérer ses révolutions. ENTRETIEN. Mo Yan, écrivain: "Ma révolte illustre l'impuissance de l'individu seul."»

<sup>661</sup> Bertrand Mialaret, «Chine: l'écrivain Mo Yan et le tabou de la politique nataliste», *Rue89*, 1 de septiembre de 2011.

qu'ubuesque».<sup>662</sup> Esta reseña de *Grenouilles*, titulada «Mo Yan, la Chine sans concession ni révérence» pone de relieve el aspecto crítico de las novelas de Mo Yan, pero lo hace sin olvidar sus aspectos puramente literarios, insiste en rasgos como la sátira, la fábula, lo grotesco.<sup>663</sup> El subtítulo del artículo es una muestra de ello: «Féroce, Mo Yan, tel un fabuliste, décrit un quotidien placé sous le signe du tragi-comique».

En conclusión, el objetivo de este apartado ha sido demostrar que Mo Yan es un autor de reconocido prestigio internacional. Al mismo tiempo, también hemos querido esbozar la manera en que se presenta a este autor al público lector a través del anuncio de premios o de artículos y reseñas en la prensa anglófona y francófona. Hemos visto que generalmente es habitual que se haga hincapié en el valor documental de sus novelas o en la crítica política y social que suponen, pero sin olvidar de sintetizar los rasgos literarios del autor como la sátira, lo grotesco, el humor, la estructura narrativa no lineal, etcétera. Aunque también existen ejemplos —sobre todo en el mundo anglófono— en los que los críticos se centran únicamente en lo político, lo documental y en resaltar la censura y la crueldad de la realidad china. Cuando abordemos los artículos en la prensa española, que examinaremos de manera más exhaustiva, veremos que estas características se ven acentuadas.

---

<sup>662</sup> André Chavel, «Mo Yan, la Chine sans concession ni révérence», *Le Express*, 26 de agosto de 2011.

<sup>663</sup> Otra reseña de *La dure loi du karma* en *Le Temps* se centra en la obra literaria del autor y en cómo transforma la historia en epopeya: «Mo Yan aime trafiquer le réel et l'imaginaire. Il adore brouiller les frontières de la fiction et de l'Histoire; de la tragédie et de la comédie. [...] Enchanter le monde, là où d'autres ne voient rien, reraconter aux Chinois leur histoire en leur offrant un nouveau point de vue, en la transformant en épopée, voilà bien le travail de l'écrivain» (Eléonore Sulser, «Mo Yan, diable d'écrivain; Le grand écrivain chinois publie "La Dure Loi du karma", l'épopée tragicomique du district de Gaomi de 1950 à l'an 2000. Rencontre avec cet homme, à la plume prolige et puissante qui réinvente l'histoire de Chine», *Le Temps*, 29 de agosto de 2009). Como también lo hace la reseña de Adrien Gombeaud, «L'ogre Mo Yan», *Les Echos*, 1 de septiembre de 2009, p. 13: «Mo Yan a de l'appétit. A cinquante-quatre ans, il mitonne une œuvre littéraire succulente, gargantuesque pyramide hérissée de gargouilles aussi drôles que monstrueuses. Du haut de sa cathédrale, ses lecteurs observent, volume après volume, le bouillonnement de la Chine».

## 5. La recepción de Mo Yan en España: algunas reflexiones sobre los canales de difusión de la literatura china contemporánea

[...] a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system. **For a translation always takes place in a continuum, never in a void, and there are all kinds of textual and extratextual constraints upon the translator** (énfasis nuestro).<sup>664</sup>

Esta cita con la que hemos abierto el apartado refleja las cuestiones que trataremos a continuación. Como bien indican Bassnett y Lefevere en la introducción a *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, resulta imprescindible tener en cuenta factores extratextuales que determinan los procesos traductivos. Por eso, presentaremos algunas observaciones derivadas del análisis de la recepción de Mo Yan en todas sus fases: desde la idea de publicar sus novelas, al encargo de traducción y las críticas en prensa.

Este apartado servirá para demostrar una vez más la mediación del sistema literario anglófono en todas esas etapas. Al mismo tiempo, revelará algunas características del funcionamiento del sistema literario global. En primer lugar, confirmará la hipótesis según la cual la transferencia de textos de la periferia a sistemas literarios que también son periféricos (o semiperiféricos, como en este caso) ocurre a través de sistemas literarios centrales o dominantes.<sup>665</sup> En segundo lugar, observaremos que en la recepción de esta literatura se subraya el valor documental de las obras en vez del valor literario que hemos descrito. Esto es algo que ya hemos examinado y que concuerda con la idea de Julia Lovell, entre otros, de que la literatura china moderna y contemporánea es valorada por su interés socio-político, en vez de por su valor literario; un síntoma más de su posición marginal (véase el capítulo 4, apartado 7.2.3.).<sup>666</sup>

<sup>664</sup> Susan Bassnett y André Lefevere, *Constructing Cultures*, p. 123.

<sup>665</sup> Johan Heilbron, «Le système mondial des traductions», in *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Gisèle Sapiro (ed.), pp. 264-265.

<sup>666</sup> Julia Lovell, *The Politics of Cultural Capital*.

Para examinar la recepción, hemos querido centrarnos en el proceso de la producción de textos que influyen en la opinión del lector. Existen dos dispositivos esenciales que orientan al lector: por un lado, el paratexto, que como bien resume Gérard Genette es el umbral, el vestíbulo, que el lector decide atravesar o no después de visitarlo (véase el capítulo 2, apartado 4.3.); y por otro lado, las críticas en prensa, que van dirigidas al público general, por lo que afectan a la recepción de las obras de Mo Yan.<sup>667</sup>

El análisis de la actuación de los mediadores, especialmente los editores y periodistas, nos servirá para observar aspectos extratextuales que influyen en la lectura de la traducción, pues afectan no sólo al producto final, al texto que se produce, sino también al paratexto y a las críticas que lo rodean. El ejemplo de la recepción de Mo Yan nos ofrece además una visión de las vías de circulación de la literatura china contemporánea en España.

Para la redacción de este capítulo nos hemos basado en artículos en prensa, comunicados de prensa distribuidos por la editorial que publica a Mo Yan en castellano y entrevistas realizadas al director editorial de Kailas, a una de las editoras de Kailas, a la persona encargada de prensa en esta editorial y a ocho periodistas. En cuanto a los artículos de prensa, nos hemos basado en los publicados en la sección cultural de algunos periódicos de gran difusión como: *Abc*, *El mundo*, *El País*, *El Periódico*, *Público*, el único comunicado de prensa de la Agencia EFE y en los publicados en los suplementos literarios principales: *El Cultural*, *Babelia* y *Abc Cultural*, además de algunos artículos publicados en el portal *Asiared*.<sup>668</sup>

Por lo que se refiere a las entrevistas, las realizadas a Kailas han tenido lugar por teléfono. La mayoría de los periodistas han preferido responder a las preguntas por correo electrónico para poder consultar los archivos y así recordar

---

<sup>667</sup> Gérard Genette, *Seuils*, p. 7. La investigación de Jurt que estudia la recepción de Bernanos a través de la crítica periodística nos ha servido para observar su metodología (Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique: lectures de Bernanos, 1926-1936*).

<sup>668</sup> Agradecemos al periodista Bricio Segovia la información que nos ha facilitado sobre los comunicados de la Agencia EFE y las explicaciones que nos ha brindado sobre el proceso de documentación del periodista cultural y que nos han servido para preparar los cuestionarios dirigidos a los periodistas y críticos literarios.



cómo actuaron a la hora de redactar los artículos que datan ya de algunos años. Por consiguiente, después de haber contactado con ellos por teléfono se les ha enviado un cuestionario.<sup>669</sup> En algunos casos hemos continuado la correspondencia vía email para aclarar algunos puntos de las respuestas que nos han ofrecido.

El presente subcapítulo se divide en dos apartados principales: el primero ofrece reflexiones sobre la práctica editorial y el segundo concierne la práctica periodística.

### 5.1. Sobre la práctica editorial

En este apartado presentaremos algunas conclusiones sobre la práctica editorial; para ello nos basaremos en el caso de Kailas.<sup>670</sup> En un primer subapartado veremos que la editorial no cuenta en absoluto con la participación de especialistas y traductores de literatura china, por lo que la mediación del sistema literario anglófono resulta inevitable y determina la recepción de las novelas. En el siguiente subapartado veremos, a través de algunos ejemplos concretos, que existen ciertas contradicciones importantes entre el discurso editorial, es decir, entre las reflexiones que el director editorial hace sobre su política editorial y entre la práctica real; esto es visible en algunas decisiones que se toman a la hora de publicar literatura china contemporánea. Un tercer subapartado dedicado también a la práctica editorial servirá para reflexionar sobre la homogeneización de la literatura china contemporánea y la literatura sinoextranjera en el caso de Kailas.

---

<sup>669</sup> De los once con los que hemos conseguido contactar por teléfono, uno ha rechazado participar y el resto han aceptado aunque dos de ellos no han respondido a los correos electrónicos que se les han enviado. En consecuencia, nos basamos en las respuestas de ocho periodistas y críticos.

<sup>670</sup> Las afirmaciones de miembros de Kailas que citemos en el apartado 5.1. se basan en tres entrevistas: la entrevista realizada al director editorial de Kailas el 23 de febrero de 2011, la entrevista realizada a una de las editoras el 10 de febrero de 2011 y la entrevista a la persona que ocupó el puesto de encargada de prensa realizada el 14 de febrero de 2011. En las citas haremos referencia a cada persona, por lo que las notas serán innecesarias.

### 5.1.1. Desde la decisión de publicación a la difusión de la novela: un ejemplo de la separación entre el mundo editorial y el académico

El caso de la publicación y de la difusión de las traducciones de Mo Yan es un caso extremo de ausencia de colaboración entre el mundo académico y el mundo editorial. Desde la decisión por parte de la editorial Kailas de publicar las novelas de Mo Yan, incluso durante la fase de traducción y de difusión de la novela, hasta la publicación de críticas y los artículos en prensa, en todo ese proceso no ha habido colaboración alguna con especialistas o traductores de literatura china. Empezaremos por explicar ese proceso para más adelante poder presentar algunas conclusiones.

La editorial Kailas fue creada en 2004 y ha publicado 93 libros<sup>671</sup>, de los que ocho son libros de literatura china contemporánea, concretamente siete novelas y un libro de no ficción. Se trata de la editorial que más libros de literatura china contemporánea ha publicado en los últimos años: dos novelas de Han Shaogong, una de Wang Anyi, cuatro novelas de Mo Yan y un libro sobre la emergencia económica de China.<sup>672</sup> La decisión de publicar estos libros siempre ha sido tomada a partir de la propuesta de distintos agentes literarios. Una vez que el editor leyó los libros en inglés, decidió publicarlos. En el caso de Mo Yan, ha desarrollado una relación más cercana, lo que le ha permitido negociar directamente con el autor los derechos de su última novela *Rana* (*Wa*, 蛙) que ha sido traducida del chino.<sup>673</sup> No hay que olvidar que todas las traducciones de Mo Yan hasta el momento han sido realizadas a partir del inglés. Una de las editoras de Kailas afirma que para las obras de Mo Yan suelen producir una tirada de unos 5000 ejemplares, de los que se suelen vender unos 2000 o 3000.

En el siguiente pasaje tomado de la entrevista, el director editorial cuenta cómo empezó a publicar literatura china con la publicación de una novela de Han Shaogong en 2007. Creemos que merece la pena citarlo ampliamente para

---

<sup>671</sup> Esta cifra está tomada de la entrevista con el director editorial.

<sup>672</sup> Se señalan las traducciones publicadas hasta 2011 (sin contar 2011).

<sup>673</sup> Durante las entrevistas esta obra aún no se había publicado y estaba siendo traducida. Una de las editoras nos comunicó que fue el propio Mo Yan el que exigió que esta novela fuera traducida directamente del chino.

entender, por un lado, cómo surge su interés por la literatura china y, por otro, qué papel desempeñan los agentes literarios y las ferias en la elección de las novelas.<sup>674</sup>

Quizá un punto de inflexión en este asunto fue la publicación de *Diccionario de Maqiao* de Han Shaogong y si yo tuviera que elegir uno de los 93 libros de los que hemos publicado posiblemente sería ése. Es un autor muy conocido en China, menos conocido fuera de China y que a mí me parece absolutamente maravilloso. Después de Han Shaogong tuvimos la enorme fortuna de poder publicar a Mo Yan y la verdad es que ahí ya estaba absolutamente entregado a la literatura asiática y en concreto a la china. Después hemos seguido publicando sucesivos libros de este tipo de autores en especial de Mo Yan y hemos ido también incorporando a Kailas a otros autores asiáticos no necesariamente chinos.

[...] Han Shaogong tenía sus derechos otra agencia [...]; nos enviaron diversas obras y nos interesó. Yo tengo tres hijas chinas adoptadas y una de ellas es de la misma provincia que Han Shaogong entonces me empezó a interesar quizá por esa simple curiosidad, o casualidad mejor dicho, y al final me apasionó. Pero bueno es lo que ocurre constantemente en el mundo de la edición. Yo estuve con una agencia hace unos días y tengo como diez títulos diferentes de autores que tienen que ver con China, algunos son americanos que han estado ahí o incluso japoneses que han estado en China y cuentan su experiencia o autores chinos ciertamente.

Desde el principio de la entrevista comenta que existen razones personales por las que se ha interesado por la literatura china. Recordemos que siempre ha conocido estas obras a través de agentes literarios. Asimismo, es significativo el hecho de que nombre a otros autores «que tienen que ver con China». Esto refleja que le interesan las novelas que hablen de China desde distintos puntos de vista, por lo que no le interesa únicamente o no necesariamente la literatura china sino más bien «sobre China». En lo referente a las ferias internacionales dice lo siguiente:

Sí, nosotros vamos a todas las ferias. Vamos por supuesto a Fráncfort, a Guadalajara y a Londres. No vamos a las menos trascendentales, como otras a las que quizá en algún momento acudamos, pero a esas tres vamos siempre. Y efectivamente hay una muestra contundente de qué es lo que está ocurriendo en el mundo editorial internacional y es imprescindible ir. Y ahí en algún momento hemos sido capaces de conseguir derechos, en otras ocasiones directamente con los agentes tanto españoles como extranjeros mantenemos una relación fluida y nos ofrecen constantemente la posibilidad de publicar unos u otros libros y nosotros lógicamente

<sup>674</sup> Como hemos visto en el capítulo 4 —al examinar los canales de captación de las obras (apartado 4)— la agencia literaria a través de la que el editor de Kailas conoció la obra de Mo Yan se encuentra en Barcelona. La agencia Sandra Bruna representa no sólo a autores sino también a otros agentes, como suele ocurrir, entre los que se encuentra una agencia americana (Sandra Dijkstra) que se encarga de distribuir los derechos de Mo Yan.

analizamos con nuestro mejor criterio. Que a veces acierta y a veces falla. Y elegimos y por eso compramos unos libros y no otros.

Queda claro que la mediación de los agentes literarios es fundamental en la recepción de la literatura china contemporánea en el caso de Kailas y las ferias desempeñan también un papel muy importante.

En cuanto a la difusión de las publicaciones, Kailas dispone de una persona en su equipo que se encarga de transmitir las novedades a los medios de comunicación. Esta persona es la responsable de elaborar el dossier que se distribuye a los periodistas y de contactar con los medios cuando se publica un nuevo libro. Para la elaboración del dossier, se basa en la cubierta posterior de la versión inglesa y en la lectura de la traducción española; además, a menudo es la misma persona la que se ocupa también de la corrección de estilo del libro. Así pues, observamos que la editorial decide no tener contacto alguno con especialistas universitarios o traductores de literatura china. Una de las editoras afirma que los buenos traductores son muy caros (para lo que ellos consideran que deberían pagar, matizaríamos) e incluso nos habla de la diferencia entre la tarifa de un buen traductor de chino y la de un traductor del inglés; más adelante citaremos estos datos. En cambio, el director editorial opina que no es fácil encontrar buenos traductores de chino.

A pesar de que en el caso de Kailas la separación entre el mundo académico y el editorial en España sea absoluta, parece ser que hay cierta colaboración con instituciones chinas. El director editorial afirma lo siguiente:

A través de otras personas sí tenemos contacto con la Asociación de Escritores Chinos y en esa asociación hay varios miembros del mundo académico chino. Y ése es el contacto que tenemos y que funciona muy bien, porque nos hacen muy buenas puntualizaciones. Wang Anyi es la presidenta ahora hasta hace poco y hemos publicado el libro más importante que ella ha escrito que es *La canción de la pena eterna*.

No sabemos a qué se refiere el director editorial cuando alude a las «puntualizaciones». Puede ser interesante observar si esta colaboración va a más y si afecta en un futuro a la elaboración de dispositivos como el paratexto y las críticas en prensa, así como a las vías de traducción. Por ahora tanto los paratextos como las críticas se ven influidas por la mediación anglófona. La

persona encargada de prensa en Kailas y una de las editoras nos han confirmado la mediación del paratexto anglófono al explicarnos el proceso de elaboración del texto de la cubierta posterior y la elaboración del dossier de prensa. Podemos pensar que esta colaboración con la Asociación de Escritores Chinos podría afectar en un futuro a la elección de los textos. Sin embargo, el director editorial afirma que por el momento la elección de todas las novelas publicadas tiene lugar gracias a la mediación de un agente literario y no a la colaboración con la Asociación de Escritores Chinos. Incluso en el caso de la novela de Wang Anyi, los derechos se compraron en la Feria de Fráncfort a una agencia francesa, afirma la editora.

Otro ejemplo de la falta de colaboración con los especialistas por parte de la editorial es la presentación de *Las baladas del ajo* en Casa Asia en 2008. En este caso se recurre a una institución para promocionar la publicación de la traducción, sin embargo, en la presentación no está presente ningún especialista de literatura china, sino que participan, además del autor, el director editorial y un catedrático de literatura cuya novela acababa de publicar Kailas.<sup>675</sup>

A continuación examinaremos, a través de algunos ejemplos, las contradicciones entre la política y la práctica editorial en el caso de Kailas y, concretamente, en el caso de la publicación de la literatura china contemporánea.

---

<sup>675</sup> El programa y el audio de la presentación titulada «Mesa redonda: “El universo femenino de Mo Yan”» (14 de mayo de 2008, Casa Asia, Madrid) están disponibles en: <<http://www.casaasia.es/actividad/detalle?id=10011>> [consultada: junio 2010].

### 5.1.2. Las contradicciones entre el discurso y la práctica editorial

[...] la dénégation de l' « économie », ne peut réussir que si elle atteste, de façon exemplaire, la sincérité de la dénégation.<sup>676</sup>

En «La production de la croyance», Bourdieu expone el funcionamiento de dos tipos de editoriales que se encuentran en polos opuestos y se diferencian por su forma de producción y comercialización.<sup>677</sup> A pesar de que la situación haya podido cambiar desde el momento de la publicación de este artículo, observamos que algunas de sus reflexiones pueden ser útiles para demostrar las contradicciones entre el discurso y la práctica editorial en el caso de Kailas. Las investigaciones llevadas a cabo por Sapiro demuestran que las definiciones propuestas por Bourdieu sobre estos dos polos, las editoriales vanguardistas y las comerciales, siguen siendo válidas en el contexto actual.<sup>678</sup> El texto de Sapiro nos sirve también para confirmar los cambios acaecidos en el mundo editorial, como por ejemplo, la profusión de la mediación de los agentes literarios. Ofrece además un análisis menos radical y determinista, ya que habla de un *continuum* y de varias subdivisiones de categorías intermedias de editoriales («*very commercial*», «*upmarket commercial*», etcétera).

Bourdieu distingue dos polos de producción opuestos: la gran empresa, que produce un gran número de títulos anuales y la pequeña empresa, artesanal, que cuenta con menos de una decena de empleados y produce menos de veinte títulos anuales.<sup>679</sup> La primera dispone de servicios de promoción y tiene gastos importantes en publicidad y relaciones públicas. En cambio, la segunda dedica una parte ínfima de su presupuesto a la publicidad. Otra de las diferencias principales es que la gran editorial se caracteriza por un ciclo de producción corto, es decir, persigue los beneficios económicos a corto plazo. En cambio, la pequeña editorial artesanal se distingue por un ciclo de producción largo, es

<sup>676</sup> Pierre Bourdieu, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 13 (1977), p. 12.

<sup>677</sup> *Ibidem*.

<sup>678</sup> Gisèle Sapiro, «Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation translationale des livres», in *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, *idem* (ed.), pp. 273-301.

<sup>679</sup> Compara la editorial Laffont y Editions Minuit como ejemplos para demostrar el funcionamiento de ambos polos.

decir, a corto plazo persigue beneficios de orden intelectual y simbólico, mientras que el capital económico sólo puede llegar, si es que llega, con la consolidación de una obra que con el tiempo se vuelve un clásico. Sapiro considera en este sentido que:

Dans nombre de maisons indépendantes, le fonds, la *backlist*, couvre ainsi une bonne partie de l'activité (à hauteur de 50%, selon le chiffre mentionné en entretien par certains petits éditeurs de création récente en France et aux États-Unis). Mais pour cela il faut la médiation du champ intellectuel et/ou du champ académique.<sup>680</sup>

Esta última frase de Sapiro es una cuestión clave, puesto que llama la atención la separación de Kailas del mundo académico y la falta total de colaboración con los especialistas de literatura china. Confirma que, a pesar de que se trate de una pequeña editorial, las prácticas editoriales se acercan más al polo comercial que no al intelectual.

Una de las incoherencias principales reside, en nuestra opinión, en la denegación de la economía y la exaltación de la calidad del texto. Demostraremos que esta actitud es contradictoria con ciertas prácticas editoriales. En la presentación de la editorial que hace el director, insiste en la importancia de la calidad de los textos como criterio principal de publicación, mientras que el criterio económico sería secundario:

Nuestra intención inicial, y seguimos fieles a ella, tiene que ver con publicar siempre cosas que consideremos muy buenas, nuestro interés no es tanto comercial —aunque intentamos vender muchos libros para que lleguen a mucha gente—, sino la prioridad es la calidad de los textos.

Y más tarde vuelve a insistir:

La prioridad como digo siempre es que el libro sea excelente, siempre por encima de cuál pueda ser su potencial de venta.

Recalca de nuevo esta idea al final de la entrevista y la cierra con esta frase:

Así que como decía el resultado a nivel comercial es desigual, depende del autor del que hablemos, y el resultado a nivel más filosófico siempre es positivo, porque solamente publicamos obras que nos parecen excelentes.

---

<sup>680</sup> Gisèle Sapiro, «Mondialisation et diversité culturelle», p. 284.

La página web de la editorial señala también que lo que buscan publicar es «la literatura más sólida y vanguardista».<sup>681</sup>

La afirmación del director editorial hace pensar en una editorial más cercana al polo artesanal. Sin embargo, las prácticas editoriales que examinaremos a continuación corresponden más bien a una pequeña editorial comercial o más cercana al polo comercial que del polo artesanal en el *continuum* definido por Sapiro.<sup>682</sup>

El primer tipo de práctica contradictoria con el discurso editorial que niega la importancia de la economía y prioriza la calidad del texto está relacionada con los encargos de traducción. La decisión de traducir del inglés, en vez de a partir del chino, se debe en parte a razones económicas; aunque las respuestas en este sentido difieren dentro de la misma editorial. Mientras que el director editorial argumenta que no hay buenos traductores que dominen el chino y el castellano tan bien como para traducir obras tan complejas como las de Mo Yan, en cambio, una de las editoras dice:

Los españoles buenísimos que traducen del chino al español te cobran como 20-25 euros por 2100 caracteres, que equivale a una página. Y claro, Mo Yan que es experto en tener libros de unas 500 páginas, imagínate, no puedes pagar 500 páginas a 25 euros la página. No puedes pagar 12.500 euros de traducción, sólo de traducción.<sup>683</sup>

---

<sup>681</sup> Véase <http://www.kailas.es/> el apartado «Quiénes somos», consultada en abril de 2011.

<sup>682</sup> Gisèle Sapiro, «Mondialisation et diversité culturelle».

<sup>683</sup> Puntualizamos que los 2100 caracteres no equivalen a una página, sino a un poco más. Debe referirse a la plantilla de 2100 espacios (30 líneas x 70 espacios). Véase en este sentido: Carlos Soler Milla y Marta Pino Moreno, «De te fabula narratur: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial», *Vasos comunicantes*, n.º 34 (primavera 2006), pp. 35-62. Nos gustaría hacer una precisión en cuanto a las tarifas. En España, la tarifa de una traducción del chino o del japonés es más alta que una traducción del inglés. Véase por ejemplo el artículo: «La traducción: una profesión poco reconocida y recompensada», *El Boletín de la ACEC*, n.º 73 (enero-marzo 2008), pp. 3-5. Este artículo señala la tarifa de 18 euros como mínima para una obra del chino y 25,5 como máxima (son tarifas recomendadas por página; no se indica qué tipo de página, pero debe tratarse de la plantilla tradicional de 30 líneas x 70 espacios o de 28 líneas x 65 espacios). En cuanto al inglés, la mínima sería 10,5 y la máxima 15 euros. Si señalamos esta precisión es porque en Francia las diferencias de tarifas no son tan grandes según la lengua de partida. Véase en este sentido: Pierre Assouline, *La condition du traducteur*, París, Centre National du Livre, 2011, p. 49. Las tarifas del chino varían entre 21,5 y 23,5 y las del inglés entre 19 y 21. Estas tarifas han sido establecidas por folio de 25 líneas x 60 espacios, así que son más altas que en España.



La expresión «sólo de traducción» refleja la importancia menor que se le concede a esta actividad, sin la que la obra que comercializa Kailas dejaría de existir.

Por otro lado, el director editorial nos transmite su opinión sobre la traducción indirecta. Considera que la calidad de una traducción directa es potencialmente mayor que la de la traducción indirecta; cree que el resultado es «más puro». Sin embargo, puntualiza que los textos que publica son de una complejidad tal que no es fácil encontrar a buenos traductores de chino, por lo que ha decidido traducir del inglés y del francés. De su intervención se entiende que la decisión se debe a que prioriza la calidad de la traducción final. Según explica el editor, la dificultad del texto original hace que la calidad sea mayor si un buen traductor traduce de la lengua intermedia que si un traductor mediocre traduce del chino:

Nosotros preferimos idealmente traducir directamente del chino porque entendemos que el resultado va a ser mucho más puro que si hay una lengua en medio. Pero eso no siempre es fácil de conseguir. Primero porque es difícil encontrar a buenos traductores de chino en España y que conozcan nuestro idioma. Si quieres traducir una obra del inglés, tienes centenares de posibles traductores. Con una obra en chino, es muy difícil encontrar gente que sepa castellano y que sepa chino para ser capaz de traducir un texto tan absolutamente complejo como es el de Mo Yan; hay muy poca gente que lo pueda hacer. Yo hablo inglés más o menos bien, he vivido en EE. UU. un buen número de años y puedo, más o menos podría, probablemente, traducir una obra menor, pero sería incapaz de traducir a Faulkner. Entonces ocurre algo parecido con el chino y con los autores que nosotros publicamos. Por lo tanto, normalmente es mucho más sencillo traducir del inglés o del francés, también es más barato porque los presupuestos son más baratos, pero nuestra idea es que a medio plazo seamos capaces de traducir o bien siempre o bien casi siempre del chino mandarín. Pero ya te digo que es bastante difícil lograrlo.

Cuando le preguntamos por la traducción de *Pa pa pa* que fue realizada del chino, insiste en este mismo argumento, es decir, la calidad del texto final es lo que prima y cuando el texto original no es muy difícil la traducción directa es más factible:

Como te decía, nosotros si podemos lo hemos traducido del chino. En este caso contábamos con la traductora y traducimos del chino. No es frecuente que eso sea posible. También ten en cuenta que es distinta la dificultad de traducir *Pa pa pa* o traducir *Las baladas del ajo* o *La vida y la muerte me están desgastando*. Así que en definitiva el sentido común es lo que nos indica cómo hacer. Si es posible traducimos del chino, si no, nos tenemos

que contentar con que haya una lengua entre medias e intentar hacerlo lo más cercano posible de la traducción original.<sup>684</sup>

Estas intervenciones hacen pensar por tanto en una editorial más cercana al polo artesanal, menos preocupada por cuestiones económicas y más por la calidad. Pero la intervención de la editora que hemos citado más arriba contradice esta opinión. Además, la manera en que se han escogido a los traductores en algunos casos no es del todo acorde con esta afirmación. La editora dice en este sentido:

A “A” lo contrataron por currículum. Nos llegó su currículum por email y como tenía un buen currículum hablamos con él y empezó a traducir. En cuanto a “B”, era amigo de “C”, que era la editora que trabajaba antes aquí, por eso le encargamos la traducción. Como yo trabajaba aquí y empecé de traductora me pedí la traducción de “X libro”. En cuanto a la traductora de *Pa pa pa* era amiga de la de prensa porque estudiaron juntas Filología hispánica. Así que se nos ocurrió que ella lo tradujera del chino; como se trataba de una novela cortita. Normalmente contratamos a traductores que conocemos.

Excepto en el caso de “A” parece que el criterio principal para contratar a los traductores no es la calidad de sus versiones, sino la familiaridad con la editorial.<sup>685</sup>

En ambas entrevistas se hace referencia al hecho de que la última obra de Mo Yan está siendo traducida del chino y que aún no se ha traducido al inglés y al francés.<sup>686</sup> Sin embargo, una vez más, podríamos concluir que la economía sigue teniendo un gran peso, puesto que la traduce un traductor chino cuya tarifa equivale casi a la mitad de la de un traductor español que traduce del chino.<sup>687</sup> Al mismo tiempo, la editora nos confiesa que la calidad de las traducciones de un traductor chino que traduce al castellano requiere un gran trabajo de revisión.

---

<sup>684</sup> Esta afirmación transmite la idea de que es más fácil traducir *Pa pa pa* de Han Shaogong que una novela de Mo Yan. Consideramos que la afirmación no es del todo acertada, pues aunque la extensión de *Pa pa pa* es mucho más breve, el lenguaje y el estilo de Han Shaogong no nos parecen fáciles de traducir.

<sup>685</sup> Esta actitud se ve confirmada cuando una persona que conocemos se pone en contacto con la editorial para presentarnos y que podamos entrevistarlos y durante la conversación le proponen revisar *Rana*. Esta persona no tiene ninguna experiencia en el mundo editorial, ya sea como traductora o correctora; simplemente conoce a una de las editoras a través de un familiar. Se trata de alguien con formación científica y que conoce la lengua china.

<sup>686</sup> Un par de meses después de la entrevista se publica *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte*, traducida del inglés. Este libro no se menciona durante la entrevista.

<sup>687</sup> Una de las editoras nos comunica que se le paga 13 euros por los 2100 caracteres.

En casos anteriores las han realizado cotejando la traducción con la traducción francesa (es el caso de *Pa pa pa* de Han Shaogong).<sup>688</sup>

Podríamos afirmar que aunque los textos —como argumenta el editor— se escogen por su calidad literaria<sup>689</sup>, el trato que se les da y las decisiones editoriales que se toman en relación con la traducción no priorizan la calidad de la traducción sino los gastos. Así, se persigue el beneficio económico a corto plazo, como es propio de las editoriales comerciales.

Otra de las prácticas que la acercan al polo comercial es el hecho de que la editorial, que está formada por cuatro miembros: el director editorial, la coordinadora general y la coordinadora editorial, cuente además con una persona que se ocupa exclusivamente de prensa.<sup>690</sup> Esta persona se encarga de elaborar el dossier de prensa y contactar con los medios cada vez que se publica un nuevo libro.<sup>691</sup> En algunos casos, se ocupa incluso de la coordinación de la visita del autor y de las presentaciones de los libros; como ocurrió en 2008 cuando Mo Yan visitó Casa Asia para promocionar *Las baladas del ajo*. Por consiguiente, la actividad publicitaria es lo bastante importante como para tener a una persona en plantilla, algo que según el esquema de Bourdieu que hemos presentado no es común en el caso de editoriales que se acercan al polo vanguardista.

Según Bourdieu, en el caso de las editoriales más cercanas al polo comercial, tienen que movilizar de manera periódica diversas instituciones de promoción como los periódicos, suplementos semanales, la radio y la televisión y

---

<sup>688</sup> Un intercambio de emails con la traductora de *Pa pa pa* nos permite observar su nivel de castellano y nos hacemos una idea del arduo trabajo de revisión que debió de suponer la corrección de su traducción por parte de una de las editoras.

<sup>689</sup> Sería necesario un análisis a fondo del catálogo de esta editorial para comprobar este argumento, pero consideramos que se saldría de los objetivos marcados en este trabajo. Además, entraríamos en disquisiciones sobre lo que es o deja de ser la calidad literaria; algo muy difícil de definir.

<sup>690</sup> Aunque la persona que ocupaba este puesto (y a quien hemos entrevistado) lo deja a principios de 2011, el director editorial nos confirma que habrá otra persona que lo ocupe en breve.

<sup>691</sup> Como hemos indicado en la introducción al apartado 5.1., todos estos datos provienen de la entrevista con la persona encargada de prensa en Kailas hasta finales de 2010; esta entrevista fue realizada el 14 de febrero de 2011.

persiguen además el premio que los consagrará a corto plazo. En el extremo opuesto del *continuum*, en cambio, no se persigue el premio de manera ferviente y el éxito se considera sospechoso.<sup>692</sup> No olvidemos que la mención «firme candidato al Premio Nobel» se repite continuamente en el caso de Mo Yan y de otros autores chinos, tanto en el paratexto como en la prensa.

El objetivo de este apartado no ha sido tanto reflejar en qué posición del *continuum* se encuentra la editorial Kailas, sino arrojar luz sobre las contradicciones entre el discurso del director editorial y las prácticas editoriales. Creemos que estas contradicciones demuestran la distancia que existe entre lo que el editor considera que debería ser su política y la práctica real con relación a la literatura china contemporánea. Existe, pues, una distancia entre la posición que le gustaría ocupar en ese *continuum* y la posición que ocupa a través de ciertas prácticas editoriales.

Podemos deducir que cuanto más se acerca una editorial al polo comercial descrito por Bourdieu —un polo desde el que se prioriza el beneficio económico a corto plazo—, más probable es que el editor se decante por la traducción indirecta. Cuanto más se acerque a ese polo, más probable resulta también que la editorial funcione sin contacto alguno con especialistas y traductores de chino. Por último, la mediación de los sistemas literarios anglófono y francófono será más evidente en el caso de estas editoriales, ya que la información paratextual será reproducida casi de manera automática.

Para terminar, el hecho de que la novela china contemporánea llegue actualmente al mercado literario español gracias a la mediación de agentes literarios demuestra que recorre la vía comercial de manera generalizada. De 2000 a 2010 no ha habido vías alternativas, es decir, no ha habido prácticamente ningún editor, autor o traductor que haya participado de manera independiente en la captación de una novela, sino que casi siempre ha sido bajo la influencia de un agente literario o de una editorial francófona o anglófona que se encarga de

---

<sup>692</sup> Pierre Bourdieu, «La production de la croyance», pp. 25-28.

vender los derechos de la traducción.<sup>693</sup> Según Sapiro, la racionalización y profesionalización del polo a gran producción se ven reflejadas en la mediación de actores como los agentes literarios.<sup>694</sup> Hemos visto que en el caso de Kailas no se publican grandes tiradas (unos 5000 ejemplares como mucho). Observamos que al margen del tamaño de la editorial, de gran producción o de producción restringida (según la terminología de Sapiro), en el caso de la literatura china contemporánea existe una importante mediación de agentes literarios y editoriales francófonas y anglófonas en la recepción española.

### 5.1.3. La homogeneización de la literatura china y sinoextranjera

El uso del término «literatura china» en la recepción para englobar tanto la literatura china, escrita desde la República Popular China, la literatura sinófona (según la acepción del término acuñado por Shu-mei Shih) y la literatura sinoextranjera (sinoamericana, sinofrancesa, etcétera) es algo que ya ha aparecido varias veces a lo largo de la tesis. Esta homogeneización también es patente en el caso de la editorial Kailas, que publica tanto literatura china contemporánea como literatura sinoextranjera.

Ni en las cubiertas de los libros ni en ninguna otra parte del paratexto se distingue la lengua en la que escribe cada autor. Es el caso de *Acostumbrada a un cielo extraño* de Xu Xi y de *El último bailarín de Mao* de Li Cunxin.<sup>695</sup> La primera es una autora de origen sinoindonesio nacida en Hong Kong que escribe en inglés y el segundo es un autor de origen chino que ha publicado un *best seller*<sup>696</sup> en inglés desde los Estados Unidos. El director editorial habla de estas

---

<sup>693</sup> Como hemos visto en la Parte II de la tesis, sabemos con certeza que ninguna de las traducciones de novelas han sido propuestas por traductores. Aunque no hemos comprobado absolutamente todos los casos, la mayoría de editores confirman haber conocido la traducción en inglés o en francés gracias a una feria o una editorial francófona. En ocasiones es el traductor quien nos ha proporcionado esta información.

<sup>694</sup> Gisèle Sapiro, «Mondialisation et diversité culturelle», p. 284.

<sup>695</sup> Xu Xi, *Acostumbrada a un cielo extraño* [Habitat of a Foreign Sky, 2010], traducido del inglés por Enrique Redondo, Madrid, Kailas, 2009. Li Cunxin, *El último bailarín de Mao* [Mao's Last Dancer, 2003], traducido del inglés por Olga Marcos, Madrid, Kailas, 2010.

<sup>696</sup> La página web dedicada al autor y a esta novela dice así: «Li Cunxin (pronounced “Lee Schwin Sing”) is a remarkable man borne (*sic.*) of a remarkable story. He has published a remarkable

novelas como si de literatura china se tratara. Incluso compara a Xu Xi con Mo Yan:

También hemos apostado por autores menos conocidos como Xu Xi. Publicamos su libro *Acostumbrada a un cielo extraño*. Por tanto, como digo, siempre nos ha interesado el mundo asiático y nos interesan tanto los autores emergentes, como Xu Xi, por ejemplo, como los autores consagrados como Mo Yan.

[...] De vez en cuando también hacemos alguna cosa un poco especial, no sé si conoces una película, también un libro nuestro que se llama *El último bailarín de Mao*. Esta película está todavía en la cartelera y trata de la vida de Li Cunxin. El libro ha tenido un éxito bastante considerable y la película también.

Parece que el director editorial considera literatura china todo libro que hable de China. Sin embargo, en el caso de la autora Samantha Chang sí que distingue el origen de la autora, aunque no se refiera a la lengua de escritura:

[...] en ocasiones hemos incluso publicado libros chinos pero menos, como por ejemplo publicamos un libro que se llama *Herencia*, una delicia de libro, escrito por una autora de origen chino pero que reside en EE. UU. que se llama Samantha Chang.

En este caso quizá interese recalcar el mestizaje de la autora, como sugiere la cubierta posterior del libro que dice así<sup>697</sup>:

Sólo una mirada mestiza como la de la escritora norteamericana de origen chino Lang Samantha Chang podía percibir así los matices universales de la pasión [...].

La etnicidad se utiliza como criterio para distinguir lo que es o deja de ser literatura china, o más o menos china, según el nivel de pureza de la raza. En la

---

book about his extraordinary life. In his runaway best selling autobiography, *Mao's Last Dancer*, Li recounts his determination, perseverance, vision, courage and hard work, and in particular, the sacred family values and integrity that he learned in poverty-stricken China, which has driven him to become one of the best dancers in the world. He tells of how the sixth of seven sons born to peasants grew up worshipping Mao Zedong before defecting to the United States». Sólo con este primer párrafo de la introducción de la página web podemos identificar que es una novela autobiográfica que se caracteriza por dos rasgos: «self-victimization» y «self-exotisation», según los términos de Letty Lingchei Chen en «Translating Memory, Transforming Identity: Chinese Expatriates and Memoirs of the Cultural Revolution», p. 30. Sobre cómo estas narrativas del trauma sensacionalistas aprovechan «los entresijos de las dinámicas globales mediante la inclusión de elementos estéticos e históricos que refuerzan una fácil interpretación en clave orientalista por parte del lector occidental» (Carles Prado-Fonts, «Orientalismo a su pesar», p. 22), véanse también: Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 21; Shu-mei Shih, *Visuality and Identity*, p. 71; y Arif Dirlik, «Chinese History and the Question of Orientalism», *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*, nº 35 (4, 1996), pp. 96-118.

<sup>697</sup> Samantha Chang, *Herencia*, traducido del inglés por Víctor V. Úbeda, Madrid, Kailas, 2006.

última cita también llama la atención que se asocie la raza, «la mirada mestiza», con una comprensión universal de la pasión.

Este subcapítulo ha servido para analizar parte del proceso de recepción, la parte correspondiente a la editorial, es decir, la captación de la novela, el encargo de traducción, la elaboración del paratexto y la difusión de la novela. Hemos visto cómo la mediación del sistema literario anglófono tiene un papel importante en este proceso y que las decisiones editoriales afectan al proceso de recepción. También hemos examinado la actitud hacia la traducción indirecta y las contradicciones entre el discurso y la práctica editorial.

## **5.2. Sobre la práctica periodística**

En el presente subcapítulo reflexionaremos sobre el proceso de publicación de las reseñas, artículos y entrevistas en prensa que pueden influir en la opinión del lector. Está compuesto de dos apartados: el primero servirá para explicar la ausencia de colaboración y participación del mundo académico con el mundo periodístico, algo que ya hemos observado en el caso de la práctica editorial. En el segundo apartado analizaremos el tipo de información en el que se centran los periodistas y críticos de manera relativamente uniforme. Así pues, veremos que las críticas favorecen una visión homogénea que presta atención sólo a temas socio-políticos relacionados con China y perjudica una lectura más diversa que tendría en cuenta la textura literaria de las novelas.

### **5.2.1. Las reseñas y entrevistas en prensa: un ejemplo de la separación entre el mundo periodístico y el académico**

La separación entre el mundo editorial y el académico que hemos analizado también engloba a los periodistas, ya que suelen producir críticas en prensa, entrevistas, perfiles sobre el autor u otro tipo de artículos sobre Mo Yan sin tener contacto alguno con los traductores y especialistas de literatura china o con textos más o menos académicos que provienen de estos expertos.

En cuanto al perfil de los periodistas y críticos literarios que han publicado entrevistas, artículos o críticas sobre Mo Yan en los periódicos y en suplementos literarios podemos dividirlos en tres grupos. En el primer grupo podemos incluir a aquellos que escriben en la sección cultural de los periódicos. La mayoría de los periodistas, cinco de ellos, pertenecen a este grupo. El segundo grupo lo forman tres periodistas que son o han sido corresponsales internacionales en China; además de una periodista que se dedica al periodismo sobre Asia en el portal Asiared. Escriben sobre temas relacionados con China en todos los ámbitos: cultura, política, economía, medio ambiente, etcétera. El tercer grupo lo componen cuatro críticos literarios de los que tres son escritores y el cuarto es profesor de filosofía en un instituto. Escriben sobre Mo Yan en tres suplementos literarios: *Babelia*, *Abc Cultural* y *El Cultural*.

En todos los casos, la publicación de reseñas o artículos surge después de que Kailas contacte con los periodistas y críticos o con la sección del diario. Por eso, podemos decir que el encargo de la reseña, como el de la traducción, también surge de la editorial. De los ocho periodistas que hemos entrevistado sólo uno de ellos afirma haber leído a Mo Yan con anterioridad a que le encargaran la reseña. De hecho en este caso el propio periodista propone a la dirección del diario la publicación de la reseña después de que Kailas contacte con él. Este periodista fue corresponsal en China, el primer corresponsal de un diario español en este país, afirma, y realizó su tesis doctoral de periodismo sobre China en los años setenta. En cuanto a sus conocimientos sobre literatura china, explica: «ya para entonces tuve que leer mucha bibliografía sobre China, incluida su literatura». Su especialidad no es la crítica literaria sino Oriente, y concretamente China. Si tuviera que destacar ámbitos concretos de especialización mencionaría la política internacional, la cultura y los viajes. Aunque le «interesa todo lo chino incluyendo, naturalmente, la literatura».<sup>698</sup>

Otros dos críticos han leído más de una novela de Mo Yan, dado que han publicado varias reseñas del autor. Uno de ellos insiste en la diferencia entre ser

---

<sup>698</sup> Entrevista realizada a F.P. el 22 de febrero de 2011.



periodista o crítico: «no soy periodista sino comentarista de Opinión y crítico literario». <sup>699</sup> Éste es el único que dice haber consultado libros sobre China (y no sólo prensa e internet) para la redacción de las reseñas:

He leído poco, pero bueno: la *Introducción a la cultura china* de Ernest Fenollosa, *La burocracia celeste* de Étienne Balasz, *El mundo chino* de Jacques Gernet, *Mitología clásica china* de Gabriel García-Noblejas; clásicos como *El sueño del pabellón rojo* y *Viaje al Oeste*, *Breve historia de la novela china* de Lu Xun, varios autores contemporáneos, antologías de poesía china... <sup>700</sup>

Sin embargo, los comentarios de la mayoría de los entrevistados distan mucho de estos dos casos. A continuación citamos algunas repuestas a la pregunta «¿Cuáles eran tus conocimientos sobre literatura china antes de que te encargaran este artículo?»:

Mis conocimientos de literatura china contemporánea se limitaban a haber leído a Gao Xinjian (*sic.*) y al conocimiento superficial (que no lectura) de algunos clásicos. <sup>701</sup>

Escasos, lo cierto es que lo poco que conocía era a través del cine. <sup>702</sup>

Escasos y elementales. He leído y reseñado varios libros de Ha Jin. Me gustó especialmente *La espera*. Suelo escribir sobre literatura centroeuropea y, en cualquier caso, conozco mejor a los autores japoneses: Kawabata, Tanizaki, Mishima. <sup>703</sup>

No eran muy amplios, pero por suerte tenía gente en el trabajo que me pudieron (*sic.*) asesorar y aportar perspectiva. <sup>704</sup>

Sabía muy poco, la verdad. Había escuchado hablar de uno u otro autor chino que estaba siendo editado en Europa, pero poco más. <sup>705</sup>

Dos de los periodistas afirman que conocen un poco más el cine chino y otros dos, como el citado, están más familiarizados con la literatura japonesa.

Antes de pasar al próximo apartado, trataremos de explicar cómo se realizan las entrevistas en los casos en los que los periodistas nos han facilitado esta información. Una vez más, Kailas se encargó de organizar las entrevistas con

<sup>699</sup> Entrevista realizada a J.M.G. el 18 de febrero de 2011.

<sup>700</sup> *Ibidem.*

<sup>701</sup> Entrevista realizada a E.H. el 9 de febrero de 2011.

<sup>702</sup> Entrevista realizada a E. M. el 3 de febrero de 2011.

<sup>703</sup> Entrevista realizada a R.N. el 7 de marzo de 2011.

<sup>704</sup> Entrevista realizada a E.Q. el 24 de febrero de 2011.

<sup>705</sup> Entrevista realizada a J.R. el 1 de marzo de 2011.

Mo Yan cuando éste visitó Barcelona y Madrid para la presentación de *Las baladas del ajo*. La mayoría de las entrevistas tuvieron lugar en Casa Asia con la colaboración de un intérprete. Cinco de los periodistas dicen haber entrevistado a Mo Yan individualmente, mientras que una de ellas afirma haberse basado en la ronda de preguntas que tuvo lugar en Casa Asia. Un periodista nos da más datos sobre esta ronda de preguntas:

La entrevista tuvo lugar en Casa Asia después de la presentación a la prensa y se había concertado con anterioridad con la editorial. A esa entrevista solo asistimos Mo Yan, una intérprete, el fotógrafo y yo. Creo recordar que a la presentación general para la prensa acudieron una veintena de informadores.<sup>706</sup>

Una de las entrevistas se publica en 2007, con motivo de la publicación de *Grandes pechos*, así que es anterior a las realizadas en Casa Asia. La periodista nos cuenta la manera en que se realizó la entrevista:

Contacté [con Mo Yan] a través de la editorial. La entrevista se realizó por correo electrónico dado que Mo Yan se encontraba en China, y por teléfono no era posible ya que no hablaba inglés. Yo envié el cuestionario en castellano e inglés, y un intérprete lo tradujo al chino. Las respuestas de Mo Yan fueron traducidas del chino al inglés y posteriormente al castellano.<sup>707</sup>

Llama la atención el hecho de que incluso en el caso de la entrevista se haya optado por la traducción indirecta. Como decíamos, las demás aparecieron en mayo de 2008. Según se señala en las propias entrevistas, dos de ellas tienen lugar en China en esa misma época.<sup>708</sup>

En el próximo apartado veremos que se refuerza la idea de que a menudo existe una separación absoluta entre el periodista y el especialista de literatura china y que las fuentes en las que se apoyan los periodistas favorecen una uniformidad de la información.

---

<sup>706</sup> Entrevista realizada a F.P.

<sup>707</sup> Entrevista a E.M.

<sup>708</sup> Nos referimos a las entrevistas: Aritz Parra, «Mo Yan, autor de 'Las baladas del ajo'», *El Mundo*, 9 de mayo de 2008, p. 48 y José Reinoso, «La voz recuperada de Mo Yan».

### 5.2.2. La homogeneización de la información y el filtro periodístico

Mo Yan es el autor más famoso, prohibido y al mismo tiempo pirateado de la China contemporánea. Un relato para entender las bases culturales sobre las que se asienta la cultura china y que determinan su manera de hacer negocios.<sup>709</sup>

Esta cita proviene de una nota en el *ABC* sobre la novela *Sorgo rojo* de Mo Yan y demuestra de manera irrefutable que el marco interpretativo a través del que leemos un texto es el que lo define y determina su valor.<sup>710</sup> Shu-mei Shih nos recuerda que todo texto puede ser sometido a lecturas en clave de alegoría nacional y afirma que cabe preguntarse lo siguiente: «If stereotyping is inevitable in cross-cultural representations, then we might ask for whom it is inevitable, why it is inevitable, and what are its consequences for Third World texts».<sup>711</sup>

La lectura de los artículos publicados en la prensa española sobre Mo Yan revela una fuerte homogeneización de la información. La homogeneización es justamente una de las características de los medios de comunicación que Bourdieu critica en *Sur la télévision*:

Pour les journalistes, la lecture des journaux est une activité indispensable et la revue de presse un instrument de travail : pour savoir ce qu'on va dire, il faut savoir ce que les autres ont dit. C'est un des mécanismes à travers lesquels s'engendre l'homogénéité des produits proposés.<sup>712</sup>

En ese mismo texto menciona las «gafas» de los periodistas que nosotros hemos transmitido en el título de este apartado como el «filtro periodístico»:

Les journalistes ont des « lunettes » particulières à partir desquelles ils voient certaines choses et pas d'autres ; et voient d'une certaine manière les choses qu'ils voient. Ils opèrent une sélection et une construction de ce qui est sélectionné.<sup>713</sup>

Observamos que existen distintos grados de homogeneización. Un mecanismo que favorece esta homogeneización en la recepción de Mo Yan es,

<sup>709</sup> «Sorgo rojo [reseña]», *ABC*, 8 de marzo de 2009, p. 19.

<sup>710</sup> Comprobamos que la primera parte de la cita proviene en realidad de la cubierta posterior de la reedición de la novela (El Aleph, 2009): «Mo Yan es el autor más famoso, prohibido y al mismo tiempo pirateado de la China contemporánea».

<sup>711</sup> Shu-mei Shih, «Global Literature and the Technologies of Recognition», p. 22.

<sup>712</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, París, Liber, 1996, p. 24.

<sup>713</sup> *Ibidem*, p. 18.

como dice Bourdieu, la lectura de lo que publican otros periodistas; esto es algo que los periodistas han afirmado en los cuestionarios. Un ejemplo que ilustra este hecho es la repetición de una errata de un artículo a otro. Es difícil saber de dónde proviene exactamente esta errata, pero aparece por primera vez en el artículo de E. Mengual en el que se dice:

Mo Yan, conocido en Occidente por 'Sorgo Rojo', la adaptación cinematográfica de su novela 'La Familia' va a dar mucho que hablar con 'Grandes pechos amplias caderas' (Feng ru fei tun).<sup>714</sup>

En vez de citar la traducción del título de la novela que sería *El clan del sorgo rojo*, se dice que se titula *La familia*. Esto se repite posteriormente en los artículos de: C. Sigüenza, J. Rei, R. Narbona y A. Parra.<sup>715</sup> En estos cinco artículos se hace referencia a la novela *Hong gaoliang jiazuo* como *La familia* o *Familia* y, además, todos excepto Narbona repiten el término el «Kafka chino» para referirse al autor. Hay que tener en cuenta que en la cubierta posterior de *Big Breasts and Wide Hips* se cita: «“The Kafka of China” —Library Journal», por lo que este término proviene en realidad de la cubierta posterior anglófona y es posible que haya llegado a los periodistas por mediación de la nota de prensa que distribuye la editorial.<sup>716</sup>

Asimismo, constatamos que los periodistas se basan en el mismo tipo de fuentes. Los cuestionarios demuestran que la mayoría de ellos se han basado en: artículos publicados en la prensa española (como señala Bourdieu) y en las informaciones proporcionadas por la editorial (que en definitiva provienen de la versión en inglés). Algunos han consultado además artículos de prensa en inglés y en francés. Un sólo crítico entrevistado enumera algunos libros sobre literatura y cultura chinas.

---

<sup>714</sup> Elena Mengual, «Mo Yan, el 'Kafka chino', publica en España 'Grandes pechos amplias caderas'», *El Mundo*, 5 de julio de 2007. La misma errata aparece también en una entrevista posterior: Elena Mengual, «Entrevista al autor de Grandes pechos amplias caderas», *El Mundo*, 4 de agosto de 2007.

<sup>715</sup> Carmen Sigüenza, «Mo Yan: 'El escritor debe de sacar a la luz las crueldades de la realidad social'», *Agencia EFE*, 15 de mayo de 2008; Joana Rei, «Mo Yan: 'China es una sociedad enfermiza'», *El Mundo*, 15 de mayo de 2008; Rafael Narbona, «Las baladas del ajo [reseña]», *El Cultural*, 22 de mayo de 2008; y Aritz Parra, «Mo Yan, autor de 'Las baladas del ajo'».

<sup>716</sup> Mo Yan, *Big Breasts and Wide Hips*, Nueva York, Arcade, 2004.

Otro factor que puede haber favorecido la homogeneización de los artículos es el hecho de que hayan sido publicados en la misma época. Once de ellos se publicaron en mayo de 2008 cuando salió a la luz la traducción *Las baladas del ajo*, ya que Mo Yan fue invitado por la editorial a Casa Asia, en Barcelona y en Madrid, para presentar esta publicación.

El perfil de los periodistas o de los críticos literarios, que está muy relacionado con el tipo de publicación en el que escriben, es decir, la sección cultural de un periódico o un suplemento literario, influye también en el grado de homogeneización. Más adelante examinaremos esta cuestión con detenimiento.

A continuación trataremos de definir en qué consiste esta homogeneización. Empezaremos por identificar los temas que se repiten: la censura en China, la opinión de Mo Yan sobre la evolución de la sociedad china y sobre la falta de libertad y de igualdad, la posibilidad del autor de ganar el Premio Nobel, la adaptación de Zhang Yimou de *Sorgo rojo*, la influencia de García Márquez sobre la obra de Mo Yan y los Juegos Olímpicos (en el caso de los artículos publicados en 2008) son cuestiones que aparecen constantemente.

Así pues, observamos que la literatura y las obras del autor no ocupan más que una ínfima parte de los artículos y la intriga de las novelas se resume en unas pocas líneas. El único aspecto literario al que se alude consiste en describir al autor como «el Kafka chino» o nombrar a Faulkner y a García Márquez como influencias literarias. Los títulos de los artículos son representativos de la información que los periodistas han decidido resaltar. Algunos ejemplos serían: «A los chinos sólo hay que temerlos si pasan hambre», «Una China tan cercana como remota», «Mo Yan, dardos contra Occidente», «Mo Yan: “China es una sociedad enfermiza”», etcétera.

Por ejemplo, en la entrevista de Aritz Parra publicada por el diario *El Mundo* se le pregunta sobre la sociedad china actual, la situación de las mujeres, la globalización, la censura, los Juegos Olímpicos y el Nobel.<sup>717</sup> Ocurre lo mismo

---

<sup>717</sup> Aritz Parra, «Mo Yan, autor de 'Las baladas del ajo'».

en la entrevista de Elena Hevia publicada por *El Periódico de Catalunya*.<sup>718</sup> Son muy pocas las ocasiones en las que se le pregunta sobre su escritura o sobre literatura en general y en los artículos o reseñas que en teoría están consagrados a sus libros ocurre algo parecido.

Una reseña representativa sería la dedicada a *Las baladas del ajo*, publicada en la sección cultural del diario *Público* por Paula Corroto.<sup>719</sup> Gran parte de este artículo está dedicado a la sociedad y a la política chinas y describe de forma caricatural la opinión del autor sobre temas políticos. En cambio, la obra de Mo Yan, que en teoría es el objeto del artículo, no ocupa más que unas pocas líneas, aproximadamente el 25% del texto.

El título: «Mo Yan, dardos contra Occidente» anuncia que la política es el centro del artículo y el encabezado dice: «El escritor publica ‘Las baladas del ajo’, una recreación cruel de la China rural». El artículo empieza con un intento de encasillar las tendencias políticas del autor a quien se retrata como: «parte del aparato, ya que da clases de literatura en la universidad». El primer apartado del artículo, titulado «Una sociedad estable», resume la opinión de Mo Yan sobre la sociedad china actual y se habla de la apertura económica y política que ha vivido el país. En el segundo apartado, titulado «Envidia a China» se abordan temas políticos: los Juegos Olímpicos y el Tíbet. Se dice que el autor opina que puede que Sarkozy instigara el boicot a China por envidia a este país, de ahí el título del apartado.

En el tercer apartado la redactora trata por fin el tema de la literatura de este autor. Cuatro palabras clave y cuatro frases que las siguen componen este apartado titulado «Radiografía de un autor de palabra». Los encabezados son: realismo, lirismo, Occidente y Nobel. De manera simplista y esquemática afirma que el tono realista de Mo Yan proviene de su infancia, porque no habló hasta los cinco años y observaba con atención. El lirismo, al parecer, le viene de las historias que escuchaba de niño, que eran muy poéticas. Se menciona la

---

<sup>718</sup> Elena Hevia, «Mo Yan. Escritor. Acaba de publicar la novela 'Las baladas del ajo'», *El Periódico de Catalunya*, 21 de mayo de 2008, p. 66.

<sup>719</sup> Paula Corroto, «Mo Yan, dardos contra Occidente», *Público*, 15 de mayo de 2008, p. 44.

influencia que Gabriel García Márquez ejerció en este escritor y, para terminar, se le describe como firme candidato al Nobel chino y autor que no es censurado: «Para el autor, escribir en China ya no es llorar». Observamos que incluso en este breve apartado la política está presente y la literatura del autor se define de forma excesivamente breve lo que da lugar a la superficialidad.

Este artículo refleja algunas de las ideas claves que interesan en la recepción de los autores contemporáneos chinos y que se reiteran en artículos y entrevistas.<sup>720</sup>

A pesar de que la mayoría de artículos y entrevistas reproducen los mismos temas clave, las tres críticas publicadas en los dos suplementos literarios *Babelia* y *El Cultural* tratan principalmente de las obras del autor en sí y escapan, por lo tanto, a ese hermetismo para proponer una perspectiva más diversa.<sup>721</sup> J. M. Guelbenzu se esfuerza por situar la obra de Mo Yan en el contexto literario chino y los tres críticos ofrecen una visión de las características que definen el estilo del autor. Sin embargo, F. Solano prioriza una interpretación en clave de alegoría nacional y los otros dos, J. M. Guelbenzu y R. Narbona abren los artículos con la cuestión de la censura en China y describen al autor como un escritor censurado.

La cita que presentamos a continuación proviene de la crítica de Solano a *Grandes pechos, amplias caderas* de Mo Yan:

El personaje de una mujer simboliza en esta novela la opulencia y la pobreza de China. En ella la transformación del país corre paralela a su propia existencia. Y es su único hijo varón el que relata esa doble historia para explorar el universo femenino.<sup>722</sup>

<sup>720</sup> Lo mismo ocurre en reseñas como la de Fernando Pastrano, «A los chinos sólo hay que temerlos si pasan hambre», *ABC*, 15 de mayo de 2008, p. 86. Se centra en la evolución de la sociedad, la política y la economía chinas, los Juegos Olímpicos y la situación de los derechos humanos. Se le pregunta a Mo Yan lo que opina sobre estos temas y se le describe como favorito para el premio Nobel. La literatura de Mo Yan ocupa una breve parte de este artículo dedicado a la presentación de la publicación de *Las baladas del ajo*. El esquema se repite en el artículo de Joana Rei, «Mo Yan: 'China es una sociedad enfermiza'» y el de Elena Mengual («Mo Yan, el 'Kafka chino', publica en España 'Grandes pechos amplias caderas'») tampoco se aleja de estos temas.

<sup>721</sup> Nos referimos a: José María Guelbenzu, «Fábula de la resistencia», *Babelia*, 16 de mayo de 2009; Francisco Solano, «La madre de todo el mundo», *Babelia*, 15 de septiembre de 2007; y Rafael Narbona, «Las baladas del ajo [reseña]».

<sup>722</sup> Francisco Solano, «La madre de todo el mundo».

El crítico no ofrece ninguna reflexión sobre el estilo ni la escritura de Mo Yan, sino que resume el argumento de esta manera, sostiene que la madre del protagonista simboliza a China, y así transmite que el valor destacable de la novela es que constituye un relato sobre la transformación del país. Lo que interesa es que refleje la situación de China. Al margen de que esta interpretación en clave de alegoría nacional sea pausable, se dejan de lado otros rasgos fundamentales de esta novela y se ofrece una interpretación restringida y sesgada hacia lo no literario.

En muchas reseñas se subraya que Mo Yan escribe obras de denuncia, de resistencia y se señala como algo excepcional el hecho de que el autor sea crítico con la historia reciente de China.<sup>723</sup> Además, se suele utilizar la censura como referencia para medir el nivel de resistencia de las obras de Mo Yan. Reseñas como la de Paula Corroto insinúan que porque Mo Yan enseña en la universidad y es «parte del aparato» no puede ser un autor crítico.<sup>724</sup> Mientras que otras, como la de José María Guelbenzu, se valen del argumento de que Mo Yan fue censurado para sostener que se trata de un autor crítico.<sup>725</sup> Las reseñas carecen de contextualización, no suelen ubicar la obra de este escritor en la historia literaria china y sobre todo no señalan las estrategias literarias del autor para criticar la historia o la sociedad china, así que la textura literaria se elude completamente.

Resulta significativa la manera en que J. Reinoso abre su artículo:

El escritor chino vivió mudo a la fuerza 20 años. Ahora, convertido en uno de los novelistas más influyentes y leídos del gigante asiático, publica *Las baladas del ajo*, un relato de la agitada historia de su país.<sup>726</sup>

No queda nada claro lo que el crítico quiere decir con que «vivió mudo a la fuerza 20 años». Lo mismo ocurre en otros casos en que algunas novelas de Mo

---

<sup>723</sup> Joana Rei (en su artículo «Mo Yan: ‘China es una sociedad enfermiza’») dice que: «Sus obras son de denuncia, un grito contra la injusticia y las desigualdades» y la reseña de *El País* de José María Guelbenzu se titula «Fábula de la resistencia».

<sup>724</sup> Paula Corroto, «Mo Yan, dardos contra Occidente».

<sup>725</sup> José María Guelbenzu, «Fábula de la resistencia».

<sup>726</sup> José Reinoso, «La voz recuperada de Mo Yan».



Yan son calificadas de censuradas, cuando en realidad no lo han sido o lo han sido sólo durante un lapso de tiempo, como en el siguiente caso:

[...] Mo Yan es un escritor que sin ser del régimen, tampoco es un disidente; que aunque vive en China y publica en China, alguna de sus obras (*Grandes pechos, amplias caderas*, Kailas, 2007) están prohibidas, lo que no es óbice para que miles de ediciones piratas al estilo capitalista inunden el país.<sup>727</sup>

En realidad, *Fengru feitun* fue publicada en China en 1996 y un año más tarde recibió el premio literario de la revista *Dajia*. Fueron muchas las críticas que se publicaron en esa época sobre esta obra de Mo Yan y las autoridades exigieron al autor que escribiera a la editorial para detener la publicación. Unos meses más tarde, la reedición salió a la luz sin problemas.<sup>728</sup> Así que la novela fue temporalmente censurada, pero hoy en día no se puede decir que lo esté. Ha sido publicada en China por diversas editoriales: Zuojia chubanshe (作家出版社), 1996; Zhongguo gongren chubanshe (中国工人出版社) en 2003 (versión corregida); Dangdai shijie chubanshe (当代世界出版社), 2004; Beijing shiyue wenyi chubanshe (北京十月文艺出版社), 2010.

Excepcionalmente, José María Guelbenzu trata de ofrecer un marco de la historia literaria donde ubicar a Mo Yan.<sup>729</sup> Sin embargo, lo hace de manera torpe, pues relaciona la obra de Mo Yan con la de Qian Zhongshu a causa de que ambos han sido censurados. Este vínculo que establece entre Qian Zhongshu, que abandonó la literatura a finales de los años cuarenta, y Mo Yan a quien le censuraron *Grandes pechos amplias caderas* a finales de los noventa para volverla a autorizar años más tarde resulta anacrónico. Concede a la censura un papel protagonista, cuando en el caso de Mo Yan no es así, puesto que es un autor ampliamente publicado y premiado en China. El análisis de la obra que sigue a esta introducción es sin embargo más acertado y se centra en algunos aspectos estilísticos de la obra de Mo Yan.

<sup>727</sup> Fernando Pastrano, «Una China tan cercana como remota», *ABC Cultural*, 24 de mayo de 2008, p. 7.

<sup>728</sup> Ye Kai, *Mo Yan pingzhuan*.

<sup>729</sup> En el artículo: José María Guelbenzu, «Fábula de la resistencia».

Otro crítico que trata de ubicar la obra de este autor, y cuyo artículo no hemos citado hasta ahora, es Fernando R. Lafuente en la que es la primera reseña sobre una obra de Mo Yan que hemos encontrado.<sup>730</sup> La mayor parte de la reseña la dedica a ubicar la obra de Mo Yan dentro de la historia de la literatura china moderna y la asocia a la «Literatura de los jóvenes instruidos» (*zhiqing wenxue* 知青文学), que se suele considerar el preludio de la Literatura de las Raíces. Describe sus características de manera adecuada, resume el argumento de la obra y hace referencia a los rasgos literarios. Cabe destacar que entre esta reseña y la ola de reseñas publicadas a partir de 2007 pasan más de diez años; dada la profusión de reseñas publicadas en los últimos años parece que el marketing de Kailas ha surtido efecto.

Para terminar de analizar el contenido de las reseñas, llama la atención que la traducción es invisible y camuflada. Invisible hasta el punto de que los críticos se permiten juzgar el lenguaje o el estilo de Mo Yan —las pocas veces que lo hacen— sin mencionar en absoluto que lo que leen es una traducción. Esto es algo que ya denunció Lawrence Venuti en *The Translator's Invisibility* y, por desgracia, es un fenómeno generalizado. Lo que ocurre en este caso es que nos encontramos ante una doble invisibilidad, dado que son dos los traductores y las traducciones que se omiten. Todas las novelas de Mo Yan traducidas al castellano son traducciones indirectas realizadas a partir de la traducción inglesa, excepto la recientemente publicada *Rana*. En la página de créditos de la mayoría de estas traducciones indirectas aparece el traductor al castellano y el título original chino, así que estos datos hacen creer al lector que han sido realizadas del chino; son, por lo tanto, traducciones indirectas camufladas. La invisibilidad del traductor en las críticas es perceptible en comentarios como el de Rafael Narbona:

Mo Yan no escatima detalles. Como un notario que levanta acta, describe la crueldad de los funcionarios policiales, sin mostrar mucha preocupación por el estilo. No pretende ser Malraux, que hace poesía con la guerra, ni Hemingway, que narra los acontecimientos desde la perspectiva de un ego

---

<sup>730</sup> Fernando R. Lafuente, «Sorgo rojo [reseña]», *ABC literario*, 14 de mayo de 1993, p. 12.

hipertrofiado. Mo Yan busca la voz del testigo impersonal: fiel a los hechos, pero ecuánime y justo.<sup>731</sup>

Aunque en el encabezado de la reseña se indique que es una traducción, el crítico no hace mención de la traducción en ningún momento, ni siquiera cuando juzga el estilo del autor.

Cabe destacar una excepción, se trata de una reseña reciente de *La república del vino* de J. M. Guelbenzu en *Babelia* en la que el crítico dice:

Queda una última duda: la novela fue publicada originariamente, tras varias dificultades, en Taiwan con el título *Jiu Guo*, pero la versión española procede de la traducción inglesa publicada en 2000. Viene, pues, a nuestras manos por idioma interpuesto. Hasta qué punto haya podido perderse una parte del sabor original del libro es algo que conviene señalar, ya que no se puede evaluar.<sup>732</sup>

Éste es el único caso de las numerosas reseñas y artículos sobre Mo Yan que hemos leído en el que se tiene en cuenta la traducción y en el que el crítico señala que es indirecta. Sin embargo, una vez más, es difícil valorar hasta qué punto la dificultad de publicar *Jiuguo* en China es fundada; así que se le concede un papel protagonista a la censura.<sup>733</sup> Si el resto de artículos y críticas no han hecho referencia a la traducción indirecta, puede que sea porque se trata de traducciones indirectas camufladas. En la página de créditos de *La república del vino*, Kailas indica por primera vez que es una traducción realizada a partir de la traducción inglesa. Es probable que ésta sea la razón por la que J. M. Guelbenzu no reflexiona sobre esta cuestión en su artículo de 2009 sobre *La vida y la muerte me están desgastando*.

---

<sup>731</sup> Rafael Narbona, «Las baladas del ajo [reseña]».

<sup>732</sup> José María Guelbenzu, «Sátira subversiva de Mo Yan», *Babelia*, 5 de febrero de 2011.

<sup>733</sup> En todo caso, según el catálogo de la Biblioteca Nacional de China, *Jiuguo* fue publicada por Shandong wenyi chubanshe en 2002; Dangdai shijie chubanshe en 2004; Chunfeng wenyi chubanshe en 2005 y Shanghai wenyi chubanshe en 2008.

### 5.3. La mediación del sistema literario anglófono en los paratextos y en la crítica

Para cerrar este apartado sobre la recepción de Mo Yan en España, trataremos de analizar la influencia del sistema literario anglófono en el paratexto y en las críticas en prensa. Esto es algo que hemos repetido a lo largo del apartado 5 y que consideramos una hipótesis central, es decir, la influencia del sistema literario anglófono es patente no sólo en el texto de la traducción *per se*, sino también en otros mecanismos que rodean la traducción y que afectan a la recepción; como los paratextos y las críticas.

En el caso de las cubiertas posteriores de Kailas se observa la influencia de la información que ofrece la editorial americana sobre la obra. Examinaremos el caso de *Grandes pechos amplias caderas*, porque la influencia de la descripción del libro en la página de la editorial Arcade es perceptible y creemos que merece la pena examinar al menos un ejemplo a fondo. A continuación incluimos la descripción del libro de Arcade y la cubierta posterior de la edición de Kailas *in extenso*:

Descripción de <i>Big Breasts and Wide Hips</i> en la página de la editorial Arcade	Cubierta posterior de Grandes pechos amplias caderas
<p>In his latest novel, Mo Yan, arguably China's most important contemporary literary voice, recreates the historical sweep and earthy exuberance of his much acclaimed novel <i>Red Sorghum</i>.</p> <p><u>In a country where men dominate, this epic novel is first and foremost about women.</u> As the title implies, <u>the female body</u> serves as the book's most important image and metaphor. The protagonist, Mother, is born in 1900. Married at 17 into the Shangguan family, <u>she has nine children, only one of whom is a boy, the narrator of the book, a spoiled and ineffectual child who stands in stark contrast to his eight strong and forceful female siblings.</u> <u>Mother, a survivor, is the quintessential strong woman, who risks her life to save the lives of several of her children and grandchildren.</u> The writing is full of life—picturesque, bawdy, shocking, imaginative. Each of the seven chapters represents a different time period, from the end of the Qing dynasty up through the Japanese invasion in the 1930s, the civil war, the Cultural Revolution, and the post-Mao years. In sum, this stunning novel is Mo Yan's searing vision of 20th-century China.</p>	<p><u>En un país de opresión, múltiples injusticias y evidente <u>dominación masculina</u>, Mo Yan exalta la figura y el cuerpo femenino. La protagonista, Shangguan Lu, una férrea superviviente que da a luz a ocho niñas hasta conseguir al deseado varón que hará perpetuar la estirpe, <u>arriesga su vida en diferentes ocasiones para salvar la de sus hijos y nietos</u> en medio del caos, de las guerras y las penurias de la violenta sociedad china del último siglo.</u></p> <p>Sola, con escasa ayuda y sometida a la agitación política del feudalismo o de la era maoísta, Madre, que fue obligada a crecer con los pies vendados y a casarse con un herrero estéril, representa el homenaje del autor a la resistencia y al universo femenino.</p> <p>El carácter y <u>temperamento de Shangguan Lu y de sus hijas contrasta con el del único varón de la familia -y también el narrador de la historia-</u> el pequeño y mimado Jintong quien, lactante hasta la adolescencia, vive ensimismado con el seno femenino, una imagen que se condensa en <u>esta obra épica</u>, cómica y trágica a un tiempo, como la verdadera realidad china.</p> <p>“Si pudiera escoger al próximo Premio Nobel, sería Mo Yan”</p> <p>Kenzaburo Oe, Nobel de Literatura 1994</p>

Hemos subrayado las ideas que se repiten casi de manera idéntica. Cabe destacar que en la cubierta española no se hace referencia a *Sorgo rojo*, aunque en la nota de prensa que distribuye la editorial sí que aparece (y se menciona también la adaptación de Zhang Yimou).

Las ideas que se repiten están relacionadas principalmente con el argumento de la novela. La cubierta española añade ideas reductoras con relación a China. Se habla de los pies vendados, cuando este acontecimiento no ocupa más que una ínfima parte de la novela, y se describe China como un país de opresión y de múltiples injusticias. Por otro lado, en la cubierta española se

omite el comentario sobre la escritura del autor que figura en la descripción de la versión americana: «The writing is full of life—picturesque, bawdy, shocking, imaginative». De hecho, resulta representativo el hecho de que no se hable del estilo, como también ocurre en los artículos en prensa. Se añade, además, que la novela refleja la realidad china, en vez de decir que refleja la visión de China de Mo Yan como en el caso de la cubierta americana. La cita de Kenzaburo Oe también resulta significativa, pues la referencia al Premio Nobel es un reclamo recurrente en las cubiertas de diversos autores chinos.

La nota de prensa que distribuyó la editorial es casi idéntica a la cubierta posterior, pero incorpora algunas ideas nuevas que además se repiten casi de manera idéntica en los artículos en prensa.<sup>734</sup> Empieza así:

Mo Yan, quizá el más brillante autor asiático contemporáneo, alabado a menudo como el Kafka chino, narra con valentía la evolución de su país en el siglo XX a través de una madre que sobrevive en medio del caos, de las guerras, y la pobreza.

Añade por ejemplo que el autor narra la evolución de su país durante el siglo XX, algo que ya figuraba en la cubierta posterior inglesa y que se repite en artículos y reseñas como una idea central. Más adelante la nota de prensa ofrece algunos datos sobre el autor:

Mo Yan (China, 1955) es un autor de prestigio internacional. Ha sido merecedor del Premio Anual de los escritores Chinos entre otros muchos galardones. Zhang Yimou ha llevado a la gran pantalla su novela *Sorgo Rojo*. Su genialidad ha sido comparada con la de Kundera, García Márquez o Faulkner.

Como decíamos se menciona la adaptación cinematográfica de *Sorgo rojo* y las influencias literarias de Mo Yan que tanto se repiten en los artículos en prensa.

En cuanto a la influencia de la nota de prensa y de la información de las cubiertas en los artículos en prensa veremos como ejemplo el artículo de Elena Mengual que retoma lo que dice la nota de prensa y se titula: «Mo Yan, el ‘Kafka

---

<sup>734</sup> La nota está disponible en internet: Iñigo Zabala, «Kailas presenta Grandes Pechos Amplias Caderas, la novela definitiva sobre la China del siglo XX [nota de prensa]», 26 de junio de 2007, disponible en la página: <[http://www.acceso.com/es\\_ES/notas-de-prensa/kailas-presenta-grandes-pechos-amplias-caderas-la-novela-definitiva-sobre-la-china-del-siglo-xx/37497/](http://www.acceso.com/es_ES/notas-de-prensa/kailas-presenta-grandes-pechos-amplias-caderas-la-novela-definitiva-sobre-la-china-del-siglo-xx/37497/)> [consultada: febrero 2011].

chino', publica en España 'Grandes pechos amplias caderas'». El encabezado del artículo repite también otra fórmula tomada de la nota de prensa o de la cubierta, aunque no se trate de una cita idéntica: «La obra retrata la historia de su país en el siglo XX, marcada por la penuria y la guerra». Y siguen otras fórmulas que aparecen en la cubierta y en la nota: «Calificado por muchos como el Kafka chino, su literatura ha sido comparada con la de Milan Kundera, Gabriel García Márquez o William Faulkner», «novela épica», «homenaje al universo femenino», «varón que deberá perpetuar la estirpe», etcétera.<sup>735</sup>

Podemos concluir que la decisión de publicar una traducción a partir del inglés y de basar los datos paratextuales en la traducción inglesa afecta no sólo al texto final, sino a la recepción de la obra en general. En el caso de la recepción de Mo Yan, la mediación de los agentes literarios y la decisión del editor de traducir la novela a partir de la versión americana, sin contar con la colaboración de un especialista en ningún momento, hacen que la versión americana influya en la recepción española. La mediación es patente en el paratexto que al mismo tiempo afectará a la nota de prensa y que a su vez dejará huella en las críticas en prensa.

## 6. Conclusión

Este capítulo ha servido para presentar a Mo Yan, los rasgos literarios más destacables de su obra, la recepción de su obra a nivel internacional y, sobre todo, la recepción en España. Después de haber presentado una breve biografía del autor, hemos tratado de esbozar los aspectos más significativos de la escritura de este autor. Hemos dedicado gran parte de este capítulo a la recepción en España y hemos querido demostrar que la mediación del sistema literario anglófono tiene lugar en todo el proceso de recepción. Además, la mediación anglófona puede ser considerada una estrategia para la consagración de un autor de la periferia. En el caso de Mo Yan y Han Shaogong, por ejemplo, observamos una

---

<sup>735</sup> Elena Mengual, «Mo Yan, el 'Kafka chino', publica en España 'Grandes pechos amplias caderas'».

tendencia que consiste en recurrir a agentes literarios al principio de su difusión internacional para, más adelante, negociar los derechos de sus obras directamente con los editores una vez son más conocidos.<sup>736</sup> Los agentes literarios representan su puerta de entrada al mercado editorial mundial (véase también el capítulo 6, apartado 7).

Concluimos que si en la recepción española la colaboración con los especialistas y traductores no ha sido necesaria es porque la configuración actual, globalizada, hace que el editor sea capaz de interesarse y de difundir la literatura china sin necesitar a ningún especialista. Esta configuración hace que la transmisión de textos entre estos dos sistemas literarios, el chino y el español, sea posible, más rápida y más barata a través de un sistema literario dominante como el anglófono. Por consiguiente, la elección de publicar la obra en España, la traducción, la elaboración del paratexto e incluso, en definitiva, los artículos en prensa reciben una fuerte influencia del sistema literario anglófono.

---

<sup>736</sup> El editor de Kailas nos cuenta que así ha sido en el caso de Han Shaogong (*Diccionario de Maqiao y Pa pa pa*) y Mo Yan.



## CAPÍTULO 6

### ANÁLISIS CRÍTICO DE LA TRADUCCIÓN DE *TIANTANG* *SUANTAI ZHI GE* (天堂蒜薹之歌) DE MO YAN

#### 1. Introducción

El objetivo de este capítulo es ofrecer una crítica de la traducción de *Tiantang suantai zhi ge* de Mo Yan. Gracias a este análisis, saldrán a relucir algunos entresijos de la traducción indirecta y el *editing*; por lo que dedicaremos las conclusiones a reflexiones generalizadas sobre estas dos prácticas. Así pues, partimos de un estudio de caso para más tarde elevar el análisis comparativo a un nivel más general sobre cuestiones relacionadas con los intercambios de textos entre sistemas literarios.

La obra *Pour une critique des traductions: John Donne* de Antoine Berman nos ha servido como guía metodológica para llevar a cabo el análisis crítico. Al inicio del capítulo 5 hemos hecho alusión a la importancia que Berman otorga a los aspectos extratextuales de la traducción. De ahí que Berman, antes de centrarse en el examen crítico del proyecto de traducción, preste atención a la obra, al horizonte traductivo, a los traductores, a su posición traductiva y al proyecto de traducción. El examen crítico de las traducciones equivale en realidad al examen crítico del proyecto. Aunque a medida que vayan apareciendo definiremos las nociones que tomamos de Berman en cada apartado del análisis, por el momento nos parece importante citar un fragmento que define la noción de proyecto de traducción, porque es un concepto esencial que determina la manera en la que hemos abordado el análisis crítico:

Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire.

[...] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire ». Prenons le cas des traducteurs qui ont décidé de faire connaître l'œuvre poétique de Kathleen Raine. Ils avaient le choix entre plusieurs possibilités : faire une « anthologie » des poèmes de Raine à partir de ses différents recueils, ou transmettre ces recueils eux-mêmes, tout ou partie. Ils ont choisi de traduire plusieurs de ces recueils dans leur intégrité. Ils pouvaient, ensuite, proposer une édition monolingue (français seulement) ou bilingue. Ils ont choisi la seconde possibilité. Ils pouvaient, enfin, présenter une édition « nue », sans paratextes (introduction, etc.), ou une édition étayée (avec paratextes). Ils ont choisi la seconde possibilité. Ceci est leur projet de *translation* littéraire. Par ailleurs, l'étude de leurs traductions (et elle seulement, puisqu'ils ne disent rien, dans leurs paratextes, de leur travail traductif) nous révèle le « mode » de traduction choisi, leur « manière » de traduire, qui est la seconde face de leur projet.<sup>737</sup>

Nos parece imprescindible resaltar que el proyecto de traducción no sólo depende del traductor como parece indicar A. Berman, sino que hay aspectos —como el paratexto, por ejemplo— que estarán en manos del editor. Cuando hablamos de «proyecto de traducción» en el contexto de nuestro trabajo, nos referimos a un proyecto colectivo en el que participa no sólo el traductor, sino también el editor e incluso el corrector y el agente literario, porque ellos también son responsables de las decisiones que se toman con respecto al texto final y dejan huella en la traducción.

Siguiendo la metodología propuesta por Berman, para la realización de este capítulo nos hemos basado en una primera lectura y relectura de las traducciones.<sup>738</sup> Berman insiste en la importancia de estas lecturas preparatorias y sugiere que hay que resistir el cotejo con el original en un primer momento para juzgar si la traducción se sostiene por sí misma. Estas primeras lecturas sirven para identificar «zonas textuales» problemáticas o defectuosas y, otras, milagrosas (*miraculeuses*, según Berman).<sup>739</sup> Las primeras impresiones nos pueden ser útiles más tarde en el momento de la confrontación con el original. Después aconseja pasar a la lectura del original y evitar el cotejo con la

<sup>737</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, pp. 76-77.

<sup>738</sup> Aunque hayamos leído el original con anterioridad a las traducciones, no hemos emprendido la lectura atenta y el análisis textual del original hasta haber leído las traducciones para así tener una sensación general de las traducciones. Berman insiste en la importancia de esas primeras sensaciones: «Insistons sur l'importance de ces "impressions": ce sont elles, elles seules, qui vont orienter notre travail ultérieur, lequel, lui sera analytique» (*ibidem*, p. 66).

<sup>739</sup> *Ibidem*, p. 66.

traducción en un primer momento, pero sin olvidar las «zonas textuales» en las que la traducción se ha mostrado problemática o exitosa. La lectura del original va tomando la forma de un análisis textual:

Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l'œuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. Ici, le critique fait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction (énfasis en el original).<sup>740</sup>

Este análisis se completa con la selección de ejemplos distintivos del estilo del autor. La última etapa, antes de pasar a la confrontación y a la evaluación de las traducciones, consiste en examinar: la posición traductiva, el proyecto de traducción y el horizonte traductivo. Estas nociones serán definidas a lo largo del capítulo.

En consonancia con la metodología propuesta por Berman, para poder examinar los proyectos de traducción, primero presentaremos los perfiles de los traductores, la obra y su horizonte traductivo. El examen de los proyectos nos permitirá reflexionar sobre lo que ocurre cuando un proyecto con unas características concretas, una noción de la traducción específica y perteneciente a una tradición editorial determinada, en este caso la anglófona, se traslada a un nuevo proyecto de traducción imbricado en un contexto diferente que es el de la traducción en España.

La elección de Mo Yan se debe a que es un autor distinguido a nivel internacional y que ha sido ampliamente traducido al castellano, lo que nos permite examinar su recepción y la traducción de sus obras. Hemos escogido *Tiantang suantai zhi ge* porque es una novela que reúne los rasgos literarios más representativos del autor que hemos expuesto en el capítulo anterior. Se trata, además, de una novela que captó especialmente la atención de los medios en España, dado que en 2008 Mo Yan la presentó en Barcelona y en Madrid. Fue publicada originalmente en 1988 y difiere, por tanto, de experimentos posteriores más innovadores llevados a cabo por el autor, como es el caso de la

---

<sup>740</sup> *Ibidem*, p. 67.

novela *Jiuguo*.<sup>741</sup> Se puede decir que no es la obra de Mo Yan que más atención haya despertado en China, sino que en el momento de su publicación pasa desapercibida; quizá también por eso nos ha parecido necesario hablar de ella. Ye Kai expone que en plena época de vanguardia, de búsqueda de la innovación, Mo Yan publica su novela más realista y por eso no recibe atención por parte de los críticos; de hecho la única atención que recibe es por parte de la burocracia.<sup>742</sup> A menudo *Tiantang suantai zhi ge* es recibida como una mera crítica hacia los dirigentes locales que se basa en un levantamiento por parte de los campesinos que tuvo lugar a finales de los ochenta. Se recibe como una crítica a la corrupción local, sin tener en cuenta los rasgos puramente literarios de la novela.

La primera impresión de la traducción inglesa, en la que se ha basado la traducción castellana, es que constituye una traducción en la que prevalece la domesticación<sup>743</sup>, término acuñado por L. Venuti.<sup>744</sup> Venuti se basa en una charla que Friedrich Schleiermacher impartió en 1813 para desarrollar este término que define de la siguiente manera: «an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home [...]».<sup>745</sup> Esto implica que se difumina toda fuente de extranjería y se crea un texto inmediatamente reconocible y que se ajusta a las dimensiones culturales y lingüísticas de la cultura receptora.<sup>746</sup>

---

<sup>741</sup> Sin embargo, más tarde, en 1996, se publica *Fengru feitun*, una novela que constituye una saga familiar y que se puede considerar un retorno a la estructura de *Hong gaoliang jiazhu*. La crítica de la traducción de *Fengru feitun* hubiera sido más problemática, porque tanto la traducción francesa como la inglesa se basan en una versión inédita que el autor envió a los traductores; así lo indican la cubierta posterior y la nota del traductor.

<sup>742</sup> Ye Kai, *Mo Yan pingzhuan*, p. 90.

<sup>743</sup> En cuanto a la traducción de los términos «domestication» y «foreignizing» de Lawrence Venuti (proviene de *The Translator's Invisibility*), conservamos las formas «domesticación» y «extranjerización» que también utiliza África Vidal en *El futuro de la traducción*. Difieren de las adoptadas, por ejemplo, por Ovidi Carbonell i Cortés (en *Traducir al otro*): familiarización y extrañamiento.

<sup>744</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*.

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>746</sup> *Ibidem*. Nos parece importante citar un fragmento extenso de Venuti para aclarar el uso de términos como «domesticación» y «extranjerización» en relación con otros como «fluidez», «resistencia», «traducción literal» y «traducción libre»: «Despite the claims of my critics, therefore the terms “domestication” and “foreignization” do not establish a neat binary opposition that can

Veremos que la domesticación resulta evidente en la traducción de Howard Goldblatt, pues opta incluso por modificar el texto original, suprimirlo y adaptarlo y el resultado es un texto más fluido.

En cuanto a la traducción castellana, no hay que olvidar que el proyecto de Goldblatt definirá esta traducción. Se conservan las omisiones y alteraciones realizadas en la traducción inglesa. Además, la primera impresión es que el proyecto de la versión castellana no se sostiene por su falta de coherencia y de solidez. Veremos que la traducción española es más llana y fluida que el original y esto es achacable al proyecto de traducción en sí o, más bien, a la falta de un proyecto claro y definido.

## 2. Los traductores

En este apartado presentaremos al traductor de la versión inglesa, Howard Goldblatt, y al de la versión castellana, Carlos Ossés.

Howard Goldblatt es actualmente profesor investigador y director del Centro de Estudios Asiáticos de la Universidad de Notre Dame, Indiana. Ha enseñado literatura y cultura chinas modernas durante más de veinticinco años y la página web de la universidad lo califica como: «[t]he foremost translator of modern and contemporary Chinese literature in the West». Ha traducido más de 30 novelas y antologías de relatos de autores de China, Taiwán y Hong Kong. En 1999 fue galardonado con el premio anual de traducción que concede la American Translators Association por su traducción, junto a Sylvia Li Chun-Lin, de *Notes of a Desolate Man* de Zhu Tianwen (Chu Tien-wen, 朱天文). Howard

---

simply be superimposed on “fluent” or “resistant” discursive strategies, nor can these two sets of terms be reduced to the true binaries that have proliferated in the history of translation commentary, such as “literal” vs. “free,” “formal” vs. “dynamic,” and “semantic” vs. “communicative” [...]. The terms “domestication” and “foreignization” indicate fundamentally *ethical* attitudes towards a foreign text and culture, ethical effects produced by the choice of a text for translation and by the strategy devised to translate it, whereas terms like “fluency” and “resistancy” indicate fundamentally *discursive* features of translation strategies in relation to the reader’s cognitive processing. Both sets of terms demarcate a spectrum of textual and cultural effects that depend for their description and evaluation on the relation between a translation project and the hierarchical arrangement of values in the receiving situation at a particular historical moment» (*ibídem*, p. 19).

Goldblatt ha escrito y dirigido media docena de libros sobre literatura china. También es fundador de la revista académica *Modern Chinese Literature* y participa en el comité editorial de diversas revistas literarias y académicas. Aparte de publicar artículos y libros académicos, ha contribuido en diversas revistas y periódicos como: *The Washington Post*, *The Times of London*, *TIME Magazine*, *World Literature Today* y *The Los Angeles Times*.<sup>747</sup>

Además del premio nacional de traducción que le fue otorgado en 1999, en los cuatro primeros años en los que se otorga el Man Asian Literary Prize, tres de las obras galardonadas han sido traducidas por Howard Goldblatt. En 2009 se le concede el Guggenheim Fellowship para realizar la traducción de *Tanxiang xing* de Mo Yan y en 2011 es galardonado con el Xiao Hong Research Award.<sup>748</sup>

Nos interesa también tener en cuenta que Howard Goldblatt ha traducido las siguientes novelas y antologías de relatos de Mo Yan: *Red Sorghum*, *The Garlic Ballads*, *Big Breasts and Wide Hips*, *The Republic of Wine*, *Shifu*, *You'll Do Anything for a Laugh*, *Life and Death Are Wearing Me Out* y *Change*.<sup>749</sup> Asimismo, ha publicado relatos de Mo Yan en antologías como las siguientes: *Chairman Mao Would Not Be Amused: Fiction from Today's China*, *Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-Shorts*.<sup>750</sup> Así pues, se trata de un traductor que conoce a fondo la obra de Mo Yan y en el momento en que tradujo

---

<sup>747</sup> La información que contiene este párrafo la tomamos de la reseña biográfica de la página web de su universidad: «Howard Goldblatt. University of Notre Dame. East Asian Languages and Cultures. Faculty by Alpha», disponible en la página: <<http://eastasian.nd.edu/faculty-and-staff/faculty-by-alpha/goldblatt-howard/>> [consultada: septiembre 2011].

<sup>748</sup> Katie Louvat, «Howard Goldblatt Awarded Guggenheim Fellowship», *The College of Arts and Letters*, 14 de abril de 2009, disponible en la página: <<http://al.nd.edu/news/13425-howard-goldblatt-awarded-guggenheim-fellowship/>> [consultada: noviembre 2011]. Liu Jun, «'Midwife' of Chinese Literature Prized for his Work on Woman Author», *China Daily*, 17 de junio de 2011, p. 19.

<sup>749</sup> Mo Yan, *Red Sorghum: a Novel of China*, *The Garlic Ballads*, *Big Breasts and Wide Hips*, Nueva York, Arcade, 2004; *The Republic of Wine*, Nueva York, Arcade, 2000; *Shifu*, *You'll Do Anything for a Laugh*, Nueva York, Arcade, 2001; *Life and Death Are Wearing Me Out*, Nueva York, Arcade, 2008 y *Change*, Londres-Nueva York-Calcuta, Seagull Books, 2010.

<sup>750</sup> *Chairman Mao Would Not Be Amused: Fiction from Today's China*, Nueva York, Grove Press, 1995; *Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-Shorts*, Nueva York, Columbia University Press, 2006.

*The Garlic Ballads*, había traducido ya otra novela de este autor y varios relatos en antologías.

La idea de traducir esta novela surgió ya en 1988, cuando Mo Yan estudiaba lenguas extranjeras en el programa de máster de la Beijing Normal University. Howard Goldblatt fue a ver al autor y le dijo que le gustaría traducir *Tiantang suantai zhi ge*. Al final, después de pensarlo se decidió por traducir primero *Hong gaoliang jiazhu* y tradujo *Tiantang* en segundo lugar.<sup>751</sup> Es importante tener en cuenta que la traducción de la novela es iniciativa del traductor, y no un encargo de una editorial. Tampoco es desdeñable el hecho de que el traductor conozca personalmente al autor.

El prestigio de Howard Goldblatt como traductor de literatura china ha hecho que una gran cantidad de obras sean traducidas por este autor, lo que en ocasiones se ha considerado como algo negativo. El crítico John Updike, en una reseña publicada en *The New Yorker* en la que no deja en muy buen lugar a las novelas *My Life as Emperor* de Su Tong y *Big Breasts and Wide Hips* de Mo Yan, afirma que la traducción de literatura china contemporánea en los Estados Unidos parece ser «the lonely province of one man, Howard Goldblatt».<sup>752</sup> A lo que Goldblatt responde:

As for his specific comment, I hated it. First of all, it's not all that lonely. There are many other translations in print, some by very talented contemporaries, and often these works are well reviewed, although I can see how a misperception has arisen. Why don't I have more "competitors"? I don't know, but I've done what I can to promote, encourage, and applaud translations by mostly young translators. Maybe they're choosing the wrong works to translate; maybe their jobs and avocations keep them from devoting enough time and energy to the enterprise; maybe they need to spend more time on one or the other of the languages involved; and maybe it'll just happen when it happens.<sup>753</sup>

Howard Goldblatt ha expresado en diversas entrevistas su pasión por la traducción de literatura china y también ha relatado la peculiar manera de la que llegó a convertirse en traductor. Dice que de joven fue un estudiante terrible y al

<sup>751</sup> Ye Kai, *Mo Yan pingzhuan*, p. 90.

<sup>752</sup> John Updike, «Bitter Bamboo: two novels from China», *The New Yorker*, 9 de mayo de 2005.

<sup>753</sup> Howard Goldblatt, «A Mi Manera: Howard Goldblatt at Home: A Self-Interview», *Chinese Literature Today*, nº 2 (1), pp. 97-98.

acabar el instituto se enroló en la marina. Tuvo la suerte de que lo enviaran a Taipei a principios de la década de 1960 (y no a Vietnam, porque fue justo antes de la guerra). Pero más tarde lo destinaron a un destructor a Japón y a Vietnam, entonces fue cuando pidió que lo destinaran de nuevo a Taiwán y esta vez empezó a estudiar chino y a leer más en inglés. Descubrió que por fin había encontrado algo que le gustaba y que se le daba bien. Cuando volvió a los Estados Unidos en 1968 su nivel de chino era bueno y decidió ir a la universidad y graduarse en estudios chinos. Cuando estaba escribiendo la tesis en la Universidad de Indiana (Bloomington) es cuando empezó a interesarse por la traducción y tradujo obras de Xiao Hong. Destaca la suerte que ha tenido en encontrar su pasión: la traducción de literatura china.<sup>754</sup>

En cuanto a su experiencia como autor, Goldblatt afirma que sólo ha escrito algunos relatos muy breves en inglés, mientras que en chino ha publicado dos libros de prosa, una colección de ensayos y escribió una columna para el *Taiwan zhongguo shibao* (China Times).<sup>755</sup>

Carlos Ossés se licenció en Filología inglesa por la Universidad de Valladolid en 1995 y realizó el curso de doctorado en Traducción en esa misma universidad en 1999-2000. Además de realizar traducciones para algunas empresas y para varias editoriales ha sido profesor de inglés y de castellano en colegios, academias y ha impartido clases particulares.<sup>756</sup>

---

<sup>754</sup> Estos datos biográficos los tomamos de: Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters», *Full Tilt: a Journal of East Asian Poetry, translation, and the arts*, 2 (verano 2007), disponible en la página: <[http://fulltilt.ncu.edu.tw/Content.asp?I\\_No=16&Period=2](http://fulltilt.ncu.edu.tw/Content.asp?I_No=16&Period=2)> [consultada: octubre 2011]; Michaela Kabat y Paul Pennay, «Beijing Bookworm International Literary Festival – Howard Goldblatt and Wolf Totem», *The Beijinger*, 13 de marzo de 2008, disponible en la página: <<http://www.thebeijinger.com/blog/2008/03/13/Beijing-Bookworm-International-Literary-Festival-Howard-Goldblatt-and-Wolf-Totem>> [consultada: septiembre 2011]; Liu Jun, «Faithful to the Original», *China Daily*, 12 de marzo de 2008, p. 18.

<sup>755</sup> Michaela Kabat y Paul Pennay, «Beijing Bookworm International Literary Festival – Howard Goldblatt and Wolf Totem».

<sup>756</sup> Estas informaciones provienen de su perfil de la página web de traductores Proz y de las dos páginas web personales del traductor: Carlos Ossés, «CV online. Carlos Ossés», disponible en la página: <<http://personal.telefonica.terra.es/web/carlossosses/datos.htm>> [consultada: septiembre 2011]; «Proz. Carlos Ossés», disponible en la página: <<http://www.visualcv.com/jgn4iz4>> [consultada: septiembre 2011]; «Visual CV. Carlos Ossés», disponible en la página: <<http://www.visualcv.com/jgn4iz4>> [consultada: septiembre 2011].



En relación con el tipo de traducciones que ha realizado, puede decirse que la mayoría no son traducciones de obras de literatura. Para hacernos una idea, listaremos los títulos de las diez traducciones anteriores a *Las baladas del ajo*:

- Cousineau, Phil. *La odisea olímpica*, Menorca, Amara, 2008.
- Marsot, Afaf Lutfi al-Sayyid. *Historia de Egipto: de la conquista árabe al presente*, Tres cantos, Akal, 2008.
- Cole, Drusilla. *Estampados*, Barcelona, Art Blume, 2008.
- Squire, David. *Palmeras y cicadáceas*, Barcelona, Naturart, 2008.
- Andrew, James P. y Harold L. Sirkin. *Explota tu innovación*, Madrid, LID editorial empresarial, 2008.
- Freeman, John. *Manual de fotografía digital SLR*, Tres cantos, Tursen/H. Blume, 2008.
- Torreano, John. *Dibujar lo que vemos*, Barcelona, Art Blume, 2008.
- Dwight, Jane. *Kit completo de pintura china: técnicas, herramientas y proyectos para dominar la pintura china*, Tres cantos, Tursen/H. Blume, 2007.
- Sidwells, Chris. *7 semanas de ciclismo para estar en forma: un programa rápido y completo*, Tres cantos, Tursen/H. Blume, 2007.
- Bentley, Eilean. *Masaje indio de cabeza: fácil y rápido para todo momento*, Móstoles, Gaia, 2007.

Los títulos nos dan una idea del tipo de libros que suele traducir: libros de desarrollo personal relacionados con el éxito, la salud física y mental, manuales de pintura, fotografía, estampados, plantas y libros de divulgación histórica.

*Las baladas del ajo* fue la primera traducción que Carlos Ossés realizó para Kailas y desde entonces ha traducido otras cinco novelas para esta editorial entre las que figuran dos novelas de literatura china: *La canción de la pena eterna* de Wang Anyi (en 2010) y *La vida y la muerte me están desgastando* de Mo Yan (en

2009). El resto de novelas de Mo Yan publicadas por Kailas las han traducido Mariano Peyrou y Cora Tiedra.

En inglés el único traductor de Mo Yan es prácticamente Howard Goldblatt, aunque algunos relatos han sido traducidos por otras personas, mientras que en castellano las novelas se reparten entre diferentes traductores. Esto está relacionado con el hecho de que en castellano se trata de un encargo editorial y no es un traductor el que promueve las traducciones de la obras de este autor.

La presentación de los dos traductores nos revela perfiles muy distintos: el primero, reputado especialista y traductor de literatura china moderna y contemporánea y, el segundo, traductor de libros generalmente no literarios y profesor de idiomas. El perfil de Howard Goldblatt nos indica, además, que como es un académico y traductor distinguido goza de una posición de autoridad que lo legitima para modificar o editar la novela original china y adaptarla hasta convertirla en un texto de llegada que él y sus editores juzgan más adecuado. Tiene legitimidad también para introducir a un autor chino por primera vez (cuando tradujo *Red Sorghum*) y su prestigio le permite que esta traducción sea publicada por un grupo editorial de las dimensiones de Penguin. En el caso de Carlos Ossés, el hecho de que la traducción sea un encargo editorial es decisivo. También hay que destacar que es un traductor con escasa experiencia como traductor de literatura. Por otro lado, el perfil de este traductor nos puede incitar a pensar en una estrategia traductora que se ajustará al original inglés sin atreverse a rebasar los límites de lo establecido por éste original.

### 3. La obra

En este apartado trataremos de situar *Tiantang suantai zhi ge* de Mo Yan dentro de la red que constituyen las demás novelas del autor.

*Tiantang suantai zhi ge* es la segunda novela de Mo Yan. En 1987 publica la primera, *Hong gaoliang jiazhu*, que captará en seguida la atención de la crítica china y será incluso llevada a la gran pantalla por Zhang Yimou ya en 1987. Un

año más tarde, en 1988, Mo Yan publica *Tiantang suantai zhi ge*, primero en la revista *Shiyue* y unos meses más tarde en forma de libro por la editorial Zuojia chubanshe. La siguiente lista de novelas (*changpian xiaoshuo* 长篇小说) de Mo Yan nos sirve para situar la publicación de la obra.

- 1987 *Hong gaoliang jiazhu* (El sorgo rojo)
- 1988 *Tiantang suantai zhi ge* (Las baladas del ajo)
- 1988 *Shisanbu* 十三步 (Treze pasos)
- 1993 *Jiuguo* (El país del vino)
- 1993 *Shicao jiazhu* 食草家族 (La familia herbívora)
- 1995 *Fengru feitun* (Grandes pechos, amplias caderas)
- 1999 *Hong shulin* 红树林 (El bosque rojo)
- 2001 *Tanxiang xing* (El castigo de sándalo)
- 2003 *Sishiyi pao* (Cuarenta y un cañones)
- 2006 *Shengsi pilao* (La vida y la muerte son agotadoras)
- 2009 *Wa*<sup>757</sup> (Rana)

No hemos señalado las novelas cortas (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说), porque la lista se extendería demasiado. Sin embargo, antes de *Hong gaoliang jiazhu* Mo Yan publica varias novelas cortas entre 1985 y 1987, como por ejemplo: *Jinfā yinger* (金发婴儿), *Qiuzhuang shandian* (球状闪电), *Baozha* (爆炸), etcétera. También publica *Hong gaoliang jiazhu* de manera secuencial en distintas revistas a lo largo de 1986.<sup>758</sup>

---

<sup>757</sup> De esta lista algunas referencias ya han sido dadas, las que faltan son: Mo Yan, *Shisanbu* 十三步 (Treze pasos), Pekín, Zuojia chubanshe, 1989 [primero se publica en 1988 en la revista *Wenxue siji* 文学四季]; *Shicao jiazhu* 食草家族 (La familia herbívora), Pekín, Huayi chubanshe, 1993; *Hong shulin* 红树林 (El bosque rojo), Shenzhen, Haitian chubanshe, 1999.

<sup>758</sup> Mo Yan, *Jinfā yinger* 金发婴儿 (El niño de pelo dorado), in *Mo Yan wenji*, vol. 3, pp. 488-553 [publicado por primera vez en *Zhongshan* 钟山, n° 1, 1985]; *Qiuzhuang shandian* 球状闪电 (El rayo globular), in *Mo Yan wenji*, vol. 3, pp. 365-440 [publicado por primera vez en *Shouhuo* 收获, n° 5, 1985]; *Baozha* 爆炸 (Explosión), in *Mo Yan wenji*, vol. 3, pp. 441-487 [publicado por primera vez en *Renmin wenxue*, n° 12, 1985].

De la lista de novelas de Mo Yan, se suele decir que *Tiantang suantai zhi ge* es la más comprometida políticamente, pues se basa en un hecho real y critica la corrupción del gobierno local.<sup>759</sup> Sin embargo, en la mayoría de las novelas de Mo Yan se percibe un fondo crítico con la historia o la sociedad chinas. Al mismo tiempo, estamos totalmente de acuerdo con la siguiente cita de M. T. Inge:

Duke reads the novel as overtly ideological and a statement in support of the need for reform in general; but while it deals more directly with political matters than any of the rest of Mo Yan's fiction, one doubts that the author's intentions can ever be reduced to a single purpose. He seems not to be one who believes that a work of fiction can bring about either public or personal improvement, although he does seem to believe in the humanistic power of art.<sup>760</sup>

Nos parece que suele reducirse la visión de las novelas de Mo Yan a su aspecto crítico y por eso compartimos la opinión de Inge. Es interesante tener en cuenta la visión que tiene el propio Mo Yan de esta novela y su relación con la política:

No considero en absoluto que *Fennu de suantai* sea mi mejor novela. Sin embargo, no me cabe duda de que se trata de la más conflictiva. Porque cuando la escribí, algunos habitantes de un condado enviaron a alguien para que me transmitiera que si me atrevía a poner un pie en su territorio, ellos me... Me pareció inaceptable. Mi conciencia se ve reflejada en ese libro y, aunque tuve que pagar un precio a cambio, valió la pena.

Siempre he considerado que una novela debe guardar las distancias con la política, pero a veces ella misma se acerca a lo político. El objetivo final de escribir una obra así es esperar que los acontecimientos que se describen en ella no encuentren un modelo en la vida real.<sup>761</sup>

En esta cita Mo Yan deja claro que no aspira a cambiar la realidad a través de sus novelas y que la ficción no tiene por qué ser reflejo de la realidad. Al mismo tiempo admite que *Tiantang suantai zhi ge* mantiene una relación inexorable con la política. En un encuentro con Kenzaburo Oe, Mo Yan relata

<sup>759</sup> Michael S. Duke, «Past, Present, and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s».

<sup>760</sup> M. Thomas Inge, «Mo Yan Through Western Eyes», p. 503. Cuando hace referencia a Duke se refiere al capítulo de Duke que hemos citado en la nota anterior.

<sup>761</sup> 我并不认为《愤怒的蒜薹》是我最好的一本小说，但毫无疑问是我的最沉重的一本小说。因为写了这本书，某县的一些人托人带话给我，说我只要敢踏上他们的地盘，他们就要……我听了很不以为然。这本书里有我的良知，即便我为此付出点什么，也是值得的。

我一贯认为小说还是应该离政治远些，但有时小说自己逼近了政治。

写这样的小说的最终目的还是希望小说中描述的现象在现实生活中再也找不到样板 (Mo Yan, *Fennu de suantai* 愤怒的蒜薹 (El ajo indignado), Pekín, Beijing shifan daxue chubanshe, 1993, p. 1). *Fennu de suantai* es una edición corregida de *Tiantang suantai zhi ge*.

que la noticia del acontecimiento real lo conmovió y que su conciencia de campesino le hizo sentir la responsabilidad de escribir esta obra.<sup>762</sup>

Existen varias ediciones distintas de *Tiantang suantai zhi ge*. La primera de ellas se publica en 1988. Sin embargo, Howard Goldblatt traduce a partir de la edición de Taiwán de 1989, que es prácticamente idéntica a la anterior, aunque consulta también otras, y así lo indica en la nota del traductor que figura en forma de postfacio de la edición inglesa.<sup>763</sup> Llegamos a la conclusión de que toma el capítulo 20 de una versión posterior (la de 1994). En cuanto a la publicada por Beijing shifan daxue (la editorial de la Beijing Normal University) en 1993, es una edición corregida y se titula *Fennu de suantai* (愤怒的蒜薹, El ajo indignado). Los cambios principales en esta edición con respecto a la primera son los siguientes: se suprime la cita ficticia de Stalin que precede la novela<sup>764</sup>, se modifica la primera balada de Zhang Kou que precede al primer capítulo y la balada que precede al quinto capítulo. El resto de los cambios no son más que alguna modificación mínima del texto.<sup>765</sup> Por lo tanto, se trata de cambios

---

<sup>762</sup> Sun Li 孙丽, «Dajiang Jiansanlang yu Mo Yan zhengyu li de duihua 大江健三郎与莫言正月里的对话 (Conversación entre Kenzaburo Oe y Mo Yan)», 1 de marzo de 2002, disponible en la página: <<http://www.oh100.com/art/wenxue/eye/accessing/200203/0107040702123.html>> [consultada: octubre 2011].

<sup>763</sup> En cuanto a la traducción francesa realizada por Chantal Chen-Andro, la primera edición de 1990 se basa en la primera edición china de la novela. En la segunda edición de la traducción la traductora se expresa de la siguiente manera: «À l'occasion de cette nouvelle édition, la traduction a été entièrement revue. Une autre version de la fin du roman est parue en Chine après la première édition française, nous avons préféré garder l'ancien récit. Toutefois, avec l'accord de l'auteur, nous avons supprimé certains passages de ce dernier chapitre» (Mo Yan, *La mélodie de l'ail paradisiaque*, traducción de Chantal Chen-Andro, París, Seuil, 2005 [edición corregida, 1ª edición en 1990], p. 7). El último capítulo que contiene varias noticias aparecidas en un periódico resulta algo repetitivo por lo que la traductora resume estas noticias y evita la repetición, pero conserva este último capítulo —como bien indica en esta nota— sin tener en cuenta el final propuesto en la nueva edición de la novela.

<sup>764</sup> En el postfacio de la novela que Mo Yan escribe en 2005 explica que la cita de Stalin cuya fuente los lectores no conseguían encontrar no es más que una cita ficticia de lo que él cree que podría haber dicho Stalin (Mo Yan, «Houji 后记 (epílogo)», in *Tiantang suantai zhi ge*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, p. 329). Esta afirmación es significativa en el sentido en que, ya desde la nota que precede el relato, entra en juego la ficción, y lo que resulta irónico es que los lectores se lo toman al pie de la letra.

<sup>765</sup> Sobre los cambios detallados del texto, véase la tabla y el análisis elaborados por Xie Jingguo (*Mo Yan pingzhuàn*, pp. 128-135). En este apartado, Xie examina la intertextualidad entre las baladas de Zhang Kou y la narración de la novela y compara las ediciones de 1988 y 1994. Se equivoca en las fechas de publicación, ya que señala 1987 (cuando la novela aún no ha sido

relativamente pequeños. En cambio, la transformación del final de la novela llega con la edición de 1994 de *Zuojia chubanshe* en la que el último capítulo —el capítulo 20— es completamente distinto a la versión anterior.<sup>766</sup>

Cada uno de los capítulos está precedido por una balada cantada por el rapsoda ciego Zhang Kou, que también interviene dentro de los capítulos. Las baladas actúan a menudo como introducciones o resúmenes de lo que ocurrirá en cada capítulo. Están cantadas desde la perspectiva de alguien que conoce el desenlace, lo que transmite una anacronía en la narración, pues Zhang Kou es uno de los personajes que participan en la historia y canta las baladas en el tiempo de la narración; al mismo tiempo actúa como un narrador que sabe cómo acaba la historia. Quizá sea más anacrónico en la segunda versión del final en la que Zhang Kou muere y aún así introduce lo ocurrido en cada capítulo sabiendo lo que pasará en el futuro; podríamos considerar que retrocede en el tiempo para narrar lo ocurrido. El hilo de la narración es discontinuo y la novela está repleta de saltos de tiempo y de perspectiva; algo que ya hemos visto que caracteriza la escritura de Mo Yan (capítulo 5, apartado 3.1.).

Según indica el autor en el epílogo, la intriga se basa en las revueltas de campesinos que tuvieron lugar a finales de los ochenta en Shandong, su provincia natal, a raíz del exceso de ajo producido por los agricultores, una situación que el gobierno no supo gestionar. Mo Yan afirma que se basó en esta noticia para desarrollar la intriga y que escribió la novela en treinta y cinco días.<sup>767</sup> No olvidemos que a finales de los ochenta es justamente el momento en que tienen lugar las reformas económicas. Los agricultores que protagonizan el relato deben pagar los impuestos y no tienen derecho a vender el excedente de

---

publicada) y 1993 (cuando en realidad el último capítulo aún no ha sido cambiado; comprobamos que las citas corresponden a la edición de 1994).

<sup>766</sup> La edición de 1994 publicada por *Zuojia chubanshe* forma parte de la colección de novelas del autor, *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan): «Tiantang suantai zhi ge», in *Mo Yan wenji*, vol. 3, Pekín, *Zuojia chubanshe*, 1994, pp. 1-312.

La edición corregida de 2009 (*Shanghai wenyi chubanshe*) conserva ambos finales y consta de 21 capítulos. Se hace una pequeña modificación para que ambos finales sean coherentes, en el capítulo 21 en vez de que la balada la cante Zhang Kou la canta su discípulo, porque Zhang Kou muere en el capítulo 20 (que corresponde a la segunda versión del final, la de 1994).

<sup>767</sup> Mo Yan, «Houji», in *Tiantang suantai zhi ge*, p. 329.

ajo, los precios bajan, los depósitos están llenos y el gobierno deja de comprarles el ajo. Varios personajes se ven envueltos en las revueltas: Gao Ma necesita vender su ajo para poder casarse con Jinju, Gao Yang y la tía Fang se encuentran atrapados por la revuelta sin saber muy bien lo que hacen y los destinos de estos personajes se verán truncados.

El capítulo 19 coincide en todas las versiones y en él se narra el juicio que tendrá lugar en Condado Paraíso, donde transcurre la novela. El capítulo final (el número 20) de la primera versión publicada en 1988 reúne varias noticias del periódico *Qunzhong ribao* (群众日报), *Diario de las masas*, una clara referencia al *Diario del pueblo*. En las noticias se resume lo ocurrido en las revueltas de Condado Paraíso y los antecedentes de este acontecimiento, se culpa a los dirigentes locales de haber fallado en su labor y se anuncia que los dirigentes responsables han sido destituidos y los insurgentes serán castigados según la ley. También se relata cómo el gobierno provincial consigue resolver el problema del excedente de ajo y se promueve la reforma hacia una economía de mercado. La novela se cierra con una breve intervención del narrador (en este caso podría ser Zhang Kou) en la que se dice que los dirigentes locales han reconocido sus errores y han corregido su conducta, por lo que finalmente no han sido destituidos sino que los han trasladado a otro distrito. Se advierte al lector de que se trata sólo de un rumor.

En cambio, en la edición de 1994, el final de la novela, el capítulo 20, es más dramático, ya que en él se narra el miserable final de los personajes principales: Zhang Kou, Gao Ma, Gao Yang y Cuarta Tía Fang. Este último capítulo se sitúa después del juicio y en él se relata que los dirigentes locales corruptos han sido trasladados (y no destituidos). Gao Yang y Gao Ma se encuentran condenados a un campo de trabajo y Cuarta Tía Fang encerrada en una prisión, mientras que Zhang Kou sigue en la calle, liberado por su ceguera. Este último sufre torturas habituales infligidas por la policía con una porra eléctrica. Todos los personajes, excepto Gao Yang, mueren de manera trágica. A pesar de que parece ser que Gao Ma y la Tía Fang van a ser liberados al poco tiempo, el desenlace acaba siendo totalmente fatídico.

Por lo tanto, los dos finales son muy distintos. En el primero la estructura es más elaborada. Los recortes de periódico parodian una realidad justa en la que todos los culpables serían castigados, pero al mismo tiempo, a modo de crítica, Zhang Kou advierte al lector de que puede que los dirigentes locales finalmente no hayan sido castigados. En el segundo final, en cambio, no se rumorea sino que se asevera que los dirigentes locales no han sido castigados, sino simplemente trasladados. Todos los personajes mueren de manera brutal; es un final menos esperanzador, más categórico y menos sutil. No se puede ignorar el hecho de que el primer final se publica en 1988 y el segundo en 1994, después de los incidentes de Tian'anmen. Es muy probable que estos acontecimientos incitaran al autor a realizar estos cambios y a transformar el final esperanzador en un final trágico y brutal.

Como acabamos de ver, la diferencia principal entre ambas ediciones es el final de la novela, así que los finales de las traducciones inglesa y castellana difieren de la traducción francesa, pues se basan en distintas ediciones.<sup>768</sup>

#### 4. El horizonte traductivo de *Tiantang suantai zhi ge*

Vamos a tratar de definir el horizonte traductivo, definido por A. Berman como:

On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur.<sup>769</sup>

Según A. Berman la posición traductiva y el proyecto de traducción, que son conceptos inseparables, se encuentran ubicados en un horizonte traductivo. El perfil de los traductores que hemos definido y el proyecto de traducción que veremos en los siguientes apartados ya nos sugieren cuál es la posición del traductor. Los parámetros históricos más generales que nos sirven para definir el horizonte traductivo de esta novela serían el estado de la traducción de la

<sup>768</sup> El final de la novela que traduce Goldblatt —concretamente el capítulo 20— corresponde a la edición de 1994 y no al final de 1989 de la edición taiwanesa (que coincide con la edición de 1988).

<sup>769</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 79.



literatura china del siglo XX en España, el estado de los estudios chinos y, de manera más próxima a este texto, el de las traducciones de Mo Yan en España. Para terminar, además del horizonte traductivo, tendremos en cuenta la manera en que la editorial trata de preparar y modificar ese horizonte, dado que invita al autor para que presente la traducción de esta novela.

Es fundamental tener en cuenta todo lo presentado en los capítulos 3 y 4 de la tesis, puesto que en ellos hemos examinado la evolución de las traducciones de literatura china del siglo XX en España. Este marco nos sirve para entender el horizonte traductivo en el que se sitúa la traducción de *Tiantang suantai zhi ge*. No olvidemos que a partir de 2001 el número de traducciones aumenta sustancialmente y que la mayoría de ellas son indirectas. Tampoco hay que olvidar que la mayoría de las traducciones se realizan a partir del inglés. El género más traducido son las novelas y hay un interés manifiesto por el valor documental e histórico de las novelas. En el capítulo 4 (apartado 8) también hemos resumido la situación de los estudios chinos en España, otro factor que define el horizonte traductivo. En España existe un retraso en los estudios chinos (si comparamos con la situación en Francia y en el Reino Unido, por ejemplo), lo que afecta al número de traductores disponibles y también al interés de los lectores, ya que es un interés menos informado. Como han sido tratadas anteriormente, no nos extenderemos en estas cuestiones, pero la configuración de este marco es esencial para poder entender, ubicar y ser críticos con el proyecto de traducción de Kailas y de Carlos Ossés.

En el momento de la traducción de *Tiantang suantai zhi ge* existen ya dos obras de este autor traducidas al castellano: *Sorgo rojo* y *Grandes pechos amplias caderas*. La primera fue traducida del inglés por Ana Poljak y la segunda por Mariano Peyrou; la primera la publicó por primera vez Muchnik en 1992 (reeditada por El Aleph) y la segunda en cambio Kailas en 2007. Ambas traducciones fueron realizadas a partir de las versiones de Howard Goldblatt. Sin saber si el traductor las consultó o no, en todo caso, estaban disponibles y pudo leerlas para conocer mejor al autor. También pudo tener acceso a las demás traducciones de este autor realizadas por Howard Goldblatt a las que ya hemos

hecho referencia al presentar a los traductores y pudo consultar traducciones a otros idiomas como al francés. No olvidemos que el capítulo 5 de la tesis completa el horizonte de la recepción de Mo Yan; examina todo el proceso de recepción desde la captación de las novelas hasta su publicación y la recepción en la prensa.

Para terminar, nos parece importante resaltar el hecho de que la editorial intenta preparar el terreno para la buena acogida de esta novela. Tampoco nos detendremos en esta cuestión, puesto que hemos hablado sobre la recepción de las novelas de Mo Yan y la celebración de las presentaciones de las novelas en el capítulo 5. Simplemente nos gustaría recordar que en 2008 Mo Yan es invitado a Casa Asia en Madrid y en Barcelona para presentar la traducción de *Tiantang suantai zhi ge*. Estos eventos constituyen acontecimientos importantes que afectan al número de críticas que se publican sobre esta novela, así como al contenido de las mismas.

### 5. Los proyectos de traducción

El proyecto de traducción es una suma de la posición traductiva y de las exigencias propias del texto que se traduce.<sup>770</sup> Para definir el proyecto de traducción es imprescindible tener en cuenta dos vertientes: las afirmaciones del propio traductor sobre su concepción de la traducción y de su práctica, y la manera de traducir del traductor. La perspectiva del traductor sobre su manera de enfrentarse a la traducción se puede encontrar en prólogos, notas, o artículos, mientras que la segunda vertiente, la manera de traducir, debe deducirse del análisis de la traducción. El examen de la toma de decisiones del traductor refleja el proyecto a modo de radiografía. Las dos vertientes no siempre son compatibles; no siempre coinciden. Antoine Berman nos advierte en este sentido:

Ici apparaît pour le critique un *cercle absolu*, mais non vicieux : il doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité de ce projet ne nous est

---

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 76.

finalement accessible qu'à partir de la traduction elle-même et du type de *translation* littéraire qu'elle accomplit.<sup>771</sup>

[...]

La vérité (et la validité) du projet se mesure ainsi à la fois en *elle-même et dans son produit*.<sup>772</sup>

Por consiguiente, hay que combinar el análisis de las afirmaciones del traductor sobre su concepción de la traducción con el análisis de la traducción. Además, también es importante prestar atención a la manera en que el traductor decide presentar la obra. Por ejemplo, Howard Goldblatt añade una presentación de los personajes y algunas indicaciones sobre la pronunciación del *pinyin*.

No hay que olvidar que, como indicábamos en la introducción de este capítulo, cuando hablamos de proyecto de traducción nos referimos a un proyecto colectivo. En el caso de la traducción inglesa, el *editing* no siempre viene del traductor, sino que a menudo intervienen los agentes y el editor. Los motivos que inducen al *editing* también componen el proyecto, pues se concibe la traducción como una adaptación y se siente la necesidad de mejorar y adaptar el texto original. En el caso de la traducción castellana, el director editorial toma también una decisión que afecta fundamentalmente al proyecto de traducción: traducir indirectamente de la versión inglesa (en vez de la china). Los motivos de esta decisión también forman parte de ese proyecto y de hecho lo vuelven incoherente por la calidad dudosa del resultado, como veremos en el análisis de la traducción. También existe el papel del corrector que ha podido modificar las traducciones. Al fin y al cabo, la huella en el texto, las decisiones que se toman para llegar al texto final y al paratexto que lo rodea, no provienen únicamente del traductor y la responsabilidad de publicar la traducción incumbe al editor.

---

<sup>771</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>772</sup> *Ibidem*, p. 83.

### 5.1. El proyecto de traducción de la versión inglesa

[...] agents and publishers all sit down together and say, “Okay, this is a really nice novel. We’re going to buy it, and now we’re going to change it. We’re going to shorten it. We’re going to take this out, and we’re going to take that out.”<sup>773</sup>

Esta cita de Goldblatt refleja perfectamente la manera en que se recibe a menudo la literatura china del siglo XX en el contexto editorial anglófono. La modificación del original del modo en que se describe en la cita es lo que se suele llamar en el mundo de la edición como el *editing*. La práctica habitual del *editing* muestra la concepción que se tiene de la traducción con respecto a ciertas literaturas en el contexto editorial anglófono.

Normalmente el *editing* corre a cargo del editor.<sup>774</sup> Algunos traductores consideran que el traductor no debe traspasar esta barrera, así lo indica Bruce Humes en un artículo del *China Daily*:

Scissor wielding is a job best left to the editors, feels Bruce Humes, who hosts Ethnic China Lit, a blog focusing on non-Han Chinese writing. As an old Chinese-to-English translation hand, who has been in the business since the 1980s and translated the hugely successful Shanghai Baby by Wei Hui, Humes sees translation as team work.

“Ideally, translators translate, proofreaders proofread and editors edit. Commissioning a translator to edit, including deleting and even rewriting, means that the translator is no longer solely dedicated to retelling the story faithfully, but is being actively encouraged to question the value of the text. For me, that would be an unwanted diversion.”<sup>775</sup>

En este comentario Bruce Humes divide claramente las tareas del traductor, la del corrector y el editor. En este sentido, nos parece importante subrayar que no pretendemos equiparar todas las traducciones de literatura china que se realizan al inglés con el estilo de las traducciones de Howard Goldblatt. No obstante, nos parece sintomático que sean precisamente las traducciones de Goldblatt las que mejor funcionan. Esto se ve reflejado en las reseñas y en las concesiones de premios como el Premio Nacional, el Man Asian

<sup>773</sup> Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters».

<sup>774</sup> En el contexto editorial anglófono cuando hablamos del editor no nos referimos al director editorial, sino más bien a lo que equivale al editor de mesa. Aunque como vemos en este capítulo el papel que desempeña este editor en la elaboración de traducciones es muy diferente del papel de un editor de mesa en España.

<sup>775</sup> Chitralkha Basu, «Right to rewrite?», *China Daily*, 19 de julio de 2011.

Literary Prize por tres de sus traducciones, etcétera. (véase el apartado 2). Las traducciones de Goldblatt son reconocidas por la crítica hasta el punto de que prácticamente monopolizan el mercado.

En el caso de la traducción de *Tiantang suantai zhi ge*, Howard Goldblatt señala el *editing* en una nota final:

The translator is grateful to William Tay for bringing this novel to his attention soon after its appearance in a Chinese magazine; to Joseph Lau and Xiaobing Tang for ideas and encouragements; and to Courtney Hodell for her editorial insights and unflagging enthusiasm. The Taiwan Hung-fan 1989 edition was used, while other versions were consulted. Parts of Chapter Nineteen and all of Chapter Twenty have been revised, in conjunction with the author.<sup>776</sup>

Ésta es una práctica habitual de Howard Goldblatt. Suele añadir una nota del traductor en la que agradece la ayuda de colaboradores, señala en qué edición original se ha basado y a menudo explica que se ha modificado el original con la autorización del autor y a veces con la participación del editor y el corrector. Véanse por ejemplo las traducciones: *Silver City* de Li Rui (李锐), *Big Breasts and Wide Hips* de Mo Yan y *The Republic of Wine* de Mo Yan.<sup>777</sup> En ocasiones el *editing* es más generalizado, como en el caso de la traducción de *City of the Queen* de Shi Shuqing, un caso que ya vimos en el capítulo 3 y 4 de esta tesis y en el que Howard Goldblatt señala que se han reducido las tres novelas a una sola. Dice que esto ha sido necesario «for a variety of reasons», pero no expone estos motivos y por lo que se dice en la nota se intuye que el *editing* ha sido realizado por los traductores.<sup>778</sup>

---

<sup>776</sup> Mo Yan, *The Garlic Ballads*, p. 317. Lo único que cambia en la reedición de la editorial Methuen de 2006 de la que citamos con respecto a la primera edición de Viking de 1995 es la paginación.

<sup>777</sup> La referencia completa de la novela de Li Rui es: *Silver city: a novel*, traducido por Howard Goldblatt, Nueva York, Metropolitan Book, 1997.

<sup>778</sup> Shi Shuqing, *City of the Queen: a Novel of Colonial Hong Kong*, traducido por Howard Goldblatt, New York-Chichester, Columbia University Press, 2005, p. 301 En la nota se dice: «We are grateful for the opportunity to make the essence of Shih Shu-ching's Hong Kong story, the only one of which we are aware that was written by a Hong Kong resident [...], available in English translation. We also thank her for her patience, her suggestions, and her approval of both the editing and the translation» (p. 301). No se agradece la ayuda del editor, por lo que probablemente el *editing* lo realizaron los traductores.

Otro ejemplo conocido es el del *editing* de *Wolf Totem* de Jiang Rong. En la nota del traductor, H. Goldblatt agradece la ayuda de varios colaboradores, entre los que destaca a la editora:

In the translation of *Wolf Totem*, I have been aided by several people. First and foremost, the author and his wife graciously and enthusiastically responded to all my inquiries concerning both textual and cultural matters. Mongolian spellings were supplied by Chigchin, a graduate student in English at the Inner Mongolia University. At Penguin, both the novel and the translator were aided by Jo Lusby in Beijing and Liza Darnton in New York, and, most significantly, by the skillful and imaginative editing of Beena Kamalani. Sandy Dijkstra was instrumental in getting the project started. Finally, Silvia Lin read and commented on the entire translation as she always does. To all, my heartfelt thanks.<sup>779</sup>

En este sentido, H. Goldblatt afirma que los cortes de esta novela provienen del editor y no del traductor: «the Penguin editor's role was significant and authoritative, in that the cuts originated with her».<sup>780</sup> El final de la novela fue cambiado complementemente.<sup>781</sup>

En el caso de las traducciones de Mo Yan, tanto el autor como el traductor sostienen que mantienen una relación muy buena. H. Goldblatt declara que Mo Yan es uno de los pocos autores a los que puede considerar un amigo.

Las siguientes citas han sido tomadas de una entrevista realizada al traductor y de un artículo escrito por él mismo:

---

<sup>779</sup> Jiang Rong, *Wolf Totem*, Nueva York, Penguin Press, 2008, p. vii.

<sup>780</sup> Chitralekha Basu, «Right to rewrite?».

<sup>781</sup> Goldblatt explica los motivos del *editing* llevado a cabo por la editora: «The English version is shorter than the Chinese (but still over 500 pages). The publisher decided not to include the long “conversation” at the end, owing in part to considerations of length and in part to the different tone and some repetition. Jiang Rong reluctantly acquiesced and wrote a new page-long ending. The epigrammatic openings to each chapter were similarly excised by the publisher, who worried that they might prove to be a distraction to English readers. The author has expressed a wish that they be reinstated in a paperback edition. We’ll see what Penguin says» (Michaela Kabat y Paul Pennay, «Beijing Bookworm International Literary Festival – Howard Goldblatt and Wolf Totem»). Sobre el descontento del autor con respecto a la traducción, véase Eric Abrahamsen, «Translation Course: Jiang Rong vs Howard Goldblatt», *Paper Republic*, 28 de marzo de 2008, disponible en la página: <http://paper-republic.org/ericabrahamsen/translation-course-jiang-rong-vs-howard-goldblatt/> [consultada: septiembre 2011].

Take Mo Yan (莫言), for example. I really appreciate his attitude about this. He can't read the English, and he says, "It's not my novel anymore, it's yours. It's got my name and my copyright, but it belongs to you."<sup>782</sup>

I count as friends a few novelists whose work I've translated from the Chinese. In part that is a result of the trust the authors – few of whom read English – have placed in me, and in part it is due to their willingness to deal with inevitable queries regarding difficulties, even errors, in their texts. Mo Yan, for instance, whose *Red Sorghum* brought him international recognition in the early 1990s, is one of those gracious individuals who sings the praises of his translator as often as his translator sings his as a novelist. Well aware of the impossibility of a one-to-one correspondence between Chinese and English, he is always helpful in revealing obscure cultural and historical aspects of his work, and comprehends the unavoidable fact that a translation can only complement, not replicate, the original.<sup>783</sup>

De la primera cita podemos deducir que Mo Yan le concede libertad total a la hora de traducir y que H. Goldblatt puede traspasar su papel de traductor y «editar» la novela. En la segunda cita, en cambio, H. Goldblatt está hablando simplemente del hecho de traducir (y no del *editing*) y de la satisfacción o insatisfacción de un autor con respecto a la traducción de sus obras. El traductor deja claro que la traducción literal entre el chino y el inglés no es viable —como entre ningún idioma añadiríamos nosotros— y que el autor, consciente de esta dificultad, comprende que la traducción complementa al original, sin poder replicarlo.<sup>784</sup>

Por su parte, Mo Yan va más allá y afirma que permite que Howard Goldblatt recree ciertas escenas:

I admit some people, with dubious motives, have told me he's added things absent in the original, such as descriptions of sex. These people were ignorant of the fact that he and I have an agreement that he'll translate sex

---

<sup>782</sup> Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters».

<sup>783</sup> Howard Goldblatt, «The Writing Life», *The Washington Post*, 28 de abril de 2002.

<sup>784</sup> En este artículo H. Goldblatt transmite que existe una visión negativa de la traducción y que los autores «toleran» que se les traduzca: «It's been my experience that most writers at least tolerate the men and women given the task of rewriting — for that is surely the nature of translation — their work into other languages» (*ibidem*). El artículo comienza con citas negativas sobre la traducción como «traduttore-tradittore» o la cita pronunciada por Isaac Bashevis Singer: «There is no such thing as a good translator. The best translators make the worst mistakes. No matter how much I love them, all translators must be closely watched». Sin embargo, H. Goldblatt le da la vuelta a estas afirmaciones y cierra el artículo afirmando lo mucho que ama y disfruta de esta profesión y defiende que no la considera un arte menor.

scenes in ways that will appeal to American readers, which is why the English and Chinese version may seem different.<sup>785</sup>

De esta última cita se entiende que no sólo el editor, sino también el traductor intervienen en el *editing*. Este acuerdo entre el autor y el traductor nos puede hacer entender uno de los rasgos principales del proyecto de traducción de la versión inglesa.

Con relación a los motivos para llevar a cabo el *editing*, Howard Goldblatt señala que uno de ellos es que los editores chinos no hacen bien su trabajo: «Editors are held in such low regard in China. They're no better than copy editors».<sup>786</sup> De ahí que los editores americanos tengan que ocuparse de la labor que los editores chinos no han cumplido. Cuando le preguntan si los editores estadounidenses le han ayudado con sus traducciones responde:

A good editor can help you out, but they're not always aware of the issues. We don't have editors who, number one, know Chinese, and number two, know what good translations are. In addition, they don't realize that a lot of Chinese fiction was hardly edited in the first place.<sup>787</sup>

Una vez más, plantea que en China los editores no alteran prácticamente las obras y sugiere, por tanto, que necesitan ser «editadas». También se refiere a la falta de conocimientos de chino de los editores estadounidenses y a sus limitaciones a la hora de reconocer una buena traducción. Sin embargo, más adelante en la misma entrevista elogia la gran ayuda que recibió por parte de los editores en la traducción de *Silver City* de Li Rui:

They're pros. That's what they're paid to do. That was what I really liked about doing Li Rui's (李锐) *Silver City* (银城故事)—the fact that my editors were so involved. At the same (*sic.*) I think the worst feeling I ever had was when I saw their revisions to my translation of that novel. They were real literary people, and they did a lot, I mean a lot, so much so that it was embarrassing.<sup>788</sup>

---

<sup>785</sup> Mo Yan, «My American Books», *World Literature Today*, n.º 74 (3, 2000), p. 473 [corresponde al texto de una charla que se celebró en la librería Tattered Cover en Denver, Colorado, el 20 de marzo de 2000].

<sup>786</sup> Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters».

<sup>787</sup> *Ibidem.*

<sup>788</sup> *Ibidem.*



Howard Goldblatt no dice directamente que el *editing* sea necesario para adaptar las novelas al público occidental. Pero cuando se le pregunta si cree que las expectativas de los lectores chinos son diferentes de las de los occidentales responde lo siguiente:

Absolutely. Partly because they believe that the writer can dictate the way things are said. And I think they had to read so much crap for so long that if they get something that's interesting they just can't let themselves put it down. They have no trouble with long, long, long novels—400,000-500,000-word novels. They pick up a book and read it. I think they just assume that that's the way it should be. There's a tolerance, an acceptance quotient that I think the younger generation doesn't have and we don't have here in the West. We're not going to be that tolerant.<sup>789</sup>

De su última frase podríamos deducir que el *editing* tiene como objeto mejorar la calidad de las novelas y las adapta a las exigencias de un público lector más riguroso.

Para terminar, nos gustaría señalar lo que apunta Sylvia Li-chun Lin, que participa en muchas de las traducciones realizadas por Goldblatt, sobre las referencias culturales:

Also, a Chinese text will often include cultural references that the translator's audience may not be familiar with, and it's a big challenge to get the point across in such cases. We make it a principle not to clutter our translations with footnotes. Instead, we try to work the cultural references into the translation, but that's quite difficult because we don't like to get too wordy.<sup>790</sup>

En el examen crítico de las traducciones examinaremos algunos ejemplos que muestran cómo Goldblatt traduce las referencias culturales. Es esencial tener en cuenta que no suele poner notas al pie y que no le gusta extenderse.

Todo lo expuesto más arriba define el proyecto colectivo de la versión inglesa, un proyecto en el que el *editing* está muy presente, aunque es muy difícil discernir en qué momento el *editing* proviene del traductor y en qué momento del editor o del agente. En todo caso, el *editing* es un aspecto decisivo de las traducciones de H. Goldblatt y, junto con él, de otros traductores del contexto

---

<sup>789</sup> *Ibidem*.

<sup>790</sup> Chang Chiung-fang, «Translators in the Limelight -Howard Goldblatt and Sylvia Li-chun Lin», *Taiwan Panorama*, diciembre de 2000, p. 21.

editorial anglófono.<sup>791</sup> En el caso de las traducciones de Mo Yan, Goldblatt mantiene además una relación amistosa con el autor, una relación basada en la confianza que le permite modificar y adaptar sus novelas.<sup>792</sup>

## 5.2. El proyecto de traducción de la versión española

Uno de los factores principales que condicionan el proyecto es que se decide tomar como original la traducción inglesa, sin considerar el original chino; es evidente que esta decisión que toma el director editorial determinará el resultado. A diferencia del proyecto de la versión inglesa, en este caso no contamos con prólogos del traductor o entrevistas que nos indiquen cuál es el discurso de Carlos Ossés sobre su práctica de la traducción. Por ese motivo, nos tenemos que basar en el texto y, también en cierta medida, en el paratexto como indicadores de los principios de traducción que lo guían.

El proyecto de la versión española es en parte un proyecto predefinido por la traducción inglesa, que se sigue de cerca no sólo en el resultado textual sino también en la presentación y el paratexto. En el capítulo 5 de la tesis hemos visto cómo la información de la cubierta posterior suele estar definida por lo que se dice en la traducción inglesa. Recordemos que *Las baladas del ajo* es una traducción indirecta camuflada, ya que en la página de créditos se indica únicamente el título original chino y el traductor al castellano, Carlos Ossés, y no se hace referencia en ningún momento a la traducción inglesa. Además, se omite la nota del traductor americano en la que agradece la colaboración y la ayuda de otros especialistas y del editor, indica la edición del original en la que se ha basado para la traducción (la edición taiwanesa), y explica que los dos últimos capítulos de la novela han sido revisados con la autorización del autor. Esta elección es importante, pues forma parte del proyecto de H. Goldblatt, y la decisión de omitir esta nota del traductor en la traducción castellana también es

---

<sup>791</sup> El artículo «Right to rewrite?» de Chitrlekha Basu nos revela que es una práctica común y que en la mayoría de los casos es el editor el que es el responsable de las modificaciones y los cortes en la traducción.

<sup>792</sup> Howard Goldblatt, «The Writing Life»; Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters»; Liu Jun, «Faithful to the Original».

significativa, ya que coincide con el proyecto de traducción: se decide esconder que la traducción ha sido realizada a partir de la traducción inglesa de Howard Goldblatt. Por consiguiente, el traductor estadounidense es invisible. Estas decisiones afectarán también a las críticas y artículos en prensa; estos textos tampoco describen la manera en que la novela ha sido traducida (véase el capítulo 5, apartado 5.2.).

Por otro lado, en el caso de la traducción de *Tiantang suantai zhi ge*, la traducción castellana conserva una guía de personajes y de pronunciación que Howard Goldblatt ha decidido añadir. Éste es un buen ejemplo para ilustrar el proyecto de traducción de la versión castellana, una versión que sigue de cerca la traducción inglesa sin cuestionarla y sin contar con que se está traduciendo a partir de una traducción. En la traducción castellana se descuidan la coherencia y la cohesión del texto final. A continuación incluimos un fragmento de la guía de pronunciación que Howard Goldblatt añade en forma de epílogo y que en la traducción española figura en el prefacio:

Mo Yan, <i>The Garlic Ballads</i> , p. 320	Mo Yan, <i>Las baladas del ajo</i> , p. 12
<p>The proximate pronunciation of modern Chinese has not been materially aided by the pinyin (“spell-sound”) system. For the most part, the key is in the vowels:  <i>a</i> as in father (except after <i>y</i>, when it is the same as <i>e</i>)  <i>e</i> as in met  <i>i</i> as in see (<i>in</i> and <i>ing</i> are the same as in English)  <i>o</i> as in pork  <i>u</i> as in mood  <i>ao</i> as in cow  <i>ei</i> as in hay  <i>iu</i> as in use  <i>ou</i> as in old  <i>u</i> after <i>j</i>, <i>q</i>, <i>x</i>, and <i>y</i>, as the German <i>ü</i>? (über)  <i>c</i> is pronounced as <i>ts</i> (<i>its</i>)  <i>q</i> is pronounced as <i>ch</i> (<i>chill</i>)  <i>x</i> is pronounced as <i>sh</i> (<i>she</i>)  <i>z</i> is pronounced as <i>ds</i> (<i>yards</i>)  <i>zh</i> is pronounced as <i>j</i></p>	<p>La pronunciación aproximada del chino moderno no cuenta con la ayuda material del sistema <i>pinyin</i> («representación-sonido»). En la mayoría de los casos, la clave está en las vocales.</p> <p>La <i>c</i> se pronuncia como <i>ts</i>  La <i>q</i> se pronuncia como <i>ch</i>  La <i>x</i> se pronuncia como <i>sh</i>  La <i>z</i> se pronuncia como <i>ds</i>  La <i>zh</i> se pronuncia como <i>j</i></p>

Carlos Ossés decide conservar esta guía de pronunciación, pero realiza algunos cambios. Como muestra la tabla anterior, omite los ejemplos sobre la pronunciación de las vocales; una decisión comprensible, porque aunque en inglés resultan útiles, en castellano no tendrían sentido. En castellano son innecesarios, ya que, en general, las vocales se pronuncian de manera similar en chino y en castellano; excepto la «ü» que no existe en castellano y algunas combinaciones de vocales y consonantes en las que la pronunciación varía (pero que no figuran en la lista de H. Goldblatt). La versión castellana conserva la explicación introductoria que se refiere al uso de las vocales, pero al omitir los ejemplos de las vocales, esta introducción no se entiende, carece de sentido. Se dice que «la clave está en las vocales» y después no se habla de ellas. Además, se conservan los ejemplos de la pronunciación de las consonantes, pero la última de ellas no tiene sentido en castellano. La explicación que dice: «La *zh* se pronuncia como *j*» funciona en inglés, pero no en castellano, pues la «*j*» se pronuncia de manera muy diferente.

En definitiva, Carlos Ossés omite algunas explicaciones que, aunque son necesarias en inglés, en castellano le parecen obvias, como es el caso de las observaciones sobre las vocales, pero no tiene en cuenta que en realidad está tratando con un elemento paratextual que hace referencia a un original en lengua china. En este caso lo más lógico hubiera sido probablemente consultar a un hablante de chino para que le aconsejara sobre cómo realizar una guía de pronunciación acorde con el público hispanohablante o que simplemente omitiera este elemento paratextual.

Una conclusión evidente que podemos deducir es que en las traducciones indirectas es indispensable que el traductor tenga en cuenta que traduce a partir de una traducción que va dirigida a un público en concreto y que sus explicaciones tienen que ser coherentes en la traducción española que va orientada a un público diferente. La traducción indirecta se vuelve especialmente nociva cuando el traductor olvida que está traduciendo a partir de una traducción.

Los elementos paratextuales que acabamos de examinar reflejan el proyecto de traducción, un proyecto que a pesar de que oculta la naturaleza de la traducción, al mismo tiempo sigue de cerca el paratexto anglófono. El examen crítico del proyecto nos mostrará que a menudo el traductor sigue de cerca el texto anglófono, sin ser capaz de desprenderse de él. Esto hace que descuide la coherencia del texto final. No olvidemos que es un proyecto colectivo y que también participan en él los editores y el corrector. Además, en el análisis crítico veremos otros síntomas que hacen que califiquemos este proyecto de incoherente.

## 6. Examen crítico de los proyectos

Llegamos al núcleo del capítulo, al que sin embargo no hubiéramos podido llegar sin pasar por los pasos anteriores. Como señala A. Berman:

Si la traduction ne « tient » pas, la faute en est imputable au seul projet, ou à tel aspect de celui-ci. [...] Il reste au critique, dans ces conditions, à *entrer dans ce cercle et à le parcourir* (énfasis en el original).<sup>793</sup>

### 6.1. El proyecto de traducción de la versión inglesa: un proyecto coherente y domesticante

Se trata de un proyecto coherente, que se sostiene, con unos claros principios de traducción que están caracterizados principalmente por el *editing* (véase el apartado 5.1.) y que, al mismo tiempo, implican que es una traducción muy libre. H. Goldblatt tiende más a respetar al lector que al autor si tiene que elegir entre ambos y así lo expresa en una entrevista:

I believe first of all that, like an editor, the translator's primary obligation is to the reader, not the writer. I realize that a lot of people don't agree, especially writers. I don't think that these things have to be mutually exclusive, but I do think that we need to produce something that can be readily accepted by an American readership. Ha Jin can get away with writing unidiomatic English and many people are charmed by it, but a

---

<sup>793</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 77.

translator's English is expected to be idiomatic and contemporary without being flashy.<sup>794</sup>

Esto explica las decisiones tomadas por H. Goldblatt que examinaremos a continuación. La afirmación de Goldblatt sobre el lenguaje del traductor es muy clarificadora. El hecho de que Goldblatt abogue por un lenguaje del traductor ya en sí es revelador. No habla del lenguaje del escritor, sino del lenguaje del traductor, como si este lenguaje tuviera que respetar las características que cita Goldblatt independientemente del lenguaje del autor. En suma, defiende una visión de la traducción que se acerca en algunos momentos a la adaptación; en todo caso, podemos decir que aboga por una traducción domesticante.<sup>795</sup> En este sentido nos gustaría aclarar que somos conscientes de que el uso del término «domesticante» hace pensar en una polarización domesticación-extranjerización que en la práctica es inexistente. El hecho de que califiquemos el proyecto de la traducción inglesa de domesticante no significa que lo sea a lo largo de toda la traducción ni de forma radical, de hecho más adelante veremos ejemplos en los que se conserva e incluso se enfatiza el exotismo. Lo que queremos resaltar es que dentro del *continuum* domesticación-extranjerización, la traducción inglesa se situaría más cerca del primer polo.

En este apartado examinaremos distintos fragmentos de la traducción de Howard Goldblatt, *The Garlic Ballads*. Veremos cómo las decisiones que toma el traductor reflejan lo expuesto en el proyecto de traducción. Hemos decidido centrarnos en examinar ejemplos relacionados con el *editing*, porque constituye sin duda un rasgo fundamental que caracteriza la traducción de Howard Goldblatt. No ofreceremos más que una selección de ejemplos representativos, pero en cada caso trataremos de señalar si es un fenómeno muy extendido en la traducción o si los ejemplos son escasos y marginales.

La práctica de *editing* más común consiste en omitir frases enteras o incluso párrafos. El *editing* puede ser también un cambio de orden, pero

---

<sup>794</sup> Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters».

<sup>795</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*.

entonces nos preguntamos ¿hasta qué punto es *editing*? En el caso de que se cambie un párrafo entero de posición no cabe duda de que se trata de *editing*, pero cuando se cambian dos frases de orden puede ser considerado simplemente parte del proceso de traducción. Lo mismo ocurre cuando se corta una frase en dos o se juntan varias frases, tampoco resulta evidente si se debe considerar *editing* o no. Podemos deducir que en ocasiones la frontera entre el *editing*, es decir, la alteración del original, y la traducción más o menos libre no es tan neta como podríamos suponer.

Recordemos que al final de la traducción inglesa, el traductor advierte en una nota de que los capítulos 19 y 20 han sido revisados; en consecuencia, el *editing* está especialmente presente en estos dos capítulos, sobre todo en el 19, en el que se omiten varias frases. Sin embargo, en los siguientes ejemplos veremos que las omisiones son muy frecuentes también en el resto de la traducción y no sólo en el capítulo 19. Son abundantes los casos en los que el traductor decide cambiar el orden, juntar varias frases o dividir párrafos, lo que refleja su proyecto de traducción. Presentaremos tres tipos de *editing*: 6.1.1. la omisión; 6.1.2. la adición o suma; 6.1.3. la alteración del orden, el corte y la unión de frases.

### 6.1.1. La omisión

La omisión es una práctica muy común en las traducciones de Goldblatt, por lo que los ejemplos son numerosos; hemos escogido algunos ejemplos variados, de extensiones diferentes y en los que creemos que el motivo que ha inducido al traductor o al editor a la omisión son diferentes.

El primer ejemplo corresponde a la omisión de referencias culturales y literarias, con el segundo y el tercero ilustraremos omisiones de detalles en las descripciones. Desde el cuarto hasta el octavo ejemplo, mostramos omisiones en las que se eliminan digresiones temporales como un recuerdo evocado por un personaje o incluso un monólogo interior e incisos que hacen referencia a los pensamientos y sentimientos de un personaje. Éste es sin duda el tipo de omisión

más común en la traducción inglesa de la novela. Este tipo de incisos son muy frecuentes en la novela y quizá el traductor o el editor haya considerado que son demasiado abundantes y que interrumpen en cierta manera el hilo de la narración. En todo caso, estas modificaciones son comunes y alteran el original. Para terminar, en el último ejemplo no sólo se omite un pasaje sino que se resume en una frase lo que en el original se describe en varias (está tomado del capítulo 19 y quizá por eso señala el traductor el *editing* del capítulo 19 y 20 en la nota). No hay que olvidar que la omisión puede haber sido realizada por el traductor o por el editor.

En este análisis crítico, hemos querido introducir la voz de otra traductora para así examinar otras opciones de traducción. Por consiguiente, en el análisis de las omisiones presentaremos también la traducción de estos fragmentos que realizó Chantal Chen-Andro al francés.<sup>796</sup> A diferencia de la traducción de H. Goldblatt, en la traducción de Chantal Chen-Andro no hay omisiones, o si las hay son mínimas y no podemos considerarlas *editing*.<sup>797</sup> Sólo a partir de estos fragmentos ya se podrá intuir un proyecto distinto al del traductor americano, un proyecto en el que podemos decir que el respeto al original es mayor.<sup>798</sup>

A continuación veremos cada ejemplo con más detalle.

---

<sup>796</sup> Chantal Chen-Andro ha sido profesora del departamento de estudios chinos de la Universidad París 7 y es traductora de literatura china moderna y contemporánea, tanto de poesía como de narrativa. Su tesis de 1972 trató de la poesía de Li Qingzhao (李清照), en 1982 publicó una traducción de poesía de Ai Qing y desde entonces ha traducido una lista de más de 40 libros. Entre los autores que ha traducido se encuentran: Bei Dao, Yang Lian (杨炼), Duo Duo, Lao She, Wang Meng, Lu Wenfu etcétera. Ha traducido seis novelas de Mo Yan y ha participado en numerosos congresos y coloquios sobre literatura china y traducción. En 2004 participa en un coloquio junto a Mo Yan: «La figure de l'enfant dans la littérature», *Dialogues littéraires franco-chinois: rencontres ALIBI*.

<sup>797</sup> La excepción sería el último capítulo de la novela en la edición corregida de 2005, véase en este sentido nuestra explicación de la nota 765. Los ejemplos que citamos del francés los tomamos de la edición de 2005 de *La mélopée de l'ail paradisiaque*.

<sup>798</sup> Hemos tenido en cuenta que la traducción francesa se basó en la edición original china de 1988 y la traducción inglesa en la edición taiwanesa de 1989; los pasajes que comparamos coinciden en ambas versiones.

Todas las marcas en las citas de los ejemplos (negritas y subrayados) son nuestras. En el examen crítico de la traducción al inglés nos ha parecido innecesario citar la traducción castellana; la citaremos, en cambio, cuando sea pertinente, especialmente en el examen crítico de la traducción de Ossés, como es lógico.



Ejemplo 1	
CHINO	<p>一颗大流星窸窸窣窣地响着，把天河都划断了。</p> <p>“爹，诸葛亮临死时是不是也陨了一颗星？”大哥讨好地问。</p> <p>收音机里正放着袁阔成播讲的评书《三国演义》。</p> <p>爹轻蔑地说：“诌书咧咧戏！哪有点真事。”</p> <p>大哥说：“菊儿，你还记得吗？你两岁的时候，我背着你，领着你二哥，到南小河里去捞鱼，[...]。” (p. 74).</p>
INGLÉS	<p>A meteor whistled as it sliced through the Milky Way.</p> <p>“Jinju, remember when you were two, how I took you and your brother fishing in the river? (p. 60).</p>
FRANCÉS	<p>Une énorme étoile filante glissa avec un sifflement, traversant la Voie lactée.</p> <p><b>« Père, à la mort de Zhu Geliang, n'est-il pas tombé une comète ? » demanda l'aîné qui cherchait à se faire bien voir.</b></p> <p><b>La radio diffusait justement Le Roman des Trois Royaumes, récité par Yuan Kuocheng.</b></p> <p><b>Le père répondit avec mépris : « Des bobards comme on en trouve dans les livres, rien de vrai ! »</b></p> <p>L'aîné reprit : « Ju, tu te rappelles ? Quand tu avais deux ans, je te portais sur mon dos. Un jour, je tenais le cadet par la main pour aller attraper des poissons à la rivière Nan (p. 80).</p>

En este primer ejemplo en la traducción inglesa se omiten referencias históricas y culturales (el nombre de Zhu Geliang, 诸葛亮, y de Yuan Kuocheng, 袁阔成) y literarias (*Sanguo yanyi*, 《三国演义》, el *Romance de los tres reinos*), quizá porque se han considerado innecesarias para el lector occidental. En este caso Howard Goldblatt ha optado por eliminar referencias culturales que dificultarían o enriquecerían, depende de cómo se mire, la lectura por parte de un lector anglófono. Señalamos en negrita tanto en el original como en la versión francesa las partes que han sido omitidas en la traducción inglesa. El fragmento omitido se conserva, en cambio, en la versión francesa y funciona para el lector. La traductora al francés no ha añadido notas ni incisos explicativos, así que ha considerado que o bien el contexto dejaba entrever el significado o bien el lector debe conocer estas referencias o puede consultarlas por su cuenta si le dificultan la comprensión de la novela.<sup>799</sup>

<sup>799</sup> El análisis de esta y otras traducciones de Chantal Chen-Andro nos muestra que normalmente suele añadir notas explicativas, y no incisos; así que la ausencia de una nota en este caso es

Ejemplo 2	
CHINO	高马在水泥台阶上跳跃着，挥舞着胳膊，维持着身体平衡，没有跌倒。他扶着墙壁，头晕目眩，天旋地转，良久，眩晕稍缓，他抬头看着那扇绿门，像一团糨糊般错乱的脑袋里慢慢闪开了一条缝，他用力扩大着这缝隙，用力，用力.....耳朵里嗡一声响，缝隙合拢，身外的一切就好像有形无体，一股温暖的液体从头盖里往下滑，滑，集中到两个鼻腔，滑，滑，他控制，控制不住，液体从鼻腔里喷出来，流到了嘴里，腥腥咸咸的，他一低头，红色的血就滴滴答答地落在了苍白的水泥台阶上 (p. 41).
INGLÉS	Gao Ma hopped awkwardly on the cement steps, trying to keep his balance, so light-headed he had to lean against the wall to keep the world from spinning. When the faintness finally eased up a bit, he gazed at the green gate; like the opening of a crack in a paste head, his consciousness returned slowly. Something warm and wet slithered into his nasal cavities, then continued down his face. He tried but couldn't hold it back; whatever it was spurted out of his nostrils and entered his mouth. It had a salty, rank taste; and when he lowered his head, he watched the bright red liquid drip onto the pale cement steps (p. 33).
FRANCÉS	Gao Ma chancela sur les marches cimentées. Il fit des moulinets avec les bras pour garder l'équilibre. Il ne tomba pas. Comme il éprouvait vertiges et éblouissements, il s'appuya contre le mur. Tout tournait devant ses yeux. Au bout d'un bon moment, il se sentit mieux, leva la tête et regarda la porte verte. <b>Dans son cerveau aussi trouble que de l'empois de riz, une fente s'ouvrait peu à peu. Il s'efforçait d'agrandir cette fente, un effort, encore un petit effort... Un son bourdonna à ses oreilles et la fente se ferma, tout alentour devint indistinct.</b> Un liquide chaud se mit à glisser <b>de son crâne</b> , à glisser toujours. Il s'assemblait dans les narines, il coulait, coulait. Il essaya de le contrôler, mais en vain. Le liquide jaillit de son nez, lui coula dans la bouche, âcre et salé. Il baissa la tête, le sang rouge tomba goutte à goutte sur le ciment blanc des marches (p. 50).

En este pasaje se omiten detalles en una descripción desagradable de fluidos fisiológicos y heridas. Estas descripciones crudas son características de la

---

puntual. Por poner un ejemplo, en la traducción de *Nid d'hommes* (París, Seuil, 2002) de Lu Wenfu la traductora explica en nota los juegos de palabras entre palabras homófonas que no ha podido transmitir en la traducción, como es el caso de la nota 2 (p. 11) y la nota 5 (p. 15), entre otros. En *La mélodie de l'ail paradisiaque* también tiende a introducir numerosas notas, por ejemplo, como en otras traducciones, explica en nota los significados de los nombres de persona o de lugar que son relevantes porque implican un juego de palabras o una alusión cómica (véase la primera nota). Se explican también referencias históricas que, en cambio, en la traducción inglesa no se aclaran (véase la nota 2 de la traducción francesa). Palabras como *kang* y *yamen* suelen ir en cursiva en el texto y se explican en nota. En cambio, la traducción inglesa suele incluir incisos breves explicativos: «on the kang, a brick platform that served as the family's bed,» (Mo Yan, *The Garlic Ballads*, p. 2). Este es un rasgo significativo de ambos proyectos de traducción que difieren totalmente. La traducción francesa nos recuerda a menudo que estamos ante una traducción, mientras que la traducción inglesa intenta transmitir la «ilusión de transparencia» (Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*), como si fuera un original.

escritura de Mo Yan (véase el capítulo 5, apartado 3.3.). Observamos que el fragmento que se omite no es necesariamente el más repulsivo de este pasaje o de otros; desconocemos cuál es la razón por la que han decidido omitir estos detalles de la descripción. No creemos que se trate de detalles especialmente repetitivos, así que tampoco es éste el motivo. El pasaje omitido trata de la brecha que se va abriendo en el cerebro del personaje. La traducción francesa nos muestra que el pasaje que se omite en inglés funciona perfectamente en el texto.

Ejemplo 3	
CHINO	四叔把滚烫的铜烟袋锅子抡起来，打在金菊头上。她听到头盖骨响了一声，一阵刺痛，一阵愤怒，一阵委屈，使她做出了与年龄不相符的动作：她像撒娇的女孩子一样踢蹬着脚，把饭桌上的水碗都踢翻了。“噢--你们打我--你们打我——”她哭叫着 (p. 69).
INGLÉS	Fourth Uncle hid Jinju on the head with the red-hot bronze bowl of his pipe. She crumpled to the ground, angered and humiliated. “Brute!” she shrieked, “You hit me!” (p. 56). <sup>800</sup>
FRANCÉS	L'oncle Fang fit tourner le fourneau brûlant de sa pipe et en frappa Jinju à la tête. <b>Elle entendit le bruit sur son crâne ; la douleur, la colère, l'injustice lui firent accomplir des gestes qu'on n'aurait pas attendus à cet âge. Elle se mit à trépigner comme une petite fille gâtée et à donner des coups de pieds dans la table, ce qui eut pour effet de renverser les bols.</b> « Ah, c'est ainsi, vous me frappez ! Vous me frappez ! » dit-elle en criant et en pleurant (p. 75).

El fragmento omitido en el tercer ejemplo forma parte de la descripción de la pelea familiar del capítulo 4 en la que Jinju es lastimada por su padre y los dos hermanos echan a Gao Ma a golpes de la casa cuando éste viene a visitarlos. La traducción francesa nos muestra que el fragmento omitido, en el que se dan detalles sobre la reacción de Jinju al golpe que le propina su padre, encaja perfectamente, así que el motivo de la omisión en la traducción inglesa puede que haya sido simplemente el deseo de reducir la extensión de la novela.

<sup>800</sup> Cabe destacar que en la traducción castellana de este fragmento se introduce una imprecisión. «Red-hot bronze bowl» ha sido traducido por Carlos Ossés como «la cazoleta de su pipa, que estaba hecha de bronce rojo» (p. 93). El original y la traducción inglesa no se refieren al color del bronce, sino que «red-hot» significa que está candente.

Ejemplo 4	
CHINO	<p>“起来吧，吃点什么。”高马捏着她的手腕子摇动着。</p> <p>水银珠飞快地滚走了，她看到了眼前的黄麻和阳光，心里感到很烦躁，但又找不出责怪高马的理由。</p> <p>高马从一个蓝包袱里摸出几张白面单饼和一把蒜薹 (p. 108).</p>
INGLÉS	<p>“Come on, get up and eat,” Gao Ma said, shaking her wrist. He took some flatcakes and garlic out of his cloth bundle (pp. 88-89).</p>
FRANCÉS	<p>« Hé, lève-toi, mange quelque chose ! » fit Gao Ma en lui attrapant le poignet qu’il secoua.</p> <p><b>La goutte de mercure glissa rapidement. Elle vit le chanvre devant elle, la lumière du soleil ; elle en fut irritée, mais au fond, elle savait bien qu’elle ne pouvait pas en vouloir à Gao Ma.</b></p> <p>Gao Ma sortit de son baluchon bleu quelques galettes de blé blanc et une poignée de hampes d’ail (p. 112).</p>

El cuarto ejemplo que presentamos en este apartado es una omisión de una sola frase. Observamos que una vez más se omite un pensamiento de uno de los personajes en la traducción inglesa, mientras que la francesa lo conserva.

Ejemplo 5	
CHINO	<p>屋子里一阵乱响，窗户哗啷一声开了。一道黑色的影子闪过，他看到只穿着一条草绿色大裤衩子的高马跌在破锅上。但高马一翻身就爬了起来高马翻身爬起的动作又笨又拙：屁股撅得高高的，四个爪子着地，很像刚会爬行的婴孩在“支锅”。他咧了咧嘴，他听到脑子深处一个似自己非自己的人说：“你没有笑，知道不知道，你没有笑。”</p> <p>没有哭，也没有笑，他披着一件蓑衣，光着头，像个大刺猬，赤着脚站在街上。大雨过后，厚重的破云里射出一道金色的阳光，阳光从西边天射出，东边天出现一道彩虹，街上流水哗哗响，水上漂浮着鸡毛蒜皮死耗子。一群光腚的男孩子站在一堆黑色的粪肥旁，手持柳条和柴棍，轻轻地掸打着一只青蛙的背，在掸打过程中，青蛙的肚皮逐渐膨胀，眼睛紧闭，四肢绷直，肚皮高高支起。“支锅”啦，“支锅”啦。快抽快打，快抽快打！嘭！青蛙爆炸。</p> <p>你没哭，也没有笑，高羊！</p> <p>彩虹消逝，天空瓦蓝，阳光如火。</p> <p>嘭！（pp. 12-13）.<sup>801</sup></p>

<sup>801</sup> Citamos a partir de la edición taiwanesa (Taipei, Hongfan, 1989), pero hemos comparado los pasajes también con otras ediciones: la de 1993 (Beijing shifan daxue chubanshe), la de 2009 (Shanghai wenyi chubanshe) y la edición de 2008 (Nanhai chubanshe). De la misma manera que en el capítulo 5, aunque citamos a partir de la edición taiwanesa, que difiere de las otras en algunos pequeños detalles, hemos transcrito el texto en chino simplificado, porque nos parece coherente con la procedencia del autor. En consecuencia, la puntuación, especialmente las comillas que hemos usado, corresponden también a las que se usan en chino simplificado y no en tradicional. Para la traducción del capítulo 20, recordemos que hemos deducido que Howard

INGLÉS	<p>Following a brief but noisy scuffle, the window banged open and a shadowy figure burst through. It was Gao Ma, wearing only a pair of olive-drab underpants. He stumbled over the upturned pot but scrambled back to his feet. The linked actions were clumsy: with his rear and sticking up in the air and his feet and hands clawing at the ground, he looked like a baby that has just learned to crawl.</p> <p>Gao Yang's lips parted, and from somewhere deep in his cranium he heard a voice, similar to his own yet somehow different, say, You're not laughing, did you know that? You're not.</p> <p>The rainbow vanished, the sky turned blue-gray, and the sun blazed.</p> <p><i>Pow!</i> (pp. 10-11).</p>
FRANCÉS	<p>On entendit un grand tumulte dans la pièce puis la fenêtre s'ouvrit avec fracas. Une silhouette noire se dessina. Il vit Gao Ma tomber sur le chaudron percé, vêtu seulement d'un large caleçon vert. Mais déjà il s'était retourné, se redressait. Ses gestes étaient lourds et maladroits. Il était à quatre pattes, le postérieur en l'air. <b>Il faisait « la marmite à pieds »,</b> comme un bébé qui apprend tout juste à marcher. Sa bouche se fendit, il entendit une voix intérieure qui était la sienne sans être vraiment la sienne lui murmurer : Tu ne ris pas, entends-tu, tu ne ris pas !</p> <p><b>Il ne pleure pas, il ne rit pas. Il porte une cape de paille, tête nue, on dirait un gros hérisson. Il se tient debout, pieds nus, dans la rue. Après les violentes pluies, des débris d'épais nuages laissent passer une lumière dorée. Cette lumière vient de l'ouest. Un arc-en-ciel apparaît à l'est. L'eau ruisselle avec bruit dans la rue, charriant des plumes de poule, des peaux d'ail, des rats morts. Un groupe de gamins, les fesses en l'air, se tient près d'un tas de fumier tout noir. Ils tapotent gentiment le dos d'une grenouille avec des baguettes de saule et des brindilles tandis que le ventre de la grenouille enfle. Elle garde les yeux fermés, les pattes toutes raides. Le ventre enfle de plus en plus... « Fais "la marmite à pieds" ! Allez, fait "la marmite à pieds" ! Vite, frappons, vite, tapons ! » Paf ! La grenouille a éclaté.</b></p> <p><b>Tu ne pleures pas,</b> tu ne ris pas non plus, Gao Yang !</p> <p>L'arc-en-ciel s'estompe peu à peu, le ciel est d'un bleu vernissé, le soleil, du feu.</p> <p>Paf ! (p. 22).</p>

El fragmento omitido corresponde a un inciso en el que el personaje evoca un recuerdo. El traductor americano ha decidido omitir el término «支锅» (*zhiguo*) y, en consecuencia, la historia del párrafo posterior en la que se explica el origen de este término. Parece ser que el narrador cuenta este anécdota

---

Goldblatt se basa en la edición de 1994 (que difiere de la de 1989), por lo que en los ejemplos del capítulo 20 señalaremos en nota la edición de 1994 de Zuoja chubanshe.

porque la posición a cuatro patas de Gao Ma le recuerda a una rana y lo relaciona con una escena del pasado. Descalzo bajo la lluvia, un día observó como unos niños golpeaban a una rana y gritaban «支锅» deseando que explotara. La traductora francesa ha conservado este fragmento y ha encontrado una manera de traducir «支锅» por «la marmite à pieds». Señalamos en negrita la parte que se omite en inglés. En realidad, gracias a ese fragmento que se omite en la traducción al inglés, entendemos por qué la escena, además de ser patética, a Gao Yang le parece graciosa. Por eso contiene sus ganas de reír y de llorar: «你没有哭，也没有笑，高羊!» (p. 13). En cambio, en la traducción inglesa no queda tan claro por qué tiene ganas de reír y se omite el llanto, pues se mantiene sólo esta frase: «你没有笑，知道不知道，你没有笑».

Ejemplo 6	
CHINO	马脸青年低垂着头，脖子往前伸，两块肩胛骨高高竖起，胸肋剧烈地起伏着。地上，有一摊黏黏糊糊东西，有红的，有白的，一群群绿头苍蝇从厕所里飞来，麇集呕吐物上。高羊赶忙扭回头，他的肠胃翻搅着，哇的一声，嘴巴张开，吐出了一股黄水。 <b>他好久不敢去看马脸青年，心里却在想：马脸青年的呕吐物里，红的是西红柿，白的是馒头。看来他的日子过得很好。他还想起，马脸青年手脖子上戴着一块很大很厚的手表</b> (p. 56).
INGLÉS	The drooping head at the end of the man's long neck forced his shoulder blades straight up. His chest heaved violently, and there was a sticky, nasty mess on the ground, a mixture of red and white; bottleneck flies were already swarming over from the toilet. Gao Yang jerked his head around, as his stomach lurched and a pocket of air rushed noisily to his throat. His mouth flew open and out gushed a yellow liquid (p. 47).
FRANCÉS	Le garçon avait la tête baissée, le cou allongé, les deux omoplates en l'air. Ses côtes se soulevaient violemment. Au sol s'étalait une chose visqueuse, avec du rouge et du blanc. Des nuées de mouches bleues s'élevèrent des latrines et s'agglutinèrent sur les vomissures. Gao Yang détourna vivement la tête, l'estomac tout retourné, il ouvrit la bouche et « blof ! » vomit un liquide jaunâtre. <b>Pendant un bon moment, il n'osa plus regarder le jeune homme mais il se disait en lui-même : Le rouge ce doit être de la tomate, le blanc du pain. Le gars avait l'air de mener une vie confortable ! Il se rappela qu'à son poignet le jeune homme portait une grosse montre très lourde</b> (p. 65).

Se omite parte de una digresión de uno de los personajes, parte de un monólogo interior. En cambio, la traducción francesa incluye este fragmento en

el que se expresan los pensamientos de Gao Yang mientras observa el vómito del prisionero con cara de caballo.

Ejemplo 7	
CHINO	<p>半夜时分，她醒了过来。睁眼就看到满天繁星，所有的星星都神秘地眨眼。一大滴一大滴的露珠沉重地落下去，打在那些脱落的枯黄黄麻叶片上，发出扑簌扑簌的声响。秋虫的鸣叫声更加响亮，好像有人在用竹片拨弄金属的琴弦。黄麻地里滚动着类似潮水涌流的沙沙声--她在很小时到北海去讨饭，曾在海滩上走过，那些舒缓的灰白色浪花舐着沙滩，发出神秘的沙沙声。她想起海上耸立着几块黑色的礁石，几片洁白的船帆漂在海上。好像动，又好像不动。她看海看得头晕了。她仰望着深蓝色的厚重天幕，竟发现它在旋转。躺着，躺在黄麻地里，她体验到了坐船的味道。坐船一定也是这般滋味，她想 (p. 103).</p>
INGLÉS	<p>She awoke during the middle of the night. The sky was filled with stars, all winking mysteriously. Heavy pearl drops of dew splashed noisily on jute leaves that had fallen to the ground. Insects chirped more loudly than ever, setting up a racket like the plucking of lute strings by a bamboo pick. This must be what it's like to sail the ocean, she thought, lying on her back (p. 84).</p>
FRANCÉS	<p>Elle s'éveilla au beau milieu de la nuit. En ouvrant les paupières, elle vit les étoiles qui emplissaient le ciel. Elles clignaient toutes des yeux avec un air mystérieux. De lourdes gouttes de rosée glissaient avec un bruit furtif sur les feuilles jaunies tombées au sol. Le chant des insectes se fit plus sonore. Il évoquait le bruit d'un morceau de bambou sur les cordes métalliques d'un violon. <b>On entendait comme un clapotement de marée dans le champ de chanvre. Toute petite, elle était allée mendier à Beihai. Elle avait marché sur la grève, l'écume blanche venait lécher lentement le sable avec ce même clapotement mystérieux. Elle se rappelait les récifs noirs dressés sur la mer. Des voiles blanches flottaient sur l'eau, elles avançaient tout en paraissant immobiles. À force de scruter la mer, la tête lui avait tourné. Elle avait regardé le ciel d'un bleu profond et s'était aperçue qu'il tournait lui aussi.</b> Allongée dans le champ de chanvre, elle goûtait le plaisir d'être sur un bateau (p. 107).</p>

El fragmento que se omite es un recuerdo de la infancia de la protagonista. Jinju evoca este recuerdo porque el ruido de los insectos en el campo de yute le hace pensar en el sonido del mar que vio una vez de pequeña. En la traducción inglesa se omite este pasaje, así que desaparece un salto en el tiempo tan común en los pensamientos de los personajes de Mo Yan. El resultado de la traducción al inglés es un texto más lineal y más claro, pues se evita un inciso que hace referencia al pasado del personaje. Observamos que en la traducción francesa el inciso se mantiene. El resultado es un texto con un salto de tiempo que refleja

cómo deambulan los pensamientos de uno de los personajes principales. Nos parece importante conservar este fragmento y puede que en inglés se haya evitado para facilitar la lectura, para hacer que el texto sea más fluido.

Ejemplo 8	
CHINO	<p>高马把衣服披到她肩上，衣服湿口答口答的，很沉重，有一股狗皮的咸腥味钻进她的鼻道。</p> <p>他坐下了。我坐在了他的笔直的伸开的脚上--她后来经常回味这一段情景：他嘴里哈出来的热气喷到我的脸上，他嘴里的气味令我厌烦，蒜薹的气味。在不黑的黑暗中我能看到的紫色的脸，绿色的光点碰撞着他的紫脸。我说：</p> <p><b>“我的腿、胳膊.....都麻了，全身都麻了。”</b></p> <p>高马把金菊平放在地上，用两只粗糙的大手，揉搓着她的腿、胳膊、十根手指头、十根脚趾头，每条肌肉都被他按摩遍了，每个骨头关节都替她捏遍了 (pp. 105-106).</p>
INGLÉS	<p>Gao Ma draped the coat over her shoulders. Made heavy by the wet night air, it gave off the rank odor of a foul dogskin. He laid her down on the ground to massage her limbs with his callused hands. Each finger and toe, every muscle and tendon was rubbed and massaged, her joints pinched and prodded (p. 86).</p>
FRANCÉS	<p>Gao Ma lui posa la veste sur les épaules. Elle était trempée, lourde. Une forte odeur de chien mouillé atteint (<i>sic.</i>) ses narines.</p> <p><b>Il s'est assis et je me suis assise entre se jambes tendues. C'est ainsi qu'ensuite elle s'était souvent rappelé la scène. Son souffle chaud m'arrive au visage, l'odeur est insupportable : l'odeur des hampes d'ail. Dans la pénombre, je peux distinguer son visage violacé que viennent heurter les points verts. Je lui dis : « Mes jambes et mes bras sont tout engourdis... Je suis gelée... »</b></p> <p>Gao Ma la fit s'allonger sur le sol et de ses grosses mains lui frotta les jambes, les bras, les doigts des mains et des pieds. Il lui massa le corps tout entier, lui pétrit les articulations (p. 109).</p>

Esta vez se omite un párrafo entero. Parece ser que a menudo en la traducción inglesa se ha optado por reducir los monólogos interiores que abundan en la novela. La traducción francesa nos muestra cómo se podría haber conservado este fragmento.



Ejemplo 9	
CHINO	“[...] 近年来，农民的负担越来越重。我父亲所在村庄，种一亩蒜薹，要交纳农业税九元八角。要向乡政府交纳提留税二十元，要向村管会交纳提留三十元。要交纳县城建设税五元（按人头计算），卖蒜薹时，还要交纳市场管理费、计量器检查税、交通管理费、环境保护税，还有种种名目的罚款！所以有的农民说‘雁过拔毛’。再加上近年来化肥、农药等农业生产所需物资大幅度涨价或变相涨价，农民得到的利益已经很少。今年以来，这种种违背国家政策的现象到了令人无法容忍的地步，所以，我认为‘天堂蒜薹案件’的发生不是偶然的。” (p. 356).
INGLÉS	“ [...] In recent years the peasants have been called upon to shoulder ever heavier burdens: <u>fees, taxes, fines, and inflated prices for just about everything they need</u> . No wonder you hear them talk about plucking the wild goose’s tail feathers as it flies by. Over the past couple of years these trends have gotten out of control, which is why, I believe, the Paradise County garlic incident should have come as no surprise.” (p. 296).
FRANCÉS	Ces dernières années les charges des paysans sont allées en augmentant. <b>C’est ainsi que, dans le village où vit mon père, pour 700 mètres carrés plantés en ail il a fallu acquitter 9,80 yuans de taxes agricoles. Il a fallu verser 20 yuans à l’administration du canton sur le produit des ventes et 30 yuans de taxes locales au village, 5 yuans (par personne) de taxes pour la construction du chef-lieu du district. Au moment de la vente de l’ail, il a fallu encore déboursier des taxes de gestion du marché, de vérification des instruments de mesure, de contrôle de la circulation, de protection de l’environnement, et toutes sortes d’amendes.</b> C’est pourquoi les paysans parlent d’“oie sauvage qu’on plume au passage”. <b>De plus, ces dernières années, les engrais, pesticides et autres produits indispensables à l’agriculture ont augmenté considérablement, parfois de façon déguisée. Les paysans gagnaient peu.</b> Depuis cette année, ces phénomènes, qui vont à l’encontre des directives nationales, ont franchi le seuil de ce qui est supportable. C’est pourquoi je considère pour ma part que l’affaire de l’ail à Tiantang n’a pas éclaté de façon fortuite (p. 349).

Éste último es el único ejemplo tomado del capítulo 19, así que observamos que las omisiones son comunes también en el resto de la novela. En este ejemplo, a diferencia de los demás, en parte se resume en inglés lo que dice el texto en negrita y que se ha omitido. Hemos subrayado el texto en inglés que no figura en el original chino, sino que resume la idea que se transmite en la parte omitida (y que figura en negrita). La traducción francesa conserva, sin embargo, el contenido del original, mucho más extenso y detallado que la escueta versión inglesa.

Hemos tratado de ofrecer distintos ejemplos de las omisiones que abundan en la traducción en inglés. Probablemente la omisión más frecuente sea la omisión de monólogos interiores, algo que caracteriza la novela de Mo Yan y que el traductor y/o el editor han podido considerar excesivos. También se omiten fragmentos en las descripciones, quizá para abreviar los detalles y ofrecer descripciones más escuetas. Por otro lado, hemos visto que en ocasiones se omiten referencias culturales y literarias.

La traducción francesa nos ha servido para observar un proyecto de traducción diferente en el que los fragmentos omitidos podrían integrarse. La diferencia fundamental entre ambos proyectos es que la traducción francesa nos recuerda que estamos ante una traducción y que la traductora trata de transmitir gran parte de los matices del original (de hecho, añade notas explicativas sobre las dificultades de traducción), mientras que la traducción inglesa, como veremos a lo largo del análisis crítico, tiende a la transparencia y pretende crear un nuevo original en inglés, por lo que se evitan las referencias explícitas al original chino en notas, por ejemplo. Aunque los dos proyectos sean tan diferentes, con cometidos totalmente opuestos, ambos son coherentes y sólidos a su manera. Las dos traducciones persiguen proyectos de traducción muy distintos y reflejan, en consecuencia, nociones dispares de lo que debería ser la traducción.

En relación con las omisiones de la traducción inglesa que hemos visto hasta ahora, podemos concluir que la traducción inglesa prioriza la fluidez del texto final, por eso se omiten a menudo las digresiones. Asimismo, se tiende a reducir el texto y a tratar de obtener una narración más amena, más escueta y breve.

### 6.1.2. La adición

La adición es otro tipo de práctica que corresponde al *editing*. En el caso de la traducción de Howard Goldblatt las adiciones son mínimas; en comparación a las omisiones son casi inexistentes y se trata de detalles que pueden pasar fácilmente desapercibidos.

En los ejemplos que siguen veremos que se añaden complementos de modo (ejemplos 2 y 3), de tiempo (ejemplo 4), de lugar (ejemplo 5) y adjetivos (ejemplos 6 y 7) que vuelven más clara la narración, añaden algún detalle o ennoblecen el texto. Señalaremos las adiciones de la traducción inglesa en negrita.

En primer lugar, nos gustaría aclarar qué tipo de adiciones consideramos como *editing* y cuáles no, ya que en realidad no son adiciones sino explicitaciones. Por eso el primer ejemplo que presentamos no es un ejemplo de adición, como explicaremos a continuación. A partir del segundo ejemplo, en cambio, ilustraremos casos en los que se han añadido detalles.

Ejemplo 1	
CHINO	高羊很害怕马脸青年挨打，便转着头去看着他。女警察没有打马脸青年，捂着嘴走了。高羊挣扎着说：“兄弟……忍着点吧…… 别吃眼前亏……” 马脸青年咧嘴笑了。高羊看到他的脸苍白得跟封窗纸一样 (p. 59).
INGLÉS	Terrified that she was going to hit the young man, Gao Yang spun around to look at him. But the policewoman just turned and walked away, her mouth covered <b>by the handkerchief</b> (p. 48).

Este primer ejemplo es una explicitación. El elemento que añade el traductor se encuentra presente en el texto unas líneas antes, así que se trata de un elemento implícito en esta frase del original. Por eso creemos que no se debe considerar como *editing*.<sup>802</sup>

Dos líneas antes se dice que la mujer policía lleva un pañuelo para cubrirse la boca: «就用手绢捂住了嘴» (p. 59). Por lo tanto, aunque el original sólo diga que se cubrió la boca, se puede deducir que utilizó el pañuelo. En la tesina de máster desarrollamos un apartado sobre las variaciones del implícito y el explícito que sería útil en este caso. En ese trabajo demostramos que la

<sup>802</sup> A partir de aquí hemos decidido no introducir la voz de la traducción francesa. En el apartado dedicado a las omisiones nos ha parecido especialmente productivo comparar la traducción inglesa a la francesa y hemos podido observar un proyecto de traducción muy distinto. Sin embargo, a partir de aquí no introduciremos ejemplos de la traducción francesa, dado que no es el objeto principal de análisis de este capítulo. Consideramos que la comparación con el original es suficiente para observar los detalles que se añaden en la traducción inglesa.

decisión de explicitar ciertas partes del discurso influirá en el texto final realizado a partir de la versión intermedia, en este caso a partir del inglés.<sup>803</sup> Al fin y al cabo, las decisiones que toma el traductor al inglés influyen en la traducción castellana.

Ejemplo 2	
CHINO	娘和爹在堂屋里议论着： “都蔫蔫了，黄了，用塑料袋子包着也不行。” 娘说 (pp. 75-76).
INGLÉS	Father and mother were speaking <b>in hush tones</b> in the outer room. “They’re all wilted and yellow,” she said, “and wrapping them in plastic doesn’t help.” (p. 61).

En este ejemplo se suma un detalle que no aparece en absoluto en el original, se dice que hablan en susurros, cuando en el original se dice simplemente que están conversando. Observamos que no es un elemento implícito que aparezca anteriormente en otro lugar del texto, por eso lo consideramos *editing*.

Ejemplo 3	
CHINO	起床哨吹响，四婶挣扎着起床。她突然感到一阵头晕，一头栽倒在地上 (p. 306). <sup>804</sup>
INGLÉS	Reveille was sounded. Fourth Aunt scrambled out of bed, reeled briefly, and collapsed <b>like a rag doll</b> (p. 309).

En este tercer ejemplo se añade la descripción de la caída Cuarta Tía al suelo: «like a rag doll», de modo que se añaden detalles y se ennoblece el texto.

Ejemplo 4	
CHINO	她躲进自己那间屋，插上房门，把那小纸团掏出来--即使在与爹娘说着话的时候，她的全部精神也集中在这个小纸团上。现在她轻轻地伸展开它。她的手有点发抖 (p. 86).
INGLÉS	So she went to her room, bolted the door behind her, and took out the wad of paper ( <b>during lunch</b> her preoccupation with the note had made it nearly impossible to keep up a conversation with her parents), which she carefully unfolded with a trembling hand (p. 70).

<sup>803</sup> Maialen Marin-Lacarta, *La traduction relais dans la traduction en espagnol du roman chinois contemporain*, pp. 95-106.

<sup>804</sup> Capítulo 20, edición de 1994.

El detalle que se añade en este caso es un complemento de tiempo. En el original se dice simplemente que mientras conversaba con sus padres toda su energía estaba concentrada en la preocupación que sentía por la nota, pero no se dice en ningún momento que fuera durante la comida. De hecho, este detalle que se añade en la traducción inglesa puede considerarse contradictorio, porque en realidad Jinju no tendrá la nota entre manos hasta después de comer, cuando baja al pozo a por agua y se la entrega una de las vecinas.

Ejemplo 5	
CHINO	顺溪河里有浅浅的黄水流动，黄水里摇摆着一些枯黄的芦苇。高马背起金菊，不及脱鞋挽裤腿就冲进河去 (pp. 89-90).
INGLÉS	The flow of the shallow murky water caused a barely perceptible swaying of reeds <b>at the river's edge</b> as Gao Ma hoisted her onto his back and ran into the water without taking off his shoes or rolling up his pant cuffs (p. 72).

En este caso se añade un complemento de lugar, un pequeño detalle, como ocurre en la mayoría de los ejemplos. Esta adición resulta lógica, pues los juncos suelen crecer a la orilla del río; sin embargo este detalle no aparece en el original.

Ejemplo 6	
CHINO	高金角对准槐树放了一个很长的屁 (p. 11).
INGLÉS	A long, <b>languid</b> fart fanned out under Gao Jinjiao's tree (p. 10).

Los ejemplos 6 y 7 corresponden a adiciones de adjetivos que no aparecen en el original. En el primero de ellos se añade un adjetivo para describir un pedo, que según el original es «largo» y según la traducción, además de ser largo, es también «lánguido».

Ejemplo 7	
CHINO	这是个男人，不是一块冰冷的礁石，[...] (p. 105).
INGLÉS	This was a man, not a cold, <b>dark</b> rock on a reef [...] (p. 85).

En este último ejemplo se añade un adjetivo que describe a una roca como oscura.

Los ejemplos que hemos presentado demuestran que existen adiciones, pero hay que tener en cuenta que son muy discretas en comparación a las omisiones. Es de suponer que el motivo de las adiciones es un intento de ennoblecer el texto y volverlo más preciso, con complementos de modo, tiempo y lugar o adjetivos que aclaran, suavizan y embellecen la narración. No siguen una lógica concreta, sino que podemos deducir que son decisiones personales por parte de Goldblatt. Es posible que la implicación personal en el proyecto de traducción influyera en estas decisiones. Al tratarse de un proyecto que emprende un traductor por iniciativa propia la implicación es sin duda mayor que en el caso de una traducción encargada. Esto suele ocurrir en el caso de literaturas periféricas.

Los ejemplos de adiciones son bastante aislados, así que, más que en la adición, podemos encontrar indicios de reescritura en la alteración del orden y la unión y división de frases y fragmentos que veremos a continuación.

### **6.1.3. Otras modificaciones: la alteración del orden y la unión y división de frases y fragmentos**

En este apartado comentaremos varias prácticas relacionadas con el *editing* y que a menudo van unidas: la alteración del orden de algunas frases (ejemplos 1, 2, y 3) y la unión y división de oraciones (ejemplos 4, 5 y 6). Estos cambios pueden ser más o menos evidentes; no hemos tenido en cuenta casos en los que creemos que el traductor opta por cambiar el orden de la frase o por dividirla por las exigencias de la lengua de llegada. Es decir, si en el original el orden no es extraño y, por lo tanto, no representa un desorden voluntario del autor y la lengua de llegada requiere un cambio de orden no hemos considerado estos casos como alteraciones del orden que correspondan al *editing*.

Los ejemplos que presentaremos en este apartado consisten en alteraciones del orden del discurso que el traductor o el editor han decidido

realizar probablemente para ceñirse más de cerca a la lógica del discurso, es decir, a una narración lógica sin alteraciones. Por consiguiente, nos centramos en los casos en los que no se respetan extrañezas que existen ya de por sí en el original. El resultado, es decir, la traducción inglesa, ofrece un texto más lineal; más fluido. En este caso utilizaremos el subrayado para indicar las frases que se cambian de orden. Por otro lado, veremos que muchas veces en la traducción inglesa se unen frases y se forman oraciones compuestas que en ocasiones alteran el ritmo del original y lo vuelven menos marcado.<sup>805</sup>

<b>Ejemplo 1</b>	
<b>CHINO</b>	<p>小弟弟，小妹妹，快把手伸给我，唱个歌，跳个舞，转个圈儿很容易……杏花手扶竹竿，站在街上--后来移到铁栅栏门前，一手扶着竹竿，一手把住铁栅栏，听着小学校里的孩子们在一个女教师的率领下跳舞歌唱。校园里一片片菊花，盛开着。他伸手捏住她的胳膊，把她牵回家去。她晃着身体抗拒着。他愤怒地吼了一声，又，踢了她一脚……<u>他发不出声，焦急地啃着槐树的皮……好爸爸，好妈妈，快用手拉住我，唱个歌，跳个舞，跳个高儿很容易……槐树皮磨破了他的嘴唇，血涂在槐树皮上。他丝毫不感觉到痛</u> (pp. 39-40).</p>
<b>INGLÉS</b>	<p>All right, boys and girls, hold hands, sing, twirl around, see how easy it is, the teacher calls. Xinghua stands in the middle of the road, staff in hand, then gropes her way to the schoolyard gate, where she grasps the metal fence with one hand and her bamboo staff with the other, to listen to the boys and girls sing and dance with their teacher. Chrysanthemums bloom all over the schoolyard. He tries to drag her home, but she struggles to stay put. He screams at her angrily, he kicks her... <u>Daddy, Mommy, hold my hand, hurry, I want to sing and dance and twirl, see how easy it is! Xinghua cries yearningly.</u></p> <p><u>Unable to utter a sound, tortured by memory, Gao Yang gnawed frantically on the bark, which rubbed his lips raw until the tree was spotted with his blood. But he didn't notice the pain</u> (pp. 39-40).</p>

En este fragmento Gao Yang recuerda un acontecimiento del pasado y en medio de este acontecimiento el autor introduce una frase que hace referencia al estado actual, a la posición de Gao Yang mientras recuerda ese acontecimiento, para luego volver a la narración al pasado y más tarde ubicarse en el presente de Gao Yang. Sin embargo, el traductor ha decidido evitar ese salto en el tiempo, ese lapso que hace referencia al presente dentro de la narración en pasado, y lo ha ubicado al final de la narración del recuerdo, cuando Gao Yang empieza a

<sup>805</sup> Además de los ejemplos 4, 5, 6 y 7 que presentamos en este apartado, en el apartado 6.2.1.c. examinaremos las influencias de estos cambios en la traducción castellana y prestaremos especial atención a la manera en que el autor estructura el ritmo en el original.

explicar cómo se siente en esos momentos. En definitiva, se ha suprimido una extrañeza del texto, una extrañeza voluntaria, pues observamos que Mo Yan la conserva en ediciones posteriores de la novela en las que ha optado por corregir otras partes. La traducción al inglés ofrece un texto más lineal.

En el texto hemos marcado estas tres frases de la siguiente manera para que los cambios de posición en la traducción sean visibles: 1) en medio del recuerdo habla del estado actual, 2) vuelve al pasado, 3) vuelve al presente.

Ejemplo 2	
CHINO	<p>“菊儿，你还记得吗？你两岁的时候，我背着你，领着你二哥，到南小河里去捞鱼，把你放在河边。捞了半天，想起你来了，一看，没了，可把我吓坏了，到处找找不到你，可把我吓死了，你二哥眼尖，喊：‘大哥，在这里’，我一看，你正在河里翻筋斗哩，我扛着网跑出去，一扒网子，就把你给扒上来了。你二哥说：‘好大一条鱼！’……那会儿，我的腿还好好，第二年就得了‘贴骨疽’，成了这个样子……”大哥叹息一声，低声笑起来，“一转眼快二十年了，你长成一个大闺女啦。”</p> <p>大哥连声叹息着。</p> <p><u>金菊没有哭也没有笑</u>，她听着门前场上那枣红马驹响亮的蹄声和高直楞家成群鹦鹉的啼叫声 (p. 75).</p>
INGLÉS	<p>“Jinju, remember when you were two, how I took you and your brother fishing in the river? I sat you down on the bank when we got there so he and I could put out the nets, and when I turned around you were gone. I almost died. But Second Brother yelled, ‘There she is!’ And when I looked, you were thrashing in the river. So I cast my net and caught you first try. Remember what Second Brother said? ‘This time you caught a great big fish!’ My leg was fine then. The bone didn’t go soft till the next ear...” He stopped and sighed, then continued with a self-deprecating laugh: “Nearly twenty years ago that was, and now you’re a grown woman.”</p> <p>Jinju listened to the crisp hoofbeats of the chestnut colt as it ran past the gate and down the edge of the threshing floor, and to the squawking of parakeets in Gao Zhileng’s yard. <u>She neither wept nor laughed</u> (p. 60).</p>

En este caso el traductor ha cambiado una sola frase de orden. Ha colocado la frase que hemos subrayado después de «Jinju listened to the crisp hoofbeats of the chestnut colt as it ran past the gate and down the edge of the threshing floor, and to the squawking of parakeets in Gao Zhileng’s yard»; en cambio, en el original la frase subrayada precede a la oración que acabamos de



citar. Es posible que el traductor o el editor hayan cambiado el orden porque les ha parecido más acorde con una narración lógica y lineal.

Aunque representa un cambio mínimo, lo señalamos porque provocará un contrasentido en la traducción castellana que dice así: «Jinju escuchó las agudas pisadas del potro castaño mientras corría por delante de la puerta y bajaba hasta el borde de la era y percibió los chillidos de los periquitos que procedían del patio de Gao Zhileng, pero eso no le hizo ni reír ni llorar» (p. 98).

En el original chino queda claro que lo que no hace ni reír ni llorar a Jinju es la anécdota que su hermano acaba de narrarle y no los ruidos del potro y los periquitos. En la versión inglesa el cambio de ubicación de esta frase puede dar lugar al malentendido que encontramos en la traducción castellana, aunque consideramos que incluso en la versión inglesa es evidente que Jinju se siente indiferente ante la historia de su hermano y no de los sonidos que le llegan.

### Ejemplo 3

#### CHINO

.....你的小模样长得这么强，嫁给刘胜利，好比鲜花插在牛粪上，又好比花蝴蝶嫁给屎壳郎。我一定要抓住你的手，今晚上，就是今晚上，高马又往左移动了一步，这时他已经和金菊并肩站着，他感觉到自己的裤子已经和金菊的裤子接触在一起。他装出若无其事的样子，看着张扣一张一合的嘴，这张嘴里一点声音也发不出，周围一片啾啾的声响，玉米叶在微风中摩擦着，好像我的心脏在跳动。// 我仰面朝天躺在玉米地里，透过刀剑般的玉米叶，看着天上的云。没有云，云飘走了，阳光炽烈，滚烫的浮土烫着我的背，白色的药液凝成珠子，挂在玉米叶的绒毛上，欲滴不滴，像挂在她睫毛上的眼泪.....麦浪滚滚，风停止时，没有了麦浪。成熟的小麦微微低垂着头，两只喜鹊掠着麦穗飞，一前一后追逐着，后边的一只总想咬住前边一只的尾巴，它们喳喳唧唧地叫着。一只麻雀好奇地跟随着它们飞，也喳喳唧唧地叫着。空气里充满蒜薹拔过从蒜秸深处放出来的味道。// 金菊一个人弯腰割着麦，她把麦子一把把塞进两腿之间，麦穗沉甸甸地晃动着，高高地翘在她的屁股后，好像粗大的金尾巴。我的麦子割完了，一捆捆摆在地上，麦茬缝里一行行瘦弱的玉米见到阳光，它们是套种的，被麦子欺侮得又细又黄。我是光棍一条，二亩地不够种的。自从我前年复员回乡，就注意到了这个姑娘。她长得不漂亮。当然我也不漂亮。当然她也不难看。当然我也不难看。记得我当兵走时她是那么小，那么细，现在她这么大这么粗。我喜欢粗大。我的麦子下午运回家。我抬手看看表，上海产宝石花牌手表，每天注定要比标准时间快跑二十秒，现在十一点零三分，前天跟着收音机对过表。每天扣去二十秒，现在十一点零十秒，回家不着急，这是去年的事情 (pp. 21-22).

## INGLÉS

She is too good for someone like Liu Shengli. Marrying him would be like planting a flower in a pile of cow dung, or seeing a gorgeous butterfly fall in love with a dung beetle. I'm going to hold her hand. Tonight's the night. He inched closer to her, until he felt their trousers touch. He kept staring at Zhang Kou's mouth—opening and closing, opening and closing—trying to appear calm and composed. Is there no sound coming from that mouth, or is it being drown out by the din around me? My heart sounds like the corn leaves rustling in the wind. And he remembered when he first felt his heart moving toward Jinju, a year earlier.

\*

I am lying in the cornfield gazing at clouds being carved up by sharp-edged leaves above me. The clouds vanish, and the sky is clear; the sun-baked ground blisters my back. White sap beads up and dangles from downy filaments, reluctant to fall earthward, like the tears on her lashes... millet moves in waves, then is stilled when the wind stops. The ripe stalks bow low as a pair of screeching magpies flies past, one nipping at the other's tail. A curious sparrow follows them, mixing its cries with theirs. The air is pungent with the smell of garlic fresh from the ground.

Jinju is alone in the field bent over as she cuts down the millet, dropping handful after handful between her legs, where it rustles heavily, hits the ground, and curls upward like a bushy yellow tail. My millet is all bundled and stacked. Emaciated lines of corn trying to see the sun fill the gaps between the stacks, the results of intercropping; but the millet bullies the puny cornstalks. Two acres isn't enough for a bachelor like me. I've had my eye on her ever since I was discharged from the army last year. She's no beauty; but then neither am I. Not that she's ugly; but then neither am I. She was just a gangly little girl when I left; now she's so grown up, and so robust. I like robust women. I'll take my millet home this afternoon. My Shanghai-made Diamond-Brand wristwatch, which runs about twenty seconds fast every day, says 11:03. I set it with the radio a few days ago, so it's actually right on eleven<sup>806</sup>. I can take my time getting home (pp. 17-18).

Este tercer ejemplo es algo extenso. Si lo hemos añadido en este apartado es porque nos gustaría subrayar una alteración en el orden y la edición de los párrafos. En el original chino el fragmento constituye un párrafo muy largo que incluso continúa unas líneas más. El traductor o el editor han optado por dividirlo; hemos señalado dos barras (//) en el original chino para indicar la separación de los párrafos. Además, para marcar el inicio de un inciso en el que el narrador realiza un salto de tiempo y recuerda una escena del pasado en la traducción inglesa se ha añadido un asterisco entre ambos párrafos; así se facilita

<sup>806</sup> Otra modificación inexplicable, ya que en el original dice que son las 11:01.

la lectura; podríamos decir que el texto se vuelve más ordenado. Estos asteriscos, aunque no están en el original chino, figuran en distintas partes de la novela en inglés y en castellano.

Por otro lado, en el original chino, hasta el final de la descripción de esta escena el lector no sabe que se trata de un recuerdo, hasta que el narrador dice: «这是去年的事情» al final de la cita. En cambio, el traductor ha decidido adelantar esta explicación y añadirla justo antes de la escena: «And he remembered when he first felt his heart moving toward Jinju, a year earlier». Hemos subrayado estas frases en el fragmento. El *editing* en este fragmento trata de eliminar esta extrañeza del original y vuelve el texto más claro.

Ejemplo 4	
CHINO	他的手揉到哪里，哪里就有触电般的麻酥酥，他的手捏到哪里，哪里就如被烘烤般的热乎乎。温热的感觉从脚流到头又从头流到脚。她眯缝着眼， <u>捕捉那些绿色的光点</u> 。他赤裸着背，竟然是瘦骨嶙峋，两颗男人的豌豆大的黑乳头诱惑着她，她产生了捏一下那东西的愿望。后来她就捏了它一下 (p. 106).
INGLÉS	Electric currents spread from each spot his hands touched. A warmth flowed from her feet to her head and back down to her feet. Closing her eyes to mere slits, <u>she reached out to catch the green sparkles that floated about his naked back</u> , which was thin and bony. But what she found most enticing were his dark, pea-sized, manly nipples, which she suddenly felt compelled to pinch (p. 86).

En este fragmento se unen dos frases y para ello se modifica ligeramente el sentido. Se dice que las chispas que intenta atrapar Jinju se encuentran alrededor de su espalda: «green sparkles that floated about his naked back», cuando en el original son dos frases separadas y no se dice que las chispas estén alrededor de la espalda. Además, la última frase que hemos señalado en negrita en el original se omite en la traducción.

Ejemplo 5	
CHINO	<p>两个警察蹑手蹑脚，一个握着枪，另一个擎着黑棒子，<u>往高马的院子逼近着。</u></p> <p><u>高马院落的东墙倒了半截，只剩下半米高的砖基，警察俩一抬腿就跨了过去。院子里的景物一目了然：两棵耷拉着叶子的臭椿树立在西墙根，几只鸡卧在树阴下喘气，阳光像银子一样洒在地上，灼热的银箔般的阳光铺叠在当院里堆着的那些腐烂的蒜薹上。高羊恶心，直想呕吐，自从上个月里蒜薹跌价之后，他就把这些细长光滑的玩艺儿跟粪便里的蛔虫联系在一起，越是恶心越是这样想</u> (p. 11).</p>
INGLÉS	<p>The policemen, one with his pistol dawn, the other holding a black prod, tiptoed up to Gao Ma's yard, where the eastern wall had crumbled until the bricks stood no more than two or three feet high; they could nearly step over it. <u>Inside the yard, a pair of ailanthus "trees of heaven," with droopy leaves, stood at the base of the western wall, creating slivers of shade for a handful of chickens wilting under the scorching sunlight that settled upon piles of rotting garlic plummeted the month before, he had begun to associate the long, sleek plants with maggots on a manure pile; the nausea refocused his mind in that direction</u> (p. 9).</p>

El primer cambio que observamos en este ejemplo es que el traductor une dos párrafos que están separados en el original; esto ocurre muy a menudo en la traducción. De hecho el párrafo no acaba donde acaba la cita en el original, mientras que en la traducción inglesa termina así. Hemos subrayado las cuatro frases del original que en la traducción se convierten en dos. Esto implica que el traductor une oraciones simples para crear subordinadas y coordinadas. Observamos también que se omite un inciso (en negrita) que supone un corte en la narración, así que el resultado es un texto más lineal como también lo sugieren otros ejemplos. A pesar de las alteraciones que se realizan, tenemos la sensación de que el ritmo se mantiene, porque la larga frase en inglés está dividida por incisos y comas que invitan a la pausa, como en el original.

Ejemplo 6	
CHINO	<u>结巴警察的大檐帽被窗框碰掉，先掉在窗台上，又掉到结巴警察腕上，又落在地上滚动，滚动着，被持枪警察踢了一脚。</u> <u>持枪警察一脚把同伴的帽子踢出五米远，耸身跃出残墙。结巴警察高举黑棒子，敲打着铁锅，铁片迸飞，铁锅响</u> (p. 13).
INGLÉS	<u>The stammering policeman's wide-brimmed cap, dislodged on his way out the window, perched precariously on the sill before landing on it's owner's upraised rump, and from there fell to the ground, where it rolled around until the other policeman kicked it ten or fifteen feet as he turned and jumped the wall, leaving his partner to bang on the pot with his prod, filling the air with slivers of metal and loud clangs</u> (p. 11).

En este ejemplo ocurre algo parecido al anterior. Si lo presentamos es para mostrar que el traductor suele tender a unir distintas frases en oraciones compuestas. En este caso se unen tres frases en una sola oración muy larga y se unen los dos párrafos para convertirse en uno solo. Cuando analicemos este mismo ejemplo en el apartado 6.2.1.c. veremos que se modifica el ritmo del original y que esto tiene consecuencias en la traducción castellana.

Ejemplo 7	
CHINO	<u>他的双臂紧紧地搂住了她的腰，他臂上的力量呼唤着她的肉体的记忆力，一年多前，他紧紧地搂着自己，那时候他的扎人的嘴巴就是这样扎在我的嘴上，然后我们就亲。现在，她却没了兴趣。她没有力量去响应他的嘴唇的召唤。他的唇是滚烫的，他的口腔里有股霉变蒜薹的味道</u> (p. 105).
INGLÉS	He held her tightly and the strength of his arms rekindled long-dormant memories. <u>Only months before</u> he had held me like this and pressed his bristly mouth against me. <u>But now she had neither the will nor the strength to answer the call of his burning lips, which reeked of moldy garlic</u> (p. 86).

Este último ejemplo muestra una modificación nueva: en vez de decir «hace más de un año» el traductor se decide por «hace sólo unos meses». Desconocemos la motivación de este cambio y es probable que se deba a un capricho del traductor. Además, se omite la frase que hemos señalado en negrita, «然后我们就亲», quizá porque se puede sobreentender. Por otro lado, las frases subrayadas se unen en la traducción, de modo que el ritmo cambia. Las tres frases breves del original se convierten en una larga oración en inglés. Creemos que estas frases breves componen un ritmo intencional que escoge el autor, pues

a menudo en otros casos emplea frases largas, por lo que se podrían haber conservado en inglés.

En este apartado dedicado al *editing* hemos examinado una selección de ejemplos de omisiones, adiciones y alteraciones del orden de las frases y de la separación de los párrafos. Aunque a veces no resulta fácil interpretar el motivo que ha podido inducir al traductor o al editor a realizar esos cambios, hemos visto que el resultado de muchos de ellos —especialmente en el caso de las omisiones y de la alteración del orden— es un texto más lineal, más fluido. Se evitan interrupciones como saltos en el tiempo para evocar un recuerdo, monólogos interiores de los personajes que expresan sus sentimientos, y se da prioridad a un texto lineal y lógico. La textura desigual de la novela sigue siendo perceptible, las rugosidades en el texto, los saltos temporales y de persona siguen presentes, ya que son muy abundantes, pero en la traducción inglesa se reducen y se vuelven menos profusos.

Parece que se confirma la controvertida afirmación de Wolfgang Kubin que citamos del *China Daily*:

Sometimes he drops paragraphs altogether and deletes culture-specific references to make the text more accessible to Western readers. The end product is significantly different from the original. [...] He irons out the flaws in the original text.<sup>807</sup>

Como diría Venuti el resultado es una traducción domesticante y fluida que, al mismo tiempo, resulta económicamente gratificante:

The prevalence of fluent domestication has supported these developments because of its economic value: enforced by editors, publishers and reviewers, fluency results in translations that are eminently readable and therefore consumable on the book market, assisting in their commodification and insuring the neglect of foreign texts and English-language translation strategies that are more resistant to easy readability.<sup>808</sup>

Sin embargo, la fluidez en el texto no significa que se domestique cada parte del original y que no se conserve cierto grado de exotismo. En la introducción del capítulo hemos recalado que se suelen considerar las nociones de domesticación y extranjerización como excesivamente bipolares, categóricas y

<sup>807</sup> Chitrlekha Basu, «Right to rewrite?».

<sup>808</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 12.

simplistas. Por eso, es importante matizar el grado de domesticación de esta traducción. A modo de conclusión, nos gustaría citar tres breves ejemplos que demuestran que aunque se adapte y *edite* el texto, se mantiene el exotismo en algunos fragmentos del texto.

En los dos primeros ejemplos observamos que Howard Goldblatt ha decidido traducir un *chengyu* (成语) de manera literal, lo que en el *continuum* extranjerización-domesticación, está sin duda más cerca de la extranjerización. En el tercer ejemplo el traductor decide conservar el juego de palabras en chino entre el nombre de uno de los protagonistas Gao Ma y su parecido con un caballo, *ma* en chino.

Ejemplo 1	
CHINO	所以有的农民说 ‘雁过拔毛’ (p. 356).
INGLÉS	No wonder you hear them talk about <u>plucking the wild goose’s tail feathers as it flies by</u> (p. 296).
Ejemplo 2	
CHINO	没有这些臭种蒜薹的，你们这些大老爷喝西北风去? (p. 80).
INGLÉS	If it weren’t for all us smelly pieces of garlic, you government bigshots would have to <u>fill your bellies with the northwest wind</u> (p. 64).
Ejemplo 3	
CHINO	高马齙着牙，脸拉得很长，真像一匹马 (p. 14).
INGLÉS	With his bared teeth and long, drawn face, <u>Gao Ma looked just like his namesake, ma, the horse</u> (p. 12).

Estos tres ejemplos sirven para matizar la domesticación en esta traducción. No obstante, el *editing* es la característica más llamativa y permanente de la traducción de Howard Goldblatt por eso hemos centrado el análisis en este aspecto.

El *editing* parece efectivo y coherente, es decir, no se realiza al azar y el resultado es una traducción cohesionada. Sin embargo, nos podemos preguntar si no denota una posición de superioridad de una literatura sobre otra, y creemos que esto puede ser éticamente reprobable. Así que la pregunta sería: ¿hasta qué

punto hay *editing* en literaturas que no son minoritarias? Es decir, ¿los traductores y editores se atreverían a «editar» obras traducidas del castellano, francés o alemán? También es evidente que la tradición editorial en la que se realiza el *editing* es la anglófona; los ejemplos de la traducción francesa han servido para reforzar este argumento. Retomaremos estas cuestiones en las conclusiones de este capítulo.

## **6.2. El proyecto de traducción de la versión española: un proyecto incoherente e indefinido**

Como veremos en este subcapítulo, podemos decir que en cierta manera el proyecto en sí resulta incoherente, puesto que la posición traductiva del director editorial no concuerda con la elección de la traducción indirecta y la elección del traductor. Hemos calificado el proyecto de incoherente también porque la traducción es descuidada e incluye contrasentidos, imprecisiones y, sobre todo, incoherencias en la toma de decisiones.

En ocasiones veremos que el traductor traduce de manera literal, no consigue desprenderse del original inglés y esto conlleva oraciones defectuosas, como las largas oraciones compuestas que el traductor no se atreve a dividir. Quizá el hecho de que esté traduciendo a partir de una traducción le haga ser más cauteloso y por eso traduzca de manera más cercana al original, pero veremos que el resultado es nocivo. Esta hipótesis no es del todo demostrable, ya que en ocasiones se permite omitir detalles o comete abundantes errores que pueden ser considerados despistes; por lo que la cautela no sea quizá la característica más destacable del proyecto de traducción. Así pues, observamos que el proyecto es incoherente, no se sostiene y no está claramente definido. Recordemos que es un proyecto colectivo y que, en principio, antes de la publicación pasa por las manos del corrector.

Aunque resulte evidente, hay que tener en cuenta que el *editing* realizado para la traducción de H. Goldblatt se mantiene en la traducción castellana; las



omisiones, adiciones y otras modificaciones se conservan. El proyecto de la versión inglesa define la traducción castellana.

Los ejemplos que hemos clasificado en diferentes apartados nos aportarán una idea más clara de las conclusiones que podemos extraer del análisis crítico de la traducción. Los hemos clasificado en dos apartados: el primero corresponde a las huellas en el texto en castellano que provienen principalmente de la traducción inglesa, mientras que el segundo reúne características que reflejan las incoherencias en el proyecto de traducción de la versión española.

### **6.2.1. Influencias de la traducción inglesa en la traducción castellana**

Entre las influencias de la traducción inglesa en la traducción castellana, habría que incluir, por supuesto, las que ya hemos visto en el proyecto de Howard Goldblatt, ya que todo *editing* que tiene lugar en la traducción inglesa se conserva en la traducción castellana. Por eso, en los puntos a) y b) estudiaremos rápidamente lo que implican las modificaciones realizadas en la traducción inglesa sin entrar demasiado en detalles para evitar la repetición, pues estos aspectos ya han sido analizados en el examen crítico del proyecto de Goldblatt. Examinaremos también dos rasgos que llaman la atención porque reflejan huellas del texto inglés: en el punto c) hablaremos del estilo de algunas frases que es particular de la traducción de H. Goldblatt (y no del original chino) y en el d) veremos ejemplos de expresiones calcadas y anglicismos.

#### **a) Una traducción que tiende a ser culturalmente neutra**

La mediación de la traducción inglesa hace que el resultado de la traducción castellana sea una versión menos marcada culturalmente. En la traducción inglesa se han borrado referencias históricas, culturales y literarias (hemos visto el ejemplo de las omisiones de Zhu Geliang, Yuan Kuocheng y *Sanguo yanyi*). En este apartado nos gustaría añadir algunos ejemplos más. Veremos también que la traducción castellana puede contribuir a la

difuminación de algunas referencias culturales (en el ejemplo 3) o incluso a ignorarlas y deformarlas (en los ejemplos 5 y 6).<sup>809</sup>

Ejemplo 1	
CHINO	县政府号召咱齐把蒜种--供销社收蒜薹安磅设秤--一斤蒜薹一元挂零--收购了蒜薹放进冷库-- <u>春节</u> 时拿来卖生意兴隆..... (pp. 19-20).
INGLÉS	“The country government called on us to plant garlic—the marketing co-op would buy our Harvest—one yuan a pound—put it in cold storage—resell at a profit in the <u>spring</u> ...” (p. 16).
ESPAÑOL	—El gobierno de la provincia nos ha pedido que plantemos ajo: el Departamento de Comercio va a comprar nuestras cosechas, a un yuan el kilo, las va a guardar en almacenes refrigerados y las va a vender en <u>primavera</u> con un margen de beneficios... (p. 35).

Es difícil afirmar si se trata de un despiste del traductor inglés o si ha decidido traducir «春节» (*chunjie*) por «spring». En todo caso, el resultado es que el año nuevo chino se convierte en «primavera», cuando en realidad tiene lugar en invierno. Así, se borra totalmente una referencia cultural relacionada con el tiempo en el que transcurre la novela.

Ejemplo 2	
CHINO	只有这因为眼瞎而得到了宽大处理的张扣，坐在县政府旁边这条斜街上， <u>弹着三弦</u> ，不知疲倦地演唱着天堂蒜薹之歌 [...] (p. 299). <sup>810</sup>
INGLÉS	Zhang Kou, whose blindness had gained him leniency at court, proved to be the exception. Ensnared on a side street alongside the government office building, he tirelessly strummed his <u>erhu</u> and sang a ballad of garlic in Paradise [...] (p. 301).
ESPAÑOL	Zhang Kou, cuya ceguera le había servido para obtener la clemencia del jurado, resultó ser la excepción. Salvaguardado en una calle lateral que se extendía junto al edificio de oficinas del gobierno, tañía sin descanso su <u>erhu</u> y cantaba una balada sobre el ajo que se cultiva en Paraíso [...] (p. 470).

<sup>809</sup> No olvidemos que esto no significa que se borren todas las referencias culturales, por eso hemos tratado de matizar el grado de domesticación de la traducción en las conclusiones del examen del proyecto de traducción de la versión inglesa que hemos presentado más arriba.

En los ejemplos que vienen a continuación, como es lógico, citamos el original chino, la traducción inglesa y la traducción castellana.

<sup>810</sup> Capítulo 20, edición de 1994.

En la traducción inglesa el instrumento que toca Zhang Kou, el *sanxian* (三弦), se convierte en un *erhu* (二胡). Esta modificación de un referente cultural se debe probablemente a que el traductor considera que los lectores anglófonos saben lo que es un *erhu*, mientras que el *sanxian* es un instrumento menos conocido. Este cambio se conserva en la traducción castellana.

Ejemplo 3	
CHINO	他听到老朱在办公室里打电话催饭店快来送 <u>饺子</u> , 顿时感到一阵恶心 (p. 63).
INGLÉS	Gao Yang heard Whiskers Zhu shout into the office phone to speed up the delivery of the <u>stuffed dumplings</u> they had ordered, and felt total revulsion [...] (p. 51).
ESPAÑOL	Gao Yang escuchó como Bigotes Zhu gritaba por el teléfono de la oficina para acelerar la entrega de las <u>albóndigas estofadas</u> que había pedido, y sintió una enorme repulsa (p. 85).

En este ejemplo la transformación ocurre a nivel de la traducción castellana, pero lo incluimos en este apartado porque corresponde a un ejemplo en el que el texto se vuelve culturalmente más neutro. Los «饺子» (*jiaozi*) pasan de ser «stuffed dumplings» a ser «albóndigas estofadas»; un plato que poco tiene de chino.

Ejemplo 4	
CHINO	[...] 顿肉包子! (p. 300). <sup>811</sup>
INGLÉS	[...] some good meaty buns (p. 303).
ESPAÑOL	[...] unos ricos y deliciosos bollos (p. 473).

En este ejemplo los bollos rellenos de carne pierden el relleno de carne en la traducción castellana y se vuelven «deliciosos». Es posible que el motivo de esta traducción sea que «meaty» además de «hecho de carne» puede significar suculento.

---

<sup>811</sup> *Ibidem.*

Ejemplo 5	
CHINO	长眉毛一闪身，破皮鞋打在三床那个犯有溺婴罪的泼妇头上 (p. 305). <sup>812</sup>
INGLÉS	The long-browed girl ducked just in time for the shoe to sail by and hit the shrewish woman in bed three, who <u>was serving time for drowning her own child</u> ; [...] (p. 308).
ESPAÑOL	La muchacha de cejas largas se agachó justo a tiempo para que el zapato pasara por encima de ella y golpeará a una mujer con aspecto de comadreja que ocupaba la cama tres y <u>cumplía condena por ahogar a su propio hijo</u> (p. 479). <sup>813</sup>

Este ejemplo podría haber sido clasificado dentro de las incoherencias e imprecisiones de la traducción castellana, pues el traductor no ha tenido en cuenta el contexto. Lo hemos incluido en este apartado, porque es el contexto cultural el que determina la traducción. Se habla de una mujer que es condenada por ahogar a su bebé. Aunque en el original no se precise, lo más probable es que se trate de una hija y no de un hijo. El traductor al inglés ha optado por un término neutro «child», ya que en el original tampoco se precisa. Sin embargo, en la traducción castellana se habla de «ahogar a su propio hijo», lo que resulta problemático.

Ejemplo 6	
CHINO	农民的生活较之文化大革命期间，有了很大改善 (p. 355).
INGLÉS	The peasants are much better off than they were during the <u>Cultural Revolution</u> (p. 296).
ESPAÑOL	Los campesinos viven mucho mejor que <u>durante la Revolución</u> (p. 461).

En este caso la traducción no vuelve el texto culturalmente más neutro, pero como el error de la traducción castellana está relacionado con una referencia cultural nos ha parecido pertinente incluirlo en este apartado. En vez

<sup>812</sup> *Ibidem.*

<sup>813</sup> Otro problema que podríamos analizar en la traducción de este fragmento es la descripción «con aspecto de comadreja». Cuando en realidad «泼妇» se refiere a una mujer con aspecto de arpía, de fiera, una mujer malvada y perversa; «the shrewish woman» en inglés. La traducción inglesa no da pie a confusiones y desconocemos el motivo de esta traducción imprecisa en castellano.

de hablar de «Revolución cultural» en la traducción castellana se dice únicamente «Revolución»; esto resulta totalmente erróneo y confuso.

Después de haber examinado algunos de los ejemplos, tenemos la sensación de que la traducción se convierte progresivamente en un texto menos específico culturalmente; se eliminan referencias ligadas a festividades tradicionales así como referencias literarias y culinarias y en ocasiones hay errores en relación con referencias culturales, como acabamos de ver en los ejemplos anteriores. Algunos de los ejemplos presentados demuestran que ya en la traducción inglesa se difuminan o borran referencias culturales (ejemplos 1 y 2), probablemente para evitar la explicación en notas o incisos, como refleja la afirmación de Sylvia Li-chun Lin sobre su forma de abordar la traducción de referencias culturales que hemos citado en el proyecto de traducción de la versión inglesa (apartado 5.1.). Por otro lado, hemos visto también ejemplos en los que las confusiones en la traducción de referencias culturales ocurren en la traducción castellana (ejemplos 3, 4, 5 y 6), tal vez por falta de conocimientos por parte del traductor y no tanto por una decisión meditada como en el caso de la traducción inglesa. Creemos que la progresiva pérdida de especificidad se debe, por un lado, a la traducción indirecta y, por otro, a la incoherencia del proyecto de traducción de la versión castellana; es de suponer que la combinación de estos dos factores intensifica el proceso.

### **b) Un texto más fluido**

Nos gustaría destacar que el *editing* que tiene lugar en la traducción de Goldblatt y que vuelve el texto más fluido, con menos alteraciones y rugosidades (como la evocación de recuerdos y los monólogos interiores de los personajes), afecta a la traducción castellana, pues estas modificaciones se conservan. No nos extenderemos, ya que esta característica ha sido estudiada en el examen crítico de la traducción de Goldblatt, pero es importante tener en cuenta que estas modificaciones tienen consecuencias en el estilo de la obra.

Añadiremos sólo un ejemplo más a los que ya han sido presentados en el apartado dedicado al examen crítico de la traducción de Goldblatt.

Ejemplo 1	
CHINO	然后便把喷着电火花的警棍捅到我的嘴里。我感到那强大的电流似千万根钢针，扎着牙髓、舌头和咽喉，千头万绪的巨大痛楚，猛然冲上我的头颅，并飞快地流遍全身。我发出了连我自己听了都感到毛骨悚然的嚎叫，两股腥血，从我干涸多年的眼窝里流出来， <b>随即我便昏死过去</b> (p. 299). <sup>814</sup>
INGLÉS	Then the sparking prod touched his lips, and Lightning hit him like a thousand Needles. His teeth, his gums, his tongue, and his throat—bursts of pain shot to the top of his head and down to the rest of his body. A scream tore from his throat, sending chills up his spine. Blood gushed from his withered eye sockets (p. 301).
ESPAÑOL	A continuación, la chisporreante porra tocó sus labios y un relámpago le golpeó como si le hubieran clavado un millar de agujas. Sus dientes, sus encías, su lengua y su garganta... Un estallido de dolor golpeó la parte superior de su cabeza y descendió por el resto del cuerpo. Un grito salió de su garganta, enviando multitud de escalofríos por toda la columna vertebral. La sangre emanaba de las marchitas cuencas de sus ojos (p. 471).

En este ejemplo observamos que se elimina un cambio de persona. Es decir, en el original el narrador pasa a hablar en primera persona, un aspecto que caracteriza la escritura de Mo Yan. Sin embargo, en la traducción inglesa se elimina esta rugosidad en el texto y se narra en tercera persona. También hemos señalado en negrita una parte que se omite. Probablemente, como demuestran otros ejemplos anteriores, el traductor o el editor de la versión inglesa han considerado que las rugosidades en el texto son excesivas y han preferido un texto más fluido.

### c) Modificaciones en el ritmo: largas oraciones compuestas

Las oraciones largas y compuestas son una consecuencia de la traducción de H. Goldblatt; a menudo se trata de frases que en chino están divididas y que el traductor al inglés ha decidido unir. El resultado en castellano son frases que pueden resultar confusas por su extensión y porque a veces el traductor no

<sup>814</sup> Capítulo 20, edición de 1994.

consigue construirlas correctamente. Ésta es una de las características más evidentes que, además de las omisiones y adiciones, se conservan del proyecto anglófono. La versión inglesa tiene, por lo tanto, consecuencias en el ritmo narrativo y en la estructura de las oraciones. En los siguientes ejemplos, aparte de examinar las consecuencias de estas modificaciones, trataremos de reflejar la manera en que el autor construye el ritmo en el original, dado que éste es un rasgo importante del estilo del autor.

En el primer ejemplo el traductor español reproduce las modificaciones en el ritmo que introduce Goldblatt, mientras que en el resto de los ejemplos se aleja aún más del ritmo del original chino, porque introduce una pausa en una parte distinta de la oración o porque reduce el número de frases de forma más drástica que en la traducción inglesa, por ejemplo.

Ejemplo 1	
CHINO	钻出隧道后，想不到就到了熟悉的县城五一劳动大街。又用了五分钟的时间，队伍走进了五一劳动广场。广场上撒着一层霉烂的蒜薹，人脚踩上去，又滑又腻 (p. 348).
INGLÉS	They emerged from the tunnel onto May First Boulevard, to their surprise, and five minutes later were in May First Square, walking on a layer of rotting, disgustingly slippery garlic (p. 289).
ESPAÑOL	Para su sorpresa, después de salir del túnel se dirigieron al bulevar Primero de Mayo, y cinco minutos después se encontraron en la plaza Primero de Mayo, caminando sobre una capa de ajo podrido y repugnantemente resbaladizo (p. 452).

En este primer ejemplo que hemos seleccionado observamos que se altera el ritmo del original y que la traducción inglesa ha influido en la traducción castellana en la extensión de las frases, pues observamos que las tres frases del original chino se convierten en una sola en las traducciones.

Ejemplo 2	
CHINO	结巴警察的大檐帽被窗框碰掉，先掉在窗台上，又掉到结巴警察腕上，又落在地上滚动，滚动着，被持枪警察踢了一脚。 持枪警察一脚把同伴的帽子踢出五米远，耸身跃出残墙。结巴警察高举黑棒子，敲打着铁锅，铁片迸飞，铁锅响 (p. 13).
INGLÉS	The stammering policeman's wide-brimmed cap, dislodged on his way out the window, perched precariously on the sill before landing on it's owner's upraised rump, and from there fell to the ground, where it rolled around until the other policeman kicked it ten or fifteen feet as he turned and jumped the wall, leaving his partner to bang on the pot with his prod, filling the air with slivers of metal and loud clangs (p. 11).
ESPAÑOL	La gorra del policía tartamudo voló mientras salía por la ventana y se posó y tambaleó en el alféizar antes de aterrizar sobre el trasero de su propietario. Desde allí cayó al suelo y rodó hasta que el otro policía le dio una patada y la lanzó a tres o cuatro metros mientras se giraba y saltaba por la pared, dejando a su compañero golpeando el puchero con la porra y llenando el aire de pedazos de metal y de un estruendo metálico (p. 28).

Este fragmento lo hemos visto al examinar el proyecto de H. Goldblatt (apartado 6.1.3., ejemplo 5), pero en este caso nos centraremos en analizar la manera en que determina la traducción castellana y se modifica el ritmo original.

Si nos fijamos en el ritmo original de la frase, el punto y aparte marca una pausa importante que no se conserva en las traducciones.<sup>815</sup> Además, vemos que los adverbios «先» (*xian*), «又» (*you*), «又» (*you*) marcan el ritmo de la primera frase y definen las pausas entre las acciones. Aunque las acciones se encadenen hay pausas marcadas sobre todo por el punto y aparte y los adverbios que se diferencian de las pausas menos fuertes de las comas. Así, se establecen un ritmo que desaparece en las traducciones.

En la traducción inglesa las acciones se encadenan apenas sin pausa, pues las comas transmiten pausas poco marcadas y uniformes entre las acciones; el ritmo se vuelve constante. La encadenación de frases largas coordinadas y subordinadas es una consecuencia de la traducción inglesa. Observamos que Carlos Ossés ha decidido dividir la extensa oración de la traducción inglesa en

<sup>815</sup> Se podría conservar con un punto, el punto y aparte en inglés y castellano sería extraño en este contexto.



dos, pero el resultado se aleja también del ritmo original de la frase de Mo Yan, porque la separación de las oraciones de Ossés no ocurre en el mismo punto.

Ejemplo 3	
CHINO	他朦朦胧胧地看到那蓝色的塑料布包裹了金菊的身体。那金黄的席片包裹了金菊的身体。两个男人用崭新的黄麻绳子捆扎着苇席，为了捆得结实，他们用脚蹬着苇席，用力把绳子煞进去。 <b>他听到篾片断裂的声音</b> ，他看到那两只大脚踏在金菊鼓起的肚子上 (p. 247).
INGLÉS	Dimly he watched them roll her body up in the pale blue plastic and wrap it with the golden rush mats, which a couple of men then secured with new cords made of jute, using their feet on the mats as leverage to lash them as tightly as possible. <b>He heard bits of rush fiber snap</b> as the cords tightened and watched the men's feet step on Jinju's bulging belly (p. 204).
ESPAÑOL	Observó vagamente cómo envolvían su cuerpo en el plástico azul pálido con las esterillas de junco dorado, que un par de hombres enlazaron con cuerdas nuevas hechas de yute, utilizando los pies que estaban sobre las esterillas como palanca para atarlas lo más fuertemente posible, y observó cómo los pies de los hombres pisaban por encima del vientre abultado de Jinju (pp. 317-318).

En este segundo ejemplo que hemos seleccionado observamos, por un lado, que la traducción inglesa une frases para crear oraciones compuestas y, por otro, la traducción castellana también lo hace y une frases que están separadas en inglés. En consecuencia, la tendencia a las oraciones largas y compuestas se acentúa y el ritmo original desaparece progresivamente. Las cuatro frases del original chino se convierten en dos en la traducción inglesa y en una sola en la castellana. Creemos que el punto que separa las dos primeras oraciones en chino ha sido eliminado para evitar la repetición de «金菊的身体», sin embargo, el siguiente punto se podría haber conservado para respetar el ritmo.

Observamos además que la traducción castellana se vuelve confusa, pues cuando se habla de «utilizando los pies que estaban sobre las esterillas como palanca» no queda claro si se trata de los pies del cadáver de Jinju o de los hombres que la envuelven en el plástico. Por otra parte, en el último fragmento en castellano se omite el crujido del bambú al partirse (lo hemos señalado en negrita en el original y en inglés). Esta última frase es importante, ya que transmite la imagen de lo que escucha y ve Gao Ma en ese momento.

Ejemplo 4	
CHINO	方家兄弟闻声回头，大哥晃荡着，二哥身体笔直。高马往前一扑，扑到了篱笆上，篱笆响着，和他一起倒了 (pp. 70-71).
INGLÉS	The brothers whirled, the older one struggling to maintain his balance, the younger one standing straight and tall, as Gao Ma rushed forward, straight into a wattle fence, which protested loudly before toppling over, taking him with it (p. 57).
ESPAÑOL	Los hermanos se giraron. <u>Mientras</u> el mayor trataba con denuedo de mantener el equilibrio, el más joven permanecía erguido y firme, <u>mientras</u> Gao Ma echaba a correr, directo a una cerca, que protestó ruidosamente antes de venirse abajo, llevándose consigo a Gao Ma (p. 94).

En el original la pausa principal es el punto entre la descripción de los dos hermanos y las acciones de Gao Ma. Las comas separan también a los distintos sujetos: «方家兄弟……，大哥……，二哥……». Goldblatt no ha respetado la pausa principal, sino que ha decidido unir las dos frases del original en una oración compuesta, que a su vez Carlos Ossés ha optado por conservar. En la traducción española, el uso de los tiempos verbales es discutible (creemos que «echaba a correr» debería ser «echó a correr»), pero lo más impactante en este fragmento es el uso de esos dos «mientras» (que hemos subrayado), dado que resulta agramatical. El segundo «mientras» podría reemplazarse por un «entonces». El traductor al castellano podría haber optado por separar esa oración en dos (como en el original) y comenzar la segunda frase con el «entonces» que sugeríamos.

Los ejemplos anteriores demuestran la tendencia de la traducción inglesa a unir frases en oraciones compuestas, una tendencia que se mantiene y que incluso se acentúa en la traducción castellana. No olvidemos que esto altera el estilo de la obra, pues se modifica completamente el ritmo del original. Consideramos que —como reflejan los ejemplos anteriores— el ritmo en la escritura de Mo Yan es un rasgo trabajado, marcado y con alteraciones intencionadas que es importante tener en cuenta a la hora de traducir sus obras.

#### d) Anglicismos y expresiones calcadas

En la traducción al castellano, en algunas ocasiones se han filtrado expresiones que se utilizan en inglés, pero que a veces no tienen sentido en castellano. Es el caso de «jardín de verduras» en vez de huerto y calcos como «edificio multiusos». A continuación veremos tres ejemplos:

Ejemplo 1	
CHINO	方家院子里辟出一块菜地，种了几架黄瓜。很久以后，高马回忆起他随着篱笆倒下时，感受到的愉悦和倒地时闻到的黄瓜的味道 (p. 71).
INGLÉS	The fence was intended to protect the family's <u>vegetable garden</u> ; and later on, whenever Gao Ma relived the episode, he recalled the smell of fresh cucumbers (p. 57).
ESPAÑOL	La valla tenía como misión proteger el <u>jardín de verduras</u> de la familia y, más tarde, cada vez que Gao Ma recordase ese episodio, se acordaría del olor a pepinos frescos que salía de ella (p. 94).

Este primer ejemplo muestra, por un lado, que se percibe que la traducción ha sido realizada a partir del inglés y, por otro, que el proyecto de traducción no es sólido, ya que no creemos que se trate de una elección consciente del traductor, sino que el error ha sido pasado por alto no sólo por el traductor, sino también por el corrector, el editor, etcétera. No creemos que sea una decisión tomada por el traductor con el fin de conservar huellas de la lengua inglesa, pues no tendría sentido en la traducción indirecta de una obra china que intenta pasar por directa.

Ejemplo 2	
CHINO	街边上正在盖大楼 [...] (p. 349).
INGLÉS	Across the street a <u>multistoried building</u> was going up [...] (p. 290).
ESPAÑOL	Al otro lado de la calle se elevaba un <u>edificio multiusos</u> [...] (p. 453).

Este ejemplo podría ser clasificado dentro de las incoherencias y errores de la traducción castellana. Lo hemos clasificado aquí porque se trata de un error de traducción que consiste en inventar un calco del inglés o un anglicismo

inexistente en castellano. Un «multistoried building» no es en absoluto un «edificio multiusos», sino un edificio de varias plantas.

Ejemplo 3	
CHINO	远处传来军号的声音，传来一群孩子 <u>拥出校门</u> 的声音 (p. 301). <sup>816</sup>
INGLÉS	From somewhere off in the distance came the sound of a bugle, followed by the noise of children <u>on their way into a schoolhouse</u> (p. 304).
ESPAÑOL	Desde algún punto en la lejanía llegó el sonido de una corneta, seguida por el ruido de los niños <u>en su camino a la escuela</u> (p. 474).

Hemos escogido este ejemplo porque en la traducción castellana se reproduce la manera de expresarse en inglés. De la misma manera que en el ejemplo anterior el traductor trataba de conservar la forma léxica y realizaba así una traducción errónea (al conservar ese «multi-»), en el siguiente ejemplo sólo con leer la frase en castellano podemos percibir que es una traducción del inglés. Nos referimos especialmente a la segunda parte de la frase: «el ruido de los niños en su camino a la escuela». Se percibe que viene de «on their way to...» (o «into» como en este caso). Además, hay un contrasentido en la traducción inglesa, ya que el original chino dice que los niños salen de la escuela. El contexto de la narración nos indica también que esto ocurre por la tarde.

Los ejemplos que hemos visto en este apartado muestran que a menudo se conservan expresiones tanto a nivel léxico como sintáctico que revelan que la traducción ha sido realizada del inglés; al fin y al cabo, la traducción inglesa puede dejar huella en la traducción castellana.

### 6.2.2. Síntomas de una traducción descuidada e incoherente

Los ejemplos que hemos analizado hasta ahora nos han mostrado, por un lado, consecuencias y huellas de la traducción inglesa en la traducción castellana y, por otro, la incoherencia del proyecto o la falta de un proyecto de traducción sólido de la versión castellana. Al fin y al cabo, el resultado es consecuencia de un

<sup>816</sup> Capítulo 20, edición de 1994.

mismo proyecto de traducción, ya que no hay que olvidar que el proyecto de traducción de la versión española queda definido por el hecho de que se traduce a partir de la versión inglesa. En este segundo apartado nos centraremos en ejemplos que demuestran de manera aún más evidente que estamos ante una traducción descuidada y cuya corrección ha sido realizada sin diligencia. En algunos de estos ejemplos podría pensarse que la calidad de la traducción se ve afectada no sólo por la traducción indirecta, sino también por el descuido del traductor. Nos gustaría recordar que —de la misma manera que la elección de la traducción indirecta— tanto la elección del traductor, como la corrección por parte del editor o corrector forman parte del proyecto de traducción.<sup>817</sup> A continuación veremos que no se cuida la diversidad semántica en las descripciones ni en los registros y la traducción está repleta de errores, agramaticalidades y contrasentidos.

#### **a) Diversas maneras en que el texto se vuelve más llano**

Los siguientes ejemplos tienen en común que la traducción castellana es un texto más llano que el original o que la traducción inglesa. Esto quiere decir que se vuelve un texto más repetitivo, con menos riqueza y variedad semántica, en el que se repiten expresiones, adjetivos y adverbios en distintos contextos en los que en el original se varía de expresión. Por otro lado, presentaremos ejemplos en los que se tiende a uniformizar el tono y se utiliza un registro neutro, especialmente en los diálogos, cuando en el original a menudo se utilizan expresiones vulgares. En los siguientes ejemplos el texto se vuelve más llano en la traducción castellana y no necesariamente en la traducción inglesa. En definitiva, podemos decir que el estilo se vuelve más pobre.

---

<sup>817</sup> Podemos adelantar una conclusión: es el proyecto en su totalidad el que desvaloriza la obra de Mo Yan.

Ejemplo 1	
CHINO	女警察横眉竖目的样把高羊吓得够呛，他可从来没想到女人会这样厉害。她穿着一双棕红色的皮鞋，鞋头尖尖的，跟儿高高的，腰里也扎着一根皮带，皮带上也挂着一把手枪。 <b>高羊和马脸青年好奇地看着女警察。</b> 她似乎不高兴， <u>斜着眼</u> ，盯着他们 (p. 53).
INGLÉS	The <u>scowl on her face</u> scared the wits out of Gao Yang, who had never seen such ferocity in a woman before. She wore brown leather shoes with pointed toes and high heels. A holstered pistol hung from her belt. She <u>glowered</u> to show her displeasure at being scrutinized so closely (p. 43).
ESPAÑOL	<u>El ceño fruncido</u> de su rostro asustó a Gao Yang, que nunca antes había visto una ferocidad así en una mujer. Llevaba unos zapatos de punta marrones hechos de cuero, tacones altos y de su cinturón colgaba una pistola enfundada. Miró <u>con el ceño fruncido</u> para mostrar el desagrado que le producía ser escudriñada tan minuciosamente (p. 74).

Los ejemplos 1, 2 y 3 los hemos escogido para mostrar cómo a veces en la traducción castellana se repiten expresiones o adjetivos; no se varía y se allana el texto. En realidad, estas expresiones varían tanto en el original chino como en la traducción inglesa, por lo que el texto se allana en la versión castellana y se vuelve más pobre.

En este primer ejemplo se repite la expresión «el ceño fruncido» dos veces en un mismo párrafo. En el original chino, la primera vez se dice «横眉竖目的样子» y la segunda, en cambio, «斜着眼» (hemos subrayado estas partes). En la traducción inglesa la primera vez se dice «[t]he scowl» y la segunda «[s]he glowered». Por lo tanto, la traducción castellana resulta un tanto repetitiva y no varían las descripciones. También hemos señalado en negrita una parte que se omite.

Ejemplo 2 a)	
CHINO	[...] 一头毛驴在“ <u>勾儿嘎儿</u> ”地鸣叫着 (p. 110).
INGLÉS	[...] a donkey brayed <u>loudly</u> (p. 90)
ESPAÑOL	[...] un burro rebuznaba <u>estruendosamente</u> (p. 146)
Ejemplo 2 b)	
CHINO	他又放了一个 <u>响屁</u> (p. 111).
INGLÉS	[...] as he released another <u>resounding</u> fart (p. 90).
ESPAÑOL	[...] mientras dejaba escapar una <u>estruendosa</u> ventosidad (p. 146).

Ejemplo 3 a)	
CHINO	屋子里一阵乱响 [...] (p. 12).
INGLÉS	Following a brief but <u>noisy</u> scuffle [...] (p. 10).
ESPAÑOL	Tras una breve pero <u>estruendosa</u> refriega [...] (p. 27).
Ejemplo 3 b)	
CHINO	[...] 铁锅响 (p. 13).
INGLÉS	[...] <u>loud</u> clangs (p. 11)
ESPAÑOL	[...] <u>estruendo</u> metálico (p. 28)

Un adjetivo que aparece a menudo en la traducción castellana es «estruendoso», aparece también en forma de adverbio «estruendosamente». El original chino está repleto de descripciones de sonidos, onomatopeyas y adjetivos que no son fáciles de traducir. Tanto las descripciones de sonidos como de olores son características de la obra de Mo Yan y requieren un esfuerzo creativo por parte del traductor para que este rasgo no se difumine en el proceso. El uso del mismo adjetivo y el mismo adverbio resulta un tanto repetitivo en la traducción castellana incluso en una misma página, o a poca distancia, como ocurre en los ejemplos 2 y 3.

Ejemplo 4	
CHINO	“哎哟--狠心的大嫚--你把俺的腿踢破了一” (p. 54).
INGLÉS	The old woman shrieked. “Ouch! You cruel-hearted girl, you... <u>you’re hurting me...</u> ” (p. 44).
ESPAÑOL	—Ah, mujer de corazón cruel, me... <u>me estás haciendo daño</u> (p. 74).

Los ejemplos 4, 5 y 6 tienen en común que corresponden a fragmentos de diálogos. Los hemos escogido porque consideramos que la oralidad se pierde. A menudo se trata de diálogos en un registro coloquial e incluso a veces vulgar; en la traducción esto se uniformiza y el registro se vuelve neutro.

En este cuarto ejemplo la intervención de Tía Fang se vuelve neutra ya en la traducción inglesa. En vez de «me estás haciendo daño» («you’re hurting me»)

en el original chino se dice algo más parecido a «me has destrozado el culo» o «me has pateado el culo».

Ejemplo 5	
CHINO	哥说：“ <u>尝出来个屁</u> ，都喝麻了嘴巴子啦！” (p. 77).
INGLÉS	“Their taste buds are numb by now. <u>They can’t taste a damned thing.</u> ” (p. 62).
ESPAÑOL	—En este momento ya tendrán las papilas gustativas entumecidas. <u>Serán incapaces de saborear nada</u> (p. 101).

En este ejemplo, a diferencia del anterior, el texto se vuelve más neutro a nivel de la traducción castellana, pues se ignora totalmente ese «damned». Una traducción posible sería: «Qué narices van a notar, si tendrán las papilas entumecidas de tanto beber».

Ejemplo 6	
CHINO	“女人呢？女人也 <u>放屁</u> 吗？”高马说，“我怎么也想像不出像你这样的漂亮女人也会 <u>放屁</u> 。” (p. 110).
INGLÉS	“Even women? I can’t imagine a pretty thing like you <u>farting.</u> ” (p. 90).
ESPAÑOL	—¿Las mujeres también? No me imagino a alguien tan hermoso como tú dejando <u>escapar ventosidades</u> (p. 146).

En varios pasajes de la novela se habla de «pedos» o de «echarse pedos» y se utiliza la expresión «放屁» (*fangpi*). En inglés se ha traducido por «fart». En cambio, en la traducción castellana se intenta ennoblecer esta expresión quizá porque se considera vulgar y se habla de «ventosidades» y «dejar escapar ventosidades».

Los ejemplos anteriores sirven para demostrar distintas maneras en que se el texto se vuelve más llano y pobre en la traducción castellana, con excepción del ejemplo 4 en el que el registro del diálogo se vuelve neutro ya en la traducción inglesa.



### b) Los sujetos

En este apartado presentaremos algunos ejemplos en los que los sujetos de la frase son erróneos o resultan ambiguos; esto es algo que ocurre bastante a menudo en la traducción de Carlos Ossés. Esta característica revela que estamos ante una traducción descuidada y que la persona responsable de la corrección tampoco ha detectado este tipo de imprecisiones.

Ejemplo 1	
CHINO	杏花光着背，穿一条鲜红的小裤头，脚上穿一双红色的塑料鞋，鞋带断过几次，用醒目的黑线连缀着。 <u>她</u> 的肚皮上、脖颈上布满斑斑点点的灰尘，剪了一个男孩式样的小平头，两只白色的耳朵警觉地竖着。 <u>他</u> 用力吞咽着那团哽住喉咙的热东西，却总是咽不下去 (p. 7).
INGLÉS	Xinghua was clad only in a pair of red underpants and plastic red shoes whose frayed laces were held together by black thread. Dirt smudged her naked belly and neck. Pale ears beneath a boyish crewcut were pricked up alertly. The scalding blockage in <u>his</u> throat wouldn't go down (p. 5).
ESPAÑOL	Xinghua sólo llevaba unos calzones rojos y unos zapatos de plástico rojo cuyos deshilachados cordones se unían por medio de un hilo negro. Su cuello y su ombligo desnudo estaban cubiertos de suciedad y sus orejas pálidas, que se asomaban por detrás de un corte de pelo un tanto masculino, se enderezaron en señal de alerta. El abrasador bloqueo de <u>su</u> garganta no le permitía hablar (p. 20).

En este primer ejemplo observamos que el sujeto de la última frase es Gao Yang. Al ver a su hija, se queda mudo, no puede hablar. Sin embargo, en la traducción castellana el sujeto de la frase es Xinghua, la hija, parece que es ella la que tiene un nudo en la garganta.

Ejemplo 2	
CHINO	被墨晶眼镜遮掩着，高羊看不到她的眼，只见她的双唇紧闭，抿成了一道线。高羊不禁颤抖起来，他油然想到了一条被刮净了毛的猪。 <u>女警察放下水桶，也不说话</u> ，盛起一舀子水，泼在高羊胸膛上。他下意识地耸肩缩颈，嘴里发出怪声 (p. 61).
INGLÉS	Unable to see her eyes because of the mirror lenses, he focused his attention on the narrow slit formed by her tightly shut lips. He shuddered, reminded for some reason of a debristled hog. <u>She didn't say a word as she set the pail down</u> , ladled out some water, and splashed it on his chest; involuntarily he tucked his neck between his shoulders and uttered a strange muffled cry (p. 50).

ESPAÑOL	Incapaz de ver sus ojos por culpa de las gafas de espejo, dirigió su atención hacia la estrecha ranura que formaban sus labios fuertemente apretados. Se estremeció al recordar por alguna razón a un cerdo desmembrado <u>y no dijo una sola palabra mientras ella dejaba el cubo en el suelo</u> . Sacó un poco de agua y la lanzó contra el pecho de Gao Yang, quien con una reacción involuntaria encogió el cuello entre los hombros y emitió un extraño grito apagado (p. 83).
---------	--

En este ejemplo hemos subrayado la frase en la que ha habido un error de sujeto en la traducción castellana. La que no dice nada es ella, la mujer policía. Sin embargo, según la traducción castellana es Gao Yang el que no dice nada mientras ella deja el cubo. Por otro lado, hay una imprecisión: debería ser «un cerdo desollado» y no «un cerdo desmembrado».

Ejemplo 3	
CHINO	“金菊，你跟着我遭罪了。” <u>他摸着她的头</u> (p. 239).
INGLÉS	“Jinju, going away with me brought you nothing but misery.” <u>He stroked her head</u> (p. 196).
ESPAÑOL	—Jinju, escáparteme conmigo no te ha traído más que desgracias — <u>dijo golpeándose la cabeza</u> (p. 307).

En el tercer ejemplo vemos que en la traducción castellana se dice que Gao Yang se golpea su propia cabeza mientras habla, cuando en el original y en la traducción inglesa, en cambio, Gao Yang acaricia la cabeza de Jinju.

Ejemplo 4	
CHINO	犯人里只有四婶一人是女的，警察里只有押解四婶那两位是女的。 <u>他们张着嘴呼叫</u> ，声音宏大而悠长，但分辨不出字眼 (p. 348).
INGLÉS	Fourth Aunt was the only female prisoner, her escorts the only policewomen. <u>They</u> were shouting, the sound loud and lingering, the words indistinguishable (p. 289).
ESPAÑOL	Cuarta Tía era la única prisionera y su escolta estaba formada únicamente por mujeres policía. No paraba de gritar y de emitir un sonido estridente y continuo, aunque sus palabras eran ininteligibles (p. 452).

En el cuarto ejemplo se confunde un sujeto plural con un singular; lo que altera el significado. El sujeto se refiere a todos los prisioneros y no a Cuarta Tía, como señala la traducción castellana.

Los errores que acabamos de presentar están todos relacionados con la traducción errónea o ambigua de los sujetos; se trata de un error extendido en la traducción española y demuestra el descuido por parte del traductor y el corrector.

### c) Imprecisiones, contrasentidos, incoherencias y omisiones

Las imprecisiones en la traducción castellana son abundantes, por lo que nos ha parecido necesario mostrar una selección de ejemplos. Los errores son de diferente grado, van desde la imprecisión al contrasentido y demuestran la falta de esmero con la que se ha realizado la traducción, ya que los descuidos abundan.

Ejemplo 1	
CHINO	他听到了一个女人悠扬极了的哭声， <u>他看到屋里所有的人都听到了哭声</u> (p. 52).
INGLÉS	He heard the long, drawn-out weeping of a woman; <u>so, he noticed, did everyone else in the room</u> (pp. 42-43).
ESPAÑOL	Escuchó el largo y prolongado llanto de una mujer y, <u>según advirtió, alguien más lloraba en la sala</u> (p. 73).

Hemos subrayado la frase en la que la traducción castellana dice algo muy distinto de la inglesa y del original. El original (y la traducción inglesa) tiene el siguiente significado: «advirtió que todos los demás en la sala también lo escucharon».

Ejemplo 2	
CHINO	金菊端起一个碗扔到她二哥身上, (p. 70).
INGLÉS	Jinju picked up a <u>bowl</u> and threw it at him (p. 57).
ESPAÑOL	Jinju agarró una <u>pipa</u> y la arrojó contra su hermano (p. 94).

En este ejemplo el traductor traduce «pipa» en vez de «cuenco». Es difícil comprender el motivo de este error, quizá se deba a que al principio de ese mismo capítulo el padre golpea a Jinju con la cazoleta de la pipa.

Ejemplo 3	
CHINO	道路两边站满了群众, 都瞪着眼张着嘴, 好像要咬住在半空里悠来荡去的什么东西 (p. 345).
INGLÉS	<u>Crowds</u> lined the road, eyes staring and mouth slack, as if waiting to snap at some floating object (p. 287).
ESPAÑOL	Los <u>presos</u> se alineaban a lo largo de la carretera, con la mirada fija y la boca suelta, como si esperaran atrapar algún objeto flotante (p. 449).

En el tercer ejemplo el traductor no presta atención al contexto. Cuando la traducción inglesa se refiere a «crowds» («群众» *qunzhong*, en el original) no habla de los presos, sino de la gente que se amontona a ambos lados de la carretera para mirarlos. Si el lector puede tener sus dudas en esta parte del texto, más adelante en este mismo capítulo queda claro que el texto hace referencia al tumulto de gente que observa a los presos. Es, por lo tanto, un error que está relacionado con el contexto en el que se desarrolla la novela. Este tipo de errores aparecen de vez en cuando en la traducción castellana.

Ejemplo 4 a)	
CHINO	娘说：“还有大半瓶， <u>七两多</u> 吧，不够？” (p. 77).
INGLÉS	“A good half-bottle”— <u>seven ounces or more</u> . Is that enough? (p. 62).
ESPAÑOL	—Todavía media botella... <u>Doscientos gramos o más</u> . ¿Es suficiente? (p. 101).
Ejemplo 4 b)	
CHINO	“[...] 听俺娘说，解放前俺家一年吃 <u>半斤</u> 香油。吃到年底吃成了六两。”(p. 97).
INGLÉS	Mother told me once that before Liberation in '49, they would start each year with <u>eight ounces</u> of cooking oil, and have six left at the end of the year (p. 79).
ESPAÑOL	Mi madre me dijo una vez que antes de la Liberación del 49 solían comenzar cada año con <u>ocho onzas</u> de aceite de cocina y al final del año todavía les sobraban seis (p. 126).

En la traducción castellana hay varias incoherencias en la traducción de las medidas. El ejemplo 4 muestra que «ounces» a veces se traduce como «gramos» y otras veces como «onzas».

Ejemplo 5	
CHINO	“姐夫，你就是嘴硬！ <u>喝醉了吧</u> ？”杨助理说，“共产党什么都怕，就是不怕你这种嘴硬的人。 [...]” (p. 80).
INGLÉS	“You’re just being stubborn,” Deputy Yang said. “ <u>And maybe a tiny bit drunk?</u> If there were only one thing the Communist Party didn’t fear, it would be stubborn people like you. [...]” (p. 64).
ESPAÑOL	—No seas testarudo —dijo el adjunto Yang—. ¿ <u>Un poco más de bebida?</u> Si hay alguna cosa a la que no tiene miedo el Partido Comunista es a las personas cabezotas como tú (p. 103).

En este fragmento el adjunto Yang le pregunta a Cao Jinzhu, o más bien le sugiere, si no está borracho, algo que el mismo Cao ha apuntado unas líneas antes en la conversación. Sin embargo, en la traducción de Ossés, Yang le ofrece bebida, en vez de preguntarle si no está un poco borracho.

Ejemplo 6	
CHINO	老婆仰起湿漉漉的脸，说： “歇什么，不累，她爹，我就怕这些日子生。” (p. 95).
INGLÉS	“What for?” She raised her <u>sweaty</u> face. “I’m not tired. I just worry the baby might come.” (p. 77).
ESPAÑOL	—¿Para qué? —preguntó levantando su <u>dulce</u> rostro—. No estoy cansada. Sólo me preocupa que el bebé venga en cualquier momento (p. 124).

Se ha traducido «sweaty» por «dulce» en vez de «sudoroso» (seguramente por la confusión con «sweet»).

Ejemplo 7	
CHINO	娘说：“[...] 不够？” 哥说：“怎么能够，杨助理和刘老头都是一斤的量。” (p. 77).
INGLÉS	“[...] Is that enough?” “ <u>Far from it</u> . Deputy Yang and old man Liu can polish off a whole bottle by themselves.” (p. 62).
ESPAÑOL	—[...] ¿Es suficiente? — <u>De sobra</u> . El adjunto Yang y el anciano Liu pueden pulirse una botella entera ellos solos (p. 101).

En este fragmento encontramos un contrasentido que hemos subrayado. «De sobra» significa todo lo contrario de «[f]ar from it».

Ejemplo 8	
CHINO	它布满伤疤，发育不全。它是不幸的，不幸使人怜悯；它又是丑陋的，丑陋令人厌恶。(p. 83).
INGLÉS	The deformed limb bore the scars of <u>unhappiness</u> and earned him people’s pity; but it was hideous, and that earned him their disgust (p. 67).
ESPAÑOL	La cojera deforme llevaba consigo las cicatrices de la <u>felicidad</u> y le hacía merecedor de la compasión de los demás; pero era espantosa y despertaba el desagrado de todos (p. 108).

Este otro ejemplo que presentamos pone de manifiesto la falta de esmero en la traducción: se traduce «unhappiness» por «felicidad».

Ejemplo 9	
CHINO	等他们再次醒过来时，正是黎明前最黑暗的时候。她感到只有被他搂在怀里才是实在的， <u>一离开他的怀抱</u> ，什么也变得有影无形 (p. 107).
INGLÉS	The didn't wake up until the dark few moments before dawn. Only nestled in his arms did she feel real; <u>as soon as she left his embrace</u> , everything had form, but no substance (p. 87).
ESPAÑOL	No se levantaron hasta poco antes del amanecer. [Se omite lo de la oscuridad] Sólo cuando estaba acurrucada en sus brazos, Jinju percibía que aquello era real; <u>en cuanto sentía su abrazo</u> , todo cobraba forma, pero no sustancia (p. 141).

Una vez más se traduce lo opuesto: se habla de cuando Jinju siente su abrazo, cuando en el original se refiere a cuando se separa de su abrazo («一离开他的怀抱») y así lo transmite la traducción inglesa: «as she left his embrace».

Ejemplo 10	
CHINO	高羊看不到马脸青年的脸，只看到血洒透了 <u>白色的</u> 警服，急促地往地下滴落 (p. 91).
INGLÉS	Gao Yang couldn't see his face, but there was blood all over the <u>white</u> tunic wrapped around his head, and more of it dripping to the ground (p. 74).
ESPAÑOL	Gao Yang no pudo ver su rostro, pero la casaca que estaba envuelta alrededor de su cabeza se encontraba empapada en sangre y goteaba a borbotones en el suelo (p. 119).

Para terminar, citamos un fragmento en el que se omite un detalle, como ocurre también en otras partes de la traducción castellana. Vemos que parece más bien un despiste y no una omisión planeada como en el caso de la traducción de Goldblatt. En este ejemplo se omite que la casaca es blanca. En la traducción castellana no se dice en ningún momento que la casaca que envuelve la cabeza herida del hombre con cara de caballo sea blanca, cuando en realidad contrasta con el rojo de la sangre, así que es una imagen importante. Al perderse esta imagen, se empobrece el estilo.

Llegamos al final de este análisis crítico del proyecto de traducción de la versión española. Este análisis se complementa con lo que hemos expuesto en el capítulo 5 sobre la captación de la novela y su publicación por parte de la editorial. Creemos que el proyecto de traducción que acabamos de examinar es

una muestra más de las contradicciones e incoherencias entre el discurso y la práctica editorial (capítulo 5, apartado 5.1.2.). Recordemos que el director editorial insistía en la importancia de la calidad del texto y explicaba que la razón por la que opta por la traducción indirecta es precisamente la calidad. Argumentaba que la complejidad de las novelas de Mo Yan justifica que prefiriera una buena traducción del inglés que una traducción mediocre del chino, dado que no hay buenos traductores del chino. El análisis crítico de la traducción que acabamos de presentar hace que ese argumento pierda credibilidad.

El análisis crítico de la versión española demuestra incoherencias en el proyecto que se caracterizan por la elección de la traducción indirecta y una traducción descuidada. El proyecto de traducción no se sostiene y podríamos incluso afirmar que la traducción carece de proyecto.

## 7. Conclusiones

Este capítulo dedicado a la crítica de la traducción de *Las baladas del ajo* de Mo Yan ha servido para reflexionar sobre la práctica de la traducción indirecta a partir de un ejemplo concreto. La noción de proyecto de traducción de Antoine Berman (en *Pour une critique des traductions: John Donne*) ha sido esencial a la hora de realizar esta crítica. Recordemos que cuando hablamos de proyecto de traducción nos referimos a un proyecto colectivo en el que participan no sólo el traductor, sino también el director editorial y el corrector.

Hemos visto que los principios de traducción de Goldblatt determinan un proyecto, una forma concreta de recibir la literatura china contemporánea. De la misma manera que la recepción de la literatura rusa a partir del francés ha marcado procedimientos concretos como la traducción de la poesía rusa en prosa, la traducción de la literatura china a partir de las versiones anglófonas hace que recibamos obras «editadas», adaptadas, sesgadas o modificadas.<sup>818</sup>

---

<sup>818</sup> Sobre las traducciones de literatura rusa, véanse las observaciones de Julia Obolenskaya que hemos resumido en el capítulo 1, apartado 8.2.



En las conclusiones del examen crítico del proyecto de la versión inglesa (6.1.) nos preguntábamos hasta qué punto hay *editing* en las literaturas que no son periféricas. Nos gustaría retomar esta reflexión y otras relacionadas en este apartado dedicado a las conclusiones de la crítica de *Las baladas del ajo*, pues estos cuestionamientos arrojan luz sobre el funcionamiento de la circulación literaria a nivel global. Ésta es una pregunta que se le plantea a Howard Goldblatt en una entrevista; vale la pena citarla:

**I wonder if it's only Chinese fiction that gets such a thorough overhaul.**

Actually, no. A former colleague of mine, Steve Snyder, who translates a lot, did this long study on Haruki Murakami (村上春樹). Before I read that I thought that Chinese was the only literature in the world where editors, agents and publishers all sit down together and say, “Okay, this is a really nice novel. We're going to buy it, and now we're going to change it. We're going to shorten it. We're going to take this out, and we're going to take that out.” It turns out that other people do that too. I talk about this in an essay called, “Think Globally, Edit Locally,” the fact that we're editing what Chinese editors never thought of touching. You get these really cumbersome and awkward but actually brilliant books. But the problem is that some of the people who are bringing these books out in the US don't have a clue what to do—editors, publishers, agents. They'll say, “This is great—now the title has to go—we need a new title.” And I say, “Wow, it already has a title, actually.” There was one book, where I'd agreed to a new title, and the publisher asked me, “Can we make it shorter?” I actually said to my agent, “It's a 250-page novel. How short do they want it to be?” It was just a knee-jerk reaction on their part. They're so used to saying, “How can we make it shorter?”<sup>819</sup>

Uno de los aspectos del *editing* que casi no hemos abordado hasta ahora aparece en esta cita: la abreviación, la reducción del texto. Una de las razones por las que se realizan las omisiones que hemos examinado en el proyecto de traducción de la versión inglesa es el interés por reducir la extensión de la novela. Además, en esta cita, Howard Goldblatt sugiere que el *editing* no ocurre únicamente en el caso de la literatura china y añade que es un procedimiento muy común en las traducciones de literatura japonesa. Recordemos que está hablando del contexto estadounidense.<sup>820</sup> Creemos que merece la pena hacer

<sup>819</sup> Andrea Lingenfelter, «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters».

<sup>820</sup> La cuestión del *editing* se ve reflejada incluso entre las diferencias de la ley de derecho de autor en Francia y el copyright en los Estados Unidos. En cuanto a las diferencias, Johan Heilbron señala: «Un des cadres réglementaires qui a le plus cristallisé d'oppositions dans le domaine du livre concerne la législation sur le droit d'auteur. Selon la conception française (*sic.*) du droit d'auteur, apparue en 1977, et adoptée au niveau internationale de la propriété littéraire et

una breve incursión en este tema y comentar el *editing* en el contexto de la traducción de la literatura japonesa, ya que nos servirá para sacar algunas conclusiones sobre las traducciones de literatura china y sobre el *editing* en general.

En una conferencia pronunciada por Stephen Snyder que tuvo lugar en el Center for the Art of Translation de San Francisco este traductor de literatura japonesa explica el fenómeno Murakami al que hace referencia Howard Goldblatt en la respuesta que acabamos de citar.<sup>821</sup> Snyder habla de varios casos de *editing* y del proceso de recepción y *packaging* de un autor japonés en el contexto estadounidense a través de varios ejemplos, concretamente se centra en Haruki Murakami y Yoko Ogawa.

En esta conferencia, a Snyder se le pregunta si el *editing* es algo exclusivo de la literatura japonesa. Olivia E. Sears formula la pregunta y comenta que conoce casos en los que los editores intervienen y realizan cambios de estilo, pero que nunca había oído hablar de cortes tan importantes. Pregunta si es específico del caso japonés o del caso de Murakami y si está relacionado con la manera en que las novelas están concebidas en Japón. Snyder responde que aunque no es un procedimiento específico de las traducciones del japonés, sí que es endémico y está relacionado con las prácticas editoriales en Japón (coincide en esto con las afirmaciones de Goldblatt en el contexto chino). Añade que en Japón una vez

---

artistique, signée en 1886, le droit moral (droit de divulgation, droit au respect, droit au repentir) est inaliénable : ainsi, une œuvre ne peut, par exemple, être coupée sans l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit. C'est ce qui différencie le droit d'auteur de la législation américaine sur le copyright, qui considère le livre comme un bien commercial comme les autres (pour cette raison, les États-Unis ont longtemps refusé de signer le paragraphe sur le droit moral dans la convention internationale). Or les accords internationaux de 1994 sur la propriété intellectuelle (ADIPC) adoptent la Convention de Berne à l'exception du paragraphe sur le droit moral, devenu cessible, ce qui implique un changement de la conception dominante du livre, désormais considéré comme un bien commercial» (Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, «La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux», in *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Gisèle Sapiro (ed.), p. 36). En España, la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 se basa en la ley francesa y la sección 1ª del capítulo III concierne el derecho moral del autor.

<sup>821</sup> Stephen Snyder, «Two Voices with Stephen Snyder on Yoko Ogawa, Haruki Murakami, and the Business of International Literature», conferencia pronunciada en el Center for the Art of Translation de San Francisco el 12 de mayo de 2011, audio disponible en: <<http://www.catranslation.org/blogpost/stephen-snyder-yoko-ogawa-haruki-murakami>> [consultada: octubre 2011].

que un autor alcanza cierto estatus, es conocido y gana un premio, por ejemplo, el editor no es alguien que le ayuda a dar forma al texto sino que se convierte más bien en un secretario. Los autores escriben de manera obsesiva para cumplir con las fechas de entrega y no dedican tiempo a la revisión, pero los libros se venden bien. Aclara que muchos lectores leen de manera impulsiva. Dice que la labor de edición es, pues, muy distinta a la de los Estados Unidos. Opina que esta diferencia en el mundo editorial hace que el texto que se obtiene sea diferente y que en cierto sentido esto justifica el hecho de que los editores estadounidenses tengan que realizar algunos cambios con el fin de obtener un texto que sea comprensible para unos lectores distintos y más exigentes. La justificación de Snyder es, por lo tanto, muy similar a la que presenta Howard Goldblatt. Snyder añade que el *editing* ocurre también a menudo en el caso de la literatura china.

Asimismo, Snyder hace una observación interesante en relación con la traducción francesa de las novelas de Yoko Ogawa; dice que es muy literal, a diferencia de las traducciones que él realiza, que son más libres. Comenta que no suele dudar en reestructurar párrafos, por ejemplo, ya que considera que la ordenación de los párrafos en japonés y en inglés es muy distinta. Cuando su editor encuentra una frase o un breve párrafo que cree que no tiene relación con la intriga lo elimina. Estas afirmaciones coinciden plenamente con lo que hemos observado en la traducción de *Tiantang suantai zhi ge* al inglés y al francés. Esto podría demostrar —si nos pudiéramos basar en el análisis de un número más importante de traducciones— una tradición diferente en cuanto a los principios de traducción de los traductores anglófonos y los francófonos; podríamos considerar que las «normas» de traducción difieren en estos dos contextos lingüísticos. Si tuviéramos que definir las normas de las traducciones directas españolas consideramos que se encontrarían en un punto intermedio entre estas dos tendencias. El *editing* no se practica en las traducciones y, cuando se respeta al traductor, los editores y correctores no intervienen prácticamente en el resultado; sobre todo porque desconocen la lengua de partida. Aunque en el capítulo 4 hemos visto casos en los que el editor interviene y corrige la traducción del chino basándose en una traducción al inglés o al francés.

Snyder afirma que las obras de Haruki Murakami han sido ampliamente «editadas» y que se han realizado cortes importantes. Uno de los casos a los que hace referencia es la traducción de Jay Rubin de *The Wind-up Bird Chronicle*.<sup>822</sup> Explica que la novela fue reducida a un tercio de la extensión del original y que posteriormente la versión alemana fue realizada a partir de la versión inglesa y no del original japonés. Nos gustaría examinar este caso aunque sea rápidamente. Jay Rubin expone el contexto de la publicación de esta traducción en *Haruki Murakami and the Music of Words*.<sup>823</sup>

Un profesor de lengua japonesa de Hamburgo llamado Dr Herbert Worm escribe a J. Rubin para preguntarle su opinión sobre el hecho de que la novela se haya traducido del inglés:

Dr Worm wrote to me asking for my views on the matter as the translator of *The Wind-up Bird Chronicle*. He noted that the English translation of *The Wind-up Bird Chronicle* was described as having been “translated and adapted from the Japanese by Jay Rubin with the participation of the author”, while the German edition bore no such disclaimer. He wanted to know if “adapted” was a euphemism for “abridged”, and he alluded to “the growing discontent with the quality of the German translation”, as part of a larger issue:

Gradually people have come to realize the fact that with the last two Murakami publications in Germany – treating you and Professor Gabriel’s American versions as the “authentic original” – standards for translating belles lettres have been kind of ruined; we are actually back again to pre-romantic times, when Cervantes was translated from its awful elegant French version.

No one ever consulted me about the re-translation of *The Wind-up Bird Chronicle* into other languages, so all this was news to me. I agreed with him that re-translation is an absurd procedure, and that I couldn’t imagine why it was even considered in light of the fact that there were surely enough people qualified to translate Japanese literature into German. With regard to abridging the translation, I wrote to him that I would never have considered cutting it if the US publisher, Knopf, had not stipulated in Murakami’s contract that the book should not exceed a certain length. Concerned what an editor might do to the text, I took the initiative to make cuts based on my knowledge of the novel, leaving in more than the specified number of words.<sup>824</sup>

---

<sup>822</sup> Haruki Murakami, *The Wind-up Bird Chronicle*, traducido del japonés por Jay Rubin, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997.

<sup>823</sup> Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, Londres, Vintage, 2005, 2ª edición [la 1ª edición es de: Londres, The Harvill Press, 2002].

<sup>824</sup> *Ibidem*, pp. 341-342.

La afirmación del profesor alemán es comprensiva y puede adaptarse al contexto de las traducciones de literatura china del siglo XX; a menudo se traduce a partir de versiones «editadas» en inglés, una tendencia alejada de la tradición editorial en España, donde el *editing* no se suele practicar.<sup>825</sup> Snyder también sugiere una idea similar cuando dice que «[...]this [editing] definitely is a function of the English imperialism in the publishing industry».<sup>826</sup>

Nos llama la atención otra observación de Rubin sobre la traducción de *The Wind-up Bird Chronicle*, porque concuerda con las conclusiones sobre el *editing* de *Tiantang suantai zhi ge* que hemos planteado anteriormente:

I still think the translation is tighter and cleaner than the original, but I suppose that very tightness can be viewed as a distortion of the original, an Americanization of a Japanese work of art.<sup>827</sup>

La traducción inglesa es un texto menos caótico, más limpio y cohesionado que el original. En este capítulo hemos observado que la mayoría de omisiones en *Tiantang suantai zhi ge* son partes que interrumpen el discurso lógico como saltos temporales y monólogos interiores; la traducción inglesa es un texto más cohesionado, con un menor número de alteraciones o interrupciones.

Rubin también examina la posición de Murakami con respecto a la traducción indirecta. Se basa en las afirmaciones de Murakami en un Foro que tuvo lugar en Tokio en noviembre de 1999. Explica que a Murakami le parece bien que sus novelas sean traducidas indirectamente. Murakami opina que si la obra tiene fuerza, unos pocos errores no tienen importancia. Añade que la rapidez de publicación de la traducción es fundamental. Aunque la precisión también es importante, cree que la rapidez es un factor que no debemos ignorar; prefiere que una de sus novelas sea traducida del inglés al noruego dos años

---

<sup>825</sup> En el capítulo 4 (apartado 5) hemos citado otros casos de *editing* como: *Wolf Totem* de Jiang Rong, *A Dictionary of Maqiao* de Han Shaogong, *City of the Queen* de Shi Shuqing, *Senza parole* de Zhang Jie (esta vez en italiano), *The Republic of Wine* de Mo Yan. En el presente capítulo hemos visto que H. Goldblatt señala dos capítulos editados en la nota del traductor de *The Garlic Ballads*, cuando en realidad se edita toda la novela, esto nos indica que seguramente haya más novelas *editadas* camufladas.

<sup>826</sup> Stephen Snyder, «Two Voices with Stephen Snyder on Yoko Ogawa, Haruki Murakami, and the Business of International Literature».

<sup>827</sup> Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, p. 342

después de la publicación del original en lugar de que se publique por primera vez en ese idioma quince años más tarde.<sup>828</sup>

Nos gustaría volver a la conferencia de Snyder que hemos citado más arriba en la que uno de los aspectos que destaca este traductor es que aunque Haruki Murakami ha sido ampliamente «editado» y se han cortado partes de sus novelas de forma radical, en cambio, ahora que se ha convertido en un autor tan notorio ya no se realizan ese tipo de cortes. En un momento dado de la conferencia, Stephen Snyder apunta:

Murakami...this will be interesting, *Ichikyū-hachi-yon*, this enormous book it's three huge volumes in Japanese and he is now so famous that they are all three being translated and I don't know how that will be released, but they are not cutting this one.<sup>829</sup>

Podríamos deducir que a medida que su posición ha cambiado, a medida que Murakami se convierte en un autor célebre, el *editing* radical es menos frecuente. Esto indica que la posición del autor en el polisistema global es relevante, pues el *editing* se practica con autores periféricos de literaturas periféricas. Por un lado, es el editor o traductor del sistema literario dominante o central el que decide que ese *editing* es necesario; por otro, los propios autores de la periferia son conscientes de la estrategia que supone el *editing*, una estrategia que les lleva al reconocimiento y a la consagración internacional.

El caso de Yoko Ogawa que presenta Snyder nos ayudará a desarrollar la conclusión que acabamos de formular.

Snyder explica que esta autora ha llegado a manos de los editores gracias a las traducciones francesas de Rose-Marie Makino-Fayolle publicadas por Actes Sud y que es así como la editora de *The New Yorker*, Deborah Treisman, decidió publicar dos de sus historias de forma abreviada.<sup>830</sup> La autora aceptó que se

---

<sup>828</sup> *Ibidem*, pp. 346-347.

<sup>829</sup> Stephen Snyder, «Two Voices with Stephen Snyder on Yoko Ogawa, Haruki Murakami, and the Business of International Literature». La traducción de este libro, titulado *IQ84*, fue realizada por Jay Rubin (los dos primeros volúmenes) y Philip Gabriel (el tercer volumen); fue publicada en 2011 por Knopf (en EE. UU) y por Harvill Secker (en el Reino Unido).

<sup>830</sup> Es muy interesante observar cómo en este caso las traducciones francesas sirven de mediadoras para la recepción, pero luego se aplican unas normas de traducción propias del sistema literario anglófono que poco tienen que ver con el caso francófono. Las traducciones

cortaran partes para abreviar los relatos y adaptarlos a las dimensiones de la revista. Los cortes los realizó Deborah Treisman en la versión francesa y después Snyder tradujo del japonés teniendo en cuenta esos cortes. El traductor admite que la autora es consciente de que la publicación en *The New Yorker* supone un salto a la fama. En los días que siguieron a la aparición de los relatos en esta revista americana, muchos periódicos y revistas japonesas publicaron noticias sobre esta autora.<sup>831</sup> Esto también supuso que más adelante Picador publicara tres de sus títulos. Cuando más tarde Deborah Treisman quiso publicar un tercer relato en *The New Yorker*, pidió que la autora cambiara el final. En este caso la autora no accedió, porque consideró que no era lo mismo cambiar el final de un relato que abreviarlo.<sup>832</sup> El traductor explica que se trataba de una breve novela reconocida en Japón y que había tenido una buena recepción. Como veremos el reconocimiento por parte de la crítica japonesa es significativo en este caso.

Snyder concluye que en general no suele haber cortes en las traducciones de Yoko Ogawa. Afirma que lo que ocurrió en el caso de *The New Yorker* fue excepcional, pues Deborah Treisman quiso abreviar el relato para que ocupara menos espacio. Añade que más tarde estos dos relatos fueron publicados de forma íntegra. Creemos que esto tampoco es casual.

Llegamos así a una conclusión que nos parece reveladora y quizá pueda ser aplicada en un futuro al caso de la literatura china moderna y contemporánea. En el caso tanto de Haruki Murakami como de Yoko Ogawa parece haber una tendencia al *editing* sobre todo al principio de sus carreras, cuando acceden a que sus textos sean manipulados para poder entrar en el mercado editorial anglófono. También hemos visto que Mo Yan ha pedido que su última novela, *Wa*, sea traducida directamente del chino y no de la versión inglesa (capítulo 5, apartado 5.1.1.). Esto nos sugiere que el hecho de que los autores accedan a que sus novelas sean «editadas», una tendencia generalizada en el caso de la literatura

---

francesas sirven de mediadoras para la captación de los relatos, pero no afectan a los principios de traducción.

<sup>831</sup> Stephen Snyder, «Two Voices with Stephen Snyder on Yoko Ogawa, Haruki Murakami, and the Business of International Literature».

<sup>832</sup> *Ibidem*.

china y japonesa en el contexto editorial anglófono, está relacionado con que la publicación en inglés supone una puerta de entrada al mercado editorial mundial.<sup>833</sup> Una vez que se han asentado y se convierten en autores internacionalmente aplaudidos pueden permitirse rechazar ese tipo de prácticas generalizadas en el mundo editorial anglófono. El *editing* y la traducción indirecta van unidos, por tanto, a la posición de un autor y de la literatura a la que pertenece su obra. Una literatura periférica tenderá a ser «editada» y traducida indirectamente mientras que una literatura central no lo será más que en raras ocasiones. La evolución de la posición de una literatura puede hacer que cambie la forma de traducirla y que se tienda cada vez menos a adaptarla, como es el caso de la literatura japonesa.

Otra conclusión que nos gustaría destacar es que podríamos distinguir entre el *editing* que generalmente realiza el editor, aunque a veces también participe el traductor, y el *editing* que generalmente realiza el traductor. El primero equivale a los cortes que se realizan en el texto, el segundo corresponde a las reestructuraciones de los párrafos y frases que realiza el propio traductor. En el examen crítico del proyecto de la versión inglesa hemos analizado ejemplos de ambos casos y las afirmaciones de Snyder sobre su práctica de la traducción nos sugieren que el propio traductor no considera esto *editing*, sino una traducción más libre. El hecho de que Goldblatt señale únicamente el *editing* del capítulo 19 y 20 en la nota del traductor, nos sugiere que él tampoco considera que los cambios en el resto de los capítulos correspondan al *editing*. En los ejemplos que hemos examinado también hemos debatido la cuestión de lo que es o deja de ser *editing*. En todo caso, es interesante observar que los principios de traducción van probablemente unidos a distintas visiones de la traducción y distintas tradiciones editoriales.

---

<sup>833</sup> La traducción al francés también supone una estrategia de consagración, como bien indican Heilbron y Sapiro: «[...] la traduction d'un texte d'une littérature dominée dans une langue dominante comme l'anglais ou le français constitue une véritable consécration pour l'auteur» (Johan Heilbron Gisèle y Sapiro, «La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux», p. 34). Un ejemplo es el caso de Gao Xingjian que recomendó que sus traducciones fueran realizadas a partir del francés (R.M., «Ediciones del Bronce publicará en España al Nobel Gao Xingjian»).



En relación con la diferencia de principios de traducción en la tradición francófona y la anglófona la siguiente observación de Venuti resulta pertinente:

As a theory and practice of translation, foreignizing is specific to certain European countries at particular historical moments: formulated first in German culture during the classical and romantic periods, it was revived in a French cultural scene characterized by postmodern developments in philosophy, literary criticism, psychoanalysis, and social theory that have come to be known as poststructuralism. British and American cultures, in contrast, have long been dominated by domesticating theories that recommend fluent translating. By producing the illusion of transparency, a fluent translation masquerades as a true semantic equivalence when it in fact inscribes the foreign text with a partial interpretation, partial to English-language values, reducing if not simply excluding the very differences that translation is called on to convey.<sup>834</sup>

Estas observaciones son totalmente aplicables a este caso, ya que hemos observado que la traducción anglófona, realizada por Howard Goldblatt, es una traducción domesticante que busca la fluidez hasta el punto de modificar, cortar (podríamos hablar incluso de «censurar») el original; mientras que la francesa, realizada por Chantal Chen-Andro, respeta la voz del autor y no se permite omisiones, adiciones o alteraciones del orden.

En cuanto a la falta de coherencia en la traducción española, otra reflexión que nos gustaría formular es que esta característica podría debilitar la imagen y la circulación de la literatura china contemporánea en España. Las causas de este debilitamiento están relacionadas con las críticas en prensa que hemos examinado en el capítulo 5 y con el resultado de la traducción española que acabamos de analizar. Hemos observado que las críticas se centran en la biografía de Mo Yan y en lo que opina el autor sobre la sociedad china; en cambio, no examinan su obra ni la manera en que ha sido traducida.<sup>835</sup> Se produce un ensalzamiento de la figura del autor y su obra queda en la sombra. Esta recepción sesgada se transmite ya desde el proyecto de traducción de la editorial que se encarga de hacer pública una imagen del autor a través de ruedas de prensa y presentaciones del libro sin preocuparse tanto por el encargo de

---

<sup>834</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 16.

<sup>835</sup> Para identificar algunos de los errores que hemos comentado en este capítulo no hace falta conocer la lengua del original ni cotejar la traducción con el original chino o inglés. Por consiguiente, resulta impactante que no hayamos encontrado ninguna crítica que comente la calidad de la traducción. Ese silencio es muy significativo.

traducción y la revisión de la traducción de la obra. La consecuencia de este proyecto es una traducción incoherente y una recepción truncada que debilitan la imagen de la literatura china, pues es presentada como una literatura menor. En definitiva, interesa deliberar sobre la sociedad y la política del país en vez de examinar la obra literaria y atrae más comentarios la imagen del autor que el resultado de la traducción.

Al fin y al cabo, se trata de dos factores interrelacionados: 1) no se atiende a la obra porque lo que interesa es el personaje público del autor y la sociedad china, 2) no se atiende a la obra porque la traducción tampoco realza sus cualidades literarias. La consecuencia de ambos factores, como decíamos, es el debilitamiento de la obra que deja de ser valorada como un fenómeno artístico.

En capítulos anteriores hemos visto que, tanto en las traducciones directas como indirectas de literatura china en castellano y catalán, las traducciones anglófonas y francófonas pueden influir en la elección de la obra, la manera de presentar al autor y su obra, el formato (antologías...), el género, el paratexto, la crítica... En relación con el tipo de traducción, más allá de preguntarnos si el resultado de una traducción indirecta es mejor o peor, si se añaden errores o no, lo que consideramos decisivo es el hecho de que el texto intermedio determina unos principios de traducción concretos que en este caso se ven marcados por el *editing*, un procedimiento agresivo, porque modifica el original de manera evidente. Esto nos sugiere que una traducción tiene unas características que difieren de un original, puesto que detrás de una traducción existe siempre un proyecto de traducción. Y esto diferencia la traducción indirecta de la directa, pues la primera parte de una traducción. Creemos que esta premisa suele ser ignorada cuando se aborda la problemática de la traducción indirecta.

El caso de la traducción indirecta de *Tiantang suantai zhi ge* ha ilustrado cómo se traslada un proyecto de traducción anglófono a un nuevo proyecto de traducción al castellano. Al margen de los errores detectados en la traducción de Ossés, no hay que olvidar que el proyecto de la versión inglesa define el proyecto de la versión castellana y deja huellas imborrables que determinan la recepción

de la novela. Debemos preguntarnos hasta qué punto el traslado de un proyecto de una tradición editorial a otra se sostiene. La falta de un proyecto de traducción propio en la traducción castellana es probablemente la causa de una recepción sesgada; el traductor y la editorial dependen ciegamente del proyecto anglófono sin ocuparse de presentar una traducción independiente y que se sostenga. Tampoco se esfuerzan por ofrecer una imagen diferente basada en la atenta lectura de la obra en vez de ser esclava del paratexto anglófono y centrarse casi únicamente en promover al autor. La obra china, que se recibe a través de la mediación del proyecto anglófono, está abocada a ser debilitada, marginalizada en tanto que obra literaria, una marginalidad caracterizada por el silencio que se cierne sobre la obra y sus cualidades literarias.



## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos tratado de demostrar y de tener en cuenta la complejidad de la traducción y la transmisión de textos de un sistema literario a otro, en este caso la literatura china moderna y contemporánea en España. Hemos visto que la aparentemente simple definición de lo que es o deja de ser literatura china es en sí problemática y, abordada desde una óptica intercultural, refleja tensiones inherentes al sistema literario global. La transmisión de un texto es también una tarea compleja, pues la manera en que se presenta la obra traducida y el texto de partida del que se traduce la obra reflejan, una vez más, la jerarquía y las tensiones del sistema literario global. Podríamos decir que uno de los objetivos ha sido, por lo tanto, buscar esos puntos de tensión y esos desequilibrios que demuestran que la literatura china del siglo XX se encuentra en una posición marginal en la recepción española.

Uno de los puntos de tensión que hemos explorado es que la literatura china moderna y contemporánea no es valorada como fenómeno artístico, sino por su valor documental y esto hace que se dejen de lado los rasgos literarios de la obra. Lo hemos visto en los paratextos de diversas novelas (capítulo 4, apartado 7.2.3.) y en la recepción de las traducciones de Mo Yan. En este caso hemos constatado que tanto las críticas y artículos en prensa (capítulo 5) como la traducción de *Las baladas del ajo* de Mo Yan (capítulo 6) no realzan el valor literario de la obra de este autor. El proyecto de la editorial Kailas se centra en la promoción de la figura del autor, pero no presta atención a la calidad literaria de la obra y esta conducta la relega a una posición marginal. También hemos examinado los orígenes de la preferencia por lo documental que se encuentran en parte en la tradición anglófona y concretamente en los Estudios de Área, por

lo que están relacionados con la mediación del sistema literario anglófono (capítulo 4, apartado 7.2.3.) y, en consecuencia, con el funcionamiento del sistema literario global.

Otro punto de tensión que hemos estudiado es el hecho de que en la recepción se insiste en la diferencia y se despliegan una serie de mitos sobre China, tanto en los paratextos como en las críticas (capítulo 4, apartado 7.2.3.). Se relacionan la historia y la cultura chinas con una realidad inmutable y milenaria, el idioma chino con lo indescifrable, la poesía china con lo inmanente; en definitiva, se hace hincapié en una alteridad estereotipada y exotizante. Hemos tratado de relacionar esta tendencia con la mediación, especialmente con la mediación del sistema literario francófono y los mitos sobre una China ahistórica y reificada que, aunque parezcan lejanos hoy en día y daten más bien del siglo XIX, forman parte de una herencia y una percepción de China que es visible en la recepción de la literatura china del siglo XX en España.

Otros signos de la marginalidad en los paratextos de la literatura china del siglo XX traducida en España que hemos detectado son: el anonimato de algunos prólogos (capítulo 4, apartado 7.2.1.), las imprecisiones temporales en el paratexto (capítulo 4, apartado 7.2.2.) y los reclamos como la censura, el exilio y la Revolución cultural (capítulo 4, apartado 7.2.4.). La falta de rigor en los datos y los reclamos centrados principalmente en lo no literario son rasgos de la recepción sesgada de la literatura china moderna y contemporánea en España.

Por otro lado, las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España suponen un terreno fértil para la reflexión sobre la traducción indirecta. Al mismo tiempo, la consideración de la traducción indirecta nos permite examinar estas traducciones desde un prisma que refleja las tensiones de las relaciones entre estos dos sistemas literarios y los sistemas literarios mediadores que participan en la recepción: el anglófono y el francófono. Como planteábamos en la introducción, hemos visto que la traducción indirecta es un síntoma de la mediación y que la mediación es más

amplia, ya que no se restringe al texto de las traducciones indirectas, sino que abarca también la recepción independientemente del tipo de traducción.

La teoría del polisistema de Even-Zohar ha sido una de las bases de esta investigación, pues la jerarquía, la desigualdad y el dinamismo del sistema literario mundial nos permiten entender las problemáticas relacionadas con la evolución de las traducciones y la recepción de la literatura china del siglo XX en España (capítulo 1, apartados 2, 3, 4). Asimismo, las preguntas formuladas por Toury respecto a la traducción indirecta han guiado las reflexiones de esta investigación (capítulo 1, apartado 8).<sup>836</sup> Sin embargo, no hemos querido limitar la investigación a un panorama general de las traducciones y a la abstracción de unas normas descriptivas, sino que nos hemos propuesto examinar un caso concreto, el de las traducciones y la recepción de la obra de Mo Yan en España. Así, hemos podido llegar a algunas conclusiones sobre la traducción indirecta y el *editing* a las que no habríamos llegado sin el análisis de la recepción y la traducción de la obra de Mo Yan (Parte III).

Hemos concluido que no sólo la traducción indirecta sino también el *editing* están estrechamente relacionados con la posición de una literatura y con la posición de un autor en el sistema literario mundial. El *editing* y la traducción indirecta son estrategias de consagración y reconocimiento internacional, ya que a menudo los propios autores acceden a estas prácticas al principio de su carrera, para más adelante rechazarlas; los ejemplos de varios autores japoneses son reflejo de estas tendencias (capítulo 6, apartado 7). Además, el hecho de que el editor o el traductor del sistema literario dominante decida si se practica el *editing* —en el caso anglófono— o si se traduce indirectamente —en el caso español— implica que se ejerce cierta dominación sobre una literatura periférica. La evolución de la posición de una literatura puede hacer que cambie la forma de traducirla y que se tienda cada vez menos a adaptarla, como hemos visto en el caso de la literatura japonesa y como intuimos que podría ocurrir con la literatura china (capítulo 6, apartado 7).

---

<sup>836</sup> Gideon Toury, «A Lesson from Indirect Translation».

Por otro lado, la práctica del *editing* en las traducciones al inglés modifica el original, lo altera y, en el ejemplo que hemos visto, lo allana, volviendo el texto más fluido, cohesionado y transparente (capítulo 6). Esto supone un rasgo más de la marginalidad, porque se trata de una práctica que no se realiza con respecto a literaturas dominantes. Cuando la traducción indirecta está asociada al *editing* hace que recibamos obras adaptadas, sesgadas o modificadas.

También hemos demostrado que el hecho de que se traduzca a partir de distintas lenguas mediadoras, principalmente el inglés y el francés, hace que se apliquen normas distintas de traducción, dado que en estos dos sistemas literarios se siguen tradiciones diferentes a la hora de traducir (capítulo 6, apartado 7); sin duda esta cuestión abre con vistas a futuras investigaciones una nueva vía que exigirá el análisis de otros estudios de caso complementarios. En este sentido la práctica más radical es el *editing* que tiene lugar en algunas traducciones anglófonas y que difiere de la tradición en España y en Francia.

Un aspecto importante de la situación actual de la recepción de la literatura china del siglo XX en España que hemos examinado es la homogeneización de lo que se publica en distintos sistemas literarios de manera casi simultánea (capítulo 4, apartado 5). Los canales de captación de las obras que hemos analizado (capítulo 4, apartado 4) nos han mostrado la importancia de los agentes literarios como mediadores en la selección de las obras que son traducidas en distintos sistemas literarios. Esto hace que en los últimos años las mismas obras puedan ser publicadas en distintos países en un margen de tiempo reducido. Además, la mediación sigue siendo importante, pues son las obras en francés y en inglés las que se publicarán primero y mediarán la traducción castellana. Esto se traduce a menudo en un aumento de las traducciones indirectas.

Esperamos haber demostrado las hipótesis planteadas en la introducción y haber cumplido con el objetivo principal de la tesis, ya que hemos catalogado de manera sistemática, analítica y exhaustiva las traducciones de literatura china moderna y contemporánea publicadas en España en forma de volumen hasta



2009 (capítulo 3). También hemos intentado reflejar la complejidad de las vías de recepción y la complejidad de la evolución de la mediación. Prueba de ello son los ejemplos de textos originalmente publicados en Pekín o en Latinoamérica que se reeditan en España y son traducidos por traductores latinoamericanos que han vivido en China o por hispanistas chinos, por ejemplo.

Durante el proceso de investigación de la tesis han surgido nuevas pistas que puede merecer la pena analizar en el futuro, puesto que han quedado fuera del alcance de este proyecto. Se podrían llevar a cabo diversos estudios comparativos que ampliarían las conclusiones de este trabajo.

En primer lugar, se podría examinar la situación de las traducciones y la recepción de la literatura china moderna y contemporánea en otros ámbitos que no sean el anglófono y el francófono, para así comparar de qué manera se recibe esta literatura en contextos en los que la influencia de estos sistemas literarios dominantes es menor. Por ejemplo, en contextos en los que la tradición sinológica es mayor, como en Italia o en Alemania.

En segundo lugar, nos parece que sería interesante comparar la recepción de la literatura china del siglo XX con la recepción de la literatura clásica en España. Intuimos que la recepción de la literatura clásica difiere de la moderna por su prestigio literario, aunque es también víctima de las normas de mercado que gobiernan el mundo de la edición.

En tercer lugar, la comparación con la evolución de las traducciones y la recepción de la literatura japonesa en España es un terreno por estudiar; hemos visto que la comparación de algunos casos en las conclusiones de la Parte III ha sido productiva.

En cuarto lugar, creemos que otros estudios de caso podrían enriquecer esta investigación. Por ejemplo, el estudio de autores que han sido traducidos tanto indirectamente como directamente, como es el caso de Yu Hua, cuya novela *Brothers* fue traducida del inglés y, en cambio, *¡Vivir!* ha sido recientemente vertida del chino por Anne-Hélène Suárez Girard.

Por otra parte, hemos dejado de lado un aspecto interesante: la percepción que tienen los lectores de la literatura china del siglo XX en España. Se podría tratar de identificar los distintos tipos de lectores, examinar de qué manera reciben esta literatura, y estudiar hasta qué punto coincide con lo que hemos visto en mecanismos divulgativos como el paratexto y los artículos en prensa. Otra línea de investigación posible sería comprobar la aplicación de las hipótesis expuestas en este trabajo en el caso de otros sistemas literarios en los que se dan condiciones similares como la profusión de traducciones indirectas.

Además, hay que tener presente los nuevos medios de publicación de la literatura china contemporánea. Cada vez son más los autores que se dan a conocer vía internet y publican sus novelas primero de forma secuencial en portales especializados como Qidian (起点) antes de ser publicados en papel. Por ejemplo, es el caso de Murong Xuecun (慕容雪村), cuya novela *Chengdu, jinye qing jiang wo yiwang* (成都, 今夜请将我遗忘) ha sido traducida al inglés bajo el título: *Leave me Alone, a Novel of Chengdu*.<sup>837</sup> Algunas de estas plataformas de internet especializadas en literatura planean abrir una filial en los Estados Unidos, es el caso de Shengda (盛大), la empresa a la que pertenece Qidian. Estas páginas serán una manera de promover traducciones de literatura china. El desarrollo de este tipo de portales y de libros digitales cambiará sin duda no sólo la producción, sino también la recepción de la literatura china contemporánea en los próximos años, ya que el papel que desempeñan los editores y agentes literarios puede cambiar progresivamente.<sup>838</sup>

Por otro lado, aunque el objetivo de la tesis no haya sido éste, la investigación llevada a cabo induce a la reflexión sobre cómo se podría cambiar la situación actual de la literatura china del siglo XX en España. Podemos deducir que la intervención de los traductores, editores y críticos es imprescindible para promover el cambio, un cambio que podría impulsarse con

---

<sup>837</sup> Murong Xuecun, *Leave me Alone: a Novel of Chengdu*, traducido del chino por Harvey Thomlinson, Hong Kong, Make-Do Publishing, 2011.

<sup>838</sup> Véase Bertrand Mialaret, «Zhongguo xiaoshuo yuedu zai xifang 中国小说阅读在西方 = Reading Chinese Novels in the West».

la traducción de obras más diversas. Hemos mencionado un vacío de ciertos autores y obras (capítulo 4, apartado 6), como las obras de autores de la década de 1930 como Shen Congwen, Lin Huiyin (林徽因), Mu Shiyong (穆时英), Shi Zhecun (施蛰存), Liu Na'ou (刘呐鸥), etcétera, y obras de la década de 1980 que se caracterizan por su experimentalismo y vanguardismo como la narrativa de Can Xue, Ge Fei y Yu Hua. Las obras contemporáneas de ciencia ficción y las novelas de aventuras y artes marciales tan populares en China constituyen también traducciones potenciales. Otra laguna importante que creemos que queda pendiente de subsanar es la traducción de obras de autores de Taiwán. Carles Prado-Fonts sugiere que la literatura taiwanesa podría presentar un contexto más accesible para el lector occidental (español, en este caso).<sup>839</sup> En la Parte II también hemos mencionado la carencia de traducciones de poesía y teatro.

Además de promover la diversidad de traducciones, creemos que sería importante que los traductores y especialistas de literatura china intervinieran a nivel editorial: en la elección de obras, la traducción, la corrección y en la elaboración del paratexto. Quizá así se reducirían los reclamos exclusivamente extraliterarios y la tendencia a interpretar las obras a través de un prisma restringido y prefijado. Somos conscientes de que esta reivindicación resulta algo idealista y difícil de poner en práctica, pero consideramos que habría que impulsar una nueva dinámica editorial en la que las personas que desempeñan una función en la industria del libro (el traductor, editor, corrector, encargado de marketing, etcétera) actúen de una manera más crítica y ética con respecto a las literaturas periféricas. Las nuevas formas de edición como el libro digital o la impresión bajo demanda constituyen una plataforma que podría favorecer esta transformación.

Al fin y al cabo, en esta tesis nos hemos centrado en tratar de identificar y explicar unas prácticas relacionadas con las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España; por eso consideramos que de este trabajo

---

<sup>839</sup> Carles Prado-Fonts, «Marginalization Inside-Out».

pueden surgir también una serie de acciones que mejoren la situación actual de las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España. En estas conclusiones no hemos hecho más que sugerir algunas formas de intervención. Esperamos que los datos presentados en este trabajo sirvan también como pautas modestas, pero basadas en una investigación exhaustiva, para futuros traductores y nuevas editoriales.

## APÉNDICES

### APÉNDICE 1

Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España<sup>840</sup>

#### a) Las traducciones de 1949 a 1977

Xie Bingying (Hsie Ping-ying) (1949), *Autobiografía de una muchacha china* [Autobiography of a Chinese Girl, 1943 = 一个女兵的自传, 1936], prólogo de Marcela de Juan, traducción de la versión inglesa de Tsui Chi por Rosa María Topete, Madrid, Mayfe.

De Juan, Marcela (1962), *Segunda antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente [reeditada en 2007 por Alianza].

Chen, Jerome (1966), *Mao y la revolución china, seguido de treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung* [Mao and the Chinese Revolution, 1965], traducido de la versión inglesa de Jerome Chen y Michael Bullock por Isidro Molas y Luis Avilés, Vilassar de Mar (Barcelona), Oikos-Tau [reeditado en 1968; Barcelona, Orbis, 1985, 1987].

Mao Zedong (1970), *Poemas* [Nineteen Poems, 1959], traducido del inglés por Luis Enrique Délano, notas y comentarios de Chou Chen-fu, Barcelona Mateu; reeditado en 1974 en Madrid por Alberto Corazón y en Barcelona por Visor [reedición de la versión de Lenguas Extranjeras de Pekín de 1962 que a su vez es la segunda edición revisada de la de 1959].

Lu Xun (1971), *La verdadera historia de A Q y otros cuentos*, traducido por Luis Enrique Délano, Estella, Salvat [reedición de la publicación de Lenguas Extranjeras de Pekín, 1960].

— (1971), *Diario de un loco* [A Mad Man's Diary = 狂人日记, 1918], traducido del inglés por Sergio Pitol, Barcelona, Tusquets [reeditado en 1980].

De Juan, Marcela (1973), *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*, Madrid, Alianza.

Mao Zedong (1975), *Poemas* [Poemas, 1972], traducido del chino al portugués por Manuel de Seabra y al castellano por Joaquín Horta, Barcelona, Aymà.

Moravia, Alberto y Girolamo Mancuso (1975), *Mao Tsé-Tung* [Tutte le poesie, 1972], traducido del italiano por José Palao, Madrid, Júcar.

---

<sup>840</sup> Se adoptan los criterios expuestos en el capítulo 2. Las hemos clasificado en orden cronológico.

Mao Zedong (1976), *Poesía completa de Mao Tse Tung* [Poemas, 1972], traducido del chino al portugués por Manuel de Seabra y al catalán por Joaquim Horta, Barcelona, Proa.

**b) Las traducciones de 1978 a 2000**

Lu Xun (1978), *Obras I: Grito de llamada* [呐喊, 1923], traducido del chino por Iñaki Preciado y Miguel Shiao, Madrid, Alfaguara.

Xia Zhiyan (Hsia Chih-Yen) (1979), *El invierno más frío de Pekín* [The Coldest Winter in Pekin, 1978 = 北京最寒冷的冬天, 1977], traducido del inglés por Ramón Folch i Camarasa, Barcelona, Grijalbo.

Ba Jin (1982), *La familia* [家, 1931], traducido del chino por María Teresa Guzmán, Barcelona, Bruguera [reedición de la versión de Ediciones en Lenguas Extranjeras].

— (1985), *La familia Kao* [家, 1931], traducido del chino por Taciana Fisac, Madrid, SM [versión abreviada autorizada por el autor para la colección juvenil Gran Angular, reeditada en 1986 y 1989].

Bei Dao (1989), *Olas* [波动, 1981], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Barcelona, Península.

Gu Hua (1989), *Hibisco* [Hibiscus, 1987 = 芙蓉镇, 1981], traducido del francés por Ramón Alonso Pérez, Barcelona, Caralt.

Tie Ning (1989), *La blusa roja sin botones* [没有纽扣的红衬衫, 1983], traducido del chino por Taciana Fisac, Madrid, SM [reeditado en 1990].

Zhang Xinxin y Sang Ye (1989), *El hombre de Pekín* [北京人: 一百个普通人的自述, 1986], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Sabadell, AUSA.

Ru Zhijuan; Liu Zhen, *et al.* (1990), *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy*, traducción realizada por hispanistas chinos y revisada por correctores latinoamericanos, Barcelona, Icaria [reedición de la versión de Ediciones en Lenguas Extranjeras].

Tan, Amy (1990). *El Club de la buena estrella* [The Joy Luck Club, 1989], traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets [reeditado en 1995; por Salvat en 1994; por Rba en 1994, 1995; por Círculo de Lectores en 1995, 2001; por Debolsillo en 2001, 2002, 2003; por Planeta en 1997, 2007, 2008, 2009; por Altaya en 2008 etc.]

Ding Ling (1991), *El diario de Shafei* [莎菲女士的日记, 1928], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Barcelona, l'Eixample.

Lu Xun (1991), *La verídica historia de A Q*, traducido por Ernesto Posse, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información.

Mo Yan (1992), *Sorgo Rojo* [Red sorghum, 1993 = 红高粱家族, 1987], traducido del inglés por Ana Poljak, Barcelona, Muchnik [reeditado en 2002 y 2009 por El Aleph].

Qian Zhongshu (1992), *La fortaleza asediada* [围城, 1947], traducido del chino por Taciana Fisac, Barcelona, Anagrama [reeditado en 2009].

- Zhang Xianliang (1992), *La mitad del hombre es la mujer* [男人的一半是女人, 1985], traducido del chino por Iñaki Preciado y Emilia Hu, Madrid, Siruela.
- Chang, Jung (1993). *Cisnes salvajes: tres hijas de China* [Wild Swans, 1991], traducido por Gian Castelli Gair, Barcelona, Circe [reimpreso por Circe en innumerables ocasiones hasta 2008; por Círculo de Lectores en 1994].
- Li Bihua (Lilian Lee) (1993), *Adiós a mi concubina* [Farewell to My Concubine, 1993 = 霸王别姬, 1985], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B [reeditado en 1997, reeditado por Círculo de Lectores en 1994].
- Lu Wenfu (1994), *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* [Vie et passion d'un gastronome chinois, 1988 = 美食家, 1983], traducido del francés por Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral.
- Lu Xun (1994), *Mala herba* [野草, 1927], traducido del chino por Seán Golden y Marisa Presas, Barcelona, Edicions 62 [edición bilingüe].
- Tan, Amy (1994). *El club de la bona estrella* [The Joy Luck Club, 1989], traducido por Jordi Arbonés i Montull, Barcelona, El Aleph.
- Li Bihua (Lilian Lee) (1995), *La última princesa de Manchuria* [The Last Princess of Manchuria, 1992 = 川岛芳子- 满洲国妖艳, 1990], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B [reeditado en 1996, reeditado por Círculo de Lectores en 1996].
- Zhang Jie (1995), *Galera* [方舟, 1982], traducido del chino por Isabel Alonso, Tafalla, Txalaparta.
- Wang Anyi (1996), *Baotown* [Baotown, 1989 = 小鲍庄, 1985], traducido del inglés por Herminia Dauer, Barcelona, Juventud.
- Feng Jicai (1997), *Que broten 100 flores* [感谢生活, 1985], traducido del chino por Iñaki Preciado y Emilia Hu, León, Everest [reeditada en 2009].
- Hong Ying (1998), *El verano de la traición* [裸舞代, 1992], traducido del chino por Lola Díez Pastor, Barcelona, Plaza & Janes.
- Jin, Ha (2000). *La espera* [Waiting, 1999] traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets.
- (2000). *L'espera* [Waiting, 1999], traducido por Rosa Maria Calonge i Fontcuberta, Barcelona, La Campana.
- Yu Dafu; Lao She, *et al.* (2000), *Diez grandes cuentos chinos*, traducido del inglés y del francés por Poli Délano y Luis Enrique Délano, Barcelona-Buenos Aires-México D.F.-Santiago de Chile, Andrés Bello [reedición de (1971) *Diez grandes cuentos chinos*, Santiago (Chile), Quimantú].
- Yunque, Álvaro (2000), *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, traducido del francés por Álvaro Yunque, Barcelona, Azul.

### c) Las traducciones de 2001 a 2009

- Bei Dao (2001), *Paisaje sobre cero* [零度以上的风景, 1996], traducido del chino por Luisa Chang, Madrid, Visor [edición bilingüe].
- Cao Guanlong (2001), *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* [The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son, 1996 = 阁楼上下, 1993], traducido del inglés por María Teresa de los Ríos de Francisco, Pozuelo de Alarcón, Amaranto; Madrid, Turpial.
- Chang, Jung (2001). *Cignes salvatges: tres filles de la Xina* [Wild Swans, 1991], traducido por Roser Berdagué Costa, Barcelona, Circe.
- Dai, Sijie (2001). *Balzac y la joven costurera china* [Balzac et la petite tailleur chinoise, 2000], traducido por Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Salamandra.
- (2001). *Balzac i la petita modista xinesa* [Balzac et la petite tailleur chinoise, 2000], traducido por Marta Marfany Simó, Barcelona, Edicions 62.
- Gao Xingjian (2001), *El llibre d'un home sol* [Le livre d'un homme seul, 2000 = 一个人的圣经, 1999], traducido del francés por Pau Joan Hernández, Barcelona, Columna.
- (2001), *La muntanya de l'ànima* [La montagne de l'Âme, 1995 = 灵山, 1990], traducido del francés por Pau Joan Hernández y Liao Yanping, Barcelona, Columna.
- (2001), *La montaña del alma* [La montagne de l'Âme, 1995 = 灵山, 1990], traducido del francés por Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador, Barcelona, Bronce [reeditado en 2002, 2007]; Barcelona, Círculo de Lectores, 2001; Barcelona, Planeta, 2004.
- Lu Xun (2001), *Contar nuevo de historias viejas* [故事新编, 1936], traducido del chino por Laureano Ramírez, Madrid, Hiperión [reeditado en 2009].
- Gao Xingjian (2002), *El libro de un hombre solo* [Le livre d'un homme seul, 2000 = 一个人的圣经, 1999], traducido del francés por Xin Fei y José Luís Sánchez, Barcelona, Bronce [reeditado en 2003]; Barcelona, Círculo de Lectores, 2002; Barcelona, Planeta, 2005.
- Jin, Ha (2002). *En el estanque* [In the pond, 1998], traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets.
- Ma Jian (2002), *Treu la llengua saburrosa* [亮出你的舌苔或空空荡荡, 1987], traducido del chino por Sara Rovira, Andorra la Vella, Límits.
- Wang Shuo (2002), *Haz el favor de no llamarme humano* [千万别把我当人, 1989], traducido del chino por Gabriel García-Noblejas, Toledo, Lengua de Trapo [reeditado por Punto de Lectura en 2008].
- Zhou Weihui (Wei Hui, Weihui) (2002), *Shanghai Baby* [上海宝贝, 1999], traducido del chino por Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska, Barcelona, Planeta; Buenos Aires, Emecé, 2002; Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (reeditado por Planeta en 2003, 2004, 2005)].



- (2002), *Shanghai Baby* [Shanghai Baby, 2002 = 上海宝贝, 1999], traducido del castellano por Victor Aldea Lorente, Barcelona, Columna.
- Alai (2003), *Las amapolas del emperador* [Red Poppies, 2002 = 尘埃落定, 1998], traducido del inglés por María Eugenia Ciocchini Suárez, Madrid, Maeva.
- Alberti, Rafael y María Teresa León (2003), *Poesía china*, Madrid, Visor.
- Chun Shu (Chun Sue) (2003), *La muñeca de Pekín* [北京娃娃, 2002], traducido del chino por Luis Pérez, Kai-Lin Shan y Verónica Canales, Barcelona, El Aleph.
- Chun Shu (2003), *La niña de Pequín* [北京娃娃, 2002], traducido del chino por Sara Rovira, Barcelona, Empúries.
- Gao Xingjian (2003), *Una caña de pescar para el abuelo* [给我老爷买鱼竿, 1989], traducido del chino por Laureano Ramírez, Barcelona, Bronce.
- (2003), *Una canya de pescar per al meu avi* [Une canne à pêche pour mon grand-père, 1997 = 给我老爷买鱼竿, 1989], traducido del francés por Pau Joan Hernández, Barcelona, Columna.
- Sánchez-Mejías, Rolando (2003), *Antología del cuento chino maravilloso: sabiduría exquisita de Oriente*, Barcelona, Océano.
- Hong Ying (2004), *K: El arte del amor* [K, The art of love, 2002 = K, 1999], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph [reeditado en 2006].
- Xu Xing (2004), *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* [Et tout ce qui reste est pour toi, 2003 = 剩下的都属于你, 2004], traducido del francés por Roser Berdagué, Barcelona, Roca
- Anónimo (2005), *La linterna roja* (guión de la versión de mayo de 1970) / arreglo colectivo de la Compañía Nacional de Ópera de Pekín, traducido del chino por Inma González Puy, Marbella (Málaga), Edinexus.
- Hong Ying (2005), *Hija del río* [Daughter of the River, 1998 = 饥饿的女儿, 1997], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph.
- Jin, Ha (2005). *Sombras del pasado* [The Crazy, 2002] traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets.
- (2005). *Yang, el boig* [The Crazy, 2002] traducido por Ramon Folch i Camarasa, Barcelona, La Campana.
- Lao She (2005). *Historia de mi vida* [Histoire de ma vie, 1982 = 我这一辈子, 1937], traducido del francés por Javier Barrado García, Madrid, Amaranto.
- Zhou Weihui (2005), *Casada con Buda* [我的禅, 2004], traducido del inglés y cotejado con el chino por Ainara Munt y Xu Ying, Barcelona, Emecé [reeditado en 2007].
- Dai Wangshu (2006), *Mis recuerdos* [我的记忆, 1929], traducido del chino por Javier Martín Ríos, Barcelona, La Poesía Señor Hidalgo [edición bilingüe].
- Rexroth, Kenneth y Ling Chung (2006), *El barco de orquídeas: poetisas de China* [Orchid Boat: Women Poets of China, 1972], traducido del inglés por Carlos Manzano, Madrid, Gadir.

- Qiu, Xiaolong (2006). *Muerte de una heroína roja* [Death of a Red Heroine, 2000], traducido por Alberto Magnet Ferrero, Córdoba, Almuzara [reeditado por Books4Pocket en 2007].
- Wen Yiduo (2006), *Aguas muertas* [死水, 1928], traducido del chino por Javier Martín Ríos, Vitoria, Bassarai [edición bilingüe].
- Bi Feiyu (2007), *Las feroces aprendices Wang* [Trois sœurs, 2005 = 玉米、玉秀、玉秧, 2003], traducido del francés por Joan Artés Morata, Barcelona, Verdecielo.
- (2007), *Qingyi, ópera de la luna* [青衣, 2001], traducido del chino por Paula Ehrenhaus, Barcelona, Verdecielo.
- Chen Guojian (2007), *Lo mejor de la poesía amorosa china*, Madrid, Calambur.
- Chi Li (2007), *Triste vida* [烦恼人生, 1987], traducido del chino por Mari Carme Espín García, Barcelona, Belacqva.
- (2007), *Trista vida* [烦恼人生, 1987], traducido del chino por Mari Carme Espín García, Barcelona, Belacqva.
- Han Shaogong (2007), *Diccionario de Maqiao* [A Dictionary of Maqiao, 2003 = 马桥词典, 1996], traducido del inglés por Claudio Molinari, Madrid, Kailas.
- Jin, Ha (2007). *Despojos de guerra* [War trash, 2004], traducido por Noemí Sobregués, Barcelona, Tusquets.
- Lu Xun (2007), *Diari d'un boig i altres relats*, traducido del chino por Carles Prado Fonts, Barcelona, Edicions de 1984.
- Mo Yan (2007), *Grandes pechos amplias caderas* [Big breasts and Wide hips, 2004 = 丰乳肥臀, 1996], traducido del inglés por Mariano Peyrou, Madrid, Kailas.
- Qiu, Xiaolong (2007). *Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen* [A Loyal Character Dancer, 2002], traducido por Carme Camps, Córdoba, Almuzara [reeditada en 2009 por Books4Pocket].
- Wang Tongzhao; Rou Shi, *et al.* (2007), *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* [Masterpieces by Modern Chinese Fiction Writers, 2002], traducido de la versión de Lenguas Extranjeras de Pekín por Néstor Cabrera López, Madrid, Editorial Popular.
- Han Shaogong (2008), *Pa pa pa* [爸爸爸, 1986], traducido del chino por Yunqing Yao, Madrid, Kailas.
- Jiang Rong (Lu Jiamin) (2008), *Tótem lobo* [Wolf Totem, 2008 = 狼图腾, 2004], traducido del inglés por Miguel Antón Rodríguez, Madrid, Alfaguara.
- (2008), *L'esperit del llop* [Wolf Totem, 2008 = 狼图腾, 2004], traducido del inglés por Xavier Solé y Núria Parés, Barcelona, La Magrana.
- Lu Xun (2008), *Diario de un demente y otros cuentos*, traducido de la edición inglesa de Lenguas Extranjeras de Pekín por Néstor Cabrera López, Madrid, Editorial Popular.
- Ma Jian (2008), *Pekín en coma* [Beijing coma, 2008 = 北京植物人, 2009], traducido del inglés por Jordi Fibla, Barcelona, Mondadori.

- Mo Yan (2008), *Las baladas del ajo* [The Garlic Ballads, 1995 = 天堂蒜薹之歌, 1988], traducido del inglés por Carlos Ossés, Madrid, Kailas.
- Yan Lianke (2008), *Servir al pueblo* [Servir le peuple, 2006 = 为人民服务, 2005], traducido del francés por Ana Herrera Ferrer, Madrid, Maeva.
- Chen Ge; Chi He, *et al.* (2009), *La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos*, traducción de Fan Ye y Javier Martín Ríos, Granada, Ficciones [edición bilingüe].
- Lao She (2009), *La casa de té* [茶馆, 1957], traducido del chino por Belén Cuadra, Salvadora Mateo *et al.*, Albolote (Granada), Comares.
- Mo Yan (2009), *La vida y la muerte me están desgastando* [Life and death are wearing me out, 2008 = 生死疲劳, 2006], traducción del inglés de Carlos Ossés, Madrid, Kailas.
- Qiu, Xiaolong (2009). *Cuando el rojo es negro* [When Red Is Black, 2004], traducido por María Fernández, Córdoba, Almuzara.
- (2009). *El caso de las dos ciudades* [A Case of Two Cities, 2006], traducido por José Luis Moreno Ruiz, Córdoba, Almuzara.
- Shi Shuqing (Shih Shu-ching) (2009), *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* [City of the Queen: A Novel of Colonial Hong Kong, 2005 = 香港三部曲: 《她名叫蝴蝶》, 1993, 《遍山洋紫荆》, 1995, 《寂寞云园》, 1997], traducida del inglés por Elena López Fernández, Madrid, El tercer nombre.
- Su Tong (2009), *Mi vida como emperador*, traducido del inglés por Domingo Almendros [My life as emperor, 2005 = 我的帝王生涯, 1989], Barcelona, JP Libros.
- Yu Hua (2009), *Brothers* [Brothers, 2009 = 兄弟, 2005-2006], traducido del inglés por Vicente Villacampa, Barcelona, Seix Barral.
- Zhang Jie (2009), *Faltan palabras* [Senza parole, 2008 = 无字, 2002], traducido del italiano por Jorge Rizzo, lectura comparada de Fan Ye y Javier González Roldan, Barcelona, Miscelánea.



## APÉNDICE 2

### Lista de fichas del capítulo 3

- Ficha 1:** *Autobiografía de una muchacha china*
- Ficha 2:** *Segunda antología de la poesía china*
- Ficha 3:** *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*
- Ficha 4:** *Mao y la revolución china, seguido de treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung*
- Ficha 5:** *Poemas*
- Ficha 6:** *Poemas*
- Ficha 7:** *Mao Tsé-Tung*
- Ficha 8:** *Poesía completa de Mao Tse Tung*
- Ficha 9:** *La verdadera historia de A Q y otros cuentos*
- Ficha 10:** *Diario de un loco*
- Ficha 11:** *Obras I: Grito de llamada*
- Ficha 12:** *La familia*
- Ficha 13:** *La familia Kao*
- Ficha 14:** *Olas*
- Ficha 15:** *La blusa roja sin botones*
- Ficha 16:** *El hombre de Pekín*
- Ficha 17:** *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy*
- Ficha 18:** *El diari de Shafei*
- Ficha 19:** *La fortaleza asediada*
- Ficha 20:** *La mitad del hombre es la mujer*
- Ficha 21:** *Mala herba*
- Ficha 22:** *Galera*
- Ficha 23:** *Que broten 100 flores*
- Ficha 24:** *El verano de la traición*
- Ficha 25:** *El invierno más frío de Pekín*
- Ficha 26:** *Hibisco*
- Ficha 27:** *La verídica historia de A Q*
- Ficha 28:** *Sorgo rojo*
- Ficha 29:** *Adiós a mi concubina*
- Ficha 30:** *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino*
- Ficha 31:** *La última princesa de Manchuria*
- Ficha 32:** *Baotown*
- Ficha 33:** *Diez grandes cuentos chinos*
- Ficha 34:** *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*
- Ficha 35:** *Cisnes salvajes: tres hijas de China/ Cignes salvatges: tres filles de la Xina*
- Ficha 36:** *El Club de la buena estrella/ El club de la bona estrella*
- Ficha 37:** *Paisaje sobre cero*
- Ficha 38:** *Mis recuerdos*
- Ficha 39:** *Aguas muertas*
- Ficha 40:** *Poesía china*
- Ficha 41:** *El barco de orquídeas: poetisas de China*
- Ficha 42:** *Lo mejor de la poesía amorosa china*
- Ficha 43:** *La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos*
- Ficha 44:** *Contar nuevo de historias viejas*
- Ficha 45:** *Treu la llengua saburrosa*
- Ficha 46:** *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos*
- Ficha 47:** *Antología del cuento chino maravilloso*
- Ficha 48:** *Diari d'un boig i altres relats*
- Ficha 49:** *Diario de un demente y otros cuentos*
- Ficha 50:** *Una caña de pescar para el abuelo/ Una canya de pescar per al meu avi*
- Ficha 51:** *Haz el favor de no llamarme humano*
- Ficha 52:** *Shanghai Baby*
- Ficha 53:** *La nina de Pequín/ La muñeca de Pekín*
- Ficha 54:** *Qingyi, ópera de la luna*
- Ficha 55:** *Triste vida/ Trista vida*
- Ficha 56:** *Pa pa pa*
- Ficha 57:** *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino*
- Ficha 58:** *La montaña del alma/ La muntanya de l'ànima*
- Ficha 59:** *El llibre d'un home sol/ El libro de un hombre solo*

**Ficha 60:** *Shanghai Baby*

**Ficha 61:** *Casada con buda*

**Ficha 62:** *Las amapolas del emperador*

**Ficha 63:** *Aventuras y desventuras de un pícaro chino*

**Ficha 64:** *Hija del río*

**Ficha 65:** *K: El arte del amor*

**Ficha 66:** *Historia de mi vida*

**Ficha 67:** *Las feroces aprendices Wang*

**Ficha 68:** *Diccionario de Maqiao*

**Ficha 69:** *Grandes pechos, amplias caderas*

**Ficha 70:** *Las baladas del ajo*

**Ficha 71:** *Tótem lobo/ L'esperit del llop*

**Ficha 72:** *Pekín en coma*

**Ficha 73:** *Servir al pueblo*

**Ficha 74:** *La vida y la muerte me están desgastando*

**Ficha 75:** *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial*

**Ficha 76:** *Brothers*

**Ficha 77:** *Mi vida como emperador*

**Ficha 78:** *Faltan palabras*

**Ficha 79:** *Obras de Ha Jin*

**Ficha 80:** *Balzac y la joven costurera china/ Balzac i la petita modista xinesa*

**Ficha 81:** *Obras de Qiu Xiaolong*

**Ficha 82:** *La linterna roja*

**Ficha 83:** *La casa de té*

## APÉNDICE 3

Comparación de las fechas de publicación de las traducciones directas al castellano y las traducciones al francés y al inglés<sup>841</sup>

Traducciones publicadas primero en castellano									
Traducciones en castellano/catalán			Traducciones in inglés			Traducciones en francés			Original chino
Traductor	Autor, título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Año
Iñaki Preciado	Lu Xun, <i>Grito de llamada</i>	Alfaguara, 1978 <sup>842</sup>	Yang Xianyi y Gladys Yang	<i>Call to Arms</i>	Foreign Languages Press, 1981	Joël Bellassen, Feng Hanjin, Jean Join y Michelle Loi	<i>Cris: nouvelles</i>	Albin Michel, 1995	1923
Taciana Fisac	Tie Ning, <i>La blusa roja sin botones</i>	SM, 1989	Denis C. Mair, Rosie Roberts	<i>Dentro de Haystacks</i>	Panda, 1990	(no aparece)	<i>Le Corsage rouge</i>	Éd. En langues étrangères, 1990	1983
Verónica Canales et al.	Chun Shu, <i>La muñeca de Pekín</i>	El Aleph, 2003	Howard Goldblatt	<i>Beijing Doll</i>	Penguin, 2004				2002
Sara Rovira	Chun Shu, <i>La nina de Pequin</i>	Empúries, 2003	Howard Goldblatt	<i>Beijing Doll</i>	Penguin, 2004				2002

<sup>841</sup> Para las fechas de publicación de las traducciones inglesas, nos ha sido de gran ayuda la base de datos bibliográfica del Modern Chinese Literature Center de la Ohio State University: <<http://mclc.osu.edu>> [consultada: febrero 2012].

<sup>842</sup> Aunque existan traducciones de estos relatos en distintas selecciones en inglés y en francés, la antología íntegra en su forma original se traduce en las fechas indicadas. Para el resto de antologías, si sólo se han traducido algunos relatos dentro de otra selección no señalamos la traducción. Por ejemplo, en inglés se han traducido dos de los cinco relatos de Ma Jian que contiene *Treu la llengua saburrosa* dentro de otra antología titulada *Tales of Tibet: Sky Burials, Prayer Wheels, and Wind Horses* (Rowman & Littlefield, 2001), pero no lo indicamos por no tratarse de la colección íntegra.

Traducciones de antologías publicadas únicamente en castellano/ catalán con esta forma			
Traductor	Autor y título	Editorial, año de publicación de la traducción	Observaciones
Marcela de Juan	Marcela de Juan, <i>Segunda antología...</i>	Revista de Occidente, 1962	En el capítulo 3 hemos explicado la posible influencia de las antologías de P. Guillermaz (véase la ficha 2).
Marcela de Juan	Marcela de Juan, <i>Poesía china: del siglo XXII a. C....</i>	Alianza, 1973	
(varios hispanistas chinos)	Ru, Zhijuan; Liu Zhen, <i>et al.</i> , <i>Ocho escritoras chinas...</i>	Icaria, 1990	En el capítulo 3 hemos explicado que existen antologías similares en inglés y francés, pero no coinciden (véase la ficha).
Chen Guojian	Chen Guojian, <i>Lo mejor de la poesía amorosa china</i>	Calambur, 2007	Algunos de los poemas modernos que incluye no han sido traducidos al inglés o al francés, como los poemas de Liu Bannong y Liang Zongdai.
Carles Prado	Lu Xun, <i>Diari d'un boig i altres relats</i>	Edicions de 1984, 2007	Los relatos que incluye han sido traducidos anteriormente en inglés y en francés en otras selecciones.
Javier Martín Ríos...	Chen Ge; Chi He, <i>et al.</i> , <i>La niebla de nuestra edad...</i>	Ficciones, 2009	La mayoría de los poemas no han sido traducidos ni al inglés ni al francés.



Traducciones en las que hay dos años o menos de diferencia entre la traducción castellana y la traducción inglesa o francesa									
Traducciones en castellano/catalán			Traducciones in inglés			Traducciones en francés			Original chino
Traductor	Autor, título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Año
Iñaki Preciado	Feng Jicai, <i>Que broten 100 flores</i>	Everest, 1997	Christopher Smith	<i>Let One Hundred Flowers Bloom</i>	Viking, 1995	Marie-France de Mirbeck y Antoinette Nodot	<i>Que cent fleurs s'épanouissent</i>	Gallimard, 1990	1985
Lola Díez	Hong Ying, <i>El verano de la traición</i>	Plaza & Janes, 1998	Martha Avery	<i>Summer of Betrayal</i>	Farrar Straus and Giroux/Bloombury, 1997	Sylvie Gentil	<i>L'été des trahisons</i>	Seuil, 1997	1992
Romer A. Cornejo...	Zhou Weihui, <i>Shanghai baby</i>	Planeta/Emecé, 2002	Bruce Humes	<i>Shanghai Baby</i>	Simon and Schuster, 2001	Cora Whist	<i>Shanghai baby</i>	Picquier, 2001	1999
Gabriel García-Noblejas	Wang Shuo, <i>Haz el favor de no llamarme humano</i>	Columna, 2002	Howard Goldblatt	<i>Please Don't Call Me Human</i>	Hyperion East, 2000				1989
Paula Ehrenhaus	Bi Feiyu, <i>Qingyi ópera de la luna</i>	2007	Howard Goldblatt y Sylvia Li-chun Lin	<i>Moon Opera</i>	Telegram Books, 2007	Claude Payen	<i>L'Opéra de la lune</i>	Picquier, 2003	2001

Traducciones publicadas primero en inglés									
Traducciones en castellano/catalán			Traducciones in inglés			Traducciones en francés			Original chino
Traductor	Autor, título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Año
María Teresa Guzmán	Ba Jin, <i>La familia</i>	1982	Sydney Shapiro	<i>Family</i>	Foreign Languages Press, 1958	Li Tche-houa y Jacqueline Alézaïs	<i>Famille</i>	Flammarion, 1979	1931
Taciana Fisac	Ba Jin, <i>La familia Kao</i>	1985	Sydney Shapiro	<i>Family</i>	Foreign Languages Press, 1958	Li Tche-houa y Jacqueline Alézaïs	<i>Famille</i>	Flammarion, 1979	1931
Dolors Folch	Bei Dao, <i>Olas</i>	1989	Trad. dirigida por: Bonnie McDougall y Susette Ternent Cooke	<i>Waves</i>	Chinese U. Press, 1985	Chantal Chen-Andro	<i>Vagues</i>	Picquier, 1994	1981
Dollors Folch	Zhang Xinxin y Sang Ye, <i>El hombre de Pekín</i>	1989	W.J.F. Jenner and Delia David	<i>Chinese Profiles</i> <sup>843</sup>	Chinese Literature, 1986	Trad. dirigida por Bernadette Rouis y Emmanuelle Péchenart	<i>L'homme de Pékin : témoignages</i>	Actes Sud, 1992	1986

<sup>843</sup> En 1987 bajo el título *Chinese Lives* (Macmillan).

Dollors Folch	Ding Ling, <i>El diari de Shafei</i>	1991 <sup>844</sup>	Trad. dirigida por: Harold R. Isaacs	Dentro de <i>Straw Sandals: Chinese Short Stories, 1918-1933</i> <sup>845</sup>	MIT Press, 1974	Yang Jun	Dentro de <i>Nouvelles des années trente</i>	Littérature chinoise, 1985	1928
Taciana Fisac	Qian Zhongshu, <i>La fortaleza asediada</i>	1992	Jeanne Kelly y Nathan K. Mao	<i>Fortress Besieged</i>	U. of Indiana Press, 1979	Sylvie Servan-Schreiber y Wang Lou	<i>La Forteresse assiégée</i>	C. Bourgois, 1987	1947
Luisa Chang	Bei Dao, <i>Paisaje sobre cero</i>	2001	David Hinton y Yanbing Chen	<i>Landscape Over Zero</i>	New Directions, 1996	Chantal Chen-Andro	<i>Paysage au-dessus de zéro</i>	Circé, 2004	1996
Inma González Puy	<i>La linterna roja</i>	2005	(no aparece)	<i>The red lantern; a modern revolutionary Peking opera</i>	1972, Foreign Languages Press				guión de 1970
Mari Carmen Espín	Chi Li, <i>Triste vida / Trista vida</i>	2007	Stephen Fleming	«Trials and Tribulations»	<i>Chinese Literature</i> , 1988, pp. 112-60	Shao Baoqing	<i>Triste vie</i>	Actes Sud, 1998	1987

<sup>844</sup> Existe una traducción al castellano publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras en *Cuentos ejemplares* (1919-1949) con el título *Diario de la señorita Sofía*, traducido por Yang Yongsun.

<sup>845</sup> El mismo año se publica otra traducción del mismo relato en inglés: «Sophia's Diary», *Tamkang Review*, nº 5 (1, 1974), pp. 57-96.

Traducciones publicadas primero en francés									
Traducciones en castellano/catalán			Traducciones en francés			Traducciones en inglés			Original chino
Traductor	Autor, título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Traductor	Título	Editorial, año	Año
Iñaki Preciado	Zhang Xianliang, <i>La mitad del hombre es la mujer</i>	1992	Yang Yuanliang	<i>La moitié de l'homme, c'est la femme</i>	P. Belfond, 1987	Martha Avery	<i>Half of Man is Woman</i>	Norton, 1988	1985
Seán Golden, Marisa Presas	Lu Xun, <i>Mala herba</i>	Edicions 62, 1994	Michelle Loi y Martine Vallette-Hémery	Dentro de: <i>Un Combattant comme ça: choix de poèmes et essais</i>	Éd. du Centenaire, 1973	(no aparece)	<i>Wild Grass</i>	Foreign Languages Press, 1974	1927
Laureano Ramírez	Gao Xingjian, <i>Una caña de pescar...</i>	Bronce, 2003	Noël Dutrait	<i>Une canne à pêche pour mon grand-père</i>	Éd. de l'Aube, 1997	Mabel Lee	<i>Buying a Fishing Rod for my Grandfather</i>	Harper Collins, 2004	1989
Javier Martín Ríos	Dai Wangshu, <i>Mis recuerdos</i>	La Poesía Señor Hidalgo, 2006	Michelle Loi	Dentro de: <i>Poètes chinois d'écoles françaises</i>	Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980				1929

Javier Martín Ríos	Wen Yiduo, <i>Aguas muertas</i>	Bassarai, 2006	Jacques Pimpaneau	<i>Œuvres</i>	Éd. Littérature chinoise, 1987				1928
Isabel Alonso	Zhang Jie, <i>Galera</i>	Txalaparta, 1995	Michel Cartier y Zhitang Drocourt	<i>Galère</i>	Mareen Sell & Cie, 1989	(no aparece; introducción de Gladys Yang)	Dentro de: <i>Love must not be forgotten</i>	China Books and Periodicals/Panda, 1986	1982
Laureano Ramírez	Lu Xun, <i>Contar nuevo de historias viejas</i>	Hiperión, 2001	Li Tche-houa	<i>Contes anciens à notre manière</i>	Gallimard, 1959	(no aparece)	<i>Old Tales Retold</i>	Foreign Languages Press, 1961	1936
Sara Rovira	Ma Jian, <i>Treu la llengua saburrosa</i>	Límits, 2002	Isabelle Bijon	<i>La Mendiante de Shigatze</i>	Actes Sud, 1988				1987
Yunqing Yao	Han Shaogong, <i>Pa pa pa</i>	Kailas, 2008	Noël Dutrait y Hu Sishe	<i>Pa pa pa</i>	Alinéa, 1990	Martha Cheung	Dentro de: <i>Homecoming? And Other Stories</i>	Renditions, 1992	1986
Belén Cuadra et al.	Lao She, <i>La casa de té</i>	Comares, 2009 <sup>846</sup>	(no aparece)	<i>La maison de thé: pièce de théâtre moderne en trois actes</i>	Éd. en langues étrangères, 1980	John Howard-Gibbon	<i>Teahouse: A Play in Three Acts</i>	Foreign Languages Press, 1984	1957

<sup>846</sup> Existe una traducción anterior al castellano publicada en 1981 por Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín (traductor invisible).



## APÉNDICE 4

### Traducciones de obras de Mo Yan al inglés y al francés en forma de volumen

#### Traducciones al francés de la obra de Mo Yan

---

- 1990 *Le clan du sorgho: roman*, traducido por Pascale Guinot y Sylvie Gentil con la colaboración de Wei Xiaoping, Actes Sud
- 1990 *La mélopée de l'ail paradisiaque: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro, Éd. Messidor
- 1993 *Le chantier: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro, Scandéditions
- 1993 *Le radis de cristal: récits ; Déluges*, traducido por Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping, Picquier
- 1995 *Les treize pas*, traducido por Sylvie Gentil, Seuil
- 2000 *Le pays de l'alcool*, traducido por Noël et Liliane Dutrait, Seuil
- 2004 *Beaux seins, belles fesses: les enfants de la famille Shangguan: roman*, traducido por Noël et Liliane Dutrait, Seuil
- 2004 *La carte au trésor: récit*, traducido por Antoine Ferragne, Picquier
- 2004 *Enfant de fer: nouvelles*, traducido por Chantal Chen-Andro, Seuil
- 2004 *Explosion*, traducido por Camille Loivier, Caractères
- 2005 *Le maître a de plus en plus d'humour: roman*, traducido por Noël Dutrait, Seuil
- 2006 *Le supplice du santal: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro
- 2007 *Le chantier: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro, Seuil
- 2007 *La joie: roman*, traducido por Marie Laureillard, Picquier
- 2008 *Quarante et un coups de canon*, traducido por Noël et Liliane Dutrait, Seuil
- 2009 *La dure loi du karma: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro, Seuil
- 2011 *La belle à dos d'âne dans l'avenue de Chang'an: récits*, traducido por Marie Laureillard, Picquier
- 2011 *Grenouilles: roman*, traducido por Chantal Chen-Andro, Seuil

**Traducciones al inglés de la obra de Mo Yan**

---

- 1991 *Explosions and Other Stories*, ed. por Janice Wickeri, Research Centre for Translations, Chinese University of Hong Kong
- 1993 *Red Sorghum: a Novel of China*, traducido por Howard Goldblatt, Viking
- 1995 *The Garlic Ballads*, traducido por Howard Goldblatt, Viking
- 2000 *The Republic of Wine*, traducido por Howard Goldblatt, Viking; Hamish Hamilton
- 2001 *Shifu, You'll Do Anything for a Laugh*, traducido por Howard Goldblatt, Arcade
- 2004 *Big Breasts and Wide Hips*, traducido por Howard Goldblatt, Arcade
- 2008 *Life and Death are Wearing Me Out: a Novel*, traducido por Howard Goldblatt, Arcade
- 2010 *Change*, traducido por Howard Goldblatt, Seagull Books



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliografía sobre traductología, sociología de la traducción y teoría literaria

- Ahmad, Aijaz. «Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'», in *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londres-Nueva York, Verso, 1992, pp. 92-122.
- Apter, Emily. «Global *Translatio*: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933», in *Debating World Literature*, Christopher Prendergast (ed.), Londres-Nueva York, Verso, 2004, pp. 76-109.
- Arac, Jonathan. «Anglo-Globalism?», *New Left Review*, n° 16 (julio-agosto 2002), pp. 35-45.
- Assouline, Pierre. *La condition du traducteur*, París, Centre National du Livre, 2011, disponible en la página: <http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/2011-Assouline-10.pdf> [consultada: diciembre 2011].
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992.
- Bassnett, Susan y André Lefevere (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.
- . *Translation, History and Culture*, Londres-Nueva York, Pinter, 1990.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Borges oral* [conferencias pronunciadas en la Universidad de Belgrano por Jorge Luis Borges], Buenos Aires, Emecé, 1979.
- Bourdieu, Pierre. «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13 (1977), pp. 3-43.
- . *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992.
- Carbonell i Cortés, Ovidi. *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Salamanca, Colegio de España, 1999.

- . *Traducir al otro: Traducción, exotismo, postcolonialismo*, Escuela de Traductores de Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Casanova, Pascale. «Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144 (2002), pp. 7-20.
- . *La république mondiale des lettres*, París, Seuil, 1999.
- Compagnon, Antoine. «Treizième leçon: Modernité et violation des genres, 25 mai 2001», *Théorie de la littérature: la notion de genre (Cours de M. Antoine Compagnon, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, Cours de licence LLM 316 F2)*, disponible en la página: <<http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>> [consultada: febrero 2009].
- Chesterman, Andrew. «From 'is' to 'ought': translation laws, norms and strategies», *Target: International Journal of Translation Studies*, n° 5 (1, 1993), pp. 1-20.
- Cheyfitz, Eric. *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from 'The tempest' to 'Tarzan'*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997 [expanded edition].
- Delisle, Jean; Hannelore Lee-Jahnke y Monique C. Cormier. *Terminologie de la traduction = Translation terminology = Terminología de la traducción = Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1999.
- Delisle, Jean y Judith Woodsworth (eds.). *Los traductores en la historia*, coedición con el Grupo de Investigación en Traductología Escuela de Idiomas Universidad de Antioquia, Antioquia, Universidad de Antioquia, 2005.
- Détrie, Muriel. «Les études de réception dans le contexte de la mondialisation: questionnements et renouvellement», *Journée d'étude: littérature chinoise à l'étranger, littératures étrangères en Chine, questions de réception*, Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (CEREO), Université Bordeaux 3, 8 de abril de 2011 [ponencia inédita].
- Díaz Fouces, Oscar. «Sociología de la traducción», *Quaderns: Revista de traducció*, n° 6 (2001), pp. 63-77.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Aceres, 2002.

- Espagne, Michel. *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Ed. du Cerf, 1993.
- Even-Zohar, Itamar. «Polysystem Theory», *Poetics Today*, n<sup>o</sup> 11 (1, 1990), pp. 1-26, disponible en la página de la Tel Aviv University: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/cz-pss1990.pdf>> [consultada: noviembre 2008]. Primera edición en: *Poetics Today*, n<sup>o</sup> 1 (1-2, otoño 1979), pp. 287-310.
- . «The Nature and Functionalization of the Language of Literature under Diglossia», *Ha-Sifrut*, n<sup>o</sup> 2 (2, 1970), pp. 286-303 [en hebreo; resumen en inglés pp. 443-446], disponible en línea: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EZ-Diglossia1970\\_Summary.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EZ-Diglossia1970_Summary.pdf)> [consultada: noviembre 2008].
- . «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, n<sup>o</sup> 11 (1, 1990), pp. 45-51, disponible en la página de la Tel Aviv University: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/cz-pss1990.pdf>> [consultada: noviembre 2008]. Primera edición en: *Ha-Sifrut*, n<sup>o</sup> 25 (1975), pp. 40-44 [en hebreo]. En inglés en: in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies (Colloquium Literature and Translation, Catholic University of Leuven, 27-29 de abril de 1976)*, Lovaina, Acco, 1978, pp. 117-127.
- Fawcett, Peter. *Translation and Language*, Manchester, St. Jerome, 1997.
- Gallego Roca, Miguel. «La teoría del polisistema y los estudios sobre la traducción», *Sendebarr*, n<sup>o</sup> 2 (1991), pp. 63-69.
- . *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.
- García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.
- Gefen, Alexandre y René Audet (eds.). *Frontières de la fiction*, Quebec, Nota Bene; Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991.
- . *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993.

- Gutt, Ernst-August. «A theoretical account of translation - without a translation theory», *Target: International Journal of Translation Studies*, nº 2 (2, 1990), pp. 135-164.
- . *Translation and relevance: cognition and context*, Oxford, B. Blackwell, 1991.
- Heilbron, Johan. «Le système mondial des traductions», in *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Gisèle Sapiro (ed.), París, Nouveau monde, 2009, pp. 253-274.
- . «Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System», *European Journal of Social Theory*, nº 2 (4, 1999), pp. 429-444.
- Heilbron, Johan y Gisèle Sapiro. «La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux», in *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Gisèle Sapiro (ed.), París, CNRS, 2008, pp. 25-44.
- . «Pour une sociologie de la traduction: bilan et perspectives», *Pour un Espace des Sciences Sociales Européen (ESSE)*, 2007, disponible en la página: <http://www.espacesse.org/fr/files/ESSE1194901641.pdf> [consultada: diciembre 2008].
- Heilbron, Johan; Gisèle Sapiro; Anaïs Bokobza, et al. *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, París, CNRS, 2008.
- Hermans, Theo. «Norms and the Determination of Translation: a Theoretical Framework», in *Translation, Power, Subversion*, M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Caramonte y Román Álvarez Rodríguez (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 25-51.
- . *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985.
- . *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1999.
- Hurtado, Amparo. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra. 2001.
- Jameson, Fredric. «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text*, nº 15 (1986), pp. 65-88.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traducido del alemán por Claude Maillard, París, Gallimard, 1978 [reúne textos de 1972, 1974, 1975 y 1978].

- Jurt, Joseph. *La réception de la littérature par la critique journalistique: lectures de Bernanos, 1926-1936*, París, J.-M. Place, 1980.
- Kalinowski, Isabelle. «Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception», *Revue germanique internationale*, n° 8 (1997), pp. 151-172.
- Kittel, Harald (ed.). *Histories, Systems, Literary Translations*, Berlín, Erich Schmidt, 1992.
- Kristal, Efraín. «“Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti», *New Left Review*, n° 15 (mayo-junio 2002), pp. 61-74.
- «La traducción: una profesión poco reconocida y recompensada», *El Boletín de la ACEC*, n° 73 (enero-marzo 2008), pp. 3-5.
- Lambert, José. «À la recherche de cartes mondiales des littératures», in *Semper aliquid novi: littérature comparée et littératures d'Afrique: mélanges offerts à Albert Gérard, János Riesz y Alain Ricard* (eds.), Tübingen, Guter Narr, 1990, pp. 109-121. [Para la versión española, véase «En busca de mapas mundiales de las literaturas», in *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*, Lisa Block de Behar (ed.), Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada, Montevideo, 1989, pp. 65-78. En inglés con algunas diferencias, a partir de la ponencia en la Universidad de Gotinga, véase «In Quest of Literary World Maps», in *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), Berlín, Erich Schmidt, 1991, pp. 133-144].
- . «Literatures, Translation and (De)Colonization», in *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers by José Lambert*, Dirk Delabastita; Lieven d'hulst *et al.* (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2006, pp. 87-103. Primera edición: in *Translation and Modernization (The Force of Vision: Proceedings of the XIIIth Congress of ICLA, vol. 4)*, Theresa Hyun y José Lambert (eds.), Tokio, University of Tokyo Press, 1995, pp. 98-117.
- . «Shakespeare en France au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle: un dossier européen», in *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Dirk Delabastita y Lieven D'hulst (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 25-44.
- Lefevere, André. «Poetics (Today) and Translation Studies», *Modern Poetry in Translation*, n° 47(1983), pp. 190-195.
- . *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992.

- . «Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Theo Hermans (ed.), Londres, Croom Helm, 1985, pp. 215-243.
- Levý, Jiri. «Translation as a Decision Process», in *To Honor Roman Jakobson (Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, 11 October 1966)*, vol. 2, La Haya, Mouton, 1967, pp. 171-182.
- Merino Álvarez, Raquel. «Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones Censuradas inglés-español)», in *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*, Eterio Pajares; Raquel Merino y José Miguel Santamaría (eds.), Bilbao, Universidad del País Vasco, UPV/EHU, 2001, pp. 287-295.
- (ed.). *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, disponible en la página: [http://www.ehu.es/servicios/se\\_az/trace.pdf](http://www.ehu.es/servicios/se_az/trace.pdf) [consultada: diciembre 2008]
- Milla Soler, Carlos y Marta Pino Moreno. «De te fabula narratur: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial», *Vasos comunicantes*, n° 34 (primavera 2006), pp. 35-62.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres, Verso, 1999.
- . «Conjectures on World Literature», *New Left Review*, n° 1 (2000), pp. 54-68.
- . «More conjectures», *New Left Review*, n° 20 (marzo-abril, 2000), pp. 73-81.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 2001.
- Niranjana, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992.
- Orsini, Francesca. «India in the Mirror of World Fiction», in *Debating World Literature*, Christopher Prendergast (ed.), Londres-Nueva York, Verso, 2004, pp. 319-333.
- Pettersson, Bo. «The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies: Theoretical Frameworks Reviewed», *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, n° 4 (1999), disponible en la página: [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_4/petter.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_4/petter.htm) [consultada: febrero 2009].

- Pohl, Burkhard. «Todos los caminos llevan a París: acerca de “La république mondiale des lettres”», *Literatura y Lingüística*, n° 13 (2001), pp. 11-14. Disponible en la página: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/352/35201302.pdf> [consultada: noviembre 2008].
- Prendergast, Christopher. (ed.). *Debating World Literature*, Londres-Nueva York, Verso, 2004.
- . «Introduction», in *Debating World Literature*, *idem* (ed.), Londres-Nueva York, 2004, Verso, pp. vii-xiii.
- . «Negotiating World Literature», *New Left Review*, n° 8 (marzo-abril 2001), pp. 100-121.
- . «The World Republic of Letters », in *Debating World Literature*, *idem* (ed.), Londres-Nueva York, 2004, Verso, pp. 1-23.
- Pym, Anthony. «Schleiermacher and the Problem of Blendings», *Translation and Literature*, n° 4 (1, 1995), pp. 5-30.
- Rabadán, Rosa (ed.). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000.
- Radó, György. «La traduction et son histoire», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n° 10 (1, 1964), pp. 15-16.
- Rafael, Vicente L. *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society under Early Spanish Rule*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.
- Robinson, Douglas. *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997.
- Saez Hermosilla, Teodoro. *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 1994.
- Said, Edward. *Orientalism*, Nueva York, Viking, 1978.
- Sapiro, Gisèle. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, París, Nouveau monde, 2009.
- . «Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation translationnelle des livres», in *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, *idem* (ed.), París, Nouveau monde, 2009, pp. 273-301.



- Schäffner, Christina (ed.). *Translation and Norms*, Clevedon-Philadelphia-Toronto-Sydney-Johannesburgo, Multilingual Matters, 1999.
- Segers, Rien T. «Changing Faces of Reception Studies. Some General Observations in Retrospect», in *Études de réception: Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée = Reception Studies: Proceeding of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Berna, Peter Lang, 1993, pp. 11-19.
- Shih, Shu-mei. «Global Literature and the Technologies of Recognition», *PMLA*, n<sup>o</sup> 119 (1, 2004), pp. 16-30.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*, traducido por Rosa Rabadán y Raquel Merino, Madrid, Cátedra, 2004.
- . «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 53-69, disponible en la página: [http://isg.urv.es/library/papers/toury\\_norms.htm](http://isg.urv.es/library/papers/toury_norms.htm) [consultada: noviembre 2008]. Versiones anteriores: in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies (Colloquium Literature and Translation, Catholic University of Leuven, 27-29 de abril de 1976)*, James S. Holmes; José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.), Lovaina, Acco, 1978, pp. 83-100. Reeditado en: *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, pp. 51-62.
- Vázquez Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, D. C., Georgetown University Press, 1977.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, Londres, Routledge, 2002, 2<sup>a</sup> edición [1<sup>a</sup> edición en 1995].
- Vidal Claramonte, M<sup>a</sup> Carmen África. *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- . *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- Welsch, Wolfgang. «Transculturality: The Changing Form of Cultures Today», in *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformation*, Armin Paul Frank y Helga Essmann (eds.), Gotinga, Wallstein, 1999, pp. 287-308.



## 2. Bibliografía sobre la traducción indirecta y el *editing*

- Basu, Chitralekha. «Right to rewrite?», *China Daily*, 19 de julio de 2011, disponible en la página: <[http://www.chinadaily.com.cn/life/2011-08/19/content\\_13149046.htm](http://www.chinadaily.com.cn/life/2011-08/19/content_13149046.htm)> [consultada: septiembre 2011].
- Bauer, Wolfgang. «The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German», in *De l'un au multiple: Traductions du chinois vers les langues européennes = Translations from Chinese to European languages*, Viviane Alleton y Michael Lackner (eds.), París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, pp. 19-32.
- Chen Yan 陈言. «20 shiji zhongguo wenxue fanyi zhong de “fuyi”, “zhuanyi” zhi zheng 20 世纪中国文学翻译中的“复译”、“转译”之争 (El debate entre la retraducción y la traducción relevo en la traducción literaria en China en el siglo XX)», *Sichuan waiyu xueyuan xuebao (Journal of Sichuan International Studies University)*, n° 21 (2, 2005), pp. 100-104.
- Delabastita, Dirk. «“Hamlet” in the Netherlands in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. The Complexities of the History of Shakespeare’s Reception», in *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Dirk Delabastita y Lieven D’huylst (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 219-233.
- Dollerup, Cay. «Relay and Support Translations», in *Translation in Context: Selected Papers from the EST Congress (Granada 1998)*, Andrew Chesterman; Natividad Gallardo y Yves Gambier (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2000, pp. 17-26.
- Edström, Bert. «The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n° 37 (1, 1991), pp. 1-13.
- Gambier, Yves. «La retraduction, retour et détour», *Meta*, n° 39 (3, 1994), pp. 413-417.
- . «Working with relay: An old story and a new challenge», in *Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users*, Luis Pérez González (ed.), Universidad de Valencia, 2003, pp. 47-66.
- Kittel, Harald y Armin Paul Frank (eds.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Berlín, Eric Schmidt, 1991.
- Marin-Lacarta, Maialen. *La traduction relais dans la traduction en espagnol du roman chinois contemporain*, tesina de máster de investigación [inédita],

- bajo la dirección de Isabelle Rabut, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Département de Langue et Civilisation Chinoises, 2008.
- . «La traduction relais et la hiérarchie mondiale des systèmes littéraires: le cas de la réception de la littérature chinoise du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne», *La Tribune Internationale des langues vivantes*, n<sup>o</sup> 51 (noviembre 2011), pp. 11-25.
- Obolenskaya, Julia. «Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España», *Livius*, n<sup>o</sup> 1 (1992), pp. 43-56.
- Perdu, Nobel. «From Arabic to Other Languages through English», in *Less Translated Languages*, Albert Branchadell y Lovell Margaret West (eds.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2005, pp. 67-74.
- Radó, György. «Indirect Translation», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n<sup>o</sup> 21 (2, 1975), pp. 51-59.
- Ringmar, Martin. «“Roundabout Routes”: Some Remarks on Indirect Translations», *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*, disponible en la página: <<http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers2006/RINGMAR.pdf>> [consultada: noviembre 2008].
- Roche, Geneviève. «The Persistence of French Mediation in Nonfiction Prose», in *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Harald Kittel y Armin Paul Frank (eds.), Berlín, Erich Schmidt, 1991, pp. 17-24.
- Rodríguez Espinosa, Marcos. «Ideological Constraints and French Mediation in Hispanic Translated Texts: 1860-1930», *TRANS: revista de traductología*, n<sup>o</sup> 5 (2001), pp. 9-22.
- Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, Londres, Vintage, 2005, 2<sup>a</sup> edición [la 1<sup>a</sup> edición es de: Londres, The Harvill Press, 2002].
- Snyder, Stephen. «Two Voices with Stephen Snyder on Yoko Ogawa, Haruki Murakami, and the Business of International Literature», conferencia pronunciada en el Center for the Art of Translation de San Francisco el 12 de mayo de 2011, audio disponible en: <<http://www.catranslation.org/blogpost/stephen-snyder-yoko-ogawa-haruki-murakami>> [consultada: octubre 2011].
- Toury, Gideon. «A Lesson from Indirect Translation», in *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 129-146. [Una versión anterior de este artículo fue publicada en 1988 bajo el título: «Translating English Literature via German—and Vice Versa: A

Symptomatic Reversal in the History of Modern Hebrew Literature», Harald Kittel (ed.), Berlín, Erich Schmidt, 1988, pp. 139-157].

Xu, Jianzhong. «Retranslation: Necessary or Unnecessary», *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, n° 49 (3, 2003), pp. 193-202.

### 3. Bibliografía sobre las traducciones de literatura china en España y su recepción

#### 3.1. Traducciones de literatura china y sinófona moderna y contemporánea en España<sup>847</sup>

Alai. *Las amapolas del emperador* [Red Poppies, 2002 = 尘埃落定, 1998], traducido del inglés por María Eugenia Ciocchini Suárez, Madrid, Maeva, 2003.

Alberti, Rafael y María Teresa León. *Poesía china*, Madrid, Visor, 2003.

Anónimo. *La linterna roja* (guión de la versión de mayo de 1970) / arreglo colectivo de la Compañía Nacional de Ópera de Pekín, traducido del chino por Inma González Puy, Marbella (Málaga), Edinexus, 2005.

Ba Jin. *La familia* [家, 1931], traducido del chino por María Teresa Guzmán, Barcelona, Bruguera, 1982 [reedición de la versión de Ediciones en Lenguas Extranjeras].

—. *La familia Kao* [家, 1931], traducido del chino por Taciana Fisac, Madrid, SM, 1985 [versión abreviada autorizada por el autor para la colección juvenil Gran Angular, reeditada en 1986 y 1989].

Bei Dao. *Olas* [波动, 1981], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Barcelona, Península, 1989.

—. *Paisaje sobre cero* [零度以上的风景, 1996], traducido del chino por Luisa Chang, Madrid, Visor, 2001 [edición bilingüe].

Bi Feiyu. *Las feroces aprendices Wang* [Trois sœurs, 2005 = 玉米、玉秀、玉秧, 2003], traducido del francés por Joan Artés Morata, Barcelona, Verdecielo, 2007.

---

<sup>847</sup> Señalamos entre corchetes la fuente de la traducción. En las traducciones indirectas indicamos el título y año de publicación del texto mediador y del original chino. Hemos decidido separar en el apartado 3.2. las traducciones de obras sinoextranjeras. Excluimos las obras de Mo Yan porque figurarán en el apartado 4.5.

- . *Qingyi, ópera de la luna* [青衣, 2001], traducido del chino por Paula Ehrenhaus, Barcelona, Verdecielo, 2007.
- Cao Guanlong. *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* [The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son, 1996 = 阁楼上下, 1993], traducido del inglés por María Teresa de los Ríos de Francisco, Pozuelo de Alarcón, Amaranto; Madrid, Turpial, 2001.
- Chen Ge; Chi He, *et al.* *La niebla de nuestra edad: 10 poetas chinos contemporáneos*, traducción de Fan Ye y Javier Martín Ríos, Granada, Ficciones, 2009 [edición bilingüe].
- Chen Guojian. *Lo mejor de la poesía amorosa china*, Madrid, Calambur, 2007.
- Chen, Jerome. *Mao y la revolución china, seguido de treinta y siete poemas de Mao Tse-Tung* [Mao and the Chinese Revolution, 1965], traducido de la versión inglesa de Jerome Chen y Michael Bullock por Isidro Molas y Luis Avilés, Vilassar de Mar (Barcelona), Oikos-Tau, 1966 [reeditado en 1968; Barcelona, Orbis, 1985, 1987].
- Chi Li. *Trista vida* [烦恼人生, 1987], traducido del chino por Mari Carme Espín García, Barcelona, Belacqva, 2007.
- . *Triste vida* [烦恼人生, 1987], traducido del chino por Mari Carme Espín García, Barcelona, Belacqva, 2007.
- Chun Shu (Chun Sue). *La muñeca de Pekín* [北京娃娃, 2002], traducido del chino por Luis Pérez, Kai-Lin Shan y Verónica Canales, Barcelona, El Aleph, 2003.
- . *La niña de Pequín* [北京娃娃, 2002], traducido del chino por Sara Rovira, Barcelona, Empúries, 2003.
- Dai Wangshu. *Mis recuerdos* [我的记忆, 1929], traducido del chino por Javier Martín Ríos, Barcelona, La Poesía Señor Hidalgo, 2006 [edición bilingüe].
- De Juan, Marcela. *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*, Madrid, Alianza, 1973.
- . *Segunda antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente, 1962 [reeditada en 2007 por Alianza].
- Ding Ling. *El diari de Shafei* [莎菲女士的日记, 1928], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolores Folch, Barcelona, l'Eixample, 1991.
- Feng Jicai. *Que broten 100 flores* [感谢生活, 1985], traducido del chino por Iñaki Preciado y Emilia Hu, León, Everest, 1997 [reeditada en 2009].

- Gao Ertai. «Sobre la obligación de sonreír en los campos de trabajo», traducción de Javier Calzada, *Cacharro(s)*, nº 2 (septiembre-octubre 2003), La Habana, pp. 30-34 [Tomado de la revista Autodafé, del Parlamento Internacional de los Escritores (Barcelona, Anagrama) nº 1, 2000].
- Gao Xingjian. *Contra los ismos* [没有主义, 1996], traducido del chino por Sara Rovira, Barcelona, ElCobre, 2007.
- . *El libro de un hombre solo* [Le livre d'un homme seul, 2000 = 一个人的圣经, 1999], traducido del francés por Xin Fei y José Luís Sánchez, Barcelona, Bronce, 2002 [reeditado en 2003; Barcelona, Círculo de Lectores, 2002; Barcelona, Planeta, 2005].
- . *El llibre d'un home sol* [Le livre d'un home seul, 2000 = 一个人的圣经, 1999], traducido del francés por Pau Joan Hernández, Barcelona, Columna, 2001.
- . *La montaña del alma* [La montagne de l'Âme, 1995 = 灵山, 1990], traducido del francés por Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador, Barcelona, Bronce, 2001 [reeditado en 2002, 2007; Barcelona, Círculo de Lectores, 2001; Barcelona, Planeta, 2004].
- . *La muntanya de l'ànima* [La montagne de l'Âme, 1995 = 灵山, 1990], traducido del francés por Pau Joan Hernández y Liao Yanping, Barcelona, Columna, 2001.
- . *La raó de ser de la literatura* [文学的理由, 2001], traducido del chino por Manel Ollé, Barcelona, Empúries, 2004.
- . *Una caña de pescar para el abuelo* [给我老爷买鱼竿, 1989], traducido del chino por Laureano Ramírez, Barcelona, Bronce, 2003.
- . *Una canya de pescar per al meu avi* [Une canne à pêche pour mon grand-père, 1997 = 给我老爷买鱼竿, 1989], traducido del francés por Pau Joan Hernández, Barcelona, Columna, 2003.
- Gu Hua. *Hibisco* [Hibiscus, 1987 = 芙蓉镇, 1981], traducido del francés por Ramón Alonso Pérez, Barcelona, Caralt, 1989.
- Han Shaogong. *Diccionario de Maqiao* [A Dictionary of Maqiao, 2003 = 马桥词典, 1996], traducido del inglés por Claudio Molinari, Madrid, Kailas, 2007.
- . *Pa pa pa* [爸爸爸, 1986], traducido del chino por Yunqing Yao, Madrid, Kailas, 2008.
- Hong Ying. *El verano de la traición* [裸舞代, 1992], traducido del chino por Lola Díez Pastor, Barcelona, Plaza & Janes, 1998.

- . *Hija del río* [Daughter of the River, 1998 = 饥饿的女儿, 1997], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph, 2005.
  - . *K: El arte del amor* [K, The art of love, 2002 = K, 1999], traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer, Barcelona, El Aleph, 2004 [reeditado en 2006].
- Jiang Rong (Lu Jiamin). *L'esperit del llop* [Wolf Totem, 2008 = 狼图腾, 2004], traducido del inglés por Xavier Solé y Núria Parés, Barcelona, La Magrana, 2008.
- . *Tótem lobo* [Wolf Totem, 2008 = 狼图腾, 2004], traducido del inglés por Miguel Antón Rodríguez, Madrid, Alfaguara, 2008.
- Lao She. *Historia de mi vida* [Histoire de ma vie, 1982 = 我这一辈子, 1937], traducido del francés por Javier Barrado García, Madrid, Amaranto, 2005.
- . *La casa de té* [茶馆, 1957], traducido del chino por Belén Cuadra, Salvadora Mateo *et al.*, Albolote (Granada), Comares, 2009.
- Li Bihua (Lilian Lee). *Adiós a mi concubina* [Farewell to My Concubine, 1993 = 霸王别姬, 1985], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B, 1993 [reeditado en 1997, reeditado por Círculo de Lectores en 1994].
- . *La última princesa de Manchuria* [The Last Princess of Manchuria, 1992 = 川岛芳子- 满洲国妖艳, 1990], traducido del inglés por Victor Pozanco, Barcelona, Ediciones B, 1995 [reeditado en 1996, reeditado por Círculo de Lectores en 1996].
- Lu Wenfu. *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* [Vie et passion d'un gastronome chinois, 1988 = 美食家, 1983], traducido del francés por Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- Lu Xun. *Contar nuevo de historias viejas* [故事新编, 1936], traducido del chino por Laureano Ramírez, Madrid, Hiperión, 2001 [reeditado en 2009].
- . *Diari d'un boig i altres relats*, traducido del chino por Carles Prado Fonts, Barcelona, Edicions de 1984, 2007.
  - . *Diario de un demente y otros cuentos*, traducido de la edición inglesa de Lenguas Extranjeras de Pekín por Néstor Cabrera López, Madrid, Editorial Popular, 2008.
  - . *Diario de un loco* [A Mad Man's Diary = 狂人日记, 1918], traducido del inglés por Sergio Pitoll, Barcelona, Tusquets, 1971 [reeditado en 1980].

- . *La verdadera historia de A Q y otros cuentos*, traducido por Luis Enrique Délano, Estella, Salvat, 1971 [reedición de la publicación de Lenguas Extranjeras de Pekín, 1960].
  - . *La verídica historia de A Q*, traducido por Ernesto Posse, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.
  - . *Mala herba* [野草, 1927], traducido del chino por Seán Golden y Marisa Presas, Barcelona, Edicions 62, 1994 [edición bilingüe].
  - . *Obras I: Grito de llamada* [呐喊, 1923], traducido del chino por Iñaki Preciado y Miguel Shiao, Madrid, Alfaguara, 1978.
- Ma Jian. *Pekín en coma* [Beijing coma, 2008 = 北京植物人, 2009], traducido del inglés por Jordi Fibla, Barcelona, Mondadori, 2008.
- . *Treu la llengua saburosa* [亮出你的舌苔或空空荡荡, 1987], traducido del chino por Sara Rovira, Andorra la Vella, Límits, 2002.
- Mao Zedong. *Poemas* [Nineteen Poems, 1959], traducido del inglés por Luis Enrique Délano, notas y comentarios de Chou Chen-fu, Barcelona Mateu, 1970; reeditado en 1974 en Madrid por Alberto Corazón y en Barcelona por Visor [reedición de la versión de Lenguas Extranjeras de Pekín de 1962 que a su vez es la segunda edición revisada de la de 1959].
- . *Poemas* [Poemas, 1972], traducido del chino al portugués por Manuel de Seabra y al castellano por Joaquín Horta, Barcelona, Aymà, 1975.
  - . *Poesía completa de Mao Tse Tung* [Poemas, 1972], traducido del chino al portugués por Manuel de Seabra y al catalán por Joaquim Horta, Barcelona, Proa, 1976.
- Moravia, Alberto y Girolamo Mancuso. *Mao Tsé-Tung* [Tutte le poesie, 1972], traducido del italiano por José Palao, Madrid, Júcar, 1975.
- Qian Zhongshu. *La fortaleza asediada* [围城, 1947], traducido del chino por Taciana Fisac, Barcelona, Anagrama, 1992 [reeditado en 2009].
- Rexroth, Kenneth y Ling Chung. *El barco de orquídeas: poetisas de China* [Orchid Boat: Women Poets of China, 1972], traducido del inglés por Carlos Manzano, Madrid, Gadir, 2006.
- Ru Zhijuan; Liu Zhen, et al. *Ocho escritoras chinas: vida cotidiana en la China de hoy*, traducción realizada por hispanistas chinos y revisada por correctores latinoamericanos, Barcelona, Icaria, 1990 [reedición de la versión de Ediciones en Lenguas Extranjeras].

- Sánchez-Mejías, Rolando. *Antología del cuento chino maravilloso: sabiduría exquisita de Oriente*, Barcelona, Océano, 2003.
- Shi Shuqing (Shih Shu-ching). *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* [City of the Queen: A Novel of Colonial Hong Kong, 2005 = 香港三部曲: 《她名叫蝴蝶》, 1993, 《遍山洋紫荆》, 1995, 《寂寞云园》, 1997], traducida del inglés por Elena López Fernández, Madrid, El tercer nombre, 2009.
- Su Tong. *Mi vida como emperador* [My life as emperor, 2005 = 我的帝王生涯, 1989], traducido del inglés por Domingo Almendros, Barcelona, JP Libros, 2009.
- Tie Ning. *La blusa roja sin botones* [没有纽扣的红衬衫, 1983], traducido del chino por Taciana Fisac, Madrid, SM, 1989 [reeditado en 1990].
- Wang Anyi. *Baotown* [Baotown, 1989 = 小鲍庄, 1985], traducido del inglés por Herminia Dauer, Barcelona, Juventud, 1996.
- . *Canción de la pena eterna* [The Song of Everlasting Sorrow: a Novel of Shanghai, 2008 = 长恨歌, 1995], traducido del inglés por Carlos Ossés, Madrid, Kailas, 2010.
- Wang Shuo. *Haz el favor de no llamarme humano* [千万别把我当人, 1989], traducido del chino por Gabriel García-Noblejas, Toledo, Lengua de Trapo, 2002 [reeditado por Punto de Lectura en 2008].
- Wang Tongzhao; Rou Shi, et al. *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* [Masterpieces by Modern Chinese Fiction Writers, 2002], traducido de la versión de Lenguas Extranjeras de Pekín por Néstor Cabrera López, Madrid, Editorial Popular, 2007.
- Wen Yiduo. *Agua muerta* [死水, 1928], traducido del chino por Javier Martín Ríos, Vitoria, Bassarai, 2006 [edición bilingüe].
- Xia Zhiyan (Hsia Chih-Yen). *El invierno más frío de Pekín* [The Coldest Winter in Pekin, 1978 = 北京最寒冷的冬天, 1977], traducido del inglés por Ramón Folch i Camarasa, Barcelona, Grijalbo, 1979.
- Xie Bingying (Hsie Ping-ying). *Autobiografía de una muchacha china* [Autobiography of a Chinese Girl, 1943 = 一个女兵的自传, 1936], prólogo de Marcela de Juan, traducción de la versión inglesa de Tsui Chi por Rosa María Topete, Madrid, Mayfe, 1949.
- Xu Xing. *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* [Et tout ce qui reste est pour toi, 2003 = 剩下的都属于你, 2004], traducido del francés por Roser Berdagué, Barcelona, Roca, 2004.



- Yan Lianke. *Servir al pueblo* [Servir le peuple, 2006 = 为人民服务, 2005], traducido del francés por Ana Herrera Ferrer, Madrid, Maeva, 2008.
- Yu Dafu; Lao She, *et al.* *Diez grandes cuentos chinos*, traducido del inglés y del francés por Poli Délano y Luis Enrique Délano, Barcelona-Buenos Aires-México D.F.-Santiago de Chile, Andrés Bello, 2000 [reedición de (1971) *Diez grandes cuentos chinos*, Santiago (Chile), Quimantú].
- Yu Hua. *Brothers* [Brothers, 2009 = 兄弟, 2005-2006], traducido del inglés por Vicente Villacampa, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- Yunque, Álvaro. *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, traducido del francés por Álvaro Yunque, Barcelona, Azul, 2000.
- Zhang Jie. *Galera* [方舟, 1982], traducido del chino por Isabel Alonso, Tafalla, Txalaparta, 1995.
- . *Faltan palabras* [Senza parole, 2008 = 无字, 2002], traducido del italiano por Jorge Rizzo, lectura comparada de Fan Ye y Javier González Roldan, Barcelona, Miscelánea, 2009.
- Zhang Xianliang. *La mitad del hombre es la mujer* [男人的一半是女人, 1985], traducido del chino por Iñaki Preciado y Emilia Hu, Madrid, Siruela, 1992.
- Zhang Xinxin y Sang Ye. *El hombre de Pekín* [北京人: 一百个普通人的自述, 1986], traducido del chino por M<sup>a</sup> Dolors Folch, Sabadell, AUSA, 1989.
- Zhou Weihui (Wei Hui, Weihui). *Casada con Buda* [我的禅, 2004], traducido del inglés y cotejado con el chino por Ainara Munt y Xu Ying, Barcelona, Emecé, 2005 [reeditado en 2007].
- . *Shanghai Baby* [上海宝贝, 1999], traducido del chino por Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska, Barcelona, Planeta; Buenos Aires, Emecé, 2002; Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (reeditado por Planeta en 2003, 2004, 2005)].
- . *Shanghai Baby* [Shanghai Baby, 2002 = 上海宝贝, 1999], traducido del castellano por Victor Aldea Lorente, Barcelona, Columna, 2002.

### 3.2. Traducciones de obras sinoextranjeras en España

- Chang, Jung. *Cignes salvatges: tres filles de la Xina* [Wild Swans, 1991], traducido por Roser Berdagué Costa, Barcelona, Circe, 2001.
- . *Cisnes salvajes: tres hijas de China* [Wild Swans, 1991], traducido por Gian Castelli Gair, Barcelona, Circe, 1993 [reimpreso por Circe en innumerables ocasiones hasta 2008; por Círculo de Lectores en 1994].
- Chang, Samantha. *Herencia* [Inheritance, 2004], traducido del inglés por Víctor V. Úbeda, Madrid, Kailas, 2006.
- Dai, Sijie. *Balzac i la petita modista xinesa* [Balzac et la petite tailleuse chinoise, 2000], traducido por Marta Marfany Simó, Barcelona, Edicions 62, 2001.
- . *Balzac y la joven costurera china* [Balzac et la petite tailleuse chinoise, 2000], traducido por Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Salamandra, 2001.
- Jin, Ha. *Despojos de guerra* [War trash, 2004], traducido por Noemí Sobregués, Barcelona, Tusquets, 2007.
- . *En el estanque* [In the pond, 1998], traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 2002.
- . *La espera* [Waiting, 1999] traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 2000.
- . *L'espera* [Waiting, 1999], traducido por Rosa Maria Calonge i Fontcuberta, Barcelona, La Campana, 2000.
- . *Sombras del pasado* [The Crazy, 2002] traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 2005.
- . *Yang, el boig* [The Crazy, 2002] traducido por Ramon Folch i Camarasa, Barcelona, La Campana, 2005.
- Li, Cunxin. *El último bailarín de Mao* [Mao's Last Dancer, 2003], traducido del inglés por Olga Marcos, Madrid, Kailas, 2010.
- Li, Yiyun. *Los buenos deseos* [A Thousand Years of Good Prayers, 2005], traducido del inglés por Laura Martín, Barcelona, Lumen, 2007.
- Liang, Diane Wei. *El ojo de jade* [The Eye of Jade, 2008], traducido por Lola Díez, Madrid, Siruela, 2008.
- Min, Anchee. *Azalea roja* [Red Azalea, 1994], traducido del inglés por Rosa Arruti, Barcelona, Ediciones B, 1994.

- Pan, Lynn. *El rastro perdido* [Tracing it Home: Journeys of a Chinese Family, 1993], traducido del inglés por Luis Magrinyà, Barcelona, Alba, 1994.
- Qiu, Xiaolong. *Cuando el rojo es negro* [When Red Is Black, 2004], traducido por María Fernández, Córdoba, Almuzara, 2009.
- . *El caso de las dos ciudades* [A Case of Two Cities, 2006], traducido por José Luis Moreno Ruiz, Córdoba, Almuzara, 2009.
- . *Muerte de una heroína roja* [Death of a Red Heroine, 2000], traducido por Alberto Magnet Ferrero, Córdoba, Almuzara, 2006 [reeditado por Books4Pocket en 2007].
- . *Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen* [A Loyal Character Dancer, 2002], traducido por Carme Camps, Córdoba, Almuzara, 2007 [reeditada en 2009 por Books4Pocket].
- Shan Sa, *La jugadora de go* [La joueuse de go, 2001], traducido del francés por Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005.
- Tan, Amy. *El Club de la buena estrella* [The Joy Luck Club, 1989], traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 1990 [reeditado en 1995; por Salvat en 1994; por Rba en 1994, 1995; por Círculo de Lectores en 1995, 2001; por Debolsillo en 2001, 2002, 2003; por Planeta en 1997, 2007, 2008, 2009; por Altaya en 2008 etc.]
- . *La hija del curandero* [The Bonesetter's Daughter, 2001], traducido por María Eugenia Ciocchini, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2005.
- . *El club de la bona estrella* [The Joy Luck Club, 1989], traducido por Jordi Arbonés i Montull, Barcelona, El Aleph, 1994.
- Xu, Xi. *Acostumbrada a un cielo extraño* [Habit of a Foreign Sky, 2010], traducido del inglés por Enrique Redondo, Madrid, Kailas, 2009.
- Ya, Ding. *El sorgo rojo* [Le sorgho rouge, 1987], traducido del francés por Enrique Sordo, Barcelona, Planeta, 2008 [1ª edición en 1988].

### 3.3. Artículos, reseñas y entrevistas en prensa española sobre literatura china<sup>848</sup>

«Asia también en los quioscos», *Boletín Casa Asia*, nº 8 (1 de febrero de 2006), disponible en la página: <http://www.casaasia.es/documentos/butletti022006.pdf> [consultada: octubre 2009].

«Panorama de la novela actual: China 2008», *El Cultural*, 31 de julio de 2008, disponible en la página: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/23726/Panorama\\_de\\_la\\_novela\\_actual/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23726/Panorama_de_la_novela_actual/) [consultada: septiembre 2009].

A. «Guillermaz, Patricia: “La poesía china contemporánea”», *ABC*, 15 de agosto de 1964, p. 41, disponible en la página: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/08/15/041.html> [consultada: noviembre 2009].

— «Guillermaz, Patricia: “La poesía china”», *ABC*, 18 de agosto de 1964, p. 56, disponible en la página: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/08/18/056.html> [consultada: noviembre 2009].

Aguirre, Lina María. «Viajes literarios: una selección para recorrer toda clase de mundos (China)», *La Vanguardia*, 1 de junio de 2003, p. 78, disponible en la página: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2003/06/01/pagina-78/34401654/pdf.html> [consultada: marzo 2010].

Arrabal, Francisco. «Los tanques no pudieron con él», *ABC*, 13 de octubre de 2000, p. 48, disponible en la página: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/10/13/048.html> [consultada: agosto 2010].

Ayén, Xavi. «Las mil caras de la literatura china», *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2000, pp. 33-34, disponible en las páginas: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2000/12/08/pagina-33/34108952/pdf.html> y <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2000/12/08/pagina-34/34108953/pdf.html> [consultadas: septiembre 2009].

Bach, Mauricio. «Mujeres de otros mundos», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1999, p. 6, disponible en la página:

---

<sup>848</sup> Generalmente indicamos la página web y/o el número de página del artículo, si no indicamos ninguno de los dos es porque sólo hemos podido consultar el artículo a través de una base de datos.

<<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2000/12/08/pagina-6/34491601/pdf.html?search=Ying%20Chen>> [consultada: septiembre 2009].

—. «Un amor en la China comunista», *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 2000, p. 9.

Beccaria, Lola. «Sobre el desgarró del amor», *ABC*, 27 de julio de 2002, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2002/07/27/011.html>> [consultada: mayo 2010].

Caballero, Óscar. «Entrevista a Amy Tan, autora de “El Club de la Buena Estrella”», *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1990, pp. 63-64, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1990/05/06/pagina-63/33016701/pdf.html>> [consultada: octubre 2009].

Caballero, Paloma. «Teatro navideño en español en una de las facultades más jóvenes de China», *El Confidencial*, 15 de diciembre de 2011, disponible en la página: <<http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2011/12/teatro-navideno-espanol-facultades-jovenes-china-20111215-646453.html>> [consultada: febrero de 2012].

Carrión, Ignacio. «Libros de ciudad y morcillas de mi pueblo. Inaugurada la Feria del Libro de Madrid», *El País*, 26 de mayo de 1990, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID\\_/MUNICIPIO/MADRID/FERIA\\_DEL\\_LIBRO\\_DE\\_MADRID/Libros/ciudad/morcillas/pueblo/elpepicul/19900526elpepicul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/MADRID/MADRID_/MUNICIPIO/MADRID/FERIA_DEL_LIBRO_DE_MADRID/Libros/ciudad/morcillas/pueblo/elpepicul/19900526elpepicul_9/Tes)> [consultada: octubre 2009].

Castilla, Amelia. «Amy Tan: “Mis libros exploran en los sentimientos de las personas”. ‘Los cien sentidos secretos’ enfrenta a Oriente y Occidente», *El País*, 21 de mayo de 1996, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/\\_AMY/Amy/libros/exploran/sentimientos/personas/elpepicul/19960521elpepicul\\_4/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/_AMY/Amy/libros/exploran/sentimientos/personas/elpepicul/19960521elpepicul_4/Tes/)> [consultada: septiembre 2009].

Conte, Rafael. «Un viaje chino hasta el fin de la noche», *El Cultural ABC*, 7 abril 2001, p. 13.

«Crónica-Nobel Literatura», *Europa Press – Servicio Internacional*, 12 de octubre de 2000.

Díaz, Manuela. «Libros que rompen prejuicios», *El Correo*, 13 de junio de 2006, disponible en la página: <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/pg060613/prensa/noticias/Guipuzcoa/200606/13/VIZ-GUI-083.html>> [consultada: mayo 2010].

«El soplo de Oriente» (índice del dossier *Literatura Oriental*), *ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001, p. 3, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/02/17/003.html>> [consultada: septiembre 2009].

Fernández Arce, Antonio. «Agria reacción de Pekín, similar a la del Nobel de Paz del Dalai Lama», *ABC*, 13 de octubre de 2000, p. 48, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/10/13/048.html>> [consultada: agosto 2010].

Fietta, Jarque. «Amy Tan: “No escribo novelas étnicas”. La autora norteamericana visita España», *El País*, 10 de mayo de 1990, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/\\_AMY/ESTADOS\\_UNIDOS/MADRID/MADRID/\\_MUNICIPIO/Amy/escribo/novelas/eticas/elpepicul/19900510elpepicul\\_9/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/_AMY/ESTADOS_UNIDOS/MADRID/MADRID/_MUNICIPIO/Amy/escribo/novelas/eticas/elpepicul/19900510elpepicul_9/Tes/)> [consultada: marzo 2010].

Folch, Dolors. «Un Nobel de novela», *El País*, 19 de octubre de 2000, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/opinion/GAO\\_XINGJIAN/\\_NOBEL\\_DE\\_LITERATURA/Nobel/novela/elpepiopi/20001019elpepiopi\\_8/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/opinion/GAO_XINGJIAN/_NOBEL_DE_LITERATURA/Nobel/novela/elpepiopi/20001019elpepiopi_8/Tes/)> [consultada: abril 2010].

Frade, Cristina. «El Nobel premia la obra de Gao Xingjian, símbolo de la disidencia política china», *El Mundo*, 13 de octubre de 2000 Fernández Arce, disponible en la página: <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/2000/10/13/cultura/>> [consultada: agosto 2010].

Freixas, Ramón. «El recurso a las etiquetas», *La Vanguardia*, 15 de junio de 1990, p. 2, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1990/06/15/pagina-2/33017614/pdf.html>> [consultada: marzo 2010].

Fresneda, Carlos. «“Me indigna la paradoja de Occidente: ayudamos a la gente que en el fondo odiamos” [Entrevista a Amy Tan]», *El Mundo Magazine*, 2 de abril de 2006, disponible en la página: <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/340/1143829718.html>> [consultada: octubre 2009].

Golden, Seán. «Eslabon entre dos generaciones perdidas», *El País*, 13 octubre 2000, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Eslabon/generaciones/perdidas/elpepicul/20001013elpepicul\\_2/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Eslabon/generaciones/perdidas/elpepicul/20001013elpepicul_2/Tes/)> [consultada: febrero 2010].

Gurpegui, José Antonio. «La hija del curandero [reseña]», *La Vanguardia*, 20 de junio de 2001, disponible en la página:

<[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/457/La\\_hija\\_del\\_curandero](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/457/La_hija_del_curandero)> [consultada: octubre 2009].

- . «Un lugar llamado nada [reseña]», *El Cultural*, 11 de mayo de 2006, disponible en la página: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/17216/Un\\_lugar\\_llamado\\_nada](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17216/Un_lugar_llamado_nada)> [consultada: octubre 2009].

Hevia, Elena. «Yu hua, el escritor como dentista», *El Periódico de Catalunya*, 12 de mayo de 2010, disponible en la página: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100512/hua-escritor-como-dentista/253851.shtml>> [consultada: agosto 2010].

Lafuente, Fernando R. «Cisnes salvajes», *ABC*, 24 de septiembre de 1993, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/09/24/014.html>> [consultada: julio 2010].

- . «El rastro perdido», *ABC*, 26 de agosto de 1994, p. 12, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1994/08/26/012.html>> [consultada: septiembre 2009].

M., R. «Ediciones del Bronce publicará en España al Nobel Gao Xingjian», *El País*, 2 de noviembre de 2000.

Marco, Joaquín. «La esposa del dios del fuego [reseña]», *ABC*, 17 de enero de 1992, p. 10, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/01/17/010.html>> [consultada: octubre 2009].

Marra, Nelson. «El otro realismo mágico: Tercera obra de la autora de “El club de la buena estrella”», *El Mundo*, 30 de marzo de 1996, disponible en la página: <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/03/30/esfera/99309.html>> [consultada: octubre 2009].

Martí, Isabel. «Entrevista a Jung Chang, escritora china, autora de “Cisnes salvajes”», *La Vanguardia*, 1 de julio de 1993, p. 49.

Martínez Laínez, Fernando. «Crímenes de jade», *ABC*, 5 de enero de 2008, p. 15, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/01/05/015.html>> [consultada: septiembre 2009].

Mas de Xaxàs, Xavier. «Amy Tan: “Es en la familia donde siempre encontramos las emociones más profundas”», *La Vanguardia*, 20 de mayo de 2001, pp. 26-32, disponible en la página:

<<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2001/05/20/pagina-26/34371442/pdf.html>> [consultada: octubre de 2009].

Moix, Ana María. «Horizontes lejanos», *La Vanguardia*, 16 de julio de 1993, p. 39, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1993/07/16/pagina-39/34708085/pdf.html>> [consultada: marzo 2010].

Moix, Llàtzer. «El Globo entero en la librería», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1999, p. 6, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2000/12/08/pagina-6/34491601/pdf.html?search=Ying%20Chen>> [consultada: septiembre 2009].

Montero, Rosa. «De chinos, chilenos y marcianos», *El País*, 20 de marzo de 2008, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/chinos/chilenos/marcianos/elpepuculbab/20080329elpbabnar\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/chinos/chilenos/marcianos/elpepuculbab/20080329elpbabnar_11/Tes)> [consultada: marzo 2010].

Morán, David. «Almuzara se adentra en la novela negra “made in China”», *ABC*, 13 de abril de 2006, disponible en la página: <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-04-2006/abc/Catalunya/almuzara-se-adentra-en-la-novela-negra-made-in-china\\_1421137698630.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-13-04-2006/abc/Catalunya/almuzara-se-adentra-en-la-novela-negra-made-in-china_1421137698630.html)> [consultada: julio 2010].

—. «Siete autores norteamericanos participaran en un ciclo en Barcelona», *El País*, 5 de abril de 1990, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/\\_PAUL/\\_ESCRITOR/MCINERNEY/\\_JAY/FORD/\\_RICHARD/\\_ESCRITOR/LURIE/\\_ALISON/\\_AMY/ESTADOS\\_UNIDOS/elpepicul/19900405elpepicul\\_6/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/_PAUL/_ESCRITOR/MCINERNEY/_JAY/FORD/_RICHARD/_ESCRITOR/LURIE/_ALISON/_AMY/ESTADOS_UNIDOS/elpepicul/19900405elpepicul_6/Tes/)> [consultada: octubre 2009].

—. «Una generación atenta al extranjero», *El País*, 25 de noviembre de 1990, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/BARNES/\\_JULIAN/REINO\\_UNIDO/generacion/atenta/extranjero/elpepicul/19901125elpepicul\\_9/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/BARNES/_JULIAN/REINO_UNIDO/generacion/atenta/extranjero/elpepicul/19901125elpepicul_9/Tes/)> [consultada: octubre 2009].

Ollé, Manel. «El soplo de Oriente», *Literatura Oriental, ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001, pp. 9-10, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/02/17/009.html>> [consultada: septiembre 2009].

—. «Novelón tres delicias», *La Vanguardia*, 27 de mayo de 2009, p. 8, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2009/05/27/pagina-8/78035147/pdf.html>> [consultada: marzo 2010].



- «Observatorio de Orientalismo: Pésimas traducciones», *Boletín Asociación Española de Estudios del Pacífico*, 15 junio 2001, disponible en la página: <<http://www.florentinorodao.com/act/baeep27.htm>> [consultada: febrero 2008].
  
- «Sex & Mao», *La Vanguardia*, 29 de abril de 2009, p. 10, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2009/04/29/pagina-10/77735166/pdf.html>> [consultada: noviembre 2009].
  
- «Xingjian y la China de Mao», *El País*, 26 de enero de 2002, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Xingjian/China/Mao/elpepuculbab/20020126elpbabnar\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Xingjian/China/Mao/elpepuculbab/20020126elpbabnar_3/Tes)> [consultada: marzo 2009].
  
- Palomeras, Ramon. «La complexitat xinesa», *Avui*, 8 de julio de 2008, disponible en la página: <<http://paper.avui.cat/article/cultura/132400/la/complexitat/xinesa.html>> [consultada: julio 2010].
  
- Pérez, María. «Ay, pobre China», *El Mundo*, 3 de marzo de 2010, disponible en la página: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/03/cultura/1267619852.html>> [consultada: agosto 2010].
  
- Piquer, Isabel. «‘Me asusta que utilicen mi trabajo como un medio para conocer a los chinos’», *El País*, 19 de junio de 2001, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/asusta/utilicen/trabajo/medio/conocer/chinos/elpepicul/20010619elpepicul\\_3/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/asusta/utilicen/trabajo/medio/conocer/chinos/elpepicul/20010619elpepicul_3/Tes/)> [consultada: octubre 2009].
  
- Poch, Rafael. «La literatura contemporánea china, en el torbellino de la modernización», *La Vanguardia*, 15 de octubre 2009, disponible en la página: <<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20091015/53804043691/la-literatura-contemporanea-china-en-el-torbellino-de-la-modernizacion.html>> [consultada: marzo 2010].
  
- R.S., C. «Ha Jin. La espera», *Abc Cultural*, 30 de diciembre de 2000, p. 33.
  
- Reinoso, José. «Entrevista: Almuerzo con... Chun Shu: “Mi rebeldía es una forma de ser”», *El País*, 19 de diciembre de 2007, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/ultima/rebeldia/forma/ser/elpepiult/20071219elpepiult\\_1/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/ultima/rebeldia/forma/ser/elpepiult/20071219elpepiult_1/Tes/)> [consultada: mayo 2010].
  
- Rodriguez, Emma. «La «conspiración de fantasmas» de Amy Tan», *El Mundo*, 21 de mayo de 1996, disponible en la página:

<<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/05/21/cultura/111548.html>> [consultada: octubre 2009].

Rodríguez, Juan Carlos. «Once novelas chinas y un epílogo olímpico», *Ecodiario.es*, 26 de julio de 2008, disponible en la página: <<http://ecodiario.eleconomista.es/noticias-ss/noticias/670892/07/08/Onc-e-novelas-chinas-y-un-epilogo-olimpico.html>> [consultada: abril 2010].

Sánchez, I. «La literatura china se estrena en la creación de grandes mitos de la novela negra con la última obra del escritor Qiu Xiaolong, Muerte de una heroína roja, que en su primera edición en español sale al mercado con una tirada de 15.000 ejemplares, todo un hito para la editorial andaluza Almuzara», *Diario de Sevilla*, 3 de mayo de 2006.

Soler-Pont, Anna. «Una literatura inmensa y desconocida: aproximación a una literatura de raíces milenarias», *El Periódico de Catalunya*, 21 de mayo de 2008.

Suárez Girard, Anne-Hélène. «El canto del Gallo de Madera», *Babelia*, 4 de marzo de 2006, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/ensayo/canto/Gallo/Madera/elpbabens/20060304elpbabens\\_14/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/canto/Gallo/Madera/elpbabens/20060304elpbabens_14/Tes)> [consultada: septiembre 2009].

Torrecilla, Adolfo. «Más que un género literario: los misterios de la literatura china», *COPE.es*, 30 de julio de 2008, disponible en la página: <[http://www.cope.es/noticia\\_ampliada\\_print.php5?not\\_codigo=7886&secNivel=1](http://www.cope.es/noticia_ampliada_print.php5?not_codigo=7886&secNivel=1)> [consultada: septiembre 2009].

Vila-San-Juan, Sergio. «La novela norteamericana actual viene en primavera a Barcelona», *La Vanguardia*, 2 de marzo de 1990, p. 33, disponible en la página: <<http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1990/03/02/pagina-33/33007069/pdf.html>> [consultada: octubre 2009].

Villar Mir, Carmen. «La Academia Sueca otorga al disidente Gao Xingjian un Nobel con clara intención política», *ABC*, 13 de octubre de 2000, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/10/13/045.html>> [consultada: agosto 2010].

### 3.4. Bibliografía sobre el desarrollo de la sinología, los Estudios de Área, las traducciones y la recepción de la literatura china

2SEAS Agency. «Les échanges des droits entre la France et la Chine: 2000-2010», 2010, disponible en la página: <[http://2seasagency.com/wp-content/uploads/2011/06/Presentation\\_France\\_China\\_2010.pdf](http://2seasagency.com/wp-content/uploads/2011/06/Presentation_France_China_2010.pdf)> [consultada: diciembre 2011].

Álvarez, José Ramón. «Esbozo de la sinología española», *Encuentros en Catay*, n° 21 (2007), pp. 1-38.

Arbillaga, Idoia. *La literatura china traducida en España*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.

Bergère, Marie-Claire. «Introduction: l'enseignement du chinois à l'École des Langues Orientales du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), París, L'Asiathèque, 1995, pp. 13-28.

Casas-Tost, Helena y Sara Rovira-Esteva. «Chinese-Spanish Translation Studies in Tertiary Institutions in Spain: Historical Review and Future Perspectives», *The Interpreter and Translator Trainer*, n° 2 (2, 2008), pp. 185-202.

Cumings, Bruce. «Boundary Displacement: The State, the Foundations, and Area Studies During and After the Cold War», in *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, Masao Miyoshi y Harry D. Harootunian (eds.), Durham (N.C.), Duke University Press, 2002, pp. 261-302.

Curien, Annie. «La littérature chinoise contemporaine», in *Bref état de la sinologie française: à propos de quelques disciplines (Actes de la journée d'études du 16 novembre 1991 / organisée par l'Association française d'études chinoises)*, Danielle Elisseeff y Alain Thote (eds.), París, Association française d'études chinoises, 1992, pp. 77-81.

Chan, Red M. H. *Politics of Translation: Mainland Chinese Novels in the Anglophone World in the Post-Mao Era*, tesis doctoral, University of Oxford, 2002.

Chow, Rey. «The Politics and Pedagogy of Asian Literatures in American Universities», in *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 120-143.

Détrie, Muriel. «Où en est le dialogue entre l'Occident et l'Extrême Orient ?», *Revue de littérature comparée*, n° 297 (1, 2001), pp. 151-166.

Détrie, Muriel y Jean-Marc Moura. «Introduction», *Revue de littérature comparée*, n° 297 (1, 2001), pp. 5-11.

- Dirlik, Arif. «Asia Pacific Studies in an Age of Global Modernity», in *Remaking Area Studies: Teaching and Learning Across Asia and the Pacific*, Terence Wesley-Smith y Jon Goss (eds.), Hanolulu, University of Hawai'i Press, 2010, pp. 5-23.
- Dolezelova-Velingerova, Milena. «European Studies of Modern Chinese Literature», in *Europe Studies China: Papers from an International Conference on the History of European Sinology (held on April 17-22, 1992, Taipei)*, John Cayley y Ming Wilson (eds.), Londres, Han-Shan Tang books, 1995, pp. 368-391.
- Formoso, Jie y Christine Thomes. «Bibliographie des traductions françaises de la littérature chinoise contemporaine (1970-2000)», in *Littérature chinoise: le passé et l'écriture contemporaine (regards croisés d'écrivains et de sinologues)*, Annie Curien y Jin Siyan (eds.), París, Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2001, pp. 197-212.
- Gao, Fang. *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, tesis doctoral, Université Paris VIII y Universidad de Nanjing, 2008.
- García Noblejas, Gabriel. «Historia de la traducción chino-española», *La traducción chino española, China en España, España en China, 2006-2008*, disponible en la página: <http://cvc.cervantes.es/obref/china/> [consultada: noviembre 2008].
- Gibbs, Donald A.; Yun-chen Li y Christopher C. Rand. *A Bibliography of Studies and Translations of Modern Chinese Literature, 1918-1942*, Harvard University Asia Center, 1975.
- Goss, Jon y Terence Wesley-Smith. «Introduction», in *Remaking Area Studies: Teaching and Learning across Asia and the Pacific*, *idem* (eds.), Hanolulu, University of Hawai'i Press, 2010, pp. ix-xxvii.
- Jenner, W.J.F. «Insuperable Barriers? Some Thoughts on the Reception of Chinese Writing in English Translation», in *Worlds Apart: Recent Chinese Writing and its Audiences*, Howard Goldblatt (ed.), Armonk (N.Y.)-Londres, M.E. Sharpe, 1990, pp. 177-197.
- Jones, Andrew F.; Ronald R. Janssen; John Balcom, *et al.* «Special Section: Chinese Literature in Translation - Five Essays», *Modern Chinese Literature*, nº 8 (primavera-otoño 1994), pp. 171-236.
- Kinkley, Jeffrey C. «A Bibliographic Survey of Publications on Chinese Literature in Translation from 1949 to 1999», in *Chinese literature in the Second half of a Modern Century: A Critical Survey*, Pang-yuan Chi y David Der-wei Wang (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 239-286. [Este

artículo es en gran parte una reedición del antes publicado: (1994) “The New Chinese Literature: The Mainland and Beyond”, *Choice*, nº 31 (8), pp. 249-265.].

Levy, André. «La littérature chinoise ancienne et moderne», in *Bref état de la sinologie française: à propos de quelques disciplines (Actes de la journée d'études du 16 novembre 1991 / organisée par l'Association française d'études chinoises)*, Danielle Elisseff y Alain Thote (eds.), París, Association française d'études chinoises, 1992, pp. 73-76.

Link, Eugene Perry. «Ideology and Theory in the Study of Modern Chinese Literature: an Introduction», *Modern China*, nº 19 (1, enero 1993), pp. 4-12.

Louie, Kam y Luise Edwards. *Bibliography of English Translations and Critiques of Contemporary Chinese Fiction, 1945-1992*, Taipei, Center for Chinese Studies, 1993.

Ludden, David. «Area Studies in the Age of Globalization», *FRONTIERS: The Interdisciplinary Journal of Study Abroad*, nº 6 (invierno 2000), pp. 1-22.

Marin-Lacarta, Maialen. —. «La réception de Mo Yan en Espagne: quelques réflexions sur les canaux de diffusion de la littérature chinoise contemporaine», *Journée d'étude: littérature chinoise à l'étranger, littératures étrangères en Chine, questions de réception*, Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (CEREO), Université Bordeaux 3, 8 de abril de 2011 [ponencia inédita].

—. «La recepción de traducciones literarias por su valor documental: el caso de la literatura china moderna y contemporánea en España», *XIII Encuentros Complutenses entorno a la Traducción*, Universidad Complutense de Madrid, 11-13 de noviembre de 2010 [ponencia inédita].

—. «Les traductions de Mo Yan en Espagne: un exemple de la médiation du système littéraire anglophone dans la réception de la littérature chinoise contemporaine», *XXXVII Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée: Traduction et partages: que pensons-nous devoir transmettre ?*, Université Bordeaux 3, 17-29 de octubre de 2011 [ponencia inédita].

—. «Modern and Contemporary Chinese Literature in Spain: Tracing the Routes of Translation», “*Zhongguo wenxue haiwai chuanbo*” *guoji xueshu yantaohui* “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts (Huiyi lunwen, zhaiyao huibian* 会议论文-摘要汇编, *Papers and abstracts*, 28-30 abril 2011), Pekín, Beijing Normal University, pp. 419-428.

- «Signos del tiempo: paratexto y temporalidad arbitraria en la visión restringida de la literatura china del siglo XX», *Xenografies 2: la representació de los extranjeros en la literatura, los libros de viajes y otros discursos (Congreso internacional organizado por la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, la British Comparative Literature Association y el Centre for Transnational and Transcultural Research, University of Wolverhampton)*, Universitat Pompeu Fabra, 8-10 de septiembre de 2011 [ponencia inédita].
  
- «Una cubierta vale más que mil palabras: el papel del paratexto en la recepción de la “literatura moderna china”», *VII Congreso internacional de traducción: los elementos paratextuales en traducción*, Universitat Autònoma de Barcelona, 21-23 de junio de 2010 [ponencia inédita].
  
- Martinsen, Joel. «Woman From Shanghai and the Marketing of Chinese Literature in Translation», *Danwei*, 18 de septiembre de 2009, disponible en la página:  
[http://www.danwei.org/books/woman\\_from\\_shanghai\\_cover.php](http://www.danwei.org/books/woman_from_shanghai_cover.php)  
 [consultada: septiembre 2009].
  
- Mialaret, Bertrand. «Zhongguo xiaoshuo yuedu zai xifang 中国小说阅读在西方 = Reading Chinese Novels in the West», *Shenzou jiaoliu 神州交流 = Chinese Cross Currents*, nº 9 (2, abril 2012), pp. 42-56.
  
- Miyoshi, Masao y Harry D. Harootunian. «The “Afterlife” of Area Studies», in *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, Masao Miyoshi y Harry D. Harootunian (eds.), Durham (N.C.), Duke University Press, 2002, pp. 1-18.
  
- Morgan, Jamie. «The History of Contemporary Area Studies: Philosophy, Emergent Causal Relations, and the Nontriviality of the Sociology of Knowledge», *China Review International*, nº 11 (2, 2004), pp. 215-247.
  
- Nguyen Tri, Christine. «Paul Demiéville, les Langues O' et les études chinoises», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), París, L'Asiathèque, 1995, pp. 339-358.
  
- Ollé, Manel. «Àsia Oriental en les lletres catalanes del segle XX: versions, ficcions i afeccions», in *Antoni Saumell i Soler. Miscel·lània in memoriam*, Josep Maria Delgado, Jordi Ibáñez, et al (eds.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2007, pp. 617-640.
  
- Pino, Angel e Isabelle Rabut. «Bazin aîné de la création de la chaire de chinois vulgaire à l'École des langues orientales», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), París, L'Asiathèque, 1995, pp. 29-52.

- «Les élèves brevetés en langue chinoise, 1874-1945», in *Un siècle d'enseignement du chinois à l'École des langues orientales 1840-1945*, Marie-Claire Bergère y Angel Pino (eds.), París, L'Asiathèque, 1995, pp. 339-358.
  
- «Panorama des traductions françaises d'œuvres littéraires chinoises modernes parues au cours des quatre dernières années (1994-1997)», *Perspectives chinoises*, n° 45 (1998), pp. 36-48.
  
- Prado-Fonts, Carles. «Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i globalitzacions de la literatura xinesa», en el dossier: «Orientalisme», *Digithum*, n° 10 (2008). UOC, disponible en la página: <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/prado.pdf>> [consultada: abril 2010].
  
- «Del xinès al català, traduccions per generació espontània», *Quaderns. Revista de traducció*, n° 6 (2001), pp. 107-117.
  
- «Marginalization Inside-Out: Thoughts on Contemporary Chinese and Sinophone Literature», *Història Moderna i Contemporània (HMiC)*, n° 4 (2006), pp. 41-54.
  
- «Orientalismo a su pesar: Gao Xingjian y las paradojas del sistema literario global», *Inter Asia Papers*, n° 4 (2008), pp. 1-25.
  
- Rabut, Isabelle. «Un siècle de littérature chinoise moderne dans le miroir de la traduction française», *ArtsLivres: culture/politique/sciences*, 2004, disponible en la página: <<http://artslivres.com/ShowArticle.php?Id=3&Title=RABUT+Isabelle++Un+si%E8cle+de+litt%E9rature+chinoise+moderne+dans+le+miroir+de+la+traduction+fran%E7aise>> [consultada: marzo 2009].
  
- Rabut, Isabelle y Angel Pino. «Les missionnaires occidentaux: premiers lecteurs de la littérature chinoise moderne», in *D'un Orient l'autre: Actes des Troisièmes journées de l'Orient (Bordeaux, 2-4 octobre 2002)*, Jean-Louis Bacqué-Grammont; Angel Pino y Samaha Khoury (eds.), *Cahiers de la Société Asiatique*, nouvelle série, n° 4, París-Lovaina, Peeters, 2005, pp. 465-493.
  
- Rafael, Vicente L. «The Cultures of Area Studies in the United States», *Social Text*, n° 41 (invierno 1994), pp. 91-111.
  
- Rovira-Esteva, Sara. «Translating Chinese pop fiction», *Perspectives: Studies in Translatology*, n° 15 (1, 2007), pp. 15-29.

Sayols Lara, Jesús. *La Traducció del xinès al català: del traductor especialitzat a l'expert en traducció*, trabajo de investigación, Facultad de Traducción e Interpretación, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.

Zurndorfer, Harriet Thelma. *China Bibliography: A Research Guide to Reference Works about China Past and Present*, Leiden, Brill, 1995.

#### 4. Bibliografía sobre la obra de Mo Yan, sus traducciones y su recepción

##### 4.1. Obras de Mo Yan

Mo Yan 莫言. *Baozha* 爆炸 (Explosión), in *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 3, Pekín, Zuoqia chubanshe, 1996 [1ª edición en 1994], pp. 441-487 [publicado por primera vez en *Renmin wenxue* 人民文学, nº 12, 1985].

—.«Chunye yǔ feifei 春夜雨霏霏 (La lluvia torrencial en una noche de primavera)», in *Mo Yan duanpian xiaoshuo quanji zhi yi: baigou qiujian jia* 莫言短篇小说全集之一: 白狗秋千架 (Antología de relatos de Mo Yan, vol. 1, El perro blanco y el columpio), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, pp. 1-11 [publicado por primera vez en *Lianchi* 莲池, nº 5 (1981)].

—. *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Grandes pechos, amplias caderas), Pekín, Zuoqia chubanshe, 1995 [también publicado por *Dajia* el mismo año]. Tomamos las citas de la edición de Taipei, Hongfan, 2003, 3ª edición (1ª en 1996, porque la traducción inglesa se basa en esta edición).

—. *Fennu de suantai* 愤怒的蒜薹 (El ajo indignado), Pekín, Beijing shifan daxue chubanshe, 1993 [edición corregida de *Tiantang suantai zhi ge*].

—. «Hei shatan 黑沙滩» (Playa negra), in *Mo Yan duanpian xiaoshuo quanji zhi yi: baigou qiujian jia* 莫言短篇小说全集之一: 白狗秋千架 (Antología de relatos de Mo Yan, vol. 1, El perro blanco y el columpio), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, pp. 49-73 [publicado por primera vez en *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺, nº 7 (1984)].

—. «Hong gaoliang 红高粱 (Sorgo rojo)», *Renmin wenxue* 人民文学, nº 3 (1986), pp. 4-36.

—. *Hong gaoliang jiazu* 红高粱家族 (El clan del sorgo rojo), Pekín, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1987 [se publicó en 1986 de manera secuencial capítulo por capítulo en varias revistas: «Hong gaoliang 红高粱 (El sorgo rojo)», *Renmin wenxue* 人民文学, nº 3; «Gaoliang jiu 高粱酒 (Vino de sorgo)», *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺, nº 7; «Goudao 狗道 (Conducta de perros)», *Shiyue* 十月, nº 4; «Gaoliang bin 高粱殡 (Funeral en el sorgo)», *Beijing wenyi* 北京文艺, nº 8; «Qisi 奇死 (Muerte extraña)», *Kunlun* 昆仑, nº 6].



Tomamos las citas de la edición de Taipei, Hongfan, 1988 (porque la traducción inglesa se basa en esta edición).

- . *Hong shulin* 红树林 (El bosque rojo), Shenzhen, Haitian chubanshe, 1999.
- . *Jinfa yinger* 金发婴儿 (El niño de pelo dorado), in *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 3, Pekín, Zuojia chubanshe, 1996, pp. 488-553 [publicado por primera vez en *Zhongshan* 钟山, n° 1, 1985].
- . *Jiuguo* 酒国 (El país del alcohol), Taipei, Hongfan, 1992 [en China se publica en 1993, Changsha, Hunan wenyi chubanshe].
- . «Minjian yinyue 民间音乐 (Música tradicional), *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 5, Pekín, Zuojia chubanshe, 1996 pp. 182-201 [publicado por primera vez en *Lianchi* 莲池, n° 5 (1983)].
- . *Qiuzhuang shandian* 球状闪电 (El rayo globular), *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 3, Pekín, Zuojia chubanshe, 1996, pp. 365-440 [publicado por primera vez en *Shouhuo* 收获, n° 5, 1985].
- . *Shengsi pilao* 生死疲劳 (La vida y la muerte son agotadoras), Pekín, Zuojia chubanshe, 2006.
- . *Shicao jiazhu* 食草家族 (La familia herbívora), Pekín, Huayi chubanshe, 1993.
- . *Shifu yuelaiyue youmo* 师傅越来越幽默 (El maestro cada vez tiene más humor), Pekín, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1999.
- . *Shisanbu* 十三步 (Treze pasos), Pekín, Zuojia chubanshe, 1989 [primero se publica en 1988 en la revista *Wenxue siji* 文学四季].
- . *Sishiyi pao* 四十一炮 (Cuarenta y un cañones), Shengyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2003.
- . *Tanxiang xing* 檀香刑 (El castigo de sándalo), Pekín, Zuojia chubanshe, 2001.
- . *Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌 (Las baladas del ajo), Pekín, Zuojia chubanshe, 1988 [también publicado el mismo año en la revista *Shiyue* 十月, n° 1]. Tomamos las citas de la edición de Taipei, Hongfan, 1989 y de la edición corregida: in *Mo Yan wenji* 莫言文集 (Obras de Mo Yan), vol. 3, Pekín, Zuojia chubanshe, 1994, pp. 1-312 (porque la traducción inglesa se basa en estas ediciones). También hemos consultado las ediciones: Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009 y Haikou, Nanhai chubanshe, 2008.

- . *Touming de hongluobo* 透明的红萝卜 (El rábano transparente), Pekín, Zuoji chubanshe, 1985 [publicado por primera vez ese mismo año en *Zhongguo zuojia*, n° 2].
- . *Wa* 蛙, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009.

#### 4.2. Bibliografía en inglés y en francés sobre Mo Yan y su obra (incluye también artículos en prensa)

«Special section: Newman Prize - Mo Yan», *World Literature Today*, n° 83 (julio-agosto, 2009), pp. 24-37.

Braester, Yomi. «Mo Yan and Red Sorghum», in *Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton *et al.* (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2003, pp. 541-545.

Chavel, André. «Mo Yan, la Chine sans concession ni révérence», *Le Express*, 26 de agosto de 2011, disponible en la página: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-belle-a-dos-d-anc-dans-l-avenue-de-c-hang-an\\_1024027.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-belle-a-dos-d-anc-dans-l-avenue-de-c-hang-an_1024027.html) [consultada: febrero 2012].

Chan, Shelley W. «From Fatherland to Motherland: on Mo Yan's Red Sorghum and Big Breasts and Full Hips», *World Literature Today*, n° 74 (3, 2000), pp. 495-500.

–. *A Subversive Voice in China: The Fictional World of Mo Yan*, Amherst, Nueva York, Cambria Press, 2011.

Chen-Andro, Chantal. «Le Sorgho rouge de Mo Yan», in *La Littérature chinoise contemporaine, tradition et modernité: colloque d'Aix-en-Provence (8 juin 1988)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, pp. 11-13.

Davis-Undiano, Robert con. «A Westerner's Reflection on Mo Yan's *Red Sorghum*», “*Zhongguo wenxue haiwai chuanbo*” *guoji xueshu yantaohui* “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts (Huiyi lunwen, zhaiyao huibian* 会议论文摘要汇编, *Papers and abstracts*, 28-30 abril 2011), Pekín, Beijing Normal University, pp. 115-119.

«Dossier. La Chine n'a pas fini de digérer ses révolutions. ENTRETIEN. Mo Yan, écrivain: “Ma révolte illustre l'impuissance de l'individu seul”», *La Croix*, 10 de septembre de 2009.

Duke, Michael S. «Past, Present, and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s», in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century*

*China*, Ellen Widmer y David Wang (eds.), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1993, pp. 43-70.

Dutrait, Noël. «L'irrésistible poids du réel dans la fiction chinoise contemporaine: le cas de Gao Xingjian et de Mo Yan», in *Littérature chinoise: le passé et l'écriture contemporaine (regards croisés d'écrivains et de sinologues)*, Annie Curien y Jin Siyan (eds.), París, Éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2000, pp. 35-44.

—. «*Le Pays de l'alcool* de Mo Yan, entretien avec l'auteur», *Perspectives chinoises*, n° 58 (marzo-abril 2000), pp. 58-64.

—. «L'écriture moderniste de Mo Yan dans *Le Pays de l'alcool*», in *Écrire au présent: débats littéraires franco-chinois*, Annie Curien (ed.), París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, pp. 231-240.

Feuerwerker, Yi-tsi Mei. «The Post-Modern "Search for Roots" in Han Shaogong, Mo Yan and Wang Anyi», in *Ideology, Power, Text: Self-representation and the Peasant "Other" in Modern Chinese Literature*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1998, pp. 188-237.

Goldblatt, Howard. «Mo Yan (1955-) Life and Death are Wearing Me Out, Nominated by Howard Goldblatt», 2009, disponible en la página: <<http://www.ou.edu/uschina/newman/Goldblatt.MoYanNominationStatement.Eng.pdf>> [consultada: febrero 2012].

Gombeaud, Adrien. «L'ogre Mo Yan», *Les Echos*, 1 de septiembre de 2009, p. 13.

Huang, Alexander C.Y. «Mo Yan as Humorist», *World Literature Today*, n° 83 (4, 2009), pp. 32-35.

Inge, M. Thomas. «Mo Yan and William Faulkner: Influences and Confluences», *The Faulkner Journal*, n° 6 (1, 1990), pp. 15-24.

—. «Mo Yan Through Western Eyes», *World Literature Today*, n° 74 (3, 2000), pp. 501-506.

«International Writing Program Alumnus Mo Yan Becomes Honorary Fellow of Modern Language Association», *US Fed News, Infed*, 26 de mayo de 2010.

Kinkley, Jeffrey C. «Modernity and Apocalypse in Chinese Novels from the End of the Twentieth Century», in *Contested Modernities in Chinese Literature*, Charles Laughlin (ed.), Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 101-120.

Lu, Tonglin. «Red Sorghum: Limits of Transgression», in *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interventions and Cultural*

*Critique*, Xu Tang y Liu Kang (eds.), Durham, Duke University Press, 1993, pp. 188-208.

Mialaret, Bertrand. «Chine: l'écrivain Mo Yan et le tabou de la politique nataliste», *Rue89*, 1 de septiembre de 2011, disponible en la página: <<http://www.rue89.com/chinatown/2011/09/01/chine-lecrivain-mo-yan-et-le-tabou-de-la-politique-nataliste-219048>> [consultada: noviembre 2011].

—. «L'écrivain Mo Yan, de la dictature du Parti à celle du marché», *Rue89*, 24 de junio de 2009, disponible en la página: <<http://www.rue89.com/chinatown/2009/06/24/lecrivain-mo-yan-de-la-dictature-du-parti-a-celle-du-marche>> [consultada: noviembre 2011].

«Mo Yan. Award Citation», The Fukuoka Asian Culture Prize, 2006, disponible en la página: <[http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/17\\_01.html](http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/17_01.html)> [consultada: febrero 2012].

Mo Yan. «My American Books», *World Literature Today*, n° 74 (3, 2000), pp. 473-476 [corresponde al texto de una charla que se celebró en la librería Tattered Cover en Denver, Colorado, el 20 de marzo de 2000].

Moore, Steven. «Animal Farm; One of Mao's victims returns to Earth», *The Washington Post*, 25 de mayo de 2008, p. 7.

Rabut, Isabelle. «Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, traduit par Noël et Liliane Dutrait», *Perspectives chinoises*, n° 61 (2000), pp. 89-91.

Spence, Jonathan D. «Born again», *The New York Times*, 4 de mayo de 2008, disponible en la página: <<http://www.nytimes.com/2008/05/04/books/review/Spence-t.html?pagewanted=all>> [consultada: febrero 2012].

Sulser, Eléonore. «Mo Yan, diable d'écrivain; Le grand écrivain chinois publie "La Dure Loi du karma", l'épopée tragicomique du district de Gaomi de 1950 à l'an 2000. Rencontre avec cet homme, à la plume prolixe et puissante qui réinvente l'histoire de Chine», *Le Temps*, 29 de agosto de 2009.

Wang, David Der-wei. «The Literary World of Mo Yan», *World Literature Today*, n° 74 (3, 2000), pp. 487-494.

Yang, Xiaobin. «*The Republic of Wine: an Extravaganza of Decline*», in *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, pp. 207-229.

Zhang, Yinde. «Le grotesque chez Mo Yan», in *Le monde romanesque chinois au XX<sup>e</sup> siècle: modernités et identités*, París, H. Champion, 2003, pp. 417-437.

- «La fiction du vivant: l'homme et l'animal chez Mo Yan», *Perspectives chinoises*, n° 3 (2010), pp. 134-142.

### 4.3. Bibliografía en chino sobre Mo Yan y su obra

Liu Shaoming 刘绍铭. «Ru le shijie wenxue de bantu – Mo Yan zhuzuo, Gao Haowen yiwu yinxiang ji qita 入了世界文学的版图莫言著作、葛浩文译文印象及其他 (Mo Yan, el autor que se ha incorporado a la literatura mundial, la influencia del traductor H. Goldblatt y otras cuestiones)», in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 (Materiales de investigación sobre Mo Yan), Yang Yang (ed.), Tianjin, Renmin chubanshe, 2005, pp. 505-510.

Mo Yan 莫言. «Hanwei changpian xiaoshuo de zunyan: dai congshu xuyan 捍卫长篇小说的尊严—代丛书序言 (En defensa de la novela, prólogo a la colección)» in *Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, pp. 1-7.

- «Houji 后记 (epílogo)», in *Tiantang suantai zhi ge* 天堂蒜薹之歌, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009, pp. 329-331.

- «Wo weishenme yao xie “Hong gaoliang jiazu” – zai “Jianzha ribao” tongxunyuwan xuexibanshang de jianghua 我为什么要写《红高粱家族》— 在《检察日报》通讯员学习班上的讲话 (Por qué quise escribir *Hong gaoliang jiazu*...)» in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 (Materiales de investigación sobre Mo Yan), Yang Yang (ed.), Tianjin, Renmin chubanshe, 2005, pp. 43-46 [publicado originalmente en 2003].

Sun Li 孙丽. «Dajiang Jiansanlang yu Mo Yan zhengyu li de duihua 大江健三郎与莫言正月里的对话 (Conversación entre Kenzaburo Oe y Mo Yan)», 1 de marzo de 2002, disponible en la página: <<http://www.oh100.com/art/wenxue/eye/accessing/200203/0107040702123.html>> [consultada: octubre 2011].

Wang Mengyi 王梦怡. «Duihua Mo Yan: zai jusang yu kuangwang zhijian 对话莫言: 在沮丧与狂妄之间 (Diálogo con Mo Yan: entre tristeza y arrogancia)», *Nanfang renwu zhoukan* 周方人物周刊, n° 6 (2010), disponible en la página: <[http://www.dooland.com/magazine/article\\_32817.html](http://www.dooland.com/magazine/article_32817.html)> [consultada: junio 2011].

Wang Yao 王尧 y Mo Yan 莫言. «Cong “Hong gaoliang” dao “Tanxiang xing” 从《红高粱》到《檀香刑》 (De *Sorgo rojo* a *El castigo de sándalo*)», in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 (Materiales de investigación sobre Mo Yan), Yang Yang (ed.), Tianjin, Renmin chubanshe, 2005, pp. 86-110.

Xie Jingguo 谢静国. *Lun Mo Yan xiaoshuo (1983-1999) de jige muti he xushu yishi* 論莫言小說 (1983-1999) 的幾個母題和敘述意識 (Some motifs and narrative consciousness on Mo Yan's fictions from 1983 to 1999), Taipei, Xiuwei chubanshe, 2006.

Ye Kai 叶开. *Mo Yan pingzhuan* 莫言評傳 (Biografía crítica de Mo Yan). Zhengzhou, Henan wenyi chubanshe, 2008. Disponible en: <<http://www.ddwenxue.com/html/zgwx/zjzj/20080919/2370.html>> [consultada: junio 2011]. La paginación que indicamos corresponde a la de la versión en línea.

Yang Yang 杨扬 (ed.). *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究資料 (*Materiales de investigación sobre Mo Yan*), Tianjin, Renmin chubanshe, 2005.

Zhu Binzhong 朱宾忠 (ed.). *Kuayue shikong de duihua-Fukena yu Mo Yan bijiao yanjiu* 跨越时空的对话 – 福克纳与莫言比较研究 (Diálogo que trasciende los límites del tiempo y el espacio: estudio comparativo entre Faulkner y Mo Yan), Wuhan, Wuhan daxue, 2006.

#### 4.4. Traducciones de obras de Mo Yan en inglés y francés (y antologías que incluyen relatos de este autor)<sup>849</sup>

*Chairman Mao Would Not Be Amused: Fiction from Today's China*, Nueva York, Grove Press, 1995.

*Loud Sparrows: Contemporary Chinese Short-Shorts*, Nueva York, Columbia University Press, 2006.

Mo Yan. *Big Breasts and Wide Hips*, Nueva York, Arcade, 2004.

—. *Change*, Londres-Nueva York-Calcuta, Seagull Books, 2010.

—. *La mélopée de l'ail paradisiaque*, traducción de Chantal Chen-Andro, París, Seuil, 2005 [edición corregida, 1ª edición en 1990].

—. *Life and Death Are Wearing Me Out*, traducción de Howard Goldblatt, Nueva York, Arcade, 2008.

—. *Red Sorghum: a Novel of China*, traducción de Howard Goldblatt, Nueva York, Viking, 1994 (1ª edición en 1993).

—. *Shifu, You'll Do Anything for a Laugh*, traducción de Howard Goldblatt, Nueva York, Arcade, 2001.

---

<sup>849</sup> El apéndice 4 complementa esta bibliografía, puesto que aquí sólo señalamos las obras citadas.

- . *The Garlic Ballads*, traducción de Howard Goldblatt, Londres, Methuen, 2006 [1ª edición: Nueva York, Viking, 1995].
- . *The Republic of Wine*, traducción de Howard Goldblatt, Nueva York, Arcade; Londres, Hamish Hamilton, 2000.

#### **4.5. Traducciones de obras de Mo Yan en castellano**

- Mo Yan. *Grandes pechos amplias caderas* [Big breasts and Wide hips, 2004 = 丰乳肥臀, 1996], traducido del inglés por Mariano Peyrou, Madrid, Kailas, 2007.
- . *La vida y la muerte me están desgastando* [Life and death are wearing me out, 2008 = 生死疲劳, 2006], traducción del inglés de Carlos Ossés, Madrid, Kailas, 2009.
  - . *Las baladas del ajo* [The Garlic Ballads, 1995 = 天堂蒜薹之歌, 1988], traducido del inglés por Carlos Ossés, Madrid, Kailas, 2008.
  - . *La república del vino* [The Republic of wine, 2000 = 酒国, 1992], traducido del inglés por Cora Tiedra, Madrid, Kailas, 2009.
  - . *Rana*, [蛙, 2009], traducida del chino por Yifan Li, Madrid, Kailas, 2011.
  - . *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* [师傅越来越幽默 = Shifu, you'll do anything for a laugh, 2001], traducido del inglés por Cora Tiedra, Madrid, Kailas, 2011.
  - . *Sorgo Rojo* [Red sorghum, 1993 = 红高粱家族, 1987], traducido del inglés por Ana Poljak, Barcelona, Muchnik, 1992 [reeditado en 2002 y 2009 por El Aleph].

#### **4.6. Bibliografía sobre los traductores (Howard Goldblatt y Carlos Ossés)**

- «Howard Goldblatt. University of Notre Dame. East Asian Languages and Cultures. Faculty by Alpha», disponible en la página: <<http://eastasian.nd.edu/faculty-and-staff/faculty-by-alpha/goldblatt-howard/>> [consultada: septiembre 2011].
- Abrahamsen, Eric. «Translation Course: Jiang Rong vs Howard Goldblatt», *Paper Republic*, 28 de marzo de 2008, disponible en la página: <<http://paper-republic.org/ericabrahamsen/translation-course-jiang-rong-vs-howard-goldblatt/>> [consultada: septiembre 2011].
- Chang, Chiung-fang. «Translators in the Limelight -Howard Goldblatt and Sylvia Li-chun Lin», *Taiwan Panorama*, diciembre de 2000, p. 21, disponible en la página: <[http://www.taiwan-panorama.com/en/show\\_issue.php?id=2000128912021](http://www.taiwan-panorama.com/en/show_issue.php?id=2000128912021)>



[e.txt&table=2&h1=Art%20and%20Culture&h2=Literature](#)> [consultada: noviembre 2011].

Goldblatt, Howard. «A Mi Manera: Howard Goldblatt at Home: A Self-Interview», *Chinese Literature Today*, nº 2 (1), pp. 97-104.

—. «The Writing Life», *The Washington Post*, 28 de abril de 2002, disponible en la [página: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&node=&contentId=A51294-2002Apr25>](#) [consultada: octubre 2011].

Kabat, Michaela y Paul Pennay, «Beijing Bookworm International Literary Festival – Howard Goldblatt and Wolf Totem», *The Beijinger*, 13 de marzo de 2008, disponible en la [página: <http://www.thebeijinger.com/blog/2008/03/13/Beijing-Bookworm-International-Literary-Festival-Howard-Goldblatt-and-Wolf-Totem>](#) [consultada: septiembre 2011].

Lingenfelter, Andrea. «Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters», *Full Tilt: a Journal of East Asian Poetry, translation, and the arts*, 2 (verano 2007), disponible en la [página: <http://fulltilt.ncu.edu.tw/Content.asp?I\\_No=16&Period=2>](#) [consultada: octubre 2011].

Liu, Jun. «Faithful to the Original», *China Daily*, 12 de marzo de 2008, p. 18, disponible en la [página: <http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2008-03/12/content\\_6527699.htm>](#) [consultada: octubre 2011].

—. «‘Midwife’ of Chinese Literature Prized for his Work on Woman Author», *China Daily*, 17 de junio de 2011, p. 19, disponible en la [página: <http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2011-06/17/content\\_12719086.htm>](#) [consultada: noviembre 2011].

Louvat, Katie. «Howard Goldblatt Awarded Guggenheim Fellowship», *The College of Arts and Letters*, 14 de abril de 2009, disponible en la [página: <http://al.nd.edu/news/13425-howard-goldblatt-awarded-guggenheim-fellowship/>](#) [consultada: noviembre 2011].

Ossés, Carlos. «CV online. Carlos Ossés», disponible en la [página: <http://personal.telefonica.terra.es/web/carlososses/datos.htm>](#) [consultada: septiembre 2011].

—. «Proz. Carlos Ossés», disponible en la [página: <http://www.visualcv.com/jgn4iz4>](#) [consultada: septiembre 2011].



—. «Visual CV. Carlos Ossés», disponible en la página:  [<http://www.visualcv.com/jgn4iz4>](http://www.visualcv.com/jgn4iz4) [consultada: septiembre 2011].

Updike, John. «Bitter Bamboo: two Novels from China», *The New Yorker*, 9 de mayo de 2005, disponible en la página:  [<http://www.newyorker.com/archive/2005/05/09/050509crbo\\_books?currentPage=1>](http://www.newyorker.com/archive/2005/05/09/050509crbo_books?currentPage=1) [consultada: septiembre 2011].

#### **4.7. Artículos, reseñas y entrevistas en prensa española sobre Mo Yan y su obra**

«Mesa redonda: “El universo femenino de Mo Yan”» (14 de mayo de 2008, Casa Asia, Madrid); el programa y el audio están disponibles en:  [<http://www.casaasia.es/actividad/detalle?id=10011>](http://www.casaasia.es/actividad/detalle?id=10011) [consultada: junio 2010].

«Sorgo rojo [reseña]», *ABC*, 8 de marzo de 2009, p. 19.

Corroto, Paula. «Mo Yan, dardos contra Occidente», *Público*, 15 de mayo de 2008, p. 44.

Guelbenzu, José María. «Fábula de la resistencia», *Babelia*, 16 de mayo de 2009, disponible en la página:  [<http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Fabula/resistencia/elpepuculbab/20090516elpbabnar\\_2/Tes>](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Fabula/resistencia/elpepuculbab/20090516elpbabnar_2/Tes) [consultada: agosto 2010].

—. «Sátira subversiva de Mo Yan», *Babelia*, 5 de febrero de 2011, disponible en la página:  [<http://www.elpais.com/articulo/portada/Mo\\_Yan/Satira/subversiva/Mo\\_Yan/elpepuculbab/20110205elpbabpor\\_12/Tes>](http://www.elpais.com/articulo/portada/Mo_Yan/Satira/subversiva/Mo_Yan/elpepuculbab/20110205elpbabpor_12/Tes) [consultada: febrero 2011].

Hevia, Elena. «Mo Yan. Escritor. Acaba de publicar la novela 'Las baladas del ajo'», *El Periódico de Catalunya*, 21 de mayo de 2008, p. 66.

Lafuente, Fernando R. «Sorgo rojo [reseña]», *ABC literario*, 14 de mayo de 1993, p. 12, disponible en la página:  [<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/05/14/012.html>](http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/05/14/012.html) [consultada: agosto 2010].

Mengual, Elena. «Entrevista al autor de Grandes pechos amplias caderas», *El Mundo*, 4 de agosto de 2007, disponible en la página:  [<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/03/cultura/1186154548.html>](http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/03/cultura/1186154548.html) [consultada: febrero de 2010].

—. «Mo Yan, el 'Kafka chino', publica en España 'Grandes pechos amplias caderas'», *El Mundo*, 5 de julio de 2007, disponible en la página:

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/03/cultura/1186141843.html>  
> [consultada: agosto 2010].

Narbona, Rafael. «La vida y la muerte me están desgastando [reseña]», *El Cultural*, 12 de junio de 2009, disponible en la página: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/25450/La\\_vida\\_y\\_la\\_muerte\\_me\\_estan\\_desgastando](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/25450/La_vida_y_la_muerte_me_estan_desgastando)> [consultada: febrero 2011].

—. «Las baladas del ajo [reseña]», *El Cultural*, 22 de mayo de 2008, disponible en la página: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/23185/Las\\_baladas\\_del\\_ajo](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23185/Las_baladas_del_ajo)> [consultada: agosto 2010].

Parra, Aritz. «Mo Yan, autor de 'Las baladas del ajo'», *El Mundo*, 9 de mayo de 2008, p. 48, disponible en la página: <[http://www.kailas.es/resenas/Entrevista%20a%20MO%20YAN%20\(El%20Mundo%209%20mayo%202008\).pdf](http://www.kailas.es/resenas/Entrevista%20a%20MO%20YAN%20(El%20Mundo%209%20mayo%202008).pdf)> [consultada: agosto 2010].

Pastrano, Fernando. «“A los chinos sólo hay que temerlos si pasan hambre”», *ABC*, 15 de mayo de 2008, p. 86, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2008/05/15/086.html>> [consultada: agosto 2010].

—. «Una China tan cercana como remota», *ABC Cultural*, 24 de mayo de 2008, p. 7, disponible en la página: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/05/24/007.html>> [consultada: agosto 2010].

Queralt, Eva. «“Grandes pechos amplias caderas”: la historia china del siglo XX en femenino», *Asiared*, 18 de septiembre de 2008, disponible en la página: <[http://www.asiared.com/es/notices/2008/09/\\_grandes\\_pechos\\_amplias\\_caderas\\_la\\_historia\\_china\\_del\\_siglo\\_xx\\_en\\_femenino\\_322.php](http://www.asiared.com/es/notices/2008/09/_grandes_pechos_amplias_caderas_la_historia_china_del_siglo_xx_en_femenino_322.php)> [consultada: febrero 2011].

—. «Mo Yan, el escritor de la China real», *Asiared*, 16 de mayo de 2008, disponible en la página: <[http://www.asiared.com/es/notices/2008/05/mo\\_yan\\_el\\_escritor\\_de\\_la\\_china\\_real\\_291.php](http://www.asiared.com/es/notices/2008/05/mo_yan_el_escritor_de_la_china_real_291.php)> [consultada: febrero 2011].

Rei, Joana. «Mo Yan: ‘China es una sociedad enfermiza’», *El Mundo*, 15 de mayo de 2008, disponible en la página: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/15/cultura/1210853247.html>> [consultada: agosto 2010].

Reinoso, José. «La voz recuperada de Mo Yan», *Babelia*, 10 de mayo de 2008, pp. 20-21, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/voz/recuperada/Mo/Yan/elpepuculbab/20080510elpbabnar\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/voz/recuperada/Mo/Yan/elpepuculbab/20080510elpbabnar_10/Tes)> [consultada: agosto 2010].

Sigüenza, Carmen. «Mo Yan: 'El escritor debe de sacar a la luz las crueldades de la realidad social'», *Agencia EFE*, 15 de mayo de 2008.

Solano, Francisco. «La madre de todo el mundo», *Babelia*, 15 de septiembre de 2007, disponible en la página: <[http://www.elpais.com/articulo/narrativa/madre/todo/mundo/elpepucubab/20070915elpbabnar\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/narrativa/madre/todo/mundo/elpepucubab/20070915elpbabnar_2/Tes)> [consultada: agosto 2010].

Zabala, Iñigo. «Kailas presenta Grandes Pechos Amplias Caderas, la novela definitiva sobre la China del siglo XX [nota de prensa]», 26 de junio de 2007, disponible en la página: <[http://www.acceso.com/es\\_ES/notas-de-prensa/kailas-presenta-grandes-pechos-amplias-caderas-la-novela-definitiva-sobre-la-china-del-siglo-xx/37497/](http://www.acceso.com/es_ES/notas-de-prensa/kailas-presenta-grandes-pechos-amplias-caderas-la-novela-definitiva-sobre-la-china-del-siglo-xx/37497/)> [consultada: febrero 2011].

## 5. Bibliografía sobre literatura china

### 5.1. Bibliografía sobre literatura china, sinófona y sinoextranjera en inglés, francés, castellano y catalán

«Rencontre avec Dai-Sijie, à l'occasion de la sortie sur les écrans de Balzac et la Petite Tailleuse Chinoise», *Gallimard.fr*, disponible en la página: <<http://www.gallimard.fr/catalog/Html/event/dai-sijie02.htm>> [consultada: marzo 2010].

Barlow, Tani E. y Gary J. Bjorge (eds.). *I Myself Am a Woman: Selected Writing of Ding Ling*, Boston, Beacon Press, 1989.

Barmé, Geremie. *In the Red: on Contemporary Chinese Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 1999.

Braester, Yomi. *Witness Against History: Literature, Film and Public Discourse in Twentieth-century China*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Caramés Lage, José Luis. «Para una literatura de las cicatrices: la vuelta a la identidad perdida en Amy Tan», *Liceus: Portal de Humanidades*, 2005, disponible en la página: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/110330.asp>> [consultada: septiembre 2009].

Casas-Tost, Helena y Sara Rovira-Esteva. «Claves para interpretar las obras de las “escritoras guapas” chinas: una aproximación socio-económica y lingüístico-literaria», *TRANS: revista de traductología*, nº 12 (2008), pp. 211-230.

- Cummins, Caroline. «Qiu Xiaolong and the Chinese Enigma», *January Magazine*, noviembre 2002, disponible en la página: <<http://www.januarymagazine.com/profiles/QiuXiaolong.html>> [consultada: marzo 2010].
- Chen, Letty Lingchei. «Translating Memory, Transforming Identity: Chinese Expatriates and Memoirs of the Cultural Revolution», *Tamkang Review*, n° 38 (2, 2008), pp. 25-40.
- Daruvala, Susan. *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.
- Dolezelova-Velingerova, Milena. «The Origins of Modern Chinese Literature», in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Merle Goldman (ed.), Cambridge (EE. UU.), Harvard University Press, 1977, pp. 17-35.
- Dutrait, Noël. «Jiang Rong, Le Totem du loup (traduit par by Yan Hansheng and Lisa Carducci)», *Perspectives chinoises*, n° 2 (2009), pp. 137-138.
- Feng, Jin. *The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, West Lafayette (Ind.), Purdue University Press, 2005.
- Feuerwerker, Yi-tsi Mei. *Ding Ling's Fiction: Ideology and Narrative in Modern Chinese Literature*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1982.
- French, Howard W. «A writer trying to solve his own mysteries, and China's», *The New York Times*, 6 de abril 2007, disponible en la página: <<http://www.nytimes.com/2007/04/06/world/asia/06iht-journal.3.5175494.html>> [consultada: marzo 2010].
- Gao, Xingjian y Noël Dutrait. «Dépasser l'exil», *Imaginaires de l'exil dans les littératures de l'Asie: Chine et Japon, questions contemporaines*, 18 de junio de 2010, Bibliothèque Nationale de France [ponencia inédita].
- Ha, Jin. «Exiled to English», *The New York Times*, 30 de mayo de 2009, disponible en la página: <[http://www.nytimes.com/2009/05/31/opinion/31hajin.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2009/05/31/opinion/31hajin.html?_r=1)> [consultada: marzo 2010].
- . *The Writer as Migrant*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.
- Hong Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*, traducido por Michael M. Day, Leiden-Boston, Brill, 2007.
- Hsia, Chih-ting. *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1961.

- Idema, Wilt Lukas y Lloyd Lewis Haft. *A Guide to Chinese Literature*, Michigan, Center for Chinese Studies, the University of Michigan, 1997.
- Jennings, Glen. «Sex and Sensibility», *Steep Stairs Literary Review*, nº 3 (2002), disponible en la página: <[http://www.trinity.unimelb.edu.au/publications/steep\\_stairs/volume3/review09](http://www.trinity.unimelb.edu.au/publications/steep_stairs/volume3/review09)> [consultada: marzo 2010].
- Lai, Amy Tak-ye. *Chinese Women Writers in Diaspora: Jung Chang, Xinran, Hong Ying, Anchee Min, Adeline Yen Mah*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Lee, Gregory B. *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and its Others*, Londres, Hurst and Company, 1996.
- Lee, Leo Ou-fan. «Dissent Literature from the Cultural Revolution», *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, nº 1 (enero 1979), pp. 59-79.
- . «Literary Trends I: The Quest for Modernity, 1895-1927», in *The Cambridge History of China*, John King Fairbank y Feuerwerker (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, vol. 12, 1989, pp. 452-504.
- . *Voices from the Iron House: a Study of Lu Xun*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Leenhouts, Mark. «Culture Against Politics: Roots-Seeking Literature», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton, et al. (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2003, pp. 533-540.
- Lau, Joseph S.M. «Visitation of the Past in Han Shaogong's Post-1985 Fiction» in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China*, David Der-wei Wang y Ilen Widmer (eds.), Cambridge (Massachusetts)-Londres, Harvard University Press, 1993, pp. 19-42.
- Lee, Mabel. «Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration», in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, Kwok-kan Tam (ed.), Hong Kong, The Chinese University Press, 2001, pp. 235-256.
- Lim, Louisa. «Shanghai Detective Fiction Reflects a Changing China», *National Public Radio*, 2006, disponible en la página: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6148755>> [consultada: marzo 2010]. Incluye una entrevista radiofónica.

- Link, Eugene Perry. *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000.
- Liu, Lydia H. *Translingual practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity: China, 1900-1937*, Standford (Calif.), Standford University Press, 1995.
- Louie, Kam. «The Attic: Memoir of a Chinese Landlord's Son by Guanlong Cao», *The China Journal*, nº 37 (enero 1997), pp. 166-167.
- Lovell, Julia. *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.
- Lu, Sheldon H. «Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China», *Modern Language Quarterly*, nº 69 (1, enero 2008), pp. 167-185.
- Marijnissen, Silvia. *From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry From Taiwan after 1949*, tesis doctoral Universiteit Leiden, 2008, disponible en la página: [https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/13228/1/MARIJNISSE\\_N.pdf](https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/13228/1/MARIJNISSE_N.pdf) [consultada: diciembre 2009].
- Martínez Robles, David y Carles Prado-Fonts (eds.). *Narratives xineses: ficcions i altres formes de no-literatura*, Barcelona, UOC, 2008.
- McDougall, Bonnie S. y Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*, Londres, Hurst & Company, 1997.
- Petit, Amelia. «Una mirada a la comunidad china desde Occidente», *Cuadernos de Geografía*, nº 72 (2002), Universidad de Valencia, pp. 321-336.
- Pollard, David. *The True Story of Lu Xun*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2002.
- Rabut, Isabelle. «Lecture critique: Noël Dutrait (s.d.), L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian», *Perspectives chinoises*, nº 96 (julio-agosto 2006), p. 62.
- . «Yu Hua et l'espace hanté», *Les temps modernes*, nº 630-631 (2005), pp. 212-246.
- Rudolph, Janet. «Qiu Xiaolong, interviewed by Cara Black», *Mystery Readers Interantional: At Home Online*, octubre 2003, disponible en la página: <http://www.mysteryreaders.org/athomeqiu.html> [consultada: marzo 2010].

- Shih, Shu-mei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley (Calif.)-Los Angeles (Calif.)-Londres, University of California Press, 2007.
- Tai, Yufen. *La influencia literaria y el impacto cultural de las traducciones de Lin Shu (1852-1924) en la China de finales del siglo XIX y principios del XX*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, disponible en la página: <<http://www.tdx.cat/TDX-0621104-200551>> [consultada: noviembre 2008].
- Veg, Sebastian. «Yan Lianke, Le Rêve du Village des Ding», *Perspectives chinoises*, n° 1 (2009), pp. 124-128.
- Wang, David Der-wei. *Fin-de-siècle splendor: repressed modernities of late Qing fiction, 1849-1911*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1997.
- Wang, Jing. *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Wang, Lingzhen. «Wang Anyi», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton, *et al.* (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2003, pp. 592-597.
- Washburn, Dan. «Wei Hui to Beijing: Book banning works!», *Shanghaiist*, 25 de noviembre de 2005, disponible en la página: <[http://shanghaiist.com/2005/11/25/wei\\_hui\\_to\\_beij.php](http://shanghaiist.com/2005/11/25/wei_hui_to_beij.php)> [consultada: febrero de 2010].
- Yan, Ying. «Death of a Red Heroine; A Loyal Character Dancer; When Red is Black», *Modern Language Studies*, n° 35 (1, 2005), pp. 75-83.
- Yang, Gladys. «Women writers», *The China Quarterly*, n° 103 (1985), pp. 510-517.
- Yang, Li (ed.). *A Biographical Dictionary of Modern Chinese Writers*, Pekín, New World Press, 1994.
- Yeh, Michelle. «Mistry poetry», in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Joshua S. Mostow; Kirk A. Denton *et al.* (eds.), Nueva York, Columbia University Press, 2003, pp. 520-526.
- Yung, Bell. «Model Opera as Model: From Shajiabang to Sagabond», in *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Bonnie S. Mcdougall (ed.), Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 144-164.
- Zhang, Yinde. *Le monde romanesque chinois du XX<sup>e</sup> siècle: modernités et identités*, París, Champion, 2003.



Zhong, Xueping. *Masculinity Besieged: Issues of Modernity and Masculinity in Chinese Literature of Late Twentieth Century*, Durham (N.C.), Duke University press, 2000.

Zhou, Xiaojing. «Writing Otherwise than as a “Native Informant”: Ha Jin's Poetry», in *Transnational Asian American literature: sites and transits*, Shirley Geok-Lin Lim y John Blair Gamber *et al* (eds.), Philadelphia, Temple University Press, 2006, pp. 274-294.

## 5.2. Bibliografía sobre literatura china en chino

Chen Guoqiu 陈国球. *Wenxue xianggang yu Li Bihua* 文学香港与李碧华 (El Hong Kong literario y Li Bihua), Taipei, Maitian, 2000.

Chen Xiaoming 陈晓明. «Zuihou de yishi: “Xianfengpai” de lishi jiqi pinggu 最后的仪式——“先锋派”的历史及其评估 (La última ceremonia: historia y evaluación de la corriente vanguardista)», *Wenxue pinglun*, nº 5 (1991), pp. 128-141.

— «Hanyu wenxue de xingcun jingyan yu shijie yujing 汉语文学的幸存经验与世界语境 (La experiencia de supervivencia de la literatura en lengua china y la situación mundial)», “*Zhongguo wenxue haiwai chuanbo*” guoji xueshu yantaohui “中国文学海外”传播国际学术研讨会, *International Conference on Chinese Literature in Global Contexts*, Beijing Normal University, 28-30 abril de 2011 [ponencia inédita].

Gu Song 孤松. «Hong Ying an hejie: “K” shu gaiming “Yingguo qingren”, 虹影案和解 《K》书改名《英国情人》 (El caso de Hong Ying se soluciona, el nuevo título de “K”: “Los amantes ingleses”)», *Beijing chenbao*, 21 de julio de 2003, disponible en la página: <<http://www.people.com.cn/GB/14738/14759/21864/1978740.html>> [consultada: marzo 2010].

Jiang Xun 江迅. «Ta de Wei renmin fuwu weihe bei jin? 他的為人民服務為何被禁? (¿Por qué se ha prohibido su novela Servir al pueblo?)», *Yazhou zhoukan*, 13 de marzo de 2005, disponible en la página: <[http://www.yzsk.com/cfm/Content\\_Archive.cfm?Channel=ag&Path=385686171/11ag1a.cfm](http://www.yzsk.com/cfm/Content_Archive.cfm?Channel=ag&Path=385686171/11ag1a.cfm)> [consultada: marzo 2010].

Nan Ge 南戈. «Xu Xing: yige qingjie gong yingxiang le zhongguo dangdai wenxue 徐星: 一个清洁工影响了中国当代文学 (Xu Xing: un limpiador de letrinas influye en la literatura contemporánea)», *Beijing qingnian bao*, 7 de agosto de 2001, disponible en la página: <<http://edu.sina.com.cn/1/2001-08-07/13360.html>> [consultada: marzo 2010].



- Sui Lijun 隋丽君. «Zhang Jie yu ta de “Wu zi” (wenyuan mingren jinkuang) 张洁与她的《无字》(文苑名人近况) (Zhang Jie y su “Wu zi”: actualidad literaria)», *Renmin ribao (haiwaiban)*, 20 de febrero de 2002, disponible en la página: <<http://www.people.com.cn/GB/paper39/5503/566444.html>> [consultada: abril 2010].
- Ta'ai 他爱. *Shi meinü zuojia pipan shu* 十美女作家批判书 (Crítica de diez “autoras guapas”), Pekín, Hualin chubanshe, 2005.
- Tu Guangqun 涂光群. *Wushi nian wentan qinli ji (1949-1999)*, 五十年文坛亲历记 (1949-1999) (Recuerdos de cincuenta años en el círculo literario), vol. 2, Shenyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 2005 [artículo originalmente escrito en 1993].
- Wang Hui 王珩. «Ta liang ba “wenti” jie jue le – Weihui he Mian Mian de chaojia, 她俩把“问题”解决了——卫慧和棉棉的吵架 (Las dos han resuelto sus “problemas”– las disputas entre Weihui y Mian Mian)», *San lian shenghuo zhoukan*, 12 de mayo de 2000, disponible en la página: <<http://news.sina.com.cn/weekend/2000-05-12/169.html>> [consultada: abril 2010].
- Wang Xiaoming 王晓明. *Wufa zhimian de rensheng: Lu Xun zhuan*, 无法直面的人生 — 鲁迅传 (Una vida difícil de afrontar: biografía de Lu Xun), Taipei, Yeqiang chubanshe, 1992.
- Xia Shuangren 夏双刃. «“Huang Jianzhu shiji” tiji 《黄剑珠诗集》题记 (La inscripción en el “Poemario de Huang Jianzhu”)», 15 de diciembre de 2009, disponible en la página: <[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4bca6a2d0100g5m5.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4bca6a2d0100g5m5.html)> [consultada: abril 2010].
- Xu Hong 徐虹. «Meinü zuojia bu fuqi: tingting Weihui Mian Mian zenme shuo “美女作家”不服气——听听卫慧棉棉怎么说 (Las “escritoras guapas” se rebelan, escuchemos a Weihui y a Mian Mian)», disponible en la página: <<http://www.my285.com/ddmj/weihui/index.htm>> [consultada: febrero 2010]. [Esté artículo se publica en anexo a: Weihui, *Weihui wenji* 卫慧文集 (Obras escogidas de Weihui), Xi'an, Shanxi wenyi chubanshe, 2000].
- Xu Xing 徐星. «Zuojia jianli 作家简历 (Biografía del autor)», in *Shengxia de dou shuyu ni* 剩下的都属于你 (Todo lo que queda te pertenece), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2004, pp. 274-276.
- Zhang Tangqi 张堂琦. *Xiandai xiaoshuo gailun*, 现代小说概论 (Introducción a la novela moderna y contemporánea), Taipei, Wunan chubanshe, 2003.

## 6. Diccionarios y bases de datos

*Base de datos de libros editados en España. Bases de datos del ISBN*, disponible en la página: <<http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BDDLibros/Sobre.html>> [consultada: septiembre 2008].

*Cercaterm (servicio de consultas terminológicas en línea del Termcat)*, disponible en la página: <[http://www.termcat.cat/scripts/rwisapi.dll/@Termcat\\_dev.env](http://www.termcat.cat/scripts/rwisapi.dll/@Termcat_dev.env)> [consultada: noviembre 2008].

*Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición, 2001, disponible en la página: <<http://www.rae.es/rae.html>> [consultada: noviembre 2008].

*Euskalterm (Banco Terminológico Público Vasco)*, disponible en la página: <[http://www1.euskadi.net/euskalterm/indice\\_c.htm](http://www1.euskadi.net/euskalterm/indice_c.htm)> [consultada: noviembre 2008].

*Factiva*. Base de datos de prensa accesible en la biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona: <<http://www.bib.uab.es/premsa/bases-de-datos.php>> [consultada: junio 2010].

*Iconoce*. Base de datos de prensa accesible en la biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona: <<http://www.bib.uab.es/premsa/bases-de-datos.php>> [consultada: junio 2010].

*Index Translationum: World Bibliography of Translation*, disponible en la página: <<http://www.unesco.org/xtrans/>> [consultada: septiembre 2008].

*Inter-Active Terminology for Europe (IATE)*, disponible en la página: <<http://iate.europa.eu/iatediff/SearchByQueryLoad.do?method=load>> [consultada: noviembre 2008].

*Lexis-nexis*. Base de datos de prensa accesible en la biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona: <<http://www.bib.uab.es/premsa/bases-de-datos.php>> [consultada: junio 2010].

*MCLC Resource Center*. Base de datos bibliográfica del Modern Chinese Literature Center de la Ohio State University: <<http://mclc.osu.edu>> [consultada: febrero 2012].

*Mynewsonline*. Base de datos de prensa accesible en la biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona:

<<http://www.bib.uab.es/premsa/bases-de-datos.php>> [consultada: junio 2010].

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, tercera edición (1ª en 1966-1967), Madrid, Gredos, 2007.

Rey-Debove, Josette y Alain Rey (eds.). *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, le Robert, 2007.

## 7. Otras referencias

Alberti, Rafael y María Teresa de León. *Poesía china*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1960.

Álvarez, José Ramón. «Españoles pioneros de la enseñanza del español en Taiwán (1950-1980)», *Encuentros en Catay*, nº 16 (2002), pp. 20-33.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

Borao, José Eugenio. *España y China: 1927-1967*, Taipei, Central Book Publishing Co., 1994.

Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, París, Liber, 1996.

Brossollet, Guy. *Poésies complètes de Mao Tse Tung*, París, L'Herne, 1969.

Coloane, Francisco. *Papeles recortados*, Santiago, LOM ediciones, 2004.

De Juan, Marcela. *Breve antología de la poesía china*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

—. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*, Barcelona, Luis de Caralt, 1977.

Dirlik, Arif. «Chinese History and the Question of Orientalism», *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*, nº 35 (4, 1996), pp. 96-118.

—. *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Boulder, Westview Press, 1997.

Dumas, Alexandre. *La dama de las camelias*, traducción de Emilio Pascual, Madrid, Alianza, 2008.

—. *La dama de las camelias*, traducción de Emilio Pascual, Madrid, Anaya, 2010.

- *La dama de las camelias*, traducción de Mauro Fernández, Madrid, Akal, 2006.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York, Columbia University Press, 2002 (1ª edición en 1983).
- Fernández de Alba, Luz. *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Fernández Rubio, Andrés. «Taciana Fisac: articulista del ‘Diario del Pueblo’, de Pekín, y traductora del candidato al Nobel Ba Jin», *El País*, 11 de octubre de 1985, disponible en la página: [http://www.elpais.com/articulo/ultima/PREMIO\\_NOBEL/Taciana/Fisac/elpepiult/19851011elpepiult\\_5/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/ultima/PREMIO_NOBEL/Taciana/Fisac/elpepiult/19851011elpepiult_5/Tes/) [consultada: mayo 2010].
- Foucault, Michel (1977), «Verité et pouvoir: entretien avec M. Fontana», *L’Arc*, nº 70, pp. 16-26.
- Gao Ertai. «On the Obligation to Smile in Chinese Work Camps», traducción de Robert Dorsett, *Autodafé, The Journal of the International Parliament of Writers*, nº 1 (primavera 2001), pp. 19-25.
- «Sur l’obligation de sourire dans les camps de travail», traducción de Chantal Chen-Andro, *Autodafé: la revue du Parlement International des Ecrivains*, nº 1 (otoño 2000), pp. 19-26.
- Gao Xingjian 高行建. *Lingshan* 灵山 (La montaña del alma), Taipei, Lianjing, 1990.
- *Yi ge ren de shengjing* 一个人的圣经 (El libro de un hombre solo), Taipei, Lianjing, 1999.
- *Taowang* 逃亡 (La huida), *Jintian* 今天, nº 1 (1990), pp. 41-64.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990.
- Gu Hua. *Mujeres virtuosas: del arenal de las ocas amorosas*, traducido por Chen Zhiyuan, México D.F., Colegio de México, 2000.
- Guillermaz, Patricia. *La Poésie chinoise contemporaine*, París, Seghers, 1962.
- *La Poésie chinoise: anthologie des origines à nos jours*, París, Seghers, 1957 [reeditada en 1960 por el Club des librairies de France y en 1966 bajo el título: *La Poésie chinoise: des origines à la révolution*].
- Herralde, Jordi. «Sergio Pitol, editor», in *Sergio Pitol: los territorios del viajero*, José Balza; Victoria De Stefano, et al. (eds.), México D.F., Era, 2000, pp. 53-58.

- Hong Ying 虹影. *Ji'e de nü'er* 饥饿的女儿 (Hija del río), Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000 (col. Changpian zizhuan xiaoshuo 长篇自传小说, Novelas autobiográficas).
- Lao She. *La casa de los Liu y otros cuentos*, traducido por Lee Kuo, Miguel Olivera, John Page y Fred Smith, México D.F., Colegio de México, 1973.
- Li Rui. *Silver city: a novel*, traducido por Howard Goldblatt, Nueva York, Metropolitan Book, 1997.
- Liu E. *Los viajes del buen doctor Can*, traducido del chino por Gabriel García-Noblejas, Madrid, Cátedra, 2004.
- Lu Wenfu. *Nid d'hommes*, traducido por Chantal Chen-Andro, París, Seuil, 2002.
- Lu Xun. *Breve historia de la novela china*, traducido del chino por Rosario Blanco Facal, Barcelona, Azul, 2001.
- . *Cuentos ejemplares (1919-1949)*, por Lu Xun y otros, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984.
- . *Novelas escogidas*, traducido por Luis Enrique Délano (con excepción de la novela La verdadera historia de AQ), Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras [reeditado en 1961 en La Habana: Imprenta Nacional de Cuba y en Ediciones en Lenguas Extranjeras en 1962 y 1972].
- Mao Zedong. *Poemas*, traducido del inglés por Luis Enrique Délano, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, 1962 [1ª edición en 1959; reeditada en 1962, 1963 y 1978].
- Murakami, Haruki. *The Wind-up Bird Chronicle*, traducido del japonés por Jay Rubin, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997.
- Murong Xuecun. *Leave me Alone: a Novel of Chengdu*, traducido del chino por Harvey Thomlinson, Hong Kong, Make-Do Publishing, 2011.
- Qiu Xiaolong. *Evoking Tang: an Anthology of Classical Chinese Poetry*, St. Louis (Missouri), PenUltimate Press, 2007.
- . *Treasury of Chinese Love Poems*, Nueva York, Hippocrene Books, 2003.
- Ríos, Xulio. «Qué fue del maoísmo en España», *Le Monde Diplomatique en español*, 1 de octubre de 2009, disponible en la página: <http://www.igadi.org/index.html> [consultada: noviembre 2009].

Santa Cecilia, Carlos G. «Miguel Shiao, un chino español», *El País*, 1 de febrero de 1984, disponible en la página: [http://www.elpais.com/articulo/ultima/SHIAO\\_/CHI\\_LUAN/ MIGUEL /ESPAnA/TAIWAN/Miguel/Shiao/chino/espanol/elpepiult/19840201elpepiult\\_3/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/ultima/SHIAO_/CHI_LUAN/ MIGUEL /ESPAnA/TAIWAN/Miguel/Shiao/chino/espanol/elpepiult/19840201elpepiult_3/Tes/) [consultada: enero 2010].

Sardar, Ziauddin. *Postmodernism and the Other*, Londres, Pluto Press, 1998.

Schommer, Alberto. *Los reyes viajan: 1978* [imágenes de Alberto Schommer; textos de Juan Luis Cebrián (China), José Oneto (Latinoamérica)] Barcelona, Difusora Internacional, 1979.

Shi Shuqing (Shih Shu-ching). *City of the Queen: a Novel of Colonial Hong Kong*, traducido por Howard Goldblatt, New York-Chichester, Columbia University Press, 2005.

—. *Elle s'appelle papillon*, traducido del chino por Wang Jiann-Yuh, París, L'Herne, 2004.

Teitelboim, Volodia. «Un hombre vuelve al mar», *Araucaria de Chile*, n° 30 (1985), pp. 107-119.

VV. AA. *Diez grandes cuentos chinos*, Santiago de Chile, Quimantú, 1971.

VV.AA., *Huit femmes écrivains*, Pekín, Littérature chinoise, 1984.

VV.AA., *Œuvres choisies des femmes écrivains chinoises*, Pekín, Littérature chinoise, 1995.

VV.AA., *Seven Contemporary Chinese Women Writers*, Pekín, Chinese Literature, 1982.

VV.AA., *Six femmes écrivains*, Pekín, Littérature chinoise, 1981.

Wang Meng. *Cuentos*, prefacio y selección de Flora Botton Beja, traducidos por Duan Ruochuan *et al*, México D.F., Colegio de México, 1985.

Xia, Zhiyan. *Un hiver froid à Pékin*, traducción de Liang-lao Dee y Maud Sissung, París, Williams-Alta, 1978.

Xie Bingying. *Une femme en guerre*, traducido del chino por Marie Holzman, París, Éditions Rochevignes, 1985.

Xinran (Xue Xinran). *Nacer mujer en china* [The Good Women of China, 2002 =中国好女人, 2002], traducido del inglés por Sofía Pascual, Barcelona, Emecé, 2003.

Xu Songnian. *Anthologie de la Littérature Chinoise: Des origines à nos jours*, París: Librairie Delagrave, 1933.

Yunque, Álvaro. *Poetas chinos: paisaje a través de una doble niebla*, Buenos Aires, Quetzal, 1958.

Zhang Ailing. *Amor en la ciudad en ruinas*, traducido por Liljana Arsovska y Chen Zhi, México D.F., Colegio de México, 2007.

Zhang Jie. *Esmeralda*, traducido por Lien-tan Pan e Indira Añorve Zapata, México D.F., Colegio de México, 2007.

Zhang Xinxin y Sang Ye. *L'Homme de Pékin: témoignages*, Arles, Actes Sud, 1992.