

Traducción al chino y edición de *Juicio a una zorra* de
Miguel del Arco

SUN XIAOQING

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

RAFAEL GARCÍA PÉREZ

Tutor:

RAFAEL GARCÍA PÉREZ

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



Agradecimiento

Al terminar la elaboración de la tesis, me gustaría dedicar unas líneas para manifestar mi más sincero agradecimiento a las personas que me han ofrecido ayuda y apoyo durante la realización del presente trabajo: sin ellas no habría sido posible llevarlo a cabo.

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincera gratitud y mi profundo respeto al Profesor Rafael García Pérez—director de la tesis— por su constancia, su inestimable apoyo y su enorme paciencia en la dirección del trabajo. Sus valiosas ideas, sus sabios consejos y sus numerosas y minuciosas correcciones han sido fundamentales durante la elaboración del presente proyecto. Además, su profundo y amplio conocimiento sobre la traducción y la literatura española me han permitido analizar la obra *Juicio a una zorra* desde la perspectiva más profesional. Al mismo tiempo, me ha inspirado mucho a la hora de elaborar nuevos capítulos y ha mostrado mucha paciencia en la revisión del trabajo. Sin su dedicación y apoyo no habría sido posible llevar a cabo esta tarea tal y como se presenta en este momento.

En segundo lugar, quisiera agradecer sinceramente a Miguel del Arco —autor de la obra *Juicio a una zorra*— el llevarnos al propio mundo de Helena para que podamos conocerla con más nitidez; también quiero agradecer que me permitiera traducir esta gran obra al chino.

Además, querré expresar mi agradecimiento a los traductores chinos de obras españolas: Zhao Zhenjiang, Lv Chenchong, Zhu Baoguang, Zhou Fangyu, entre otros, cuyos trabajos no solo enriquecen el mundo literario de los sinohablantes en general, sino que también han abierto vías impensadas para la traducción de otras obras.

De igual manera, es imprescindible dar las gracias a los profesores de la Universidad Carlos III de Madrid: al profesor Eduardo Pérez-Rasilla, a la profesora Guadalupe Soria Tomás y al profesor José Manuel Querol—entre tantos—, que me han inspirado en relación al teatro español.

También me gustaría extender mi gratitud a mis amigos: por explicarme los

detalles de la obra *Juicio a una zorra*, por las revisiones del documento y por sus comentarios valiosos y su apoyo: Javier Soriano Mollá, Laercio Amorim Pereira, Víctor Estangüi Almagro, Yan Shiruyu, Liu Xiaochen, etc.

Finalmente, tengo que dar las gracias de corazón a mi familia; especialmente, a mis padres, cuyo apoyo y amor incondicional me hacen superar los difíciles momentos.

Sinceramente, a todos ellos, muchas gracias.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Artículo publicado:

Sun, X. Q. (2019). “El análisis de la traducción teatral del español al chino”. En *Youth Literator*, pp. 151-152. No. 701, octubre de 2019. Qi qi ha er: Youth Literator editorial.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| PRIMERA PARTE Lengua y traducción | 3 |
| CAPÍTULO 1 Diferencias gramaticales y léxicas entre el español y el chino y sus repercusiones desde un punto de vista traductológico | 4 |
| 1. Aspectos morfosintácticos..... | 4 |
| 1.1 Morfología nominal y adjetiva..... | 5 |
| 1.1.1. El problema del plural..... | 5 |
| 1.1.2. El problema del género..... | 13 |
| 1.2. El problema de los artículos..... | 16 |
| 1.3. Morfología verbal..... | 40 |
| 1.3.1. El tiempo con valor pasado..... | 41 |
| 1.4. El subjuntivo..... | 48 |
| 1.4.1. Las oraciones subordinadas sustantivas..... | 49 |
| 1.4.2. Las oraciones subordinadas de relativo..... | 51 |
| 1.4.3. Las oraciones subordinadas temporales..... | 54 |
| 1.4.4. Las oraciones subordinadas causales..... | 55 |
| 1.4.5 Las oraciones concesivas..... | 57 |
| 1.4.6 Las oraciones consecutivas..... | 59 |
| 1.4.7 Las oraciones finales..... | 60 |
| 1.5. Las oraciones condicionales..... | 60 |
| II Otras cuestiones gramaticales..... | 65 |
| 1. Los demostrativos en el uso anafórico..... | 65 |
| 2. <i>Ser</i> y <i>estar</i> . Sentido y traducción..... | 67 |
| 2.1. Aplicación práctica de la traducción de <i>ser</i> y <i>estar</i> al chino..... | 67 |
| 2.2. El cambio de significado de los adjetivos..... | 69 |

| | |
|---|----|
| 3. La traducción de por y para..... | 70 |
| 4. El orden de las palabras..... | 72 |
| III Léxico..... | 74 |
| 1. La polisemia..... | 75 |
| 1.1. Cuando una palabra española tiene dos equivalentes en chino..... | 75 |
| 1.2. Cuando una palabra china tiene más de dos equivalentes en español..... | 82 |

CAPÍTULO 2 Relaciones entre lengua y cultura. Implicaciones traductológicas.....85

| | |
|--|-----|
| 1. Cultura y lenguaje..... | 85 |
| 1.1. Culturema..... | 85 |
| 1.2. Técnicas y protocolo de actuación..... | 87 |
| 1.3. La metáfora..... | 89 |
| 2. La fraseología..... | 94 |
| 2.1 La fraseología china..... | 94 |
| 2.1.1. Cheng yu..... | 95 |
| 2.1.2. Guan yong yu..... | 96 |
| 2.1.3. Xie hou yu..... | 98 |
| 2.1.4. Yan yu y ge yan..... | 100 |
| 2.2. La fraseología española..... | 103 |
| 2.2.1. Introducción..... | 103 |
| 2.2.2. Clasificaciones..... | 104 |
| 2.2.2.1 Colocaciones..... | 107 |
| 2.2.2.2 Locuciones..... | 107 |
| 2.2.2.3 Enunciados fraseológicos..... | 113 |
| 2.3 La traducción de fraseología entre el español y chino..... | 114 |
| 2.3.1. La equivalencia plena..... | 115 |
| 2.3.2. La equivalencia parcial..... | 117 |
| 2.3.3. La equivalencia nula..... | 119 |
| 2.4. El símbolo de los animales..... | 127 |

| | |
|--|------------|
| 2.4.1. Zoomorfismos equivalentes o similares..... | 127 |
| SEGUNDA PARTE Teatro y traducción..... | 134 |
| CAPÍTULO 1 Peculiaridades del teatro chino..... | 135 |
| 1. Origen..... | 135 |
| 1.1. Características del teatro chino..... | 136 |
| 1.2. Influencia del teatro chino en el mundo occidental..... | 140 |
| 1.3. Evolución del teatro chino..... | 142 |
| 2. El lenguaje del teatro chino..... | 147 |
| 2.1. Introducción: el lenguaje en el teatro..... | 147 |
| 2.2. Las características generales del lenguaje teatral..... | 147 |
| 2.3. Las funciones generales del lenguaje teatral..... | 149 |
| 2.4. El lenguaje teatral chino..... | 150 |
| 3. El texto en el teatro chino..... | 150 |
| 3.1. Características generales del texto teatral..... | 150 |
| 3.2. Las características específicas del texto teatral..... | 151 |
| 3.3. El texto teatral chino..... | 153 |
| CAPÍTULO 2 Traducción literaria y traducción teatral..... | 161 |
| 1. La traducción literaria y los métodos traductológicos..... | 161 |
| 1.1. La traducción literaria..... | 163 |
| 1.2. La traducción teatral..... | 164 |
| 1.2.1. La performatividad (performability)..... | 167 |
| 1.2.2. Speakability (oralidad)..... | 168 |
| 1.2.3. Actability..... | 169 |
| 1.2.4. Aceptabilidad..... | 172 |
| 1.3. Los métodos traductológicos..... | 174 |
| CAPÍTULO 3 La traducción del teatro español en china..... | 179 |

| | |
|---|------------|
| 1. La actualidad de la traducción teatral..... | 179 |
| 2. Traducciones de las obras de teatro español..... | 181 |
| 3. Estudio de las traducciones del teatro español al chino..... | 182 |
| 3.1. Técnicas utilizadas..... | 182 |
| 3.1.1 La estructura formal..... | 182 |
| 3.1.2. La cuestión de la representación..... | 193 |
| 3.1.3. La cuestión de la adaptación..... | 204 |
| 3.1.3.1. La adaptación al estilo del traductor..... | 204 |
| 3.1.3.2 La adaptación a la cultura china..... | 213 |
| 3.1.4. La cuestión lingüística..... | 221 |
| 3.1.4.1 La selección de palabras adecuadas..... | 222 |
| 3.1.4.2 La palabra adecuada para la conjunción y..... | 232 |
| 3.1.4.3 La selección de palabras adecuadas para las preposiciones...237 | |
| 3.1.4.4 La selección de palabras adecuadas y el eufemismo..... | 244 |
| 3.1.4.5 La selección de palabras adecuadas para el tiempo verbal....250 | |
| 3.1.4.6 La reconstrucción de expresiones adecuadas..... | 255 |
| 3.1.4.7 La reconstrucción de oraciones..... | 258 |
| | |
| CAPÍTULO 4 La traducción de la obra Juicio a una zorra..... | 268 |
| 1. El interés de la obra Juicio a una zorra y su importancia..... | 268 |
| 2. La traducción de Juicio a una zorra. Dificultades y soluciones..... | 273 |
| 2.1. Dificultades lingüísticas..... | 274 |
| 2.1.1. Número..... | 274 |
| 2.1.2. Tiempos y modos verbales..... | 275 |
| 2.1.3 La conjunción y..... | 279 |
| 2.1.4. Reformulación teatral..... | 285 |
| 2.1.4.1 Reformulación oracional larga..... | 286 |
| 2.1.4.2 Lenguaje lírico..... | 289 |
| 2.2. Dificultades culturales..... | 299 |
| 2.2.1. Los elementos culturales en el texto destinado a la | |

| | |
|--|-----|
| representación..... | 300 |
| 2.2.1.1 Los nombres mitológicos..... | 300 |
| 2.2.1.2 La personificación de Zeus..... | 303 |
| 2.2.1.3 Las palabras connotadas de expresiones culturales particulares..... | 304 |
| 2.2.1.4 La traducción de los zoónimos..... | 308 |
| 2.2.1.5 Juegos de palabras..... | 310 |
| 2.2.2. Los elementos culturales en el texto de lectura..... | 311 |
| 2.2.2.1 Juegos de palabras..... | 312 |
| 2.2.2.2 Las referencias culturales..... | 313 |
| 2.3. El eufemismo y la censura..... | 317 |
| 2.3.1. El eufemismo para <i>puta</i> | 319 |
| 2.3.1.1 卖弄风骚..... | 320 |
| 2.3.1.2 人尽可夫..... | 320 |
| 2.3.1.3 破鞋..... | 321 |
| 2.3.1.4 招蜂引蝶..... | 321 |
| 2.3.1.5 红颜祸水..... | 321 |
| 2.3.1.6 水性杨花..... | 322 |
| 2.3.1.7 伤风败俗..... | 323 |
| 2.3.2. El eufemismo de <i>polla</i> y <i>verga</i> | 323 |
| 2.3.2.1 命根子..... | 323 |
| 2.3.2.2 那家伙..... | 324 |
| 2.3.2.3 雄性本能..... | 325 |
| 2.3.3 El eufemismo de <i>follar</i> | 325 |
| 2.3.3.1 玷污..... | 325 |
| 2.3.3.2 占有..... | 327 |
| 2.3.3.3 云雨..... | 327 |
| 2.3.3.4 糟蹋..... | 328 |
| 2.3.4. Los eufemismos sexuales..... | 329 |

| | |
|---|-----|
| 2.3.4.1 周公之礼..... | 329 |
| 2.3.4.2 蹂躪..... | 330 |
| 2.3.5. Los eufemismos para la muerte..... | 331 |
| 2.3.5.1 消失..... | 331 |
| 2.3.5.2 下地狱..... | 332 |
| 2.3.5.3 撒手人寰..... | 333 |
| 2.3.5.4 灭亡..... | 334 |
| 2.3.5.5 香消玉殒..... | 335 |
| 2.3.5.6 行尸走肉..... | 336 |
| 2.3.6.7 生不如死..... | 336 |
| 2.3.5.8 夭折..... | 337 |
| 2.4. La traducción de las onomatopeyas..... | 338 |
| 2.4.1. Chof..... | 338 |
| 2.5. Voznar: verbo empleado para designar el sonido que hacen las aves..... | 340 |

CAPÍTULO 5 El feminismo y su repercusión en la traducción al chino de *Juicio a una zorra*..... 341

| | |
|--|------------|
| 1. La propagación del feminismo marxista en China..... | 341 |
| 2. El establecimiento del feminismo marxista en China..... | 344 |
| 3. Dificultades de las mujeres chinas durante el comunismo..... | 352 |
| 4. Referencia a las teorías feministas occidentales..... | 357 |
| 5. Diferencias entre el feminismo chino y el occidental..... | 358 |
| 6. La cuestión del género..... | 362 |
| 7. El estereotipo del género..... | 366 |
| 8. La opresión del sexo..... | 368 |
| 9. El género en la literatura contemporánea china..... | 374 |
| 10. Los posibles problemas de la cultura feminista en China..... | 379 |
| Conclusión..... | 382 |

| | |
|--------------------------|------------|
| Bibliografía..... | 385 |
|--------------------------|------------|

ANEXO La traducción de Juicio a una zorra

Introducción

Desde el siglo XX, han entrado en China numerosas obras literarias que permiten a los lectores sinohablantes conocer mejor, culturalmente, el mundo occidental. Sin embargo, la parte correspondiente al teatro y, sobre todo, al teatro español, todavía no se ha difundido entre la población china debido a las grandes diferencias que existen desde un punto de vista lingüístico y cultural. Por otro lado, desde una perspectiva traductológica, la traducción teatral del español al chino no ha recibido la suficiente atención por parte de los investigadores. Todo ello, constituye el objetivo principal de la elaboración de esta tesis, que toma la obra *Juicio a una zorra* como objeto de traducción. Se trata de una obra teatral española contemporánea que bebe en la mitología griega, y más concretamente de la historia de Helena de Troya. En la obra, una Helena posmoderna reivindica su imagen y plantea cuestiones muy candentes de nuestra época actual, como la del género. Se trata de una parcela de la cultura occidental que no se conoce de forma suficiente en China y que permite crear nuevos puentes de unión entre las dos culturas. La presente tesis se divide en cinco partes principales:

La primera parte está dedicada a las dificultades lingüísticas generales de la traducción del español a chino. Debido a la distinta estructura de las dos lenguas, tan alejadas entre sí aparecen grandes obstáculos cuando se elabora un trabajo de traducción, lo que afecta a la transmisión de la intención del texto original. En este sentido, tomando ejemplos concretos de la obra *Juicio a una zorra*, se da cuenta de las posibles soluciones a los problemas lingüísticos que se les plantean a los traductores. Algunos de esos problemas están estrechamente ligados a la cultura, como la fraseología o el uso de las metáforas.

Seguidamente, la segunda parte se centra en el teatro chino. Dado que el objetivo de este trabajo es llevar a cabo la traducción al chino de un texto dramático, se hace necesario en primer lugar conocer cómo es el teatro chino, qué características presenta,

cuáles son sus peculiaridades, etc. Con el objetivo de lograr una traducción adecuada a las costumbres de los lectores o espectadores chinos.

La tercera parte presenta las diferentes técnicas y métodos para la traducción, sobre todo la teatral, y propone soluciones adecuadas para los problemas de la traducción de la obra *Juicio a una zorra*. Las obras traducidas hasta el momento, aunque escasas, nos servirán de modelo y punto de partida. En este sentido, en esta parte, no solo se estudiará la traductología, sino que también se analizarán las soluciones aportadas por distintos traductores al verter al chino obras de teatro españolas.

En cuanto a la cuarta parte, se dedica al ideario y la cultura presentes en la obra. Puesto que *Juicio a una zorra* transmite una gran cantidad de ideas acerca del feminismo, tales como la cuestión del estereotipo femenino, la opresión sexual, la dominación masculina, etc., se estudia el desarrollo feminista en Occidente y China y se investigan las diferencias entre los planteamientos que hacen ambas culturas. También se proponen las fórmulas más adecuadas con las que adaptar las ideas del texto original y, finalmente, poder transmitir a los lectores chinos algunas de las ideas de la obra desconocidas por ellos.

En último lugar, se incluye en anexo la traducción completa de la obra *Juicio a una zorra*. Sería nuestro deseo que esta traducción sirviera para despertar el interés de los lectores chinos por las obras teatrales españolas y contribuyera a profundizar en el estudio de la traducción español-chino desde la perspectiva literaria, cultural y lingüística.

PRIMERA PARTE
LENGUA Y TRADUCCIÓN

CAPÍTULO 1.

DIFERENCIAS GRAMATICALES Y LÉXICAS ENTRE EL ESPAÑOL Y EL CHINO Y SUS REPERCUSIONES DESDE UN PUNTO DE VISTA TRADUCTOLÓGICO

1. Aspectos morfosintácticos

Desde el siglo pasado, se clasifican las lenguas en tres modelos tipológicos siguiendo criterios morfológicos: lenguas aislantes, aglutinantes y flexivas. Esta clasificación sigue siendo relevante en la actualidad y la tomaremos como punto de referencia.

Las lenguas aislantes, en las que se incluye generalmente el chino, se caracterizan porque sus palabras no poseen marcas gramaticales. Estas lenguas tienen muy pocos morfemas ligados, las relaciones sintácticas dependen del orden de las palabras y no hay distinción entre palabras variables e invariables, sino que estas se dividen en palabras conceptuales y particulares. Es decir, en comparación con las lenguas aglutinantes y flexivas, «las lenguas aislantes se caracterizan porque sus palabras son o tienden a ser invariables y no presentan distinciones entre el radical y morfema» (Lu, 2000:85).

En cambio, las lenguas aglutinantes, como el finlandés, el turco, el japonés y la mayoría de las lenguas de Rusia, las palabras constan de muchos morfemas que se van añadiendo uno a uno para expresar el concepto final.

Aunque en las lenguas aislantes y aglutinantes cada morfema tendrá únicamente un significado, la diferencia entre las dos consiste en que, como señala Andrew Radford (2009: 206), en «una lengua aglutinante algunos de los morfemas serán ligados, dando la posibilidad de construir palabras complejas, mientras que en una lengua aislante todos serán morfemas libres».

En un sentido amplio, en las lenguas flexivas, la expresión desinencial o los morfemas gramaticales expresados por morfos influyen en las palabras. La flexión, sin embargo, es una cuestión de grado. El español es una lengua flexiva en mayor grado que el inglés¹.

1.1. MORFOLOGÍA NOMINAL Y ADJETIVA

Los sustantivos y adjetivos en las lenguas flexivas presentan desinencias de diverso tipo. En español, son característicos los morfemas de género y número, de modo que estas clases de palabras se dividen en masculino y femenino, singular y plural. Como señala Manuel Alvar (2000: 28), «lo primero que se obtiene en este nivel morfológico son los *morfos*, que podríamos definir como las expresiones de las unidades morfológicas: p. ej., *-o, -a* en *buen-o, buen-a* serían los morfos del morfema de género, masculino y femenino respectivamente». El género y número de los adjetivos concuerda con el de los sustantivos a los que complementan. Esta es una diferencia esencial con el chino que, como lengua aislante que es, no presenta este tipo de morfemas.

1.1.1. El problema del plural

Según la *Nueva gramática de la lengua española*, «la categoría gramatical de número expresa la propiedad que poseen los nombres y los pronombres de referirse a un ser o a varios. El número expresa unidad o pluralidad en estas clases de palabras» (GRAE, 2009: 127). El número, en español, es una información que se representa morfológicamente, pero no en chino. La manera de expresar el plural en chino es, pues, diferente a la del español, como veremos en las siguientes maneras.

¹ Manuel Alvar considera que el inglés «presenta aún este rasgo en grado suficiente como para seguir considerándose dentro del tipo flexivo, pues en sus secuencias se usa flexión para indicar las relaciones entre sus elementos, frente a lenguas como el chino clásico, carente de inflexión y perteneciente a un tipo distinto, el aislante» (2000: 40).

a) El morfema 们

La forma más común para marcar el plural de los sustantivos cuyos referentes son personas es el sufijo 们. Se utiliza acompañado por pronombres y, en ciertos casos, por otros sustantivos que también se refieren a personas. Según el diccionario *Xinhua*, el 们 se pospone a los sustantivos. Veamos algunos ejemplos:

1. Él prefería la compañía de las *amigas*.

他更喜欢朋友们的陪伴

2. Sus *habitantes* son muy felices

他的居民们很幸福

En este tipo de casos, es conveniente marcar el plural de *las amigas* y *los habitantes* en la traducción para que no se pierda información del texto original. En la primera oración se emplea *las amigas* para transmitir a los lectores que no tenía sólo una amiga; en la frase 2, *habitantes* indica que no solo hay un habitante feliz, sino muchos.

b) El plural por medio de adjetivos

A veces, en chino, «el número puede ser inferido de determinados adjetivos que anteceden o suceden al sustantivo» (Ramírez Bellerín, 2004: 109): 众 ‘muchos’, ‘mucha gente’, 都 ‘todos’, 若干 ‘varios’, etc.

Veamos los siguientes ejemplos:

3. Hace tiempo que *los dioses* se aburrieron de este mundo.

不久前希腊众神觉得这世界无趣.

La traducción de *los dioses* como 希腊众神 ‘los dioses griegos’ tiene como objetivo que los lectores chinos entiendan que el texto se refiere a varios dioses griegos. Es evidente que aquí *los dioses* es un concepto definido y plural. La palabra 神 puede referirse a un dios o muchos dioses, por eso, si tradujéramos *los dioses* como 神, que puede utilizarse tanto para un singular como para un plural, la secuencia sería ambigua. Para respetar el texto original y transmitir toda la información posible, conviene traducir *los dioses* como 众神 a lo que se puede añadir 众 ‘muchos’², lo que ayuda a los lectores entender el concepto de muchos dioses.

El plural con adjetivos o adverbios numerales (各种 ‘varios’, 许多 ‘mucho’, 几个 ‘unos’, 各个 ‘cada uno’, etc.) plantea dos casos distintos que ejemplificamos a continuación: en el primero, la presencia o la ausencia de los adjetivos y adverbios numerales no causa ambigüedad; y en el segundo, la ausencia de estas palabras causarían una pérdida de la información acerca de la pluralidad del sustantivo:

4. Los gobiernos del país prestan atención a *los problemas de educación*”.

政府关注各种教育问题

5. *Los colegios* están empezando a añadir la asignatura de francés”

各个学校都开始增加法语课程

En el 4, el uso del adjetivo 各种 ‘varios’ es opcional, porque su presencia o ausencia no provoca ambigüedad en el lector; en el 5, sin embargo, su uso sería obligatorio para evitar, precisamente, la ambigüedad. El plural cobra aquí en chino, la forma de un adjetivo: *los* se traduciría como 各种 ‘varios’. En el caso de *los problemas de educación* al chino, la ausencia de la partícula 各种 ‘varios’, no genera problemas interpretativos, ya que el plural se deduce del contexto. No obstante, en la propuesta de traducción que presentamos en esta tesis, hemos decidido actuar con el máximo rigor y hemos recurrido al uso de la partícula 各种 ‘varios’.

² Diccionario Xinhua.

Ejemplos de la obra *Juicio a una zorra* ser á n los siguientes:

Ejemplo 1

Una eternidad de fealdad para expiar *¿mis culpas*, padre? (Mira al cielo) ¿Y cómo pagas tú *las tuyas*, dios todopoderoso?

(Escena II, Recurso de casación)

是永远失去美貌为代价来让我弥补我的种种错误吗，爸爸。（看向天空）那你呢！你的那些错误呢！怎么弥补？

En este ejemplo, hemos recurrido a la palabra 种种 ‘varios’ y 那些 ‘aquellos’ para el plural de *culpas* y de *tuyas*, a pesar de que según el contexto, la ausencia de estas palabras no implicar á ninguna modificaci ó n en el sentido del texto original.

Ahora bien, hemos visto que en el ejemplo 5 el sintagma *los colegios* de la oraci ó n original no funciona como un concepto, sino como una realidad material concreta y plural: ‘todos los colegios’ o ‘muchos colegios’; por eso aqu í la traducci ó n 各个 ‘cada uno’, ‘todos’ permite expresar la pluralidad. De lo contrario, la secuencia ser á ambigua y los lectores podr á n entender que el texto se refiere a un ú nico colegio. De acuerdo con diferentes contextos, acudimos a distintas palabras, tales como 几 ‘unos’, 那些 ‘aquellos, esos’, 数 ‘unos’, 各种各样 ‘varios, numerosos’, 一些 ‘algunos, unos’, etc. Ejemplos de la obra *Juicio a una zorra* ser á n los siguientes:

Ejemplo 1

Bebo a todas *horas*.

(Escena III, Eximente)

我一直在喝

Ejemplo 2

La reina madre se apiadó en el ú ltimo momento y lo confi ó en secreto a *unos pastores* que lo criaron como suyo en *los montes* que rodeaban Troya. Al cabo de *los a ños* aquel perdido volvi ó a formar parte de la familia real por pura casualidad

(Escena IX, Instrucción)

最后的时候这位王后母亲同情起这个孩子，秘密的把他送给了信任的几个牧羊人让他们把他当自己的儿子一样养在特洛伊附近的山上。数年后这个孩子却意外的最为王室成员回到了王室。

Ejemplo 3

Después de *meses* de viaje, *los días* más felices de mi vida...

(Escena IX, Instrucción)

经过了几个月的长途跋涉，我们终于到了特洛伊，这是我人生中最幸福的几天

Ejemplo 4

Los sueños de gloria se desvanecen cuando aparece la muerte y la destrucción

(Escena X, Defensa)

当出现灭亡的时候关于那些光荣的梦想在慢慢消散

Ejemplo 5

Comenzaron las primeras *voces* sobre la conveniencia de que se devolviera a los griegos a la puta Helena y sellar una paz justa.

(Escena X, Defensa)

起初，有一些声音开始讨论把伤风败俗的海伦还给希腊人是有好处的，因为这意味着和平

Ejemplo 6

Inventáis *las guerras* y *sus razones* son preocuparos de que sean otros quienes paguen sus consecuencias.

(Escena IX, Acusación)

你们引起种种战争，找各种各样的理由，完全没考虑谁会为此付出代价。

Ejemplo 7

Sabes que ya no me asustan *tus castigos eternos*.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

你知道吗，你的那些无休止的惩罚已经吓不到我了

c) Uso del clasificador repetido

Otra manera de traducir el plural es la utilización de clasificadores reduplicados, es decir, la estructura [uno + clasificador + clasificador + sustantivo], tal y como podemos ver en el ejemplo 6.

6.

Las montañas

— ‘uno’ 座 (clasificador de montaña) 座 (clasificador de montaña) 大山 ‘montaña’

Los vientos

— ‘uno’ 阵 (clasificador de viento) 阵 (clasificador de viento) 清风 ‘viento’

Los manzanos

— ‘uno’ 颗 (clasificador de manzano) 颗 (clasificador de manzano) 苹果树 ‘manzano’.

En la obra *Juicio a una zorra* tendr ámos los siguientes casos:

Ejemplo 1

Cu ánto orgullo hubo de tragarse al escuchar las voces de sus súbditos gritando entre risas en cualquier acto público.

(Escena IV, Antecedentes)

当在公共活动中总能听到他的子民们喊叫声，并传来一阵阵笑声的时候，他要吞下多少骄傲

Ejemplo 2

Sacudida por Eros como viento que se abate sobre los *robles* de la sierra y as ídoblegada y sometida a sus empe ños.

(Escena IV, Antecedentes)

我被性爱之神厄洛斯左右，就像被风拍打在山间的一颗颗栎树一样，这让我屈服在欲望里

d) Plurales que no requieren traducción expl ícita

Aunque el plural puede traducirse de un modo eficaz recurriendo a alguno de los mecanismos anteriores, como hemos visto, a veces resulta conveniente no traducirlo; ello permite respetar mejor la naturalidad del discurso tradicional chino.

Veamos los siguientes ejemplos:

7. En sus ojos *llena de lágrimas*.

他泪眼婆娑

En esta secuencia, hemos empleado 泪眼婆娑, una expresión idiom ática formada con cuatro caracteres chinos llamados *cheng yu*, que significan, literalmente, ‘muy triste’ y ‘llora mucho’. Si no us áramos la expresión idiom ática, emplear ámos 充满 ‘llena’ 眼泪 ‘lágrima’, omitiendo el plural del sustantivo *lágrimas*. El concepto chino de *lágrima* impide que se pueda hablar de solo una. Por eso, la traducción de la secuencia como 充满 ‘llena’ 很多 ‘mucho’ 眼泪 ‘lágrima’, sería redundante, tanto más cuanto que la palabra 充满 ‘llena’ ya contiene el sentido de ‘muchos’.

Otros ejemplos en los que la traducción del plural no es necesaria son los siguientes:

8. Somos *ni ños* más bellos.

我们是最漂亮的孩子

Dado que en la oración ya aparece un *nosotros*, la pluralidad se sobreentiende y no es necesario hacerla explícita de nuevo en el resto de los elementos de la frase. Veamos unos ejemplos de la obra *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 1

Imaginaos la cara de Tindáreo, el poderoso rey de Esparta, cuando vio llegar al palacio a la pobre Leda, su bella esposa, con un huevo debajo de cada brazo y los *muelos* salpicados de *plumas*.

你们想想一下廷达瑞斯的脸，当这个有权势的国王看到他美丽的妻子可怜的勒达一手抱一个蛋，大腿上沾满羽毛的回到宫殿。

Ejemplo 2

Lo que sí recuerdo es que tiempo después, Agamenón no tuvo el más mínimo reparto en sacrificarla a los dioses cuando se lo exigieron a cambio de enviar *vientos favorables* a la expedición griega que partió a la conquista de Troya.

(Escena V, dolo)

我记得那之后，阿伽门农没有任何的迟疑就把她献给了众神作为交换条件，就是让他们从希腊顺利远征出发征服特洛伊。

Ejemplo 3

Cómo corría por el campo de batalla perseguido por Menelao y la furia de sus *cuernos*!

(Escena X, defensa)

被戴绿帽子的墨涅拉俄斯愤怒的追的满战场跑

Ahora vamos a estudiar la omisión de pluralidad: traducimos las palabras *muelos* y *plumas* del ejemplo 1 como 大腿 ‘muelo’ y 羽毛 ‘pluma’, sin marca de pluralidad. Podemos hacerlo porque aquí no hay posible ambigüedad que despiste al lector del sentido original. Si lo tradujéramos como 她两条大腿还散落着很多羽毛 ‘dos muelos salpicados de muchas plumas’, se interpretaría como una expresión redundante.

En el ejemplo 2, en *los vientos favorables* tampoco hace falta marcar la pluralidad, 顺风 ‘viento favorable’ es un concepto genérico. No hay que olvidar que el español es una lengua tipológicamente más redundante que el chino, y que requiere de diferentes elementos.

En cuanto al ejemplo 3, podríamos traducir la palabra *cuernos* como 很多绿帽子 ‘cuernos’; sin embargo, en esta frase preferimos no emplear 很多 ‘mucho’. La opción 绿帽子 ‘cuerno’ es perfecta para que los lectores entiendan el adulterio de Helena. Es más, si agregamos 很多 ‘mucho’, es posible que los lectores entiendan que Helena tenía relaciones adúlteras con muchos hombres. Esto no corresponderá con el mensaje original, donde se intenta incidir en la gran furia de Menelao contra Paris. Como Lvóvsckaya (1997: 46) indica:

Es bien sabido que el intento por lograr la equivalencia comunicativa a veces requiere sacrificios, sin embargo, esto no implica que nos alejemos de TO (nos alejamos tan solo de su forma lingüística, previamente expresada de todo sentido), sino que, por el contrario, propicia el acercamiento a la intención del autor y al valor comunicativo de uno u otro elemento o fragmento del TO, haciendo, al mismo tiempo, el TM aceptable en la nueva situación comunicativa.

1.1.2. El problema del género

En español «todo sustantivo comporta un morfema de género. Por tradición, distinguimos el masculino y el femenino» (Alarcos Llorach, 1994: 60). La *Nueva Gramática de la Lengua Española* señala que «con muchos sustantivos que designan seres animados, el género sirve para diferenciar el sexo del referente» (NGRAE, 2009: 81). Es decir, el género gramatical aporta información semántica.

En chino, no hay género gramatical asignado a los sustantivos. Para las personas, el único indicador de género es, a veces, el prefijo 男 ‘varón’ para el masculino y 女 ‘mujer’ para femenino. Para señalar el género de los animales, por otro lado, se

emplean los prefijos 公 para el macho y 母 para la hembra. Aquí 男 ‘varón’, 女 ‘mujer’, 公 ‘macho’ y 母 ‘hembra’, que funcionan como adjetivos que se colocan delante de los sustantivos sobre los que se pretende indicar el género. Sin embargo, en la mayoría de las veces, el género no se expresa en chino.

a) Flexiones de género que no requieren traducción explícita

A diferencia del español, que es una lengua muy redundante a la hora de marcar el género, en chino no se indica la mayoría de las veces esta categoría morfológica. Esto se explica por la propia naturaleza del sustantivo chino, que es epiceno por defecto. Podemos ver el empleo del género en el siguiente ejemplo:

Laura es *española*.

Laura 是西班牙人

En esta frase no es necesario traducir la palabra *española* asignándole un género femenino. La palabra *española*, que sirve para indicar la nacionalidad de Laura, se emplea en femenino en español debido a que Laura es mujer, por eso aquí el género desempeña un papel gramatical en vez de semántico. En otras palabras, el rasgo significativo de ‘femenino’ ya lo aporta el propio nombre de Laura, por lo que no es necesario repetirlo en el adjetivo que nos da la información de su nacionalidad.

Veamos un ejemplo de la obra *Juicio a una zorra*:

Helena la argiva, Helena la aquea.

(Escena I, Habeas corpus)

阿尔戈斯海伦，古希腊海伦

b) Traducción del género

Ahora bien, si la información del género desempeña un papel semántico

importante en la secuencia sí deberá traducirse. Podemos fijarnos en el contraste entre el caso que ya hemos visto en el ejemplo *Helena la aquea* con el que proponemos a continuación:

Prefiero que me atienda *una doctora*.

我希望一个女医生给我看病

En esta oración se expresa el deseo de que una persona de sexo femenino atienda al sujeto, por lo que el género es en este caso una información importante para entender el mensaje que quiere transmitir el emisor. De hecho, si se tradujera *doctora* como *médico* en chino, la secuencia será ambigua. Así que hemos traducido *una doctora* como 女 ‘mujer’ 医生 ‘médico’ en vez de simplemente 医生 ‘médico’.

Como se ha expuesto, la traducción del género es parecida a la del número. Primero se debe distinguir qué papel desempeña el género dentro de la secuencia. Se tiene que prestar atención al valor semántico que tiene, y si es imprescindible para transmitir o enfatizar cierta información.

Tendremos los siguientes ejemplos de la obra *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 1

La *divina* entre las mujeres.

(Escena I, Habeas corpus)

女神

Ejemplo 2

Prefería la compañía de las *esclavas*.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

他更喜欢性奴们

Cabe mencionar que en este ejemplo, aunque no aparece la palabra 女 ‘mujer’,

hemos utilizado 性奴 ‘esclavo sexual’ para indicar el género. Gracias al contexto lingüístico y extralingüístico procedente de la tradición literaria, la adición de la palabra 性 ‘sexual’ al sustantivo *esclavo* permite deducir que en este caso concreto se refiere a las mujeres. De lo contrario, la palabra sencilla 奴隶 ‘esclavo’ sería fuente de ambigüedad.

1.2. EL PROBLEMA DE LOS ARTÍCULOS

Otra característica especial de la lengua española es el *determinante artículo*. Alarcos Llorach (1999: 212) considera que el artículo en español presenta dos valores: «1) convierte el sustantivo clasificador en sustantivo identificador y 2) sustantiva las palabras o segmentos que originariamente desempeñan otra función».

En español, «la función del artículo es indicar si el sustantivo al que se refiere ya ha aparecido anteriormente en el contexto, o si se halla en su primera aparición» (Matte Bon, 1992, I: 198). Además, «el papel fundamental del artículo consiste, en efecto, en especificar si lo designado por el sustantivo o el grupo nominal constituye o no información consabida» (NGRAE, 2009:1023). El chino, sin embargo, carece de artículos, lo que nos obliga a buscar alternativas para expresar su función en español si es necesario hacerlo en el contexto.

a) Traducción del artículo definido

En el ámbito de la traducción prestamos especial atención al significado del artículo definido, que a veces es difícil de traducir. «El rasgo de definitud que caracteriza al artículo, así como a los demostrativos y a los pronombres personales, contiene información gramatical que sirve para restringir la construcción de una interpretación adecuada por parte del receptor» (Bosque y Demonte, 1999: 791). Los artículos definidos, dada su inexistencia en chino, se deben traducir como demostrativos, pues muchas veces tienen ese sentido. Como señala la NGRAE (2009: 1043):

La gran versatilidad del artículo determinado se debe a su capacidad de poner en relación la información léxica aportada por el grupo nominal con el complejo sistema de conocimientos al que se acaba de aludir. Este hecho le permite alternar en ocasiones con otros determinantes definidos: el demostrativo (como en *Vendrá { el~ este } lunes; Dame { el~ ese } libro*).

Aunque no hay una palabra en chino equivalente a la del artículo, para el demostrativo sí la hay; por lo tanto, cuando el artículo tiene este valor, lo traducimos con un demostrativo chino. Un caso podrá ser el de: 这个 ‘este, esto, esta’ o 那个 ‘aquel, aquello, aquella’, que vemos en el ejemplo 1.

1. Me refiero a *la chica* que está hablando con su amigo.

我指的是那个在跟她朋友说话的女孩

En esta secuencia, después de *chica* hay un elemento modificador que le da ese sentido demostrativo, por lo que podremos traducir el artículo *la* como 那个 ‘aquel, aquella’, al tiempo que añadimos un modificador antes del núcleo al que se refiere. Es decir, 那个 ‘aquel’ + modificador 在跟她朋友说话 ‘está hablando con su amigo’ + la palabra auxiliar 的 + 女孩 ‘chica’.

Tendremos unos siguientes ejemplos de la obra *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 1

Y me enamoré y seguí al *hombre* que creía que me amaba y era bello a mis ojos.

(Escena IV, Antecedentes)

这样我就爱上并追随了那个我以为他爱我，而且在我的眼里很英俊的男人

Ejemplo 2

Cómo envidié a Enone, *la ninfa* que había amado a Paris antes que yo, cuando, corriendo como una loca se arrojó en la misma pira en la que ardía el amor de mi vida!

我多么羡慕俄诺涅！那个在我之前爱上了帕里斯的仙女，也疯狂的坠入同样的爱火之中

Ahora bien, conviene señalar también el caso del artículo + el relativo *que*.

Las locuciones: *el que, la que, las que, los que* funcionan en oraciones relativas. Funcionan como relativos complejos, pues constituyen unidades compuestas capaces de expresar en la sintaxis los contenidos de otros elementos léxicos simples (NGRAE: 2009, 3294); esta denominación, en sentido estricto, implica que lleven un antecedente expreso. Estos relativos pueden conformar grupos relativos, entre los que son especialmente frecuentes los grupos preposicionales relativos, como en *El restaurante al que fuimos ayer*. Pero también pueden encabezar relativas en las que el antecedente, que no está expreso, se interpreta semánticamente (NGRAE: 2009, 51), como en *El que la hace la paga*. Son las llamadas relativas libres o semilibres.

De acuerdo con las diferentes funciones modificadoras que ejercen, las subordinadas de relativo permiten dos tipos de oración. Una es relativa especificativa, como en la frase: *Los españoles que consumen aceite de oliva desde pequeños no están acostumbrados al sabor del aceite de cacahuete*. Mientras que la otra es relativa explicativa, como en *Los españoles, que consumen aceite de oliva desde pequeños, no están acostumbrados al sabor del aceite de cacahuete*. Así pues, la diferencia radical entre ambas consiste en que la primera «precisa la denotación del grupo nominal del que forman parte» (NGRAE, 2010: 838), es decir, el ejemplo de oración especificativa intenta expresar que únicamente los que consumen aceite de oliva desde pequeños no tienen por costumbre el sabor del aceite de cacahuete en lugar de todos. Sin embargo, la oración explicativa tiene la función de añadir cierta información, en lugar de restringir la denotación del grupo nominal (NGRAE, 2010: 838), en este sentido, el ejemplo propuesto de oración explicativa transmite que todos los españoles no tienen por usual el sabor del aceite de cacahuete y que todos los españoles consumen aceite de oliva desde pequeños. Este tipo de oración se caracteriza por colocar signos de puntuación en la escritura para separar el antecedente y su subordinada. Cabe precisar que cuando el antecedente acompaña los

determinantes o los cuantificadores, en el caso de la relativa especificativa queda bajo «el ámbito de los cuantificadores numerales, mientras que la explicativa queda fuera de él» (NGRAE, 2010: 846).

Dado que en la gramática del chino no existe un fenómeno totalmente equivalente a la diferencia más característica de la oración especificativa y la oración explicativa (la colocación de signos de puntuación) y dado que, además, desde el punto de vista gramatical, en el chino moderno no hay oraciones subordinadas, en este sentido y para la traducción de estos dos tipos de oraciones recurramos a la interpretación semántica.

Veamos los siguientes ejemplos:

- 1) Al acto asistieron cuatro embajadores que representan a los países de la Unión Europea.
- 2) Al acto asistieron cuatro embajadores, que representan a los países de la Unión Europea.

Teniendo en cuenta la gramática del chino, la traducción al chino de la frase 1 supone colocar los elementos modificadores antes del grupo nominal (el antecedente en el término de la gramática española); sin embargo, al mismo tiempo, entre los elementos modificadores y el grupo nominal hará falta añadir la palabra auxiliar 的³.

De este modo, la traducción de la frase 1 será 这个活动有四个代表欧盟国家的大使参加, que literalmente sería: ‘al acto hay cuatro + representan a los países de la Unión Europea + la palabra auxiliar 的+ embajadores + asistieron’.

En cambio, respecto a la frase 2, el relativo *que representan a los países de la Unión Europea* sirve para agregar más información, en este caso no podremos traducirla como la frase 1, tendremos que colocar una coma para separar la oración principal y su información añadida; en la sintaxis china se llama 复句⁴. Por lo tanto, la

³La palabra auxiliar 的 se utiliza después del atributo para manifestar la relación modificadora entre dos grupos nominales o locuciones.

⁴ 复句 ‘oración compuesta’ es una de las estructuras oracionales. Consiste en que en una frase hay dos

traducción de la frase 2 ser á 这个活动有四个大使参加, 他们分别代表了不同的欧盟国家, que literalmente significar á: ‘hay cuatro embajadores que asistieron al acto, ellos representan a diferentes países de la Unión Europea respectivamente’.

Basándonos en lo que hemos mencionado, generalmente, cuando estamos ante la traducción de la oración especificativa, colocaremos los elementos modificadores antes del grupo nominal para manifestar su función restrictiva; en cuanto a la oración explicativa, podremos seguir la estructura de la oración original; es decir, también colocamos una coma e interpretamos las oraciones dependiendo del caso concreto.

A continuación, hablamos de la traducción de la oración de relativo complejo y la relativa libre. En cuanto a la primera, teniendo en cuenta que «los relativos complejos son siempre definidos o determinados» (NGRAE, 2010: 837), podremos aplicar el mismo método que la traducción de la oración especificativa mencionada (elementos modificadores + la palabra auxiliar 的 + el grupo nominal). Veamos el siguiente ejemplo:

3) El árbol en el que los pájaros hicieron el nido.

Tal y como hemos dicho, la traducción de la oración 3 ser á 小鸟筑巢的树, que literalmente significaría ‘los pájaros hicieron el nido + palabra auxiliar 的 + árbol’. La razón consiste en que en casos como este en chino no hace falta una preposición; así pues, la interpretaremos como **el árbol que los pájaros hicieron el nido*. Traduciremos los relativos completos como relativos simples (u oraciones especificativas).

Veamos más ejemplos de la obra *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 1

Si no adivinás entre los escombros del tiempo la belleza divina de Helena, tal vez lo hagás con los otros nombres por los que se me conoce.

o más oraciones, entre las cuales tienen cierta relación: causa y efecto, coordinación, relación adversativa, etc.

(Escena I, Hæbeas corpus)

如果在时间的侵蚀中你们没认出美女神海伦，可能你们知道我被人熟知的另一个名字

En este ejemplo, traducimos *los otros nombres por los que se me conoce* como 我被人熟知的另一个名字, literalmente ser á: *se me conoce* + *la palabra auxiliar 的* + *los otros nombres*. Dado que aquí íel chino no requiere una preposici3n como el espa3ol, traducir ámos los relativos completos como los relativos simples. Veamos los siguientes ejemplos que tambi3n pertenecen a esta categor ía.

Ejemplo 2

Ahora solo ve áan al pr íncipe cuya lascivia hab á provocado la guerra de la que solo sab á defenderse con un arco.

(Escena X, Defensa)

现在只看到王子在因为自己好色引起的战争中只会用弓箭进行防守

Ejemplo 3

Curiosas las razones en las que se enreda el honor para hacer m ás o menos noble la muerte del adversario.

(Escena X, Defensa)

这些跟声誉有关的理由只是为了让对手死的更有尊严

Ejemplo 4

Reunieron a todas las mujeres a las que no hab áan asesinado.

(Escena XI, Acusaci3n)

他们把没有被屠杀的女人们聚在一起

A continuaci3n, existen casos en los que la preposici3n de la oraci3n original tambi3n es necesaria para la traducci3n en chino, teniendo en cuenta que entre el espa3ol y el chino existen una gran diferencia de la sintaxis y estos dos idiomas no

comparten la misma función de las preposiciones (incluso hay algunas preposiciones que no existe en chino), en el caso de relativas preposicionales, la traducción cambia dependiendo de la función que cumplen los diferentes grupos preposicionales.

Veamos siguientes ejemplos de la obra:

Ejemplo 5

Esta noche seré yo quien hable desde este lugar al que he sido condenada. Este limbo imperecedero en el que vuestra memoria me convierte en inmortal.

(Escena II, Recursos de casación)

今晚，在我被判决的地方，有说话权的是我。在你们记忆的净界里我是不朽的。

Observamos que la preposición utilizada en este ejemplo es *en*, «la preposición *en* es la más característica para expresar ubicación» (NGRAE, 2010: 568). Cuando una preposición + artículo + el relativo *que* tiene una función de los modificadores adverbiales (de tiempo, lugar, modo, negación, etc.) se colocan antes del verbo. La razón se halla en que la sintaxis china se concentra más en el orden de las palabras⁵, en este sentido, para la traducción, la frase: *este limbo imperecedero en el que vuestra memoria me convierte en inmortal* podrá interpretarse como *en este limbo imperecedero vuestra memoria me convierte en inmortal*. Además, en la traducción, ponemos *en este limbo imperecedero* antes del verbo *convertir*, la preposición *en* la traducimos como 在 ‘en, estar’.

Veamos el siguiente ejemplo que también encaja en este caso concreto:

Ejemplo 6

A Aquiles hubo que ir a buscarlo a un harem en el que se escondía disfrazado de mujer.

(Escena IX, Instrucción)

阿克琉斯就找了一间闺房躲在里面装成女人

⁵ En chino, un carácter o una palabra puede ser un verbo, un sustantivo, una preposición, etc., pero cada elemento tiene un orden predeterminado en una oración, por lo tanto, el orden de una palabra podrá ser la clave para conocer su categoría morfosintáctica.

Sin embargo, en el momento que las relativas preposicionales se interpretan como argumentos dependientes del verbo, la traducción de la preposición *en* como 在 ‘en, estar’ simplemente, no es posible. Veamos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 7

Sabes que nada puede hacerse, ni siquiera tú, ¡amontonador de nubes!, para salir del pozo del olvido en el que los humanos echan aquello que no les interesa.

(Escena II, Recursos de casación)

人们把不感兴趣的事投入遗忘的枯井中，但是你知道什么都不能做，宙斯！因为连你也不能让人们从遗忘的枯井中走出来。

El complemento preposicional encabezado por *en* depende del verbo *echar*; así pues, hemos utilizado la palabra 入 ‘entrar, en’ que combinaría mejor con el verbo 投 ‘echar’.

Cabe precisar que en nuestra versión hemos traducido el relativo *el que* por su antecedente (*el pozo del olvido*), con el fin de ofrecer una versión más natural; literalmente, pues, la traducción sería la siguiente: *los humanos echan aquello que no les interesa en el pozo del olvido, pero, sabes que nada puede hacerse, ¡amontonador de nubes!, ni siquiera tú no puedes dejar a los humanos salir del pozo del olvido*. Es evidente que se trata de separar el antecedente y el relativo del texto original según la sintaxis china.

A continuación, veamos los ejemplos que omiten la traducción de relativo o la del antecedente.

Ejemplo 8

Hubo un tiempo en el que Paris... Paris...

(Escena IV, Antecedentes)

帕里斯...帕里斯曾有段时间...

Ejemplo 9

Luego fue ella la que pasó a la historia como la perra homicida de su marido mientras que el capullo de Agamenón lo hizo como el conquistador de Troya.

(Escena V, Dolo)

之后历史上她就是那个杀害丈夫的杀人犯。与此同时那个白痴阿伽门农也做同样的事，但他却是特洛伊的征服者

Ejemplo 10

Un año en el que Teseo, que ya había cumplido los cincuenta, me convirtió en su juguete sexual.

(Escena V, Dolo)

在这一年的时间里，已经 50 岁多的忒修斯把我当成了他的性玩具

Ejemplo 11

El tupido velo bajo el que había vivido cegada y amordazada se levantó de golpe para mostrarme la vida.

(Escena VIII, Enajenación)

厚重的头巾下面生活着一个被遮住双眼并被迫保持沉默的人。

En los ejemplos 8 y 9, omitimos la traducción de relativo *el que* teniendo en cuenta la naturalidad del chino, ya que, de lo contrario, la frase resultaría redundante. Por eso, la traducción de *Hubo un tiempo en el que Paris* sería 帕里斯曾有段时间 ‘hubo un tiempo Paris’; *fue ella la que pasó a la historia* como 历史上她就是 ‘ella pasó a la historia’. En los ejemplos 10 y 11 omitimos la traducción del antecedente *un año* y *el tupido velo*, que se manifiesta en la de relativo, en otras palabras, *un año en el que* se traduce como *en un año*; *el tupido velo bajo el que* como *bajo el tupido velo*.

En los ejemplos mencionados la traducción de la oración relativa sería bastante literal; concretamente, la mayoría de las veces lo traducimos como su antecedente. Ahora bien, combinando la naturalidad y la estética de la traducción, en determinadas ocasiones no traducimos literalmente el antecedente ni el relativo. Busquemos otras

alternativas para evitar la repetición y encajar mejor en el texto original; sobre todo en el caso de que se necesitara expresar tanto el antecedente como el relativo. Veamos los siguientes ejemplos de la obra:

Ejemplo 12

Revúlvete dios todopoderoso, fulmíname con tu rayo si es verdad que tienes más huevos que los que hiciste poner a Leda.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

给点反应啊，宙斯，用闪电劈我啊，如果你真的除了我和我的兄弟们以外还有更多私生子

En el ejemplo 12, empleamos dos diferentes palabras para traducir *huevos* y *los que*: 我和我的兄弟们 ‘mis hermanos y yo’ y 私生子 ‘hijo bastardo’. Por lo tanto, la traducción de *tienes más huevos que los que hiciste poner a Leda* será 你除了我和我的兄弟们以外还有更多私生子 ‘aparte de mis hermanos y yo, tienes más hijos bastardos’. Porque en este caso concreto la traducción literal de huevos, 蛋 ‘huevo’, no transmite claramente la información teniendo en cuenta la característica del teatro, que exige a que los espectadores entiendan inmediatamente lo que transmite el actor.

Veamos un ejemplo más:

Ejemplo 13

Más de mil barcos partieron rumbo a Troya bajo la absurda excusa de recuperar a la adúltera reina de Esparta a la que erigieron en el símbolo de su honor.

(Escena IX, Instrucción)

带着找回红杏出墙的斯巴达王后这种荒谬的理由，一千多艘船出发前往特洛伊，因为他们把我视为特洛伊荣誉的象征。

En el ejemplo 13, la traducción del antecedente *la adúltera reina de Esparta* y *la*

que tampoco son iguales. Hemos traducido literalmente el antecedente como 红杏出墙的斯巴达王后 ‘la adúltera reina de Esparta’, mientras que el relativo *la que* se traduce como 我 ‘yo’. Dado que la adúltera reina de Esparta se refiere a Helena y la obra es un monólogo de ella; en este caso, para evitar la repetición de palabras utilizamos en forma directa *yo*, que facilita también la pronunciación del actor, una de las características relevantes del teatro. De este modo, la traducción sería 带着找回红杏出墙的斯巴达王后这种荒谬的理由，一千多艘船出发前往特洛伊，因为他们把我视为特洛伊荣誉的象征, literalmente sería: *bajo las excusas de recuperar la adúltera reina de Esparta, más de mil barcos partieron rumbo a Troya, porque ellos me erigieron en el símbolo de su honor.*

La alternativa de la traducción del relativo como un pronombre personal también se refleja en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 14

Ya nadie ocultaba su cédera hacia la pareja a la que todos culpaban de haber iniciado aquella guerra.

(Escena X, Defensa)

一看到这对情人，想起都是因为他们而引起了战争，这时候没有人能抑制自己的怒火

En este, como en el 13, traducimos literalmente el antecedente *la pareja* como情人 ‘pareja’ y la traducción del relativo *la que* es 他们 ‘ellos’. Por lo tanto, la traducción de la frase es 一看到这对情人，想起都是因为他们而引起了战争，这时候没有人能抑制自己的怒火, literalmente sería: *al ver a la pareja, al recordar que debido a ellos, desembocó la guerra, en este momento nadie ocultaba su cédera.*

Finalmente, veamos un ejemplo un tanto complicado en el que hay más de un relativo.

Ejemplo 15

Su cara conservaba el mismo gesto arrugado con el que culminaba las agresiones

sexuales a las que me sometió los breves días en los que estuvimos casados.

(Escena XI, Acusación)

他的脸还保持着痛苦的表情，就跟我们结婚的那几天他蹂躏我，让我屈服于他的淫威时达到高潮的表情一模一样

En este ejemplo, hay tres relativos en una frase. *Con el que* es el modificador adverbial del verbo *someter*, mientras que *a las que* es un complemento argumental del mismo verbo. En cuanto al último relativo, *en los que*, también es modificador adverbial referido a *los breves días*.

Teniendo en cuenta los análisis realizados, traducimos *los breves días en los que estuvimos casados* recurriendo al método del ejemplo 1. Así pues, la traducción sería: 我们结婚的那几天 (la estructura: estuvimos casados + la palabra auxiliar 的 + breves días); traducimos *las agresiones sexuales a las que me sometió* con el método del ejemplo 7. La traducción sería, entonces, la siguiente: 让我屈服于他的淫威 ‘me sometió a las agresiones sexuales’, con el fin de representar bien el verbo *someter*. En este caso la preposición *a* se traduce como 于 ‘a, hacia, para, etc’. Por lo que respecta a la traducción de *el mismo gesto arrugado con el que culminaba*, aplicamos de nuevo el modelo del ejemplo 7, que supone traducir el antecedente y el relativo por medio de una misma palabra, pero separándola, es decir, introduciendo entre las dos formas léxicas otros elementos según las normas de la sintaxis china. Por lo tanto, la traducción del ejemplo sería 他的脸还保持着痛苦的表情，就跟我们结婚的那几天他蹂躏我，让我屈服于他的淫威时达到高潮的表情一模一样, literalmente sería la siguiente: *su cara conservaba el gesto arrugado, parece el gesto que culminaba sometíéndome a las agresiones sexuales en los días que estuvimos casados*.

En conclusión, cuando nos enfrentamos a la traducción de los relativos complejos, hemos de analizar, en primer lugar, la categoría gramatical que desempeña el relativo. A continuación, teniendo en cuenta la sintaxis china y sus giros lingüísticos, aplicamos las soluciones descritas anteriormente (cambiar el orden, la omisión del antecedente o el relativo, la alternancia de las palabras, la separación del antecedente y el relativo, etc.).

A continuación, hablaremos del segundo caso del relativo: las relativas libres y semilibres.

Según la NGRAE (2010: 838) las relativas libres y semilibres «constituyen una subclase de las especificativas». As í pues *el manual para [los que quieren conocer el examen]* es una relativa especificativa y la parte que est á encerrada entre corchetes constituye una relativa semilibre. Como no hay un antecedente expreso, de acuerdo con la NGRAE (2010: 837), «la interpretaci3n del antecedente de las *relativas semilibres* se obtiene a menudo a partir del discurso anterior o del posterior». Como en la frase: *el que queda es el tuyo*, el n úcleo nominal que est á ausente entre *el* y *que* podr á tener muchas posibilidades: *libro, pan, vaso*, etc., se podr á confirmar seg ún el contexto.

Ahora bien, cabe precisar que las oraciones relativas poseen mayor complejidad en las frases subordinadas por permitir el modo subjuntivo e indicativo. Tal como indica la NGRAE (2010: 482) «lo normal en las subordinadas de relativo es que sean posibles ambos, aunque con significado distinto». Concretamente, «el indicativo suele favorecer la interpretaci3n espec ífica del grupo nominal, mientras que el subjuntivo introduce la inespec ífica» (NGRAE, 2010: 482). Como en la frase *El que me hablara ser ía mi amigo* y *El que me habla es mi amigo*.

En primer lugar, hemos de tomar en consideraci3n los casos en el que las subordinadas de relativo rigen el indicativo. Veamos los siguientes ejemplos:

- 1). El que vino ayer es mi hermano
- 2). Encontr íla que buscaba

En la frase 1, el n úcleo nominal podr á ser *chico, hombre, m ágico*, etc. Adem ás, las relativas libres pertenecen a las oraciones especificativas; en este sentido, podr ámos aplicar el m étodo de la traducci3n para dichas oraciones (elementos modificadores + la palabra auxiliar 的 + el grupo nominal). Dado que el antecedente no est á expreso, en la traducci3n tampoco es necesario expresarlo. En consecuencia,

la traducción ser á 昨天来的是我哥哥, lo que literalmente significaría: ‘vino ayer + la palabra auxiliar 的 + es mi hermano’.

Respecto a la frase 2, recurramos a la misma técnica, como hemos mencionado previamente. La traducción ser á 我找到了我要找的 ‘encontré + buscaba + la palabra auxiliar 的’.

Veamos los ejemplos que aparecen en la obra *Juicio a una zorra* y que encajan en esta técnica.

Ejemplo 16

Cuanto menos enreden los dioses en el mundo tanto mejor para el mundo. Aunque hoy la que viene a enredar soy yo.

(Escena I, Hábeas corpus)

这样最好, 对这世界来说众神越少插足越好, 虽然今天来搅这趟浑水的是我。

En este ejemplo, la traducción ser á 来搅这趟浑水的是我 ‘viene a enredar + la palabra auxiliar 的 + soy’. Como hemos mencionado arriba, el núcleo nominal entre *la y que* podrá ser *mujer, persona, diosa*, etc. En la traducción tampoco hace falta indicar un núcleo nominal, porque, en chino, para este caso el modificador adjetival también puede funcionar como un sustantivo. Así pues, la omisión del núcleo nominal, al igual que sucede en el texto original, no supone ninguna pérdida de significado.

El siguiente ejemplo encaja en este modelo, pero con un matiz.

Ejemplo 17

Aunque de vez en cuando me visitaba buscando desesperadamente el varón que nunca llegó El que llegó fue mi príncipe troyano.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

虽然有的时候他会疑神疑鬼地来看看我有没有别人, 我怎么可能有别的男人呢, 我的男人只有特洛伊王子

En este caso, según el contexto, podremos deducir que el núcleo nominal de *el*

que ser á *varón*; as ípues, la traducción puede seguir la que propusimos en el ejemplo 9: 我的男人只有特洛伊王子 ‘mi hombre fue el príncipe troyano’, es decir, traducimos directamente *el que* como el núcleo nominal deducido (el hombre).

A continuación, veamos un caso especial.

Ejemplo 18

A resultas de la coyunda pajarera, la pobre Leda puso dos huevos... (Mira al cielo.) ¡Los que a dios prepotente le faltaban para enfrentarse a su señora!

(Escena IV, Antecedentes)

这次比翼连枝的结果就是可怜的勒达生了两个蛋... (看向天空). 这使无所不能的神也没有勇气面对他的妻子

Se ve claramente que, como en el ejemplo 17, el núcleo nominal del relativo *los que* puede deducirse según el contexto: *dos huevos*. Sin embargo, *dos huevos* en la frase *los que a dios prepotente le faltaban para enfrentarse a su señora* se refieren a *los huevos de Zeus (los testículos)*, y su uso constituye, por tanto, una metáfora para expresar que uno no tiene valentía. Dado que en la lengua china no existe esta metáfora, tendremos que traducir el núcleo nominal *huevos* como *valentía*. Además, tenemos que prestar más atención al núcleo nominal en el caso de que no compartamos el mismo concepto con la interpretación del antecedente.

Como los relativos complejos, para los relativos libres o semilibres también es posible recurrir a la alternativa del pronombre personal. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 19

Claro que, no es fácil integrarte en un grupo que te mira como a un advenedizo. Sobre el que, además, pesa una profecía que cuenta que será la causa de la caída de la ciudad.

(Escena IX, Instrucción)

作为外来者融入一个群体是不容易的。而且他还背负着造成特洛伊灭亡的预言

En este caso, traducimos *el que* como el pronombre *él*. Transformaríamos *sobre el que pesa una profecía* en *una profecía pesa sobre él*. Conviene señalar que los artículos definidos y los pronombres en tercera persona mantienen una fuerte relación, tanto desde la perspectiva sincrónica, como desde la diacrónica. «Efectivamente, el pronombre y el artículo funcionan como si fueran variantes de un único elemento gramatical» (Bosque y Demonte, 1999: 808).

Ahora bien, las subordinadas de relativo pueden regir el subjuntivo. Analicemos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 20

El que venciera se quedaría con la bella Helena y sus riquezas.

(Escena X, Defensa)

谁赢了谁就拥有海伦和财富

Aquí se ve claramente que *el que* induce el subjuntivo *venciera*. Como hemos mencionado, «el indicativo suele favorecer la interpretación específica del grupo nominal, mientras que el subjuntivo introduce la inespecífica» (NGRAE, 2010: 482). En este sentido, tendríamos que darnos cuenta de que la traducción no resultaría igual para los dos modos. En este caso concreto, se ha empleado la palabra 谁 ‘quien’ para expresar incertidumbre. Literalmente, la traducción sería *quien venciera se quedaría con la bella Helena y sus riquezas*.

Cabe mencionar que si la frase subordinada empleara el modo indicativo, obtendríamos *el que venció se quedó con la bella Helena y sus riquezas*. Podríamos traducirla como 赢的人拥有了海伦和财富, que literalmente sería *la gente que ganó se quedó con la bella Helena y sus riquezas*. La diferencia radica en que, en el caso del indicativo, se traduce *el que venció* como *la gente que venció* para expresar con ello la certeza.

En conclusión, desde la perspectiva de la traductología, ante una oración relativa primero tendríamos que distinguir entre oración especificativa y oración explicativa; entre las primeras hay dos tipos de relativos (relativos complejos y relativos libres o

semilibres); después, deberíamos analizar la categoría gramatical que desempeña el relativo para recurrir a las distintas técnicas mencionadas. Luego, de acuerdo con el caso concreto, emplearíamos diferentes métodos para transmitir de forma fidedigna la originalidad y naturalidad del texto, tales como la aplicación de la palabra auxiliar 的, la omisión de la traducción de la preposición, el relativo o el antecedente, la aplicación de pronombres personales, la alternativa de sinónimos, etc. Finalmente, prestaríamos más atención a los relativos libres o semilibres cuando la interpretación del antecedente y del relativo no contengan el mismo sentido. En consecuencia, no es posible recurrir a una sola técnica. Cabe mencionar que el chino es un idioma altamente contextual, por lo que también sería posible traducir una oración explicativa como la especificativa siempre que el contexto lo permita.

b) Artículo definido que no requiere traducción explícita

Desde el punto de vista semántico, el papel fundamental del artículo determinado es el de permitir al oyente identificar a la persona o a la cosa a la que se pretende hacer referencia de modo unívoco. Igualmente, la NGRAE (2009: 1042) denomina *información consabida* a la información que el oyente comparte con el hablante. Ahora bien, en este caso, el artículo definido no se traduce en chino. Veamos los siguientes ejemplos:

4. Nos vemos *el* viernes

我们星期五见

En el ejemplo 4, *el viernes* es información consabida, y por lo tanto, no se traduce en chino.

Además, en el caso de que se cumpliera la llamada *condición de unicidad*, tampoco sería necesario traducir el artículo definido en el paso al chino. Como explica la NGRAE (2009: 1043), «el individuo o el conjunto de individuos designado es identificable para el oyente si en el dominio discursivo relevante no existen otros

posibles candidatos que respondan a la misma descripción».

5. *El sol proporciona luz a la tierra*

太阳供给地球光

En el ejemplo 5, *sol* y *tierra* cumplen con la condición de unicidad, y por lo tanto, son los únicos que pueden realizar su función en el sistema conceptual de los lectores chinos, así que no será necesario añadir artículos que pudieran determinar a qué sol o a qué tierra se refiere la oración. Lo mismo ocurre con nombres propios de montañas, mares, regiones, provincias, etc.:

6. *Universidad del País Vasco*

巴斯克大学

Veamos también el siguiente ejemplo:

7. *Así comenzó la farsa de los pretendientes*

追求者们的闹剧就开始了

En el ejemplo 7, podemos traducir como *la farsa* como *farsa*. En español, gramaticalmente, *de los pretendientes* sirve como un especificativo para *farsa*, por eso ante la palabra *farsa* se añade el artículo definido. Sin embargo, en chino no existe este fenómeno gramatical, así que no es necesario traducirlo.

c) Traducción del artículo indefinido

Frente al artículo definido, el artículo indefinido plantea otros problemas. Según Manuel Leonetti (apud Bosque y Demonte, 1999: 834), «el elemento que la tradición gramatical denomina artículo indefinido proviene históricamente del numeral latino *unus*. Es un hecho bien establecido que, en la mayor parte de las lenguas que poseen

artículo indefinido, este deriva de un numeral (o de un clasificador numérico)». Por lo tanto, «no será necesario distinguir el pronombre indefinido *uno* del artículo o del numeral» (Bosque y Demonte, 1999: 834). Sin embargo, para la traducción al chino, hay ocasiones en que hemos de distinguir su función numeral y su función de artículo indefinido.

c.1) Numeral

El artículo indefinido puede traducirse al chino como un numeral. Veamos los siguientes ejemplos:

1. *Una* mujer en la dinastía Qing.

一位清朝的女性

2. Es *una* cosa horrible.

是一件很恐怖的事

En este caso, se traduce el artículo indefinido como 一 ‘uno’, más el clasificador del sustantivo. Como se sabe, el chino requiere que entre el número y el sustantivo aparezca un clasificador. Generalmente, existen grupos de sustantivos que cuentan con sus clasificadores específicos, aunque también hay otros que se emplean con unos clasificadores especiales.

A continuación, presentamos una tabla con los diferentes clasificadores⁶ chinos.

| Tipos | Usos | Ejemplos |
|-------|--|---------------------------------|
| 个 | Se ha convertido en un clasificador general. Si un | Tres personas Siete manzanas |

⁶ Según *La gramática básica del chino*, la definición del clasificador es «表示数量计算单位的词» (Lü, 2000: 107) ‘la palabra que representa la unidad de medida’. Se divide en tres tipos, «物量词» ‘clasificador del objeto’, «动量词» ‘el clasificador de la acción’ y «复合量词» ‘los clasificadores compuestos’ (Liao, 1987: 63).

| | | |
|---|--|---------------------------------------|
| | extranjero o un niño nativo desconoce el clasificador correspondiente a un sustantivo, puede emplear 个. Además si algunos sustantivos no tienen clasificadores específicos, se emplea 个. | Dos hermanos |
| 把 | Se usa con sustantivos cuyos referentes son objetos con mango | Silla, cuchillo, paraguas, |
| 本 | Se usa con sustantivos cuyos referentes poseen un conjunto de hojas | Libro, cuaderno, novela, |
| 条 | Se usa con sustantivos referidos a objetos largos y finos | Pantalones, falda, serpiente, r ó |
| 张 | Se usa con sustantivos referidos a objetos extendidos | Papel, foto, cartel |
| 件 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a ropa y asunto | Camiseta, abrigo, asuntos |
| 片 | Se usa con sustantivos referidos a lonchas | Jam ón, queso |
| 位 | Se usa con sustantivos referidos a personas | Profesor, alumnos, m édico |
| 台 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a aparatos eléctricos | Televisi ón, ordenador, coche, nevera |
| 根 | Se usa con sustantivos cuyos referentes son objetos finos, largos y blandos | Churros, cuerda, pl ácano |
| 双 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a objetos pares | Zapatos, calcetines, palillos |
| 群 | Se usa con sustantivos que se refieren a grupos | personas, animales |
| 块 | Se usa con sustantivos que se refieren a fracción o una porción | Ternera, galleta, |
| 滴 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a líquidos, para indicar muy | Agua, sangre |

| | | |
|---|--|-------------------------|
| | poco | |
| 只 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a animales | Perro, gato, conejo |
| 碗 | Se usa con sustantivos que hacen referencia a un cuenco del elemento al que acompaña | Agua, tallarines, arroz |

Fuente: elaboración propia

Veamos ahora unos ejemplos:

Un profesor

- a. 一 ‘un’ 位 (clasificador) 老师 ‘profesor’
- b. 一 ‘un’ 个 (clasificador) 老师 ‘profesor’

Como se puede ver en este ejemplo, la traducción de *un profesor* presenta dos posibilidades que dependen del clasificador. Los clasificadores 位 y 个 son apropiados a sustantivos que hacen referencia a personas y profesiones, si bien 位 se emplea cuando se quiere expresar más respeto.

Veamos más ejemplos:

Una ternera

- a. 一 ‘uno’ 块 (clasificador) 牛肉 ‘ternera’
- b. 一 ‘uno’ 片 (clasificador) 牛肉 ‘ternera’

Los dos clasificadores de la palabra *ternera*: 块 y 片 hacen referencia a realidades distintas. El primero se combina con sustantivos que designan una fracción o una porción de la ternera; mientras que el segundo, 片, se combina con sustantivos que designan a una rodaja de la misma.

Una pasta

- a. 一 ‘uno’ 根 (clasificador) 面条 ‘pasta’
- b. 一 ‘uno’ 碗 (clasificador) 面条 ‘pasta’

Los clasificadores 根 y 碗, apropiados al sustantivo *pasta*, le otorgan diferentes sentidos; 根 se refiere a una entidad fina y larga, en este caso, una única pieza de pasta; mientras que 碗 se refiere a un cuenco del elemento al que acompaña, aquí haría referencia a un cuenco de pasta.

En la obra *Juicio a una zorra* encontramos los siguientes usos en que es necesario recurrir a un numeral (+ clasificador) en chino:

Ejemplo 1

¿De verdad alguien en su sano juicio puede pensar que yo tomé esa decisión? ¿Una mujer en ese tiempo?

(Escena VI, Nuda propiedad)

用正常的思维想想，真的有人觉得是我做的决定吗？一个那个时代的女人？

Como hemos mencionado, el clasificador para la gente puede ser 位 y 个; el primero expresa más respeto que el segundo. En este ejemplo, de acuerdo con el contexto, la palabra *una mujer* presenta connotaciones de indefensión y un cierto tono irónico; por eso hemos elegido el clasificador 个.

Ejemplo 2

Salvo las de Prámo, que siempre me aceptó con una sonrisa

(Escena IX, Instrucción)

只有普里阿姆，对我总保持着一丝微笑

Para la palabra *sonrisa*, se puede recurrir al clasificador más común 个. Sin embargo, existen otras palabras que ofrecen un sentido más implícito. En este caso concreto, hemos empleado el clasificador 丝, que literalmente significaría hilos finísimos y flexibles que salen del gusano de seda o araña, lo que haría referencia a

poco o una cantidad reducida. En consecuencia, 一丝微笑 ‘una sonrisa’ expresa una sonrisa menos explícita que 一个微笑 ‘una sonrisa’, que sería un gesto sutil. Además, en el texto original encontramos la palabra *siempre* y hemos de tener en cuenta que Prámo es el rey de Troya; así pues la traducción 一丝微笑 ‘una sonrisa’ sería la más adecuada.

c.2) Cuantificadores

Otro aspecto que llama la atención es que «el artículo *un/una* se acerca a veces los cuantificadores como *algún/alguna*» (NGRAE, 2009:1104). Por ejemplo:

Un día espero poder visitar el Sahara”.

我希望某一天我可以去撒哈拉

Aquí en los entornos prospectivos, *un* se equivale a *algún*. Por lo tanto, cuando trabajamos con tales secuencias, se debería traducir *un/una* como *algún/alguna*.

c.3) Artículo indefinido que no requiere traducción explícita

En este epígrafe, volvemos a los casos del artículo no traducido. Como señala Manuel Leonetti (apud Bosque y Demonte 1999: 839):

La costumbre de traducir el artículo indefinido, en la notación lógica, por medio del cuantificador existencial, junto a la posibilidad de inferir la existencia del nuevo referente de discurso introducido, ha hecho pensar a menudo que la implicación de existencia del referente forma parte del significado lingüístico de *un*. No es así sin embargo. Hay muchos contextos en los que *un* no admite una representación con cuantificador existencial, y son típicamente los contextos en los que su interpretación es afectada por elementos como el condicional y los adverbios de cuantificación

1. Si Juan compra *una* casa, normalmente la decora.

如果胡安买房子他一般会装饰

En este caso, no traducimos este determinante *una* como un numeral. De acuerdo con el contexto de la oración, no podrá inferirse que *una* es la simple cuantificación existencial. Heim (1982) denomina a este fenómeno *cierre existencial*. Por lo tanto, en este caso, en chino se expresa directamente el sustantivo *casa* sin que haga falta traducir el artículo indefinido *una*.

d) Diferencias de la traducción entre el artículo definido y el artículo indefinido

En chino, también hay una manera para marcar la diferencia entre los matices que en español expresan el artículo definido y el indefinido: el uso de 把.

d.1) El uso de 把

Para expresar el significado propio del artículo definido en español, en chino se usa 把, que es un marcador del complemento directo.

Una secuencia con 把 suele marcar una relación estrecha entre el sujeto, el verbo y el objeto (el paciente); en este tipo de oración, el agente realiza una acción que recibe un paciente definido⁷. La acción del verbo transitivo influye en el paciente, que sufre un cambio de estado. Por eso, una oración con 把 normalmente requiere un verbo de acción. De hecho, no se pueden usar verbos que no tengan este sentido, como *gustar*, *tener*, *ser*, *ir*, *creer*, etc. Además, el objeto que introducido por 把 debe ser definido⁸.

⁷ De acuerdo con *La gramática del chino básico*, la definición de la oración con 把 es «所谓把字句, 是指主语是施动者, 用介词把将处置的对象 (即受动者) 提到动词前, 组成一个短语做状语, 强调处置结果» (Liao, 1987: 185). ‘las oraciones con 把 se refieren a que el sujeto es el agente. Además, se coloca el paciente antes del verbo con la partícula 把 para constituir una locución que sirve como modificador adverbial y que hace hincapié en el resultado’.

⁸ «当说话人用把字句时, 听话人必须知道宾语所指的是什么。把的宾语所指的事物大多是已知的

La ordenación de este elemento en chino ser á: sujeto + 把 (marcador del complemento directo) + objeto + verbo + otros elementos.

Veamos los siguientes ejemplos:

1. He roto *la* ventana

我把窗打破了

2. He roto *una* ventana

我打破了窗

En 1, de acuerdo con lo mencionado anteriormente, 把 funciona como un artículo definido, la estructura ser á: yo +把+ ventana+ romper; mientras que en 2 el artículo indefinido *una* no se ha traducido al chino porque funciona como un cierre existencial, la estructura ser á: yo + romper+ ventana.

1.3. MORFOLOGÍA VERBAL

En la lengua española también hay flexión verbal; así en *cantábamos*, *-bamos*, *-ba-* representa conjuntamente los contenidos categoriales modo y tiempo y *-mos* los de número y persona.

Ahora bien, según la *Gramática descriptiva de la lengua española*, la flexión verbal también presenta dificultades. En primer lugar, la homonimia: si contrastamos la forma *hablamos*, el indicativo presente, con las formas *bebamos*, subjuntivo presente, comprobamos que se utilizan dos morfemas *-a-* homónimos.

En segundo lugar, «si recorremos la flexión completa dentro de una misma conjugación, nos encontramos a veces con que una misma forma flexiva puede expresar distintos contenidos gramaticales» (Bosque y Demonte, 1999: 4341). Es decir, en *hablamos*, el indicativo presente y el pretérito indefinido de indicativo

» (Liu, Pan, Gu, 2017: 733). ‘cuando el hablante usa la oración con 把, el oyente conoce a qué se refiere el objeto, que en la mayoría de las ocasiones es definido’.

resultan formas iguales; en *hablaba*, la primera persona del pretérito imperfecto de indicativo expresa lo mismo que la tercera persona del singular; en *habla*, el presente de indicativo de la tercera persona singular expresa lo mismo que el imperativo de la segunda persona. Por ende, los datos anteriores ilustran el riesgo de ambigüedad gramatical.

Los verbos del español tienen hasta 100 terminaciones que permiten incorporar matices de persona, número, modo, tiempo, aspecto o voz. Por el contrario, el chino nos muestra el más alto grado de lengua aislante: sin aglutinación, ni fusión, ni simbolismo, tal y como podemos ver en el siguiente ejemplo:

他结婚了

他 expresa tercera persona singular, 结婚 corresponde al contenido semántico ‘casarse’, mientras que 了 es un partícula que expresa un acción terminada y pasada. En español diríamos, por el contrario, *se casó*.

El chino, pues, en contraste con la conjugación verbal del español, carece de conjugación, así que los verbos no tienen raíz ni desinencia. En su lugar se emplean distintas partículas. Es decir, el «tiempo, aspecto y modo están básicamente determinados por el contexto, los términos explícitos de la oración o las partículas y elementos que acompañan al verbo» (Ramírez Bellerín, 2004: 111).

A continuación, vamos a estudiar cómo se podrá solucionar el problema de la traducción del pasado entre el chino y el español. Para lo que recurriremos a algunos ejemplos de los tiempos pretéritos de indicativo

1.3.1. El tiempo con valor pasado

Al contrario que el español, que tiene formas verbales bastante estrictas a la hora de marcar el tiempo pasado, en chino, el valor pasado podrá expresarse a través de diferentes recursos: los sufijos 了 o 过, adverbios como 以前 ‘antes’, 去年 ‘el año

pasado’, 上个月 ‘el mes pasado’, 昨天 ‘ayer’, 已经 ‘ya’, complementos resultativos como 好 en combinación con los verbos o la estructura (是) ...的, etc., tal y como puede apreciarse en los siguientes ejemplos:

我吃饭了 ‘Comí’

他去年在巴黎 ‘Él estuvo en Paris el año pasado’

我已经给他打电话了 ‘Ya le llamé’

机票买好了 ‘El billete se compró’

我们是在学校认识的 ‘Nos conocíamos en el colegio’

Sin embargo, en chino, a la hora de marcar el valor pasado no es obligatorio expresar los elementos mencionados arriba. Por ejemplo, la frase: 我在家学习 ‘*yo estudiar en casa’, podríamos traducirla como *estudio en casa*, *estudiaba en casa*, *estudié en casa* o incluso *estudiar é en casa*, siempre que el contexto lo permita, como en los siguientes ejemplos:

¿Qu é haces? Estudio en casa.

你在做什么? 我在家学习

Cuando yo estudiaba en casa, mi amiga me llamó

我在家学习的时候, 我朋友给我打电话

Jos é no me crey ó cuando le dije que estudi é en casa.

何塞不相信我因为我跟他说我在家学习

Este fin de semana no salgo, estudiar é en casa.

这个周末我不出门, 我在家学习

Las traducciones de los diferentes tiempos verbales del español pueden tener el mismo sentido en el idioma en chino. El tiempo en español es una categoría gramatical. Las formas verbales marcan una relación de anterioridad, posteridad y simultaneidad al momento del habla, que tiene la función de punto de referencia. Al mismo tiempo, en el caso del chino, el punto de referencia de una oración puede ser el

momento del habla o el momento del evento. Por lo tanto, en ciertas traducciones no se manifiesta “lingüísticamente” el marcador del tiempo pasado. En consecuencia, podríamos afirmar que el chino es un idioma altamente contextual.

Ahora bien, en español hay varios aspectos del pasado que hemos de tomar en consideración; siendo estrictos, el concepto aspecto en el sentido interno del tiempo no tiene su equivalencia en chino, y el campo de la temporalidad del chino de hecho se ha investigado poco hasta ahora. Las técnicas mencionadas previamente focalizan más bien en el tiempo externo (tácitamente en acciones terminadas en el pasado) o, en otras palabras, podrá decirse que, desde la perspectiva del idioma chino, el pretérito perfecto compuesto, el pretérito perfecto simple, el pretérito imperfecto y el pretérito pluscuamperfecto son iguales en cierto modo. En cambio, desde la perspectiva de la traductología y la semántica, deberíamos distinguirlos según dos grandes aspectos: terminación y continuidad. Por lo mismo, en los siguientes apartados tomamos el pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto como ejemplos.

En primer lugar, hablamos de pretérito perfecto simple. «El uso del pretérito perfecto simple implica, como se ha indicado, que han de suponerse los límites inicial y final del evento» (NGRAE, 2009: 1737). Por eso, en chino, el uso prototípico de esta forma verbal es emplear el sufijo 了 o 过 después del verbo. Y es que la partícula 了 «puede denotar término de la acción, cambio de la situación, ambas cosas a la vez y orden o conminación» (Ramírez Bellerín, 2004: 243); en las oraciones con 过, la acción o el estado antes de la partícula 过 tiene relación o influencia en los que están hablando y la partícula 过 indica la experiencia pasada⁹.

Por tanto, para traducir del español al chino el pretérito perfecto simple de un texto, en la mayoría de las veces, lo más conveniente en la mayoría de los casos es recurrir a la partícula 了 o 过, porque son las que más se acercan semánticamente al pretérito perfecto simple.

Veamos los siguientes ejemplos:

⁹ Traducción de la cita: «在包含过的句子中，过前的动作或状态与现在正在讨论的事情有关系，或对正在讨论的事情有影响。助词过表示经验» (Liu, Pan y Gu, 2017: 399)

Fui a Francia.

我去过法国

Le envié el correo.

我给他发了邮件

En el caso de los verbos de estado como *ser, estar, gustar, querer, pensar, poder, saber, etc.*, y dado que en chino estas palabras implícitamente tienen un carácter durativo, normalmente, se recurre en su caso a los adverbios temporales en lugar de a la partícula 了, que indica la terminación de una acción.

Veamos los siguientes ejemplos:

Ella fue profesora.

她以前 ‘antes’是老师

El martes pasado estuve en casa.

我上个星期二 ‘el martes pasado’在家

Pudo hablar español.

他那时候 ‘en aquel tiempo’会说西班牙语

Como hemos mencionado, en chino el punto de referencia del habla puede ser el momento de evento; así pues, en algunos contextos, el pretérito perfecto simple podrá interpretarse como presente y futuro. Los siguientes ejemplos nos ilustran:

Mi madre me dijo que har íamos pan.

我妈妈说我们做面包

¿Sabes qué nos pasó ayer? Se nos olvidó llevar los pasaportes! Y no pudimos coger avión.

你知道昨天发生什么了吗? 我们忘记带护照, 然后就不能坐飞机

El día en que llegué a Inglaterra fue un día inolvidable.

我刚到英国的那天很难忘

Gracias al contexto, observamos que aunque expresemos el pasado con tono presente, no cambiaría el sentido de la frase, y que este carácter se refleja más en la traducción del pretérito imperfecto.

A continuación, estudiamos el pretérito imperfecto y sus posibles traducciones. De acuerdo con Andrés Bello (1847: 628), el pretérito imperfecto es «co-pretérito» y funciona como «el presente del pasado». Así pues, lo consideramos para hechos pasados coexistentes, es decir, en simultaneidad. También podremos entender el concepto como una descripción de la situación del evento pasado. Teniendo en cuenta el punto de referencia mencionado, respecto a la traducción, generalmente omitimos su valor de pasado. Lo dividiremos en tres casos diferentes:

En primer lugar, el aspecto progresivo, que «presenta la situación en su desarrollo, focalizando un único punto del mismo» (NGRAE, 2010: 447). Tal y como nos ilustran los siguientes ejemplos:

Cuando se duchaba, le llamé

我给他打电话的时候，他在洗澡

Ayer nevaba sin parar.

昨天一直在下雪

Se observa que aplicamos la palabra 在 ‘estar’ en las traducciones de los ejemplos e interpretaríamos “*se duchaba*” como “*está duchándose*”; “*nevaba*” como “*está nevando*” para manifestar «las situaciones en su curso, enfocando su desarrollo interno sin aludir a su comienzo ni a su final» (NGRAE, 2010: 444). En consecuencia, en este caso recurrimos a las palabras o expresiones que denotan una acción progresiva.

En segundo lugar, el aspecto habitual y continuo, que describe las situaciones cíclicas permanente en el pasado. Veamos los siguientes ejemplos:

El año pasado viajaba por un país todos los meses.

去年我每个月都去一个国家旅游

Cuando yo era pequeño, pasaba la Navidad en la casa de mi abuela.

我小的时候在我姥姥家过圣诞节

Todas las mañanas com ú un croissant.

每天早上我都吃牛角面包

En los dos primeros ejemplos, como hay marcadores de tiempo, *el año pasado* y *cuando yo era pequeño*, la interpretación del pretérito imperfecto como presente no causaría ambigüedad. Como si narráramos un cuento con tono “neutro” (aquí se refiere al presente), es decir, como si el contexto ya llevase el valor temporal. Sin embargo, en el caso de una oración independiente, como *todas las mañanas com ú un croissant*, podremos añadir el adverbio 之前 ‘antes’ o 有段时间 ‘durante un cierto tiempo’ para aclarar el tiempo cuando sea necesario. Cabe mencionar que si solo nos enfrentamos a la frase “*com ú un croissant*”, sería posible utilizar palabras como 常常 ‘frecuentemente’, 经常 ‘con frecuencia’, 总是 ‘siempre’, etc.

En tercer lugar, está el valor futuro del pasado. Interpretamos los dos primeros casos como presente, teniendo en cuenta que el punto de referencia es el momento del evento; también es posible traducir el pretérito imperfecto con valor futuro. «Se expresa lo inminente de alguna acción técnica situada en el pasado, de cuyo resultado no se informa» (NGRAE, 2010: 447). Veamos los siguientes ejemplos:

Cuando iba a dormir sonó el teléfono

我正要睡觉电话响了

Hemos añadido la palabra 正要 ‘ir a, estar a punto de’ para marcar el sentido futuro. En este caso, de acuerdo con los diferentes ejemplos, utilizaremos distintas expresiones de futuro.

Las técnicas anteriores se basan en la interpretación del pretérito imperfecto como presente o futuro. A continuación, y dado que el pretérito imperfecto se fija en el transcurso de la acción pasada, tendremos que prestar atención a su valor de presente. En primer lugar, estudiaremos el imperfecto citativo o de cita, que «permite

al hablante eludir la responsabilidad directa por sus palabras y presentarlas como información emitida por otros» (NGRAE, 2010: 445). Es decir, implícitamente como si expresara *según me informaron...*

Veamos los siguientes ejemplos:

¿No decías que hoy iríamos al colegio junto?

你不是说今天一起去学校吗?

¿Tenías dos hijos, no es cierto?

你不是有两个儿子吗?

Se ve claramente que en las traducciones hemos añadido la palabra 不是 ‘no ser’ antes del verbo *decir* y *tener*, que equivale a *¿no es cierto que...?* En el caso del imperfecto citativo tenemos la expresión equivalente en chino; lo importante será identificar el aspecto.

En segundo lugar, están los valores prospectivos. Uno de sus usos es expresar «hechos frustrados» (NGRAE, 2010: 446), por ejemplo:

Era un día relajante y ahora me doy cuenta de que hay un trabajo pendiente.

还以为是轻松的一天，我突然发现有项工作没做

Teníamos un viaje, pero mi compañero está enfermo.

我们本来要出差，但是我同事病了

En estas dos frases el pretérito imperfecto denota una acción que debe tener lugar en el futuro, más no realizada al final. Desde la perspectiva semántica, en chino podremos añadir las palabras como 本来 ‘originalmente’, 还以为 ‘antes creía que’, 应该 ‘deber’, etc., para mantener el sentido original de la frase.

En consecuencia, de lo expuesto se desprende que el punto de referencia podrá ser una clave esencial para la traducción del valor de pasado del español al chino. En cuanto a sus diferentes aspectos, prestamos más atención al sentido semántico que lleva implícitamente el aspecto del tiempo lingüístico. Es decir, cuando sea necesario,

deberíamos expresar claramente la información oculta bajo el aspecto recurriendo a los métodos que hemos descrito.

1.4. EL SUBJUNTIVO

La RAE define el subjuntivo como el modo con el que se marca lo expresado por el predicado como información virtual, inespecífica, no verificada o no experimentada¹⁰. Para los casos en los que aparece el subjuntivo en oraciones relativas, Janusz Pawlik (2001: 203) señala que «la posibilidad de usar el subjuntivo depende de, como es natural, que el antecedente o la oración de relativo puedan interpretarse como inespecíficos, esto es, con referencia a un objeto inexistente o desconocido». En palabras de Bosque y Demonte (1999: 3218):

El subjuntivo se ha descrito como el modo de la no—realidad (Alarcos Llorach 1994: 153—154), de la incertidumbre (Badá Margarit 1953), de la subjetividad (Hernández Alonso, 1984: 291—296), de la futuridad indefinida (Baardsley 1921), de lo prospectivo (Charaudeau 1971), etc..., frente al indicativo, modo de la realidad, de la objetividad, de lo seguro o de lo actual.

Para traducir, desde nuestro punto de vista, hay que tener en cuenta las alternancias de los modos, el indicativo y subjuntivo, en las subordinadas sustantivas, las subordinadas de relativo, las subordinadas temporales, las subordinadas causales y en algunas subordinadas concesivas. El significado de la oración o del predicado cambia al admitir uno u otro modo, cuestión en la que debemos poner el foco, puesto que la semántica es el elemento más importante que debemos tomar en consideración a la hora de hacer una traducción. Por esto, se pretende exponer la diferencia entre las oraciones con verbo en indicativo y las oraciones con verbo en subjuntivo. A continuación, la estudiamos con las oraciones subordinadas sustantivas, las oraciones

¹⁰ Real Academia Española, 'modo' en Diccionario de la lengua española (23a ed.). Online 2017.

relativas, las oraciones causales, las oraciones concesivas, las oraciones consecutivas y las oraciones finales.

1.4.1. Las oraciones subordinadas sustantivas

De acuerdo con *La Nueva Gramática de la Lengua Española*, «se llama alternancias de los modos o alternancias modales en los pares de contextos en los que un mismo predicado admite indicativo o subjuntivo» (NGRAE, 2009: 1886). En un sentido más amplio, la alternancia permite las diferentes significaciones del predicado al introducir el subjuntivo o el indicativo.

Veamos los siguientes ejemplos:

1. Siento que él me puede herir
2. Siento que él me pueda herir

«Cuando *sentir* se usa como verbo de percepción ('notar', 'percibir'), se construye con indicativo, pero cuando expresa una reacción afectiva y equivale a *lamentar*, elige el subjuntivo» (NGRAE, 2009: 1887). Así pues, de acuerdo con el modo, podremos inferir la significación del predicado, en el ejemplo 1 traducimos *sentir* como 感觉 'percibir'; en el 2 lo traducimos como 伤心 'lamentar, triste'.

3. Comprendo que estás molesto
4. Comprendo que estés molesto

«Los predicados verbales que expresan aceptación, aquiescencia o entendimiento, como *admitir*, *conceder*, *aceptar*, *entender*, *comprender* y otros semejantes, se usan dos modos, lo que puede interpretarse como un efecto de la distribución de las funciones informativas en la oración» (NGRAE, 2009: 1890). En el ejemplo 3, el verbo *estar* está en indicativo, por lo que el verbo *comprendo* adquiere el significado

de ‘lo sé, me di cuenta de ello’¹¹. Por tanto, en la versión al chino, se ha traducido *comprender* como 知道 ‘saber’ o 意识到 ‘darse cuenta’. Mientras que en el ejemplo 4 se utiliza el subjuntivo; en este caso, *comprendo* adquiere el significado de ‘lo admito, lo justifico’¹², y por lo tanto, se traducir á como 理解 ‘encontrar justificaci3n de los actos o los sentimientos’.

5. Veo que las cosas no se pierdan.

6. Veo que las cosas no se pierden.

En los ejemplos 5 y 6 vemos c3mo hay dos posibilidades en la traducci3n de *ver*. Cuando el predicado *ver* selecciona el subjuntivo, expresa una acci3n que se realiza con gran esmero, es decir, «recibe el sentido intencional, volitivo o de comprobaci3n que corresponde a *procurar~ preocuparse~ cerciorarse*» (NGRAE, 2009: 1892). Por lo tanto, en el ejemplo 5, se ha traducido *ver* como 仔细确认 ‘examinar algo con cuidado y atenci3n’. Sin embargo, cuando el predicado *ver* es acompa1ado por el verbo en indicativo, *veo* obtiene el sentido de ‘percibo, me parece’¹³, y se traduce como 看 ‘ver, percibir algo con los ojos’.

7. Temo que no viene ma1ana.

8. Temo que no venga ma1ana.

El verbo *temer* tiene dos acepciones principales, ‘temor’ y ‘sospecha’. En el proceso de la traducci3n, el modo ayudar á a establecer cu3l es su sentido. En el ejemplo 7, donde *temer* est á acompa1ado por el indicativo, expresa ‘sospecha o

¹¹ «*Comprend í que estaba equivocada*, es decir, ‘Lo supe, me di cuenta de ello’» (NGRAE, 2009: 1890).

¹² «Cuando introducen el modo subjuntivo, como en *Comprendo que est3s molesto conmigo* (es decir, ‘lo admito, lo justifico’)» (ítem)

¹³ «Si se hubiera dicho *Siempre ve á que cada cosa estaba en su lugar*, se habr á obtenido el sentido de ‘percibía, le parecía’» (NGRAE, 2009: 1892).

recelo'¹⁴ y, por tanto, se traducir á como 怀疑 'sospecha'; mientras que en el 8 se emplea junto con subjuntivo, as íque expresar á *temor*¹⁵, en este caso, se traducir á por 害怕 'temor'. Podr ámos decir que el modo indicativo describe una situaci3n m ás probable que el subjuntivo; por eso, no ser á necesario buscar otras palabras para transmitir el sentido exacto. Podr ámos recurrir a palabras como 有点 'un poco', 可能 'posiblemente', 估计 'probablemente' 有理由 'con razones', etc. Los siguientes ejemplos son ilustrativos:

9. La polic ía sospecha que esta persona es un ladr3n.

10. Sospecho que no diga la verdad.

Observamos que el ejemplo 9 implicam ás certeza que el 10; por lo tanto, podr ámos acudir a palabras como 有理由 'con razones' para enfatizar la afirmaci3n o 有点 'un poco' y 可能 'posiblemente' con el fin de describir una situaci3n posible o potencial. Al mismo tiempo, el verbo *sospechar* se traducir á igual en los dos ejemplos: 怀疑 'sospechar'.

1.4.2. Las oraciones subordinadas de relativo

«El presente de subjuntivo puede alternar con el futuro de indicativo o bien sustituirlo en algunos contextos, lo que se justifica en cuanto que uno y otro designan estados de cosas no factuales o no experimentadas» (NGRAE: 2009: 1801). Es decir, conviene destacar que el uso del subjuntivo, frente al indicativo, se refiere a una menor certeza o seguridad en la realizaci3n de la acci3n; y por eso, puede alternar con el futuro de indicativo (por ejemplo, en las oraciones temporales). Veamos los siguientes ejemplos:

¹⁴ «Cuando se construye con indicativo, *temer* expresa 'sospecha o recelo'» (NGRAE, 2009: 1986).

¹⁵ «Cuando se emplea con subjuntivo, predomina en *temer* y *temerse* la noci3n de 'temor', es decir, la manifestaci3n de una emoci3n o una reacci3n emotiva» (NGRAE, 2009: 1897).

1. Busco *un* compañero que *sabe* cocinar
2. Busco a *un* compañero que *sepa* cocinar

En la oración 1, el antecedente es una realidad concreta, determinada; en otras palabras, el hablante tiene claro que es una persona específica y conocida; en la 2, en cambio, el antecedente no tiene una naturaleza concreta, lo que significa que el hablante no conoce al compañero al que se está refiriendo. Así pues, en este caso podremos aplicar una traducción diferente del artículo. En la 1, podremos traducir *un* como *aquel*, como si fuera el artículo definido (véase 1.2.a): la traducción será 我找那个会做饭的室友 ‘busco aquel compañero que sabe cocinar’; mientras que en la 2, traduciremos literalmente como 我找一个会做饭的室友, que significará: **busco un compañero que saber cocinar*. Así pues, observamos que en este caso, en chino, la palabra 一个 ‘uno’ ya indica el sentido inespecífico.

Ahora bien, debemos referirnos también a los casos en los que en la oración principal aparece el artículo determinado o ningún artículo, como sucede a continuación:

Deberá consumir los alimentos que tengan menos calorías.

应该吃卡路里少的食物

Hace falta llevar pantalones que no sean negros.

需要穿除了黑色以外的裤子

En estos ejemplos, interpretaremos las oraciones relativas con subjuntivo como «descripciones de condiciones que han de ser cumplidas por el posible referente del antecedente» (Ahern, 2008: 43). Por lo tanto, respecto a la traducción del chino, no hemos acudido a las técnicas mencionadas arriba, porque las oraciones relativas: *tengan menos calorías* y *no sean negros* en chino tienen la función modificadora, es decir, sirven para describir en lugar de determinar. Naturalmente, desde la perspectiva del chino, se entiende el sentido indeterminado.

Además, el subjuntivo también hace referencia a una situación potencial. Con el

fin de diferenciar los dos modos, sería adecuado añadir las palabras 应该 ‘deber’, 估计 ‘probablemente’, 可能 ‘posiblemente’, 好像 ‘parece que’, 吧 (una partícula colocada en el final de la frase para expresar el tono de incertidumbre), etc.

Veamos más ejemplos:

Un día tendremos el poder que *podrá* proteger a todos los animales al borde de la extinción.

有一天我们有能力能保护所有的濒危动物

Un día tendremos el poder que *pueda* proteger a todos los animales al borde de la extinción

有一天我们可能会有能力保护所有的濒危动物吧.

Al traducir en chino, en la segunda oración se puede añadir 可能 ‘posiblemente’ y la partícula que marca un tono de duda 吧 para señalar la incertidumbre que da el subjuntivo en español.

También conviene señalar que los sintagmas relativos del español *el que* o *la que* son especialmente problemáticos. A ellos nos hemos referido ya al hablar del artículo. Sabemos que pueden aparecer seguidos de subjuntivo o indicativo. He aquí dos ejemplos tomados de la obra *Juicio a una zorra*:

1. *El que* llegó fue mi príncipe
2. *El que* venciera se quedaría con sus riquezas

Según Manuel Pérez (apud Bosque y Demonte, 1999: 3269), «dentro de las oraciones de relativo que poseen las propiedades delimitadas, se pueden establecer dos tipos según establezcan una mención genérica o una mención particular». Podemos ver cómo en el ejemplo 1 hay una mención particular y en el 2 hay una mención genérica.

Frente a lo que sucede en indicativo, el subjuntivo «sitúa la clase designada por

la relativa y los eventos oracionales en el ámbito de lo posible, de la eventualidad» (Bosque y Demonte, 1999:3272). Además, «el pronombre relativo *quien* alterna con artículo determinado + *que*» (NGRAE, 2010: 412).

En este sentido, para el ejemplo 2, en chino traducimos *el que* como *quien* para indicar lo que quiere expresar el subjuntivo, la incertidumbre. La traducción es: 谁 ‘quien’ 赢了 ‘ganó’ 谁 ‘quien’ 就 ‘conjunción adverbial’ 拥有 ‘contar con’ 财宝 ‘riqueza’.

1.4.3. Las oraciones subordinadas temporales

Las oraciones temporales sirven para situar al hablante en el momento de la acción o en el de la enunciación. El nexos básico y prototípico de este tipo de oración es *cuando*, que presenta dos usos, uno con el subjuntivo y otro con el indicativo: si el significado que queremos traducir tiene el matiz de futuro se debe emplear el presente de subjuntivo. Veamos un ejemplo:

1. Cuando *lleguemos* a casa, la mesa *estará* puesta

我们到家之后，就摆桌子

Dado que «la interpretación en la que una subordinada encabezada por *cuando* denota POSTERIORIDAD es característica de los predicados típicos» (NGRAE, 2009: 1828). La acción expresada por el predicado principal (*estará puesta*) es posterior a la que expresa cuando lleguemos. Por lo tanto, cuando traducimos en chino añadimos 之后 ‘después’ en la oración subordinada y añadimos la conjunción 就¹⁶ antes del verbo en la oración principal para indicar este modo.

Hemos de tener en cuenta que la traducción de *cuando hayamos llegado a casa, la mesa estará puesta*. En la gramática china, no existe una estructura gramatical equivalente a *cuando hayamos llegado*. En otras palabras, en chino no hay una

¹⁶ Aquí 就 significa ‘enseguida’.

expresión con la que nos situemos hipotéticamente en una escena inmediatamente posterior a nuestra llegada; sin embargo, como se señala García Fernández (apud Bosque y Demonte, 1999: 3183): «en los casos de lectura secuencial, el pretérito perfecto puede sustituir al presente de subjuntivo». Por lo tanto, traduciríamos una oración como *cuando hayamos llegado a casa, la mesa estará puesta* de la misma forma que *cuando lleguemos a casa, la mesa estará puesta*. Porque en este caso, en chino los dos también tienen el mismo sentido.

Si la situación es pasada o presente, usamos tiempos del pasado o presente de indicativo, como vemos en los ejemplos propuestos en el ejemplo 3 y 2 respectivamente:

2. Cuando llegamos a casa, la mesa *est*á puesta
3. Cuando llegamos a casa, la mesa *estaba* puesta

«Con los tiempos imperfectos del modo indicativo, *cuando* da lugar a la interpretación iterativa o habitual o bien a la genérica» (NGRAE, 2009: 1825), tanto en presente como en pasado. Como en chino los verbos no llevan información gramatical, para expresar una interpretación habitual o genérica, se añaden en la oración adverbios tales como 每次 ‘cada vez’ o 一般 ‘generalmente’ en la oración encabezada por el adverbio *cuando* para dar el valor gramatical del español y en la oración principal se puede añadir 都 ‘todo, siempre’ para hacer la equivalencia del significado en este caso, el presente. Si el tiempo verbal es un imperfecto del pasado, se añade el adverbio 以前 ‘antes’ en la oración encabezada por *cuando*. Esta regla se cumple con casi todos los nexos de las oraciones temporales.

En este sentido, la traducción del ejemplo 2 sería 我们每次到家的时候桌子都准备好了, mientras que la del 3 sería 以前我们每次到家的时候桌子都准备好了

1.4.4. Las oraciones subordinadas causales

Las oraciones causales son oraciones subordinadas con nexos como: *porque*,

puesto que, ya que, dado que o debido a que. Generalmente, se utiliza el modo indicativo en las oraciones causales, lo que no causar á problemas a la hora de traducir al chino. Sin embargo, «solo se alternan el indicativo y el subjuntivo cuando la oración principal contiene una expresión negativa» (Ahern, 2008: 62), los dos modos indican dos significados totalmente diferentes, de modo que deber ámos distinguir las siguientes oraciones:

1. No le dije nada porque *estaba* enfadado.
2. No le dije nada porque *estuviera* enfadado, sino porque no quer á.

En el ejemplo 1, se indica la causa de que alguien no hablara a otra persona; por tanto el adverbio *no* lo traducimos junto con la oración principal, siguiendo la estructura de la frase original. La traducción ser á 我不告诉他因为他生气了 ‘yo + no + decir + él + porque + él + enfadado’. Es una traducción bastante literal.

Ahora bien, en cuanto al ejemplo 2, conviene señalar que para este tipo de oraciones, se introduce la conjunción *sino* con el modo indicativo, que expresa la verdadera razón de la oración principal.

De acuerdo con Ahern (2008: 62), lo que se niega es que «haya una relación de causa y efecto entre la oración subordinada y la principal, pero no se niega el contenido de ninguna de las dos oraciones entre s í». Mientras que desde el punto de vista de NGRAE (2009: 1948), «las oraciones introducidas por la conjunción *porque* se construyen con subjuntivo cuando est án bajo el ámbito de alg ún operador. El m ás caracter ístico de todos ellos es la negación». En otras palabras, el adverbio *no* niega la oración subordinada que encabeza *porque*. Adem ás, como se ñala Carmen Gal án (apud Bosque y Demonte 1999: 3613) sobre la construcción-tipo [A *porque* B], «si la oración no causal (A) es asertiva, B puede utilizar tambi én el modo subjuntivo, en cuyo caso se cuestionan la efectividad o la motivación argumentadas; B no ser á ya la causa, sino una entre varias posibles». En este caso, cuando traducimos, a ñadimos *no* junto a *porque*, lo que dar á el sentido de que lo que se niega es la oración

subordinada encabezada por *porque*¹⁷. As ípues, la oración subordinada encabezar á la secuencia: 不是因为 ‘no porque’. La traducción ser á: 我不告诉他不是因为他生气了, cuyo significado literal ser á: *no le dije no porque estuviera enfadado*.

En resumen, la alternancia de los modos nos ayuda identificar lo que se niega a la hora de traducir. En el caso del indicativo, la negación se limita a la oración principal, mientras que en el del subjuntivo, la negación afecta la relación entre la causa y la consecuencia. Ello afecta a la posición del “no” en distintas oraciones.

Respecto a *porque* + subjuntivo también cabe mencionar el siguiente caso: la irrealidad en la causa y el efecto. Veamos un ejemplo:

Ojal á me adulara porque fuera su jefe

La frase significa que le gustar á ser jefe y que la adulación que recibierase debiera al hecho de serlo y no a otras causas. Debido a que causa y efecto son irreales, para la traducción podr ámos interpretar la oración causal como oración condicional; es decir, la entender ámos como *Si yo fuera su jefe, me adular á*. As ípues, aplicando las técnicas mencionadas en 1.5, traducir ámos *si* como 要是.

1.4.5 Las oraciones concesivas

Las oraciones concesivas se introducen con mucha frecuencia la conjunción *aunque*, también hay otras expresiones como *a pesar de que*, *pese a que*, *por mucho/muy... que*. Además, las oraciones concesivas admiten tanto el indicativo como el subjuntivo, el matiz de estos dos modos causar á diferentes interpretaciones. Usaremos la conjunción *aunque* como ejemplo. Veamos dos ejemplos:

1. Aunque *tengo* dinero, no comprar é un piso.

¹⁷« “不” 用在动词, 形容词和其他副词面前表示否定» (El diccionario del chino moderno, 1997: 101). ‘不 se emplea antes del verbo, adjetivo y los otros adverbios para indicar la negación’.

2. Aunque *tenga* dinero, no comprar é un piso.

En la primera oración, al emplear el indicativo estamos enunciando una verdad, es decir, «las prótasis construidas con aunque + indicativo, que suelen considerarse adversativas en lugar de concesivas, tienen valor asertivo» (NGRAE, 2009:1945). Así que se traduce aunque como 虽然, la palabra concesiva más común.

Sin embargo, en cuanto a la oración 2, como hemos mencionado anteriormente, el subjuntivo se usa en dos tipos de situaciones: la información conocida por los interlocutores y una situación potencial (en este caso lo entenderíamos como una hipótesis). Por eso, podríamos traducir la segunda oración de manera idéntica a la primera, considerando que el contenido de la oración es una verdad conocida. Pero, si pudiéramos deducir la posibilidad o el sentido opuesto a la realidad según el contexto, podríamos emplear las palabras concesivas como 即使 ‘aunque’ o 就算 ‘aunque’ para indicar una hipótesis. Veamos algunos ejemplos más:

(¡Te tocó la lotería Juan! ¿Qué quieres hacer?)

Aunque tenga dinero, no comprar é un piso.

虽然我有钱，我也不会买房子

(Juan trabaja todos los días para devolver el préstamo hecho para sus estudios universitarios).

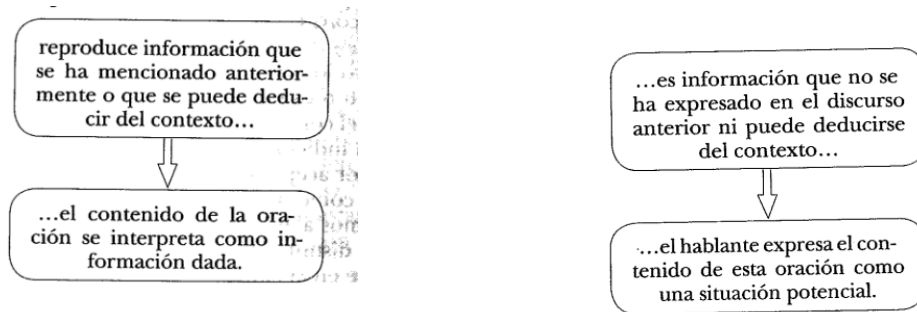
Aunque tenga dinero, no comprar é un piso.

就算我有钱，我也不会买房子

Observamos que dependiendo del contexto, interpretamos el subjuntivo como un hecho dado y una posibilidad, lo que supone utilizar en chino diferentes conjunciones concesivas. Ahern (2008: 74-75) nos ofrece dos esquemas para aclarar este fenómeno, cuando se utiliza el subjuntivo:

La primera situación es:

la segunda situación es:



En resumen, el contexto puede afectar también a la traducción.

1.4.6 Las oraciones consecutivas

Las oraciones consecutivas sirven para describir una consecuencia de la oración principal, frecuentemente se introducen con los nexos como: *por lo tanto, así que, luego, por consiguiente, tanto que, de manera que, de modo que, de ahí que...* Normalmente se construyen con indicativo y en chino resultará fácil encontrar las palabras consecutivas equivalentes. Tales como 所以 ‘por eso’, 因此 ‘por lo tanto’, 这样 ‘así pues’, 然后 ‘luego’, etc. Aquí no estudiamos con detalle los casos en que el verbo aparece en modo indicativo. Sin embargo, nos fijaremos en las locuciones que admiten tanto el indicativo como el subjuntivo, que son *de manera/modo que*.

La presencia del subjuntivo en las oraciones producidas por *de manera que* se llama «la interpretación consecutivo-final» (NGRAE, 2010: 489). Es decir, por medio del subjuntivo «un matiz emparentado con la noción de finalidad» (Veiga y Mosteiro, 2006: 263), como si fuera relativos finales. En este sentido, ya no podemos traducir *de manera que* como las palabras expuestas arriba. Veamos los siguientes ejemplos:

Pongo la televisión en volumen bajo *de manera que* mi amigo *pueda* descansar bien.

我把电视声音调小为了让我朋友休息好

Prepara el examen con mucho esfuerzo *de modo que* *obtenga* una buena nota.

他努力准备考试为了能有个好成绩

Observamos que *de manera/modo que* se traduce como 为了 ‘para que, para’,

una conjunción final. A continuación, estudiamos con detalle las oraciones finales.

1.4.7 Las oraciones finales

Las oraciones finales expresan la finalidad de una acción de la oración principal, «suponen una intencionalidad, y en ello se diferencia de conceptos como destino, meta o utilidad, que no son propiamente intencionales» (García, 2003:63), se aplican los nexos como *con el fin de, para que, porque, con el objetivo de que*, etc. Aunque en las oraciones subordinadas finales introducidas por estas locuciones se utiliza el subjuntivo, su traducción no genera dificultades. La palabra más frecuente es 为了 ‘para, con el fin de’. No obstante, conviene fijarse en las subordinadas construidas con predicados volitivos como *querer, pedir, exigir, gustar, intentar*, etc. Veamos los ejemplos siguientes:

Queremos que *vengas* el martes.

我们想让你星期二来

Mi madre me dijo que *bajara* el volumen.

我妈妈让我声音小点

Intento que mi hijo *tenga* una vida buena.

我努力让我的孩子过上好生活

Observamos que se añade el verbo 让 ‘permitir, dejar, exigir’ después del verbo *querer, decir e intentar*, que es una de las expresiones comunes destinadas a poner de manifiesto un deseo que se ejerce sobre otra persona. Ello se debe a que la oración principal y la subordinada no comparten el mismo sujeto, lo que supone añadir también ese sujeto no compartido (*queremos venir el martes, mi madre me dijo que baje el volumen e intento tener una vida buena*).

1.5. LAS ORACIONES CONDICIONALES

En las siguientes líneas prestamos atención a las oraciones condicionales, que han sido tradicionalmente una de las más importantes dificultades para la traducción entre el español y el chino. De acuerdo con Estrella Montoló (apud Bosque y Demonte, 1999: 3647), «la mayor parte de los especialistas coincide en señalar que las condicionales son, probablemente, la clase más compleja de expresión compuesta». Esto es debido a que existen varias formas verbales condicionales en español, por lo que gran parte de los matices que se quieran expresar motivarán la elección de un tiempo o estructura verbal frente a otra (*si vienes, si vinieras, si hubieras venido, etc.*); frente al idioma chino, que –como cuenta con menos tiempos verbales de condicional– para aportar esos matices emplea determinados adverbios. Y es que, en chino, a menudo, se puede emplear una misma forma verbal condicional para expresar tanto el pasado como el presente dependiendo del contexto.

Además, hay una serie de casos que no señalan el valor condicional pero que tradicionalmente se han expresado con la conjunción *si*, tal como “si ayer nevó, ¿hoy hará frío?”. En este sentido, Alarcos Llorach (1999, 470-471) indica que «predomina el sentido condicional en estas construcciones, pero no su referencia, que consiste en mostrar una condición para el cumplimiento de lo manifestado en la otra oración. Muchas veces se señalan solo una contraposición de índole diversa». Es decir, en la frase “si ayer nevó, ¿hoy hará frío?” no existe una relación de necesidad entre la prótasis y la apódosis; más bien, entre «condicionante» y «condicionado» siguiendo la taxonomía propuesta por G. Rojo (1978).

En suma, como Estrella Montoló (apud Bosque y Demonte, 1999: 3647) se señala: «la complejidad nocional que conlleva el fenómeno de la expresión de la condicionalidad obliga a adoptar una perspectiva de estudio interdisciplinar en la que han de superponerse necesariamente un análisis de tipo gramatical, lógico, cognitivista, semántico y pragmático». Así pues, para traducir bien el modo condicional, primero es importante considerar qué dificultades son las que suelen surgir en el proceso.

Como se ha señalado la NGRAE (2010):

La información temporal y modal que aportan los condicionales es de cierta complejidad, no solo por la variedad de los esquemas que se admiten, sino también por la intersección de los valores semánticos que se expresan en esas correlaciones. A diferencia de otros tipos de subordinadas, los rasgos modales y temporales de estas prótasis no están regidos por ningún elemento de la oración principal, sino que son interdependientes: los de la subordinada ponen de manifiesto la actitud del hablante en relación con la posibilidad, probabilidad o la irrealidad de la situación supuesta.

Por lo tanto, existen diferentes posibilidades:

1. Si no lloviera, vamos al parque el fin de semana
2. Si te acompaño, podrás ver más en el museo
3. Si vinieras, te invitáramos a comer
4. Si yo fuera tú, no me casaría con él
5. Si hubieras terminado el trabajo antes del martes, tu jefe habría estado contento

En estos ejemplos, se presentan dos situaciones de verdad: la primera, ya cumplida; la segunda, que indica una posibilidad en el futuro. La diferencia entre estas dos oraciones es que una es pasada (ejemplo 1) y la otra es presente (ejemplo 2). Por lo tanto, cuando traducimos, tenemos que añadir el adverbio 以前 ‘antes’ para indicar pasado en la primera y la conjunción *si* tendrá como equivalente 如果. En cuanto al caso en presente, generalmente se traduce sin enfatizar el tiempo.

Además, en el ejemplo 1, *si + imperfecto de indicativo + imperfecto de indicativo*, «el valor prototípico de las oraciones pertenecientes a esta combinación de formas verbales es el de expresar la habitualidad en el pasado. En estas oraciones, *si* equivale a *cada vez que*, *siempre que*, *cuando*, más un elemento de duda respecto a la realización de la prótasis» (Bosque y Demonte, 1999: 3666). Por lo tanto, para manifestar el valor de la habitualidad pasada en la traducción, también podemos añadir 每次 ‘cada vez que’, 总是 ‘siempre que’ u otra palabra de este tipo en la apódosis.

En los ejemplos 3 y 4, *si + imperfecto de subjuntivo + condicional*, el pretérito imperfecto de subjuntivo permite indicar que se habla de una situación imaginaria en el presente. Es decir, «cuando la oración irreal no se refiere, como suele, al pasado, sino al ahora de la enunciación, expresa lo contrario a lo enunciado» (Bosque y Demonte, 1999: 3670). En esta situación, es más apropiado traducir *si* como 要是, mientras que en la apódosis antes del verbo debe añadirse la conjunción adverbial 就 que significa ‘entonces’ en este caso, el ejemplo 3 traducimos como 你要是来的话, 我就请你吃饭了

También podemos traducir *si* como 如果 cuando se sabe que estamos hablando de algo puramente imaginario, como sucede en la expresión *si yo fuera tú...* Por tanto, la traducción del ejemplo 4 sería 我如果是你, 我就不会嫁给他

Casos mixtos.

a) Un caso especial digno de mencionar es el «uso ocasional del pluscuamperfecto de subjuntivo en la prótasis referido al futuro y significando una hipótesis contingente y de cumplimiento posible» (Janusz Pawlik, 2011: 221). Veamos el siguiente ejemplo:

6. Si me hubiera llamado, podré haber tenido tiempo para reunión

要是你之前给我打电话, 我现在就有时间准备开会

Si + pluscuamperfecto de subjuntivo + condicional, «este esquema expresa igualmente irrealidad, pero, mientras que la acción de la prótasis pertenece al pasado, la de la apódosis llega hasta el *ahora* de la enunciación» (Bosque y Demonte, 1999: 3672). Por eso, traducimos este valor de *si* como 要是 añadiendo 之前 ‘antes’ antes del verbo, en la apódosis añadimos 现在 ‘ahora’ y 就 (conjunción adverbial).

Como vemos, la condición influye en el presente. Si queremos enfatizar el tiempo presente, podemos añadir 现在 ‘ahora’ en apódosis.

Ahora bien, en el ejemplo 5, la situación es imposible de realizar, una parte se refiere al pasado y la otra al presente. *Si + pluscuamperfecto de subjuntivo + condicional compuesto*, «se asocia de modo característico con la inferencia contrafactual de la que se habló en los apartados anteriores» (NGRAE, 2009: 3573). Así pues, el ejemplo 5 *Si hubieras terminado el trabajo antes del martes, tu jefe habría estado contento*, se pueden inferir tres informaciones esenciales: la primera es “no lo terminó”; la segunda es “no estaba contento”; y la tercera es que la segunda es consecuencia de la primera. Para expresar dichas informaciones en la traducción, en el caso del pasado, como en chino no hay tiempo, se añade 以前 ‘antes’, 当时 ‘en aquel momento’ u otras palabras que indiquen el tiempo pasado en prótasis, y en la apódosis añadimos la conjunción adverbial 也就, así pues, la traducción sería: 你如果那时候星期二之前完成工作, 你老板也就开心了

b) Es posible que una prótasis del imperfecto de subjuntivo se mezcle con una apódosis del pretérito pluscuamperfecto de indicativo. Lo encontramos cuando una condición imposible de carácter atemporal tiene una consecuencia no cumplida en el pasado. En este caso la estructura es 要是 ‘si’..., 早就 (conjunción adverbial, que indica ‘antes ya’)... Es decir, traducimos *si* como 要是 y en la apódosis añadimos la conjunción adverbial 早就 antes del verbo. Veamos los siguientes ejemplos:

7. Si fueras español, te habrías casado

要是你是西班牙人, 她早就跟你结婚了

8. Si fueras bajo, no habrías sido jugador de baloncesto

要是你矮的话, 你早就不能当运动员了

Estas son las oraciones condicionales con *si*, pero además, hemos de tener en cuenta la posibilidad de que aparezca una prótasis con formas no finitas. Hay tres formas no personales del verbo que pueden constituir una prótasis condicional:

prótesis de infinitivo, prótesis de gerundio y prótesis de participio.

Veamos los siguientes ejemplos:

De venir, vendrá a las cinco (= si viniera, vendrá a las cinco).

他要是来的话，五点就到了

Viniendo tu amigo, seremos seis (=si viene tu amigo, seremos seis).

如果你朋友来，咱们就六个人了

Hechas así las cosas, nadie podrá decir nada (=si haces así nadie podrá decir nada).

如果你这样做，没有人会说什么

Se ve claramente que transformaríamos prótesis de infinitivo, prótesis de gerundio y prótesis de participio como las oraciones condicionales con *si*, al mismo tiempo, recurrimos a las técnicas correspondientes mencionadas anteriormente.

II Otras cuestiones gramaticales.

1. Los demostrativos en el uso anafórico

En el presente epígrafe se pondrá el foco en algunas características de los demostrativos en cuanto al uso anafórico. Hay que empezar considerando que «los demostrativos constituyen los representantes más característicos del paradigma de las CATEGORÍAS DE ÉTICAS» (NGRAE, 2009: 1269). En las siguientes líneas comentaremos la dificultad que supone la interpretación anafórica y cómo se puede expresar adecuadamente un nombre que se ha presentado en la oración anterior.

En primer lugar, «el demostrativo hace referencia a un grupo nominal situado delante de él, que se denomina antecedente» (NGRAE, 2009: 1272). En una oración en la que solo hay un antecedente, la traducción del demostrativo no supone grandes problemas, pues el antecedente puede ser traducido como tal o literalmente como ‘este’, ‘aquel’ u otro pronombre de este tipo. Sin embargo, muchas veces hay dos o más antecedentes en una oración. Los demostrativos en chino no denotan la función

de cercano y lejano¹⁸, lo cual bloquea en ciertos casos la anáfora, sobre todo cuando hay un contraste entre cercano y lejano. De acuerdo con la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (NGRAE, 2009:1286), «suele establecerse correlación entre *aquel* y *este* cuando los demostrativos se refieren a dos grupos nominales que han aparecido previamente en el texto. *Aquel* se vincula en estos contextos al antecedente más lejano de los dos posibles, mientras que *este* se usa para hacer referencia al más cercano». Veamos un ejemplo:

1. Tengo una sandía y una naranja, esta es para Carolina y aquella es para Laura.

Como muestra el ejemplo, *esta* se refiere a la naranja, mientras que *aquella* señala a la sandía. La clave está por tanto, en la distancia entre las dos apariciones de las palabras en el discurso. Sin embargo, en chino no existe este fenómeno gramatical para los demostrativos; hemos de retomar los nombres de los entes a los que nos referimos. En este caso, 橙子 ‘naranja’ y 西瓜 ‘sandía’. Es decir, los demostrativos *este* y *aquel* deben ser traducidos por medio de los vocablos a los que se refieren. Por tanto, la traducción de 1 es 我 ‘yo’ 有 ‘tener’ 西瓜 ‘sandía’ 和 ‘y’ 橙子 ‘naranja’, 橙子 ‘naranja’ 给 ‘a’ Carolina, 西瓜 ‘sandía’ 给 ‘a’ Laura.

Veamos un ejemplo más:

2. Javier y Ángela no van a París porque aquel está enfermo

Teniendo en cuenta lo explicado anteriormente, traducimos *aquel* como Javier para evitar la ambigüedad en la interpretación en la que podríamos incurrir en chino. Cabe precisar que hay otra posibilidad en español para expresar el contenido semántico del ejemplo 2. En lugar del pronombre demostrativo *aquel* podrá utilizarse

¹⁸Los demostrativos *este* y *aquel* en chino no denotan la cercano o lejano en una oración escrita pero sí en el espacio. En otras palabras, tan solo se pueden utilizar los demostrativos *este* y *aquel* cuando se conoce la distancia entre sus referentes implicados (su cercano o lejano) y se pretende hacer explícita dicha posición relativa.

el primero para referirse a *Javier*. En chino, sin embargo, los ordinales tampoco reflejan la distancia (cerca de o lejos de) en una oración escrita, de modo que la traducción seguirá siendo la misma.

2. Ser y estar. Sentido y traducción

La elección entre *ser* y *estar* en las oraciones copulativas a la hora de traducir ha pasado a ser una de las características del español más controvertida en el campo de la gramática, pues «la mayor parte de los adjetivos pueden aparecer en una construcción con los dos verbos» (Bosque y Demonte, 1999: 2429). De acuerdo con la NGRAE (2009: 2811), «el verbo *ser* se combina con atributos que designan características permanentes de los sujetos, mientras que *estar* toma aquellos que indican propiedades transitorias, y por ello accidentales, de una entidad». No obstante, en chino, normalmente no se explicita el verbo copulativo en una oración cuando aparece un atributo que en español se construiría con *ser* o *estar*, tal y como ocurre en muchas otras lenguas asiáticas e, incluso, de otras familias geográficamente más alejadas. Por ejemplo: eres guapo, 你 ‘tú’ 很 ‘muy’ 帅 ‘guapo’. La explicación es que, en una oración de este tipo, se sobreentiende el sentido de la cópula. Por consiguiente, la mayoría de las veces tampoco es necesario marcar la diferencia entre *estar* y *ser*. No obstante, si queremos diferenciar los sentidos específicos aportados por cada uno de estos verbos, en chino existen otras herramientas. Se trata de una serie de palabras que indican si la característica de la que se habla es permanente o transitoria. En los siguientes apartados ponemos el foco en ellas.

2.1. APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN DE SER Y ESTAR AL CHINO.

Los atributos que se construyen con *ser* y *estar* dan lugar a distintos matices y significados, de ahí que la alternancia entre *estar* y *ser* sea una dificultad recurrente a la hora de traducir el español, ya sea como lengua de origen o como lengua meta. Por tanto, el significado de una secuencia cambia al «alternar *ser* y *estar* con los adjetivos

que designan propiedades físicas sujetas a alteración» (NGRAE, 2009: 2820): *Carolina es/está gorda*. La diferencia entre *Carolina es gorda* y *Carolina está gorda* depende de si existe un cambio con respecto al valor previo de “la gordura de Carolina”. En este caso, y al traducir la secuencia al chino, podríamos añadir ciertos adverbios temporales para marcar estos sentidos específicos. Tales como 一直 ‘siempre’, 今天 ‘hoy’, 现在 ‘ahora’ o 以前 ‘antes’.

Veamos los siguientes ejemplos:

1. Carolina es gorda

卡洛琳一直胖

2. Carolina *está* gorda

卡洛琳现在胖了

Cabe mencionar que también la otra posibilidad de la traducción es 卡洛琳 ‘Carolina’ 胖 ‘gorda’, en la que añadimos los adverbios mencionados cuando el contexto lo requiere.

De acuerdo con la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2009: 2822), «la distribución entre los verbos copulativos *ser* y *estar* se ajusta, en sus rasgos fundamentales, a la oposición entre los atributos caracterizadores o de individuo y los de estado». De esta manera, en ejemplos como *es feliz* y *está feliz*, *es tranquilo* y *está tranquilo* vemos cómo se alternan los dos significados posibles y el atributo adopta estos matices. En cambio, podemos ver que el par “*es contento” y “está contento” en cambio no funciona, es decir, una de las formas es agramatical. La agramaticalidad de “*es contento” responde, de hecho, a la propia naturaleza semántica del adjetivo, que posee de manera necesaria el valor de ‘transitoriedad’, pues nadie está contento por esencia y, por tanto, tan solo se puede combinar con *estar* o *parecer* para configurar una secuencia copulativa.

Los adjetivos con *ser*, se refieren al carácter o del modo de ser de alguien; los adjetivos con *estar*, por el contrario, describen algún estado circunstancial en el que se

halla el sujeto. Así pues las traducciones a estas construcciones serán *es triste* = 他 ‘él’ 很 ‘muy’ 忧郁 ‘triste’; *es tranquilo* = 他 ‘él’ 很 ‘muy’ 平静 ‘tranquilo’. Además, también podremos añadir 一直 ‘siempre’ en las oraciones para matizar que se trata de un estado permanente. En cuanto a *está triste*, *está contento* y *está tranquilo*, también será posible traducirlos como 他 ‘él’ 很 ‘muy’ 忧郁 ‘triste’; 他 ‘él’ 很 ‘muy’ 开心 ‘contento’; 他 ‘él’ 很 ‘muy’ 平静 ‘tranquilo’ cuando hay contextos que indican un estado ocasional. Tal y como se señala Mar á Jesús Fernández (apud Bosque y Demonte 1999: 2429), «la distribución de estos adjetivos con uno y otro verbo, permite observar una relación de implicación o sinónima parcial (Luján, 1980): *ser gordo* implica *estar gordo*, así como *ser alegre* implica *estar alegre*». Por este motivo, ofrecemos una manera alternativa de traducir la construcción [*estar* + adjetivo]. Se podrá expresar este significado usando verbos factitivos como *hacer* y *dejar*.

Veamos el siguiente ejemplo:

3. Estoy triste por suspender el examen

没通过考试让我很伤心

Aquí *estoy triste* equivale a ‘una situación ha hecho que esté triste’. Entonces, podremos traducir *estoy triste* como 让 ‘dejar o hacer’ 我 ‘yo’ 伤心 ‘triste’.

También podremos traducir este ejemplo como 因为 ‘debido a’ 没通过 ‘suspender’ 考试 ‘examen’, 所以 ‘entonces’ 我 ‘yo’ 很 ‘muy’ 伤心 ‘triste’. En la que aplicamos la conjunción 因为...所以... para expresar causa y efecto.

2.2. EL CAMBIO DE SIGNIFICADO DE LOS ADJETIVOS

«Se perciben cambios más marcados en la significación del adjetivo en unas oraciones copulativas construidas con *ser* o con *estar* que en otras» (NGRAE, 2009: 2823). Es decir, deberíamos prestar atención a los diferentes significados del adjetivo de acuerdo con *ser* o *estar* cuando traducimos. En realidad, podemos decir que se trata

de adjetivos polisémicos. En ese caso, su traducción al chino resulta menos problemática. Aquí hay algunos de los contrastes que podemos encontrar habitualmente:

- Ser listo: 聪明 ‘ser inteligente’
Estar listo: 准备好 ‘estar preparado’
- Ser bueno: 好 ‘el carácter de una persona es bueno’
Estar bueno: 吸引人的 ‘ser atractivo’
- Ser frío: 冷漠的 ‘el carácter de la persona que muestra indiferencia o poco interés por alguien o algo’
Estar frío: 冷 ‘una temperatura inferior a la ordinaria o conveniente’
- Ser rico: 有钱 ‘adinerado, hacendado y acaudalado’
Estar rico: 好吃 ‘sabroso, gustoso’
- Ser sano: 有益健康的 ‘saludable’
Estar sano: 健康的 ‘gozar de buena salud’
- Ser nuevo: 新的 ‘aparecido recientemente’
Estar nuevo: 未用旧的 ‘está poco o nada deteriorado por el uso’
- Ser malo: 不好 ‘una persona que no es buena’
Estar malo: 生病 ‘enfermo’
- Ser verde: 色情 ‘en algunos contextos se relaciona con el sexo’
Estar verde: 不成熟, 缺少经验的 ‘ser inmaduro o escaso de conocimientos’

3. La traducción de *por* y *para*

El empleo de las preposiciones *por* y *para* es una de las mayores dificultades para la traducción entre español y chino. En ciertos casos comparten sus funciones; tienen usos cercanos, aunque, en realidad no son sinónimos.

De acuerdo con Bosque y Demonte (1999: 678-680), *para* tiene 4 funciones esenciales: «finalidad, aptitud, destino que se da a las cosas», «movimiento», «tiempo o plazo», «relación de unas personas, cosas o situaciones con otras». Mientras que la

preposición *por* tiene las siguientes funciones: «agente de la voz pasada», «finalidad», «duración o tiempo», «valor espacial», «causa o motivo», «medio o modo», «precio, cambio o trueque, cuánta», «equivalencia» (Bosque y Demonte, 1999: 681-687).

A grandes rasgos, podemos decir que, si estamos ante una situación de finalidad, se emplea *para*; mientras que si estamos ante una situación de causa, empleamos *por*. Observamos los siguientes ejemplos:

1. Compro patatas fritas *para* Carolina
2. Compro patatas fritas *por* Carolina

En la primera oración, Carolina es quien va a recibir patatas fritas. Se puede decir que ella es la finalidad de la compra; en la segunda oración, lo más importante es la causa, es decir, que si llegó a comprar las patatas fritas fue por Carolina. Este matiz es bastante sutil y, por tanto, es fácil que se confunda en el proceso de la traducción. En estos casos, traducimos *para* como 给 (sentido similar al de la preposición *a*): 我 ‘yo’ 给 ‘para, a’ 卡洛琳 ‘Carolina’ 买 ‘comprar’ 薯片 ‘patatas fritas’.

En chino, antes del complemento indirecto, añadimos la preposición 给 ‘a’ porque no existe un pronombre diferente para cada función (*yo, m í y me*) que permita distinguir en cada caso si se trata de un complemento directo, indirecto o sujeto, tal y como pasa en español. En cambio en chino se emplea el pronombre base 我 ‘yo’ en todos los casos y se le hacen añadidos que le aportan el sentido de la función. De este modo, para distinguir la función del complemento indirecto, se añade a la preposición 给 antes de 我 ‘yo’, lo que la convierte en el equivalente al *a mí* español.

Aquí *compro patatas fritas para Carolina* es equivalente a *compro patatas fritas a Carolina*. Como observa Gili Gaya (1943: 52), «los complementos indirectos se designaban en latín por el dativo; en español llevan siempre las preposiciones *a* o *para*». Por lo tanto, cuando la preposición *para* sirve para indicar al beneficiario de una acción podemos traducirla como 给 ‘a’. Cabe mencionar que aunque la traducción de *para*, en este caso, generalmente es 给 ‘a’, en algunos contextos es

preferible emplear 为了 ‘para’. Un ejemplo de esto podría ser “compro patatas fritas a Carolina”, que traduciríamos como 我 ‘yo’ 为了 ‘para’ 卡洛琳 ‘Carolina’ 买 ‘comprar’ 薯片 ‘patatas fritas’, la diferencia entre 为了 ‘para’ y 给 ‘para, a’ consiste en que aquel enfatiza más el beneficiario de *comprar*.

En cuanto a *por*, Jacques De Bruyne (apud Bosque y Demonte 2009: 684) señala que «la función causal explica también el uso de *por* en palabras y locuciones como *porque*». Así pues traducimos *por*, en el ejemplo 2, como 因为 ‘porque’: 我 ‘yo’ 因为 ‘porque, por’ 卡洛琳 ‘Carolina’ 才 ‘partícula’ 买 ‘comprar’ 薯片 ‘patata frita’.

En segundo lugar, como hemos comentado, *para* y *por* comparten los valores de tiempo y espacio. «La diferencia esencial entre las frases con *por* y *para* consiste en que la primera proposición expresa tiempo aproximado» (Bosque y Demonte: 1999: 683). Veamos los ejemplos:

3. Vuelven a casa *por* Navidad

4. Vuelven a casa *para* Navidad

Por Navidad se refiere a un espacio temporal que va aproximadamente desde el 12 de diciembre hasta después del 8 de enero. En cambio, en el ejemplo 4 *Para Navidad* indica un día concreto, el día de Navidad. Esto justifica que en el ejemplo 3 se pueda añadir 前后 ‘antes y después’: 他们 ‘ellos’ 圣诞节 ‘Navidad’ 前后 ‘antes y después’ 回家 ‘volver a casa’; mientras que en 4 podremos añadir 那天 ‘aquel día’ para enfatizar el sentido de un día concreto: 他们 ‘ellos’ 圣诞节 ‘Navidad’ 那天 ‘aquel día’ 回家 ‘volver a casa’.

4. El orden de las palabras

Uno de los rasgos del tipo flexivo, según Alvar (2000: 47), el orden de palabras en la frase es relativamente libre, si bien esta libertad no es absoluta y depende de cada una de las lenguas. Si tomamos las funciones esenciales de la gramática

tradicional, sujeto, objeto, verbo, las lenguas se dividen en tres tipos sintácticos: lenguas SOV, lenguas VSO y lenguas SVO. Aunque el español y el chino comparten el tipo SVO, se diferencian en el uso y que «una lengua pertenezca a un tipo sintáctico no significa que los elementos que indican el tipo hayan de aparecer o construirse obligatoriamente así en todas las oraciones de la lengua ajustadas a las reglas gramaticales» (Alvar, 2000: 47). Además, hay que considerar que hay más aspectos que pueden influir en el orden de palabras. Habitualmente este orden depende en primera instancia de funciones sintácticas y en segunda instancia de funciones pragmáticas. El caso del español ejemplifica cómo las relaciones sintagmáticas no implican un orden en la secuencia:

Compré el pollo en el supermercado

En el supermercado compré el pollo

Compré en el supermercado el pollo

O incluso:

El pollo lo compré en el supermercado

A la inversa de lo que ocurre en español, el orden del chino es bastante fijo y el elemento que indica el lugar tiene una posición fija en una oración. Las secuencias anteriormente propuestas solo se podrán traducir al chino en un orden determinado: 我 ‘yo’ 在超市 ‘en el supermercado’ 买 ‘comprar’ 了 ‘partícula’ 鸡肉 ‘pollo’.

Es decir, al no disponer el chino de flexión, lo que sí sucede en español, resulta necesario fijar el orden de cada elemento en la frase para dar a entender su función gramatical; por lo tanto, los modificadores adverbiales (de tiempo, lugar, modo, negación, etc.) se colocan antes del verbo. En caso de no ser así faltará naturalidad o se generará un cambio semántico. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

a). 坐飞机去法国

b). 去法国坐飞机

En el ejemplo 1, se observa una colocación diferente de 坐飞机, que puede ponerse antes y después de 去法国 ‘ir a Francia’. Literalmente 坐飞机 ser á *sentarse en el avión*, que significar á en español *coger el avión* o *en avión*. En español, este sintagma 坐飞机, puede convertirse en dos elementos oracionales distintos. Por lo tanto, la frase a) significa *ir a Francia en avión* mientras la b) es *ir a Francia para coger el avión*. En este sentido, el cambio del orden de la frase en chino s íprovoca un cambio semántico. Veamos ahora un ejemplo más.

Ejemplo 2

- a). 我昨天喜欢
- b). 我喜欢昨天

En este ejemplo, notamos que la palabra 昨天 ‘ayer’ se coloca antes y después del verbo 喜欢 ‘gustar’, y tampoco significa lo mismo. En la frase a), dado que 昨天 ‘ayer’ se pone antes del verbo, se entiende que es un modificador adverbial; mientras que en la b) la palabra 昨天 ‘ayer’ está después del verbo 喜欢 ‘gustar’, por lo que en chino se entiende que 昨天 ‘ayer’ es el complemento directo (a pesar de que en español es el sujeto). Por lo tanto, la a) significa *ayer me gustaba* y la b) *me gusta ayer*.

En consecuencia, como hemos mencionado, mantener el orden de las palabras en chino es bastante importante, lo que supone una limitación a la hora de imitar la estructura gramatical de un texto en lengua española, pues muy a menudo, el resultado ser á poco natural en chino.

III L éxico

Newmark (1992: 52) ha se ñalado que «las principales dificultades, sin embargo, a la hora de traducir se hallan en el léxico y no en la gramática, o sea, en las palabras, colocaciones y locuciones».

1. La polisemia

Durante el proceso de la traducción entre dos lenguas, uno de los fenómenos cardinales es la selección de palabras, sobre todo si el significado de una palabra de la lengua original corresponde al significado que poseen dos o más palabras de la lengua meta. En este apartado vamos a estudiar cómo elegir la palabra más adecuada ante casos de ambigüedad.

1.1. CUANDO UNA PALABRA ESPAÑOLA TIENE DOS EQUIVALENTES EN CHINO

Como hemos observado, cuanto mayor es la distancia lingüística, mayor es la diferencia en la expresión del significado. No es raro que encontremos términos en español que se corresponden con más de uno de un significante en chino. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en el verbo *casar*, que en chino posee un significante cuando el sujeto es hombre y otro cuando el sujeto es mujer. Como señala Nida (2012: 293), «lo que los hace infinitamente más difíciles es que cada lengua tiene una manera característica de segmentar su experiencia mediante palabras. Además, la forma en que esas palabras se relacionan entre sí es también muy diferente de una lengua a otra». En el caso que nos ocupa, una lengua puede expresar un significado completo a través de un significante, mientras que requiere de varios con los que aporta diferentes matices.

Para ejemplificar esto, tomamos algunos textos de las obras *El amor en los tiempos del cólera* y *El tiempo entre costuras* como ejemplos y analizamos el porqué de su traducción. Hemos elegido estos textos porque existen versiones en chino, lo que nos facilitará la tarea del análisis. Veámoslos:

Ejemplo 1

—Ni hablar, por favor. No puedo consentir que la señorita Sira utilice una máquina que ya ha sido trasteada por otros clientes. Mañana *por la mañana*, a primera hora, tendré

lista una nueva, con su funda y su embalaje (Dueñas Vinuesa, 2009).

En chino hay dos expresiones fundamentales para expresar el significado que en español da ‘por la mañana’, 一早, 早上 y 上午. 一早 se refiere a los momentos previos y posteriores al amanecer¹⁹, 早上 significa ‘por la mañana temprano’²⁰, aproximadamente desde a las 5 hasta a las 8; mientras que 上午 significa ‘por la mañana’, específicamente en las horas comprendidas entre las 9 y las 12. Como el español no los distingue, si no hay una información obvia, generalmente lo traduciríamos como 上午. Si bien, en el texto se matiza que se trata de *mañana por la mañana, a primera hora*, es decir, ‘mañana temprano’ por lo que aplicamos la traducción 早上. Cabe mencionar que en la obra *El tiempo entre costuras* solo hay una versión en chino, se trata de la traducción de Xiu Luo (2012). Ella traduce *por la mañana* como 一早 ‘por la mañana, muy temprano, en el amanecer’, esa traducción subraya más el sentido de ‘a primera hora’ que 早上 ‘por la mañana temprano’. Por eso, aquí aunque *por la mañana* se puede traducir tanto por 早上 como por 一早, optaremos por la misma opción que la traductora Xiu Luo: 一早. Así se hace coincidir con el sentido del contexto más exactamente.

Aquí ofrecemos un ejemplo más:

Ejemplo 2

Para mantener su familia, el pobre Juan tiene que hacer dos trabajos, empieza *por la mañana* y no puede descansar hasta a las 10 por la noche

Ahora volvemos al ejemplo, podemos inferir que Juan hace un trabajo penoso, por lo que se traduce *por la mañana* como 一早 ‘por la mañana muy temprano’ puede matizar más el sentido de mantener una vida dura.

¹⁹ El diccionario del chino moderno define 一早 como «清晨, 早上的一个时间»(El diccionario del chino moderno, 1997: 1100)

²⁰ «早上: 早晨, 天亮到八九点的一段时间»(El diccionario del chino moderno, 1997: 1571).
‘La significación del 早上 es desde el amanecer hasta a las 8 o 9’.

Ejemplo 3

No iba a derramar una lágrima, no iba a malgastar el resto de sus *años* cocinándose a fuego lento en el caldo de larvas de la memoria, no iba a sepultarse en vida a coser su mortaja dentro de estas cuatro paredes como era tan bien visto que lo hicieran las viudas nativas. (García Márquez, 1986: 11).

Ejemplo 4

Varias veces al año se concentraban en la bahía las flotas de galeones cargados con los caudales de Potosí de Quito, de Veracruz, y la ciudad vivía entonces los que fueron sus *años* de gloria. (García Márquez, 1986: 12-13)

La traducción de *año* puede ser 年 o 岁月, dependiendo de qué se quiere decir exactamente. Nos referimos a que 年 hace referencia al ‘periodo de doce meses’²¹ y la definición de 岁月, según *El diccionario del chino moderno*, es ‘año y mes’²² mientras que *Ci hai* la defiende como el tiempo genérico²³. Cabe mencionar que 岁月 se emplea más en literatura y lengua escrita.

Ahora volvemos a ver el ejemplo 3, al sintagma *el resto de sus años*, y al ejemplo 4, el sintagma *sus años de gloria*. En estos casos, la traducción preferible de *año* sería 岁月 en vez de 年, que es más empleado y habitual en este tipo de texto literario.

Ejemplo 5

Y un garabato a modo de firma. Reí jamás habría imaginado al *fró* Hillgarth escribiendo aquella frase tan ridículamente dulzona (Dueñas Vinuesa, 2009).

²¹ *El diccionario del chino moderno* (1997: 926) señala «时间的单位, 一年是 365 天» ‘La unidad del tiempo, equivale a 365 días’.

²² «年月» (*El diccionario del chino moderno*, 1997: 1210). ‘año y mes’

²³ «泛指时间» (*Ci hai*, 1985: 786)

Para la palabra *frío* habrá tres posibles traducciones parecidas en chino cuando se refiere a una persona: la primera será 冷漠, ‘indiferencia a las cosas o las personas’²⁴; la segunda, 冷酷, ‘inexorabilidad’²⁵, y la tercera, 冷峻, ‘imperturbabilidad y seriedad’²⁶. Podríamos inferir que, en el texto, el sintagma *tan ridículamente dulce* contrasta intencionadamente con la palabra *frío*, por lo que la traducción más adecuada será 冷峻 ‘imperturbabilidad y seriedad’. También en la versión de Xiu Luo (2012), se ha traducido *frío* como 冷峻.

Cabe mencionar que cuando la palabra *frío* hace referencia al tiempo, también hay dos posibilidades, una será 冷, y la otra será 凉. La diferencia consiste en que, según el diccionario del chino moderno, 凉 tiene el grado menor que 冷²⁷. Veamos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 6

Cuando hacía *frío*, Carolina invitaba a Ana a su casa para compartir naranjas que cultivaba su padre, pero hace tres años ellas perdieron el contacto. Ahora, al hacer *frío*, Ana echa de menos a Carolina.

Traducimos el primer *frío* como 冷, para expresar un significado de *frío* más general, pero para el segundo *frío* hemos elegido 凉, que hace referencia al tiempo cuando comienza a hacer *frío* a principios del otoño. Así pues, en el segundo caso utilizamos esta palabra para exponer al lector que ya desde que empieza a hacer *frío*, Ana empieza a extrañar a Carolina. Una oración que incorpora estas dos palabras logra que los lectores chinos aprecien un mayor valor sentimental.

Ejemplo 7

Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña,

²⁴ Según el diccionario del chino moderno, 冷漠 significa «对人或事物冷淡, 不关心»(1997: 768)

²⁵ Según el diccionario del chino moderno, la definición de 冷酷 es «待人冷淡刻薄»(1997: 768)

²⁶ Según el diccionario del chino moderno, 冷峻 se refiere a «冷酷严峻, 沉着而严肃»(1997: 768)

²⁷ Cita original: «凉指天气时比冷的程度低»(El diccionario del chino moderno, 1997: 788). ‘Cuando 凉 hace referencia al tiempo, tiene el grado menor que 冷’

sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo. Le pareció una visión rara: la hija enseñando a leer a la madre (García Márquez, 1986: 35).

El verbo *leer* en *la hija enseñando a leer a la madre* se puede traducir por dos palabras chinas, que tienen un matiz diferente: 读 ‘leer en voz alta’²⁸ y 看, que significa ‘ver, leer en silencio’.

Dado que previamente se explicita *estaba ocupada por una voz de mujer que repetía una lección de lectura* se traduce *leer* como 读 en vez de 看 para subrayar el sentido de leer en voz alta, lo que da más coherencia y precisión a la oración china. Hay que señalar que la obra tiene tres versiones en chino: los traductores son –en orden cronológico–: Zongcao Jiang y Fengguang Jiang (1987), Minghui Ji (2000) y Ling Yang (2012), y todos ellos lo traducen como 读.

Ejemplo 8

Querían saber qué clase de peste traían a bordo, cuántos pasajeros venían, cuántos estaban enfermos, qué posibilidades había de nuevos contagios (García Márquez, 1986: 218).

Para traducir el adverbio interrogativo español *cuánto* al chino hay dos posibilidades: una es 几, un adverbio interrogativo que se emplea para preguntar una cantidad pequeña²⁹ y la otra es 多少, un adverbio interrogativo para la cantidad³⁰ en un sentido más genérico.

En este ejemplo, decidimos emplear el adverbio interrogativo general 多少. Sin embargo, presentamos el siguiente ejemplo para ejemplificar un caso en el que la aplicación de 几 sería más adecuada:

²⁸ El *diccionario del chino moderno* (1997: 310) define 读 como «看着文字念出声音» ‘Leer en voz alta viendo las letras’

²⁹ Traducido la definición del *diccionario del chino moderno* «询问数目 (估计数目不太大)» (1997: 594).

³⁰ Traducido la definición del *diccionario del chino moderno* «疑问代词, 问数量» (1997: 323).

Ejemplo 9

Su marido está en paro y Ana me ha dicho que quería tener un hijo, ¿cuánto dinero tiene para poder mantener un hijo?

Aquí sería conveniente emplear 几, el adverbio interrogativo que se emplea con cantidades menores, para expresar mejor que Ana no dispone de mucho dinero. Sin embargo, si se aplicara 多少, un adverbio interrogativo para la cantidad más genérico, el texto resultante en chino haría menos hincapié en lo irónico de la decisión de Ana.

Ejemplo 10

Algunas carecen de interés: que la *abuela* fue el verdadero motor del negocio original, que la madre murió joven, que la hermana mayor estaba casada con un oculista y la menor entró en un convento de religiosas descalzas (Dueñas Vinuesa, 2009).

En este ejemplo aparece una de las mayores dificultades a la hora de traducir del español al chino, los nombres de familia o de parentesco. Como señala Nida (2012: 229), «no solamente porque los sistemas básicos suelen ser bastante diferentes, sino también porque las extensiones del significado apropiadas a un sistema raramente funcionan como en otro».

Estos nombres son un reflejo importante de las diferencias culturales entre China y España. En chino, existe un nombre específico casi para cada miembro de la familia; por ejemplo, se emplean dos palabras diferentes para designar hermano mayor y menor, abuela paterna y materna, si los primos comparten un mismo apellido o no, etc.

| Nombre | | En chino |
|---------|-------|----------|
| Hermano | Mayor | 哥哥 |
| | Menor | 弟弟 |
| Hermana | Mayor | 姐姐 |
| | Menor | 妹妹 |

| | | |
|--------|-----------------------------|----|
| Prima | Mayor, por la parte paterna | 表姐 |
| | Mayor, por la parte materna | 堂姐 |
| | Menor, por la parte paterna | 表妹 |
| | Menor, por la parte materna | 堂妹 |
| Primo | Mayor, por la parte paterna | 表哥 |
| | Mayor, por la parte materna | 堂哥 |
| | Menor, por la parte paterna | 表弟 |
| | Menor, por la parte materna | 堂弟 |
| Tío | Por la parte paterna mayor | 大爷 |
| | Por la parte paterna menor | 叔叔 |
| | Por la parte materna | 舅舅 |
| | El esposo de la tía materna | 姨夫 |
| | El esposo de la tía paterna | 姑父 |
| Tía | Por la parte paterna | 姑姑 |
| | Por la parte materna | 姨妈 |
| | La esposa del tío paterno | 婶婶 |
| | La esposa del tío materno | 舅妈 |
| Abuelo | Por la parte paterna | 爷爷 |
| | Por la parte materna | 姥爷 |
| Abuela | Por la parte paterna | 奶奶 |
| | Por la parte materna | 姥姥 |

Fuente: elaboración propia

Esta complejidad en cuanto a nombres de parentesco refleja el carácter patriarcal y jerárquico de la sociedad tradicional china, en la cual se presta especial atención a los lazos sanguíneos, el orden generacional y las relaciones sociales. Sin embargo, los nombres que designan el grado de parentesco son más simples en español, lo cual tiene que ver con la menor importancia que tiene el papel específico de cada miembro dentro de una familia. Por lo tanto, cuando aparece este fenómeno, si hay contexto, primero deberíamos deducir la relación entre el hablante y su pariente buscando la palabra correspondiente en chino. Si no hay suficiente información, tal y como será el caso del ejemplo 8, donde aparece el vocablo *abuela*, podremos traducirla como 奶奶 ‘abuela paterna’, indicando en el pie de página que en realidad hay dos posibilidades: 奶奶 ‘abuela paterna’ y 姥姥 ‘abuela materna’. Por defecto se suelen emplear los nombres de parentesco de la parte paterna. Esto se debe al valor que se

daba a la masculinidad en la China antigua, y esta costumbre se ha mantenido hasta nuestros días.

En este epígrafe hemos presentado algunas posibilidades a la hora de traducir palabras que en español –la lengua de partida– poseen un significado genérico pero que admitirían más de una traducción al chino –la lengua meta–, normalmente con sentidos más específicos. En el próximo presentamos la problemática que se da en el caso contrario, cuando varias palabras españolas se suelen traducir por una sola en chino y es necesario hacer añadidos que aporten matices.

1.2. CUANDO UNA PALABRA CHINA TIENE MÁS DE DOS EQUIVALENTES EN ESPAÑOL

La traducción del léxico entre diferentes idiomas implica lidiar con enormes diferencias de lexicalización. Incluso entre lenguas cercanas, no siempre hay correspondencia. Como señala Luque Durán (2001: 20):

Cada lengua no solamente reparte diferentes ámbitos ontológicos entre distintas palabras, sino que además estas pueden marcar distinciones específicas que pueden no encontrarse en otras lenguas, o si se encuentran, no lo hacen necesariamente en los mismos grupos de palabras.

Por ejemplo, el español distingue entre *pez* y *pescado*, mientras que en chino no se hace esta distinción, siempre se utiliza 鱼.

Para ejemplificar este asunto, tomaremos de nuevo los textos de la obra *El tiempo entre costuras* como ejemplos y expondremos cómo nos podemos enfrentar a los casos en los que la palabra más prototípica para expresar un significado en chino equivale a una categoría que da lugar a varias palabras, con sus matices, en español. Desde nuestro punto de vista, en el proceso de la traducción, muchas veces es importante focalizarse en la información principal, y así es preferible decantarse por un término general o neutro. Los siguientes ejemplos que hemos elegido lo ilustran.

Ejemplo 1

Noté que le sorprendía que supiera su nombre. Por fin se dignó a bajar el *lápiz* y me miró. (Dueñas Vinuesa, 2009).

Aquí aunque la traducción de *lápiz* es 铅笔 ‘lápiz’, lo traducimos como 笔 ‘instrumento de escritura’, porque la serie de cohipónimos del español: *pluma, bolígrafo, lápiz, estilográfica*, se pueden traducir al chino empleando un hiperónimo transcrito con un único carácter 笔 ‘instrumento de escritura’. Este es un término genérico que los engloba a todos, cuyo origen está en la China antigua, momento en el que solo existía un tipo del instrumento de escritura, el pincel de tinta. Si bien, en esta ocasión sí que existen términos específicos y equivalentes en chino para ellos. Así pues, en la traducción, siempre y cuando la especificación del tipo de instrumento de escritura no aporte ninguna información importante y decisiva, se podrá traducir como 笔, para facilitar la lectura. Como hemos mencionado anteriormente, los traductores deberán transmitir la información principal disminuyendo las accesorias para que los lectores comprendan fácilmente la intención del autor. En el ejemplo 1, lo importante es “me miró”; el tipo de instrumento de escritura no es crucial.

Ejemplo 2

Asentí con la cabeza, no pude con palabras: tenía la boca llena ya de *tostada*. Estaba hambrienta como un lobo; recordé entonces que no había cenado la noche previa” (Dueñas Vinuesa, 2009).

En este ejemplo, traducimos *tostada* como 面包 ‘pan’. El pan es una comida diaria en el mundo occidental, pero no es la comida principal de los chinos. Como consecuencia de este hecho cultural, la mayoría de los chinos no conceptualizan igual que los occidentales los diferentes tipos de pan. En español, hay varias palabras para ‘pan’ en función de su forma, tamaño e ingredientes. Tales como *andaluza, baguette, bollo, barra, cocol, libreta, Manolete, mollete, morena, trenza, tostada* etc. En chino,

en contraste, solo hay una palabra genérica 面包 para expresar ‘pan’ y luego, si es necesario, se añaden descripciones para diferenciar sus distintas variedades. En el ejemplo 2, la información principal es “tenía la boca llena”, por lo que podríamos simplificar la traducción de *tostada*, es decir, aplicamos la técnica de generalización.

CAPÍTULO 2

RELACIONES ENTRE LENGUA Y CULTURA.

IMPLICACIONES TRADUCTOLÓGICAS

1. Cultura y lenguaje

Todas las lenguas están influidas en menor o mayor grado por su entorno cultural; parafraseando a Malinowski podemos decir que la lengua y la cultura son un conjunto inseparable. También Nida (1975: 66) pone el foco en este punto, que se convierte en una responsabilidad para la figura del traductor: «quienes traducen de una lengua a otra deberán ser conscientes en todo momento de las diferencias culturales que influyen a las mismas».

Para Tortosa (2008: 142), que plantea que la traducción –como disciplina– se deberá localizar dentro de los estudios culturales comparados, uno de los fundamentos de la disciplina será el interculturalismo, que se convertirá en un esquema de trabajo teórico. También, Lefevere y Bassnett (1995) proponen que el traductor debe hacer que la función que cumple el texto en su cultura originaria sea la misma que cumplirá en la cultura a la que va destinada la traducción.

En el proceso de la traducción, lo problemático es elaborar un protocolo sobre la manera de transmitir a la cultura meta el elemento de la cultura de origen. Estos elementos que están cargados de significado cultural y que necesitan de su contexto para entenderlos se denominan “culturema”.

1.1. CULTUREMA

La palabra *culturema* se utiliza en traductología para señalar específicamente las palabras con una gran carga cultural: fraseologismos, refranes, metáforas y otros que

proviene de la historia, la literatura, los cuentos tradicionales, etc., y que pueden provocar grandes problemas en el proceso de la traducción. Vermeer (1983: 8) elaboró una definición para este concepto: «fenómeno social de una cultura A, que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A». Sin duda una de las claves de dicho proceso es la comparación cultural, como bien explica Witte (2008: 144), «un fenómeno sólo se puede considerar “específico” de una cultura a partir de una comparación, es decir, la afirmación de que un determinado fenómeno constituye un rasgo específico de una cultura dada que se basa, evidentemente, en algún tipo de comparación intercultural». En este caso, cuando no hay correspondencia, el traductor puede parafrasear para expresar la sustitución del culturema, aunque Luque Nadal (2009: 95) confiesa que «dada la complejidad de muchos culturemas, tal sustitución no siempre será posible». En la misma línea, Diwght Bolinger (apud Lakoff y Johnson, 2017: 169) recuerda que «eso es virtualmente imposible y que casi cualquier cambio en una oración—ya sea un cambio en el orden de las palabras, vocabularios, en la entonación o en la construcción gramatical—alterar á su significado, aunque a menudo de una manera sutil».

Cabe mencionar que en los estudios del culturema se percibe que los mismos culturemas se repiten en distintos países que comparten una lengua; es decir, los límites geográficos de una cultura no suelen coincidir con los límites geográficos de una nación o región. Los límites son difusos y suelen crear un *continuum* más complejo, tal y como ocurre en diversos aspectos sociológicos y antropológicos. Por tanto, podemos observar cómo diferentes países con una religión específica comparten una gran cantidad de fenómenos culturales comunes. Corpus Pastor (2000:111), por ejemplo, considera que, tanto la mitología como la Biblia, constituyen un ejemplo de elementos de la herencia común el occidente cristiano, de ahí *caja de Pandora* que existe en francés (*la boîte de Pandora*) y alemán (*die Büchse der Pandora*). Sin embargo, hay una enorme dificultad a la hora de exportar culturemas a culturas alejadas, como es el caso de la española y la china. En China hay referencias

propias y diferentes de las de occidente, lo que se traduce en una diferente conceptualización de valores como la bondad, la crueldad, la compasión, la valentía, la belleza o la tolerancia, que son muy diferentes a los de España. Al mismo tiempo, hay muchos culturemas que están ligados a fraseologismos y metáforas con los que habrá riesgos de comprensión y traducción de gran complejidad.

Consiguientemente, los traductores deben hacer todo lo posible para resolver los problemas que pueden acarrear los culturemas e intentar transmitir la información original del texto. La clave será: ¿cómo podemos hacerlo cuando un texto presenta una gran cantidad de carga cultural y de valores simbólicos? ¿Qué estrategias deberá seguir el traductor cuando se enfrenta a un caso de intraducibilidad? Encontramos esta *intraducibilidad* normalmente en refranes, cuentos tradicionales, culturemas y otros elementos diferenciales dependientes de la cultura propia del lugar en el que se ha producido el texto. A continuación expondremos las técnicas y soluciones a dichos problemas.

1.2. TÉCNICAS Y PROTOCOLO DE ACTUACIÓN

Una idea novedosa que actualmente se extiende con fuerza en el campo de la traducción trata precisamente de que «la traducción se usa hoy en día tanto para transmitir el saber y lograr el entendimiento entre grupos y naciones como para transmitir cultura» (Newmark, 1992: 26). Newmark (1992: 145) igualmente propone que los factores contextuales que deberán considerarse a la hora de transferir aspectos y que pueden tener connotaciones culturales son: 1) la finalidad del texto, 2) la motivación y el nivel cultural, técnico y lingüístico de los lectores, 3) la importancia de referente cultural en el texto partida, 4) el marco, 5) la novedad del término, referente y 6) el futuro del referente.

Además, hay que considerar que hay diversidad de opiniones en cuanto a la esencia de la traducción y en cuanto a sus funciones. Por ejemplo, Díez Taboada (1968) indica que la «traducción es la sustitución de las palabras de una lengua por las de otra, que tengan un mismo o equivalente significado», mientras que Esteban Torre

(1994:8) considera que «la selección de equivalentes que reproduzcan en el texto de lengua terminal una situación análoga a la del texto de lengua original, teniendo en cuenta la estructura lingüística y el contexto cultural de la lengua terminal», por lo que aportará a su definición aspectos que aumentarán la complejidad de la traducción. En cuanto a nuestra postura seguimos la línea de Esteban Torre (1994) por la que entendemos que la labor del traductor va más allá de una traducción automática, como la que puede llegar a hacer una computadora; ello significa que deben tomarse en consideración aspectos contextuales, culturales y pragmáticos.

En un texto, especialmente si es teatral, los elementos culturales son base y parte fundamental para su entendimiento completo. Además, los textos teatrales no solo representan la historia, sino que, además, la construyen. Se puede clasificar como un producto literario que se basa en una determinada cultura y su traducción implica una combinación de culturas. El proceso de traducción requiere que el traductor aplique una serie de las estrategias y técnicas, lo que supone un reto de coherencia. Si queremos llevar a cabo nuestra labor de una manera rigurosa, hemos de tener en cuenta las propuestas de los especialistas.

En lo que respecta a los problemas, Nida (1959: 11-13) señala cinco ámbitos donde las diferencias culturales pueden llegar a dar problemas de traducción:

- 1) las diferencias de ecología,
- 2) las diferencias de cultura material,
- 3) las diferencias de cultura social,
- 4) las diferencias de cultura religiosa,
- 5) las diferencias de cultura lingüística.

En función del ámbito en que se incluyen las diferencias culturales, podemos aplicar unas técnicas de la traducción u otras para resolver dichos problemas. Los especialistas Vinay y Darbelnet (1995), siguiendo la propuesta de Nida, plantean siete técnicas, a saber: adaptación, equivalencia, préstamo, calco, traducción literal, modulación y trasposición. De ellas hablaremos cuando mostremos los ejemplos de traducción. En el siguiente apartado queremos poner el foco en un elemento que, normalmente, se ve ampliamente influido por la cultura: la metáfora.

1. 3. LA METÁFORA.

Para Pisarska (1989) la metáfora es «a communicative phenomenon valid in a specific context, the construction and comprehension of which requires and presupposes extralinguistic knowledge, and revealing linguistic interdependence of sense upon medium».

En este punto, cabe destacar la propuesta de Lakoff y Johnson (2017: 36), que entienden que «la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica. [...] Y hemos encontrado una forma de empezar a identificar detalladamente qué son exactamente las metáforas que estructuran la manera en que percibimos, pensamos y actuamos». Esta teoría fue revolucionaria y cambió el curso de los estudios de la metáfora. Ahora bien, generalmente los valores de la metáfora se mantienen si las circunstancias se mantienen, pero si las circunstancias cambian, pueden surgir conflictos que repercutirán en la traducción. Para resolver y explicar los conflictos ocasionados, siguiendo las pautas de Lakoff y Johnson (2017), debemos descubrir cuáles son los valores prioritarios de las metáforas, y esto podemos llegar a saberlo considerando en qué subculturas se emplean habitualmente y con qué valores específicos. Snell-Hornby (1988: 81) ha señalado la importancia de la cultura en el proceso de traducción de la metáfora:

En la traducción, el problema fundamental que plantea la metáfora es el hecho de que las diferentes culturas y, por lo tanto, las diferentes lenguas expresan los conceptos y crean los símbolos de manera distinta, y de ahí que el sentido de una metáfora sea en muchos casos de origen cultural

De acuerdo con las culturas de la lengua de origen y de la lengua meta, las metáforas se han traducido de distintas formas y siguiendo diferentes criterios. El traductor podrá elegir entre dos métodos: la domesticación o la extranjerización de la metáfora. En otras palabras, seguirá el modelo *target-oriented*, -la traducción

orientada hacia el destino- o seguirá el modelo *source-oriented* -la traducción orientada hacia el origen-.

Toury (1995: 81) ofrece estrategias desde la perspectiva orientada hacia el origen. Según él, se pueden seguir cuatro líneas de acción:

- 1) *metaphor into same metaphor*;
- 2) *metaphor into different metaphor*;
- 3) *metaphor into non- metaphor*;
- 4) *metaphor into 0*.

Al mismo tiempo Toury (1995: 82) ha destacado la última:

Writers intent on the right of the source text refuse to grant zero replacements legitimacy as translation solution, or else they would do so only in the case of unimportant metaphors, or those used in unimportant texts—in source oriented terms, of course

La traducción orientada hacia el destino (target-oriented), por su parte, incluye las siguientes posibilidades: 1) *non-metaphor into metaphor*; 2) *0 into metaphor*. Toury (1995: 83) explica que «the adoption of a target-oriented approach lead to an extension rather than reduction of scope, in keeping with actual reality». Tanto en chino como en español, se emplean con frecuencia estructuras metafóricas; sin embargo, debido a las diferencias de los contextos culturales, la metáfora de la lengua de destino no será igual que la de la lengua origen. Veamos algunos ejemplos:

Ejemplo 1

Su mujer le *pone los cuernos*.

他老婆让他带绿帽子了

Cuernos proviene de una expresión típicamente española (*poner los cuernos*) con la que se hace referencia a ‘la infidelidad o el adulterio en la pareja sentimental’. En chino hay una expresión equivalente a esta, que es 戴绿帽子 ‘llevar un gorro verde’. Así pues, cambiamos el dominio fuente y adoptamos una estrategia de domesticación.

Como hemos mencionado anteriormente, una metáfora se nutre de nuestro sistema conceptual y, por lo tanto, para traducir una metáfora no tendremos que tener en cuenta únicamente elementos lingüísticos, sino también elementos culturales y cognitivos. Lakoff y Johnson nos ofrecen un ejemplo: *el tiempo es oro*. Tanto en la cultura española como en la china, el oro es limitado y precioso, por eso, en palabras de Lakoff y Johnson (2017: 41): «actuamos como si el tiempo fuera una cosa valiosa, concebimos el tiempo de esa manera». Hay que tener en cuenta que lo que en una cultura es importante, puede no serlo en otra, y es que estos aspectos están ligados a cómo conceptuamos el mundo. Debido a que el sistema cultural entre China y España es diferente, no coinciden en todos los casos. Además de las metáforas estructurales, hay otro tipo de concepto metafórico que no crea y dispone un concepto en término de otro, sino que organiza un concepto con relación a otro. Se trata de la llamada *metáfora orientacional*. De acuerdo con Lakoff y Johnson (2017: 46), «la mayoría de las metáforas orientacionales tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico». Tal como LO BUENOS ARRIBA o LO MALO ES ABAJO, estas orientaciones metafóricas no son arbitrarias, sino se basan en experiencias culturales y físicas.

Tanto las metáforas estructurales como las orientacionales pertenecen al dominio fuente y al dominio destino. Tal como Lakoff (1993:215) plantea «metaphorical mappings preserve the cognitive topology (that is, the image-schema structure) of the source domain, in a way consistent with the inherent structure of the target domain».

Ahora, según Newmark (1992: 147), la metáfora tiene básicamente dos objetivos:

Uno referencial, que consiste en describir un proceso o estado mental, concepto, persona, objetivo, cualidad o acción de forma más global y concisa de lo que permitiría el lenguaje literal o físico; y otro pragmático, simultáneo, para estimular los sentidos, interesar, clasificar gráficamente, agradar, deleitar, sorprender. El primero es cognitivo y el segundo estético.

Tal y como hemos mencionado al principio, Lakoff y Johnson consideran que la capacidad de crear metáforas está arraigada en nuestro sistema conceptual, por lo que la metáfora supondrá para el traductor la tarea de atender a la relación entre los sistemas conceptuales implicados. Al mismo tiempo, Arduini (2002:7) expone lo mismo:

Yo creo que traducir una metáfora es, en realidad, traducir esquemas comportamentales y, por lo tanto, la cuestión de la metáfora es central en cualquier estudio sobre la traducción, dado que muestra la manera en que ésta tiene que ver, sobre todo, con las relaciones entre culturas más que con las relaciones entre lenguas

Cada cultura tiene sus propias metáforas convencionales, pues una metáfora no simplemente implica ciertos conceptos, sino que además hace referencia a factores muy específicos dentro de esos conceptos. Al mismo tiempo, Newmark (1992: 159) comenta:

La traducción de cualquier metáfora es el epítome de toda la traducción, a no ser que “funcione” una traducción literal, o sea, obligatoria, porque siempre ofrece posibilidades en la dirección del sentido o en la de la imagen, o modifica una de ellas, o combina ambas, como he demostrado, dependiendo una vez más de los factores contextuales y, en no menor medida, de la importancia de la metáfora dentro del texto

Por eso, cuando encontramos una metáfora que no tiene correspondencia en la lengua meta, podremos traducir sus aspectos específicos sustituyendo la metáfora. Porque para la traducción de la figura retórica, Edmond Cary (1986: 4) dice que la traducción es una operación «*sui generis*».

Ahora veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

Al ver a Juan, me volví a *l'quída*.

Aquí no podemos traducir *lúida* literalmente. Según el texto, *lúida* se refiere a ‘estar muy enamorada’, por lo tanto, lo traducimos como 陷入爱情 ‘sumergirse en el amor’.

Ejemplo 2

Eres un *capullo*, ¿te escuchas cuando hablas?

En el presente texto, encontramos el significante *capullo* que puede hacer referencia a varios significados entre los que destacan (1) botón de las flores, especialmente de las rosas o (2) un insulto típicamente español que la RAE define en su novena acepción como “persona estúpida y molesta”. De acuerdo con el contexto, *capullo* denota esta última acepción que señalamos. *Capullo* es una palabra coloquial y grosera, tendríamos que buscar una palabra del mismo registro en chino, así pues, traducimos *capullo* como 蠢货 ‘insulto empleado con una persona estúpida’³¹.

Ejemplo 3

Divino amor, ardiente llama, no extingas tu luz en mi interior...

Igualmente, si traducimos el sintagma *divino amor* literalmente como 神的 ‘divino’ 爱 ‘amor’, el lector no podrá entender la idea que se oculta de manera sutil en la oración. *Divino amor* no parece referirse directamente a un amor relativo o perteneciente a dios, aunque podríamos decir que parte de las connotaciones de este significado de *divino* se atribuye a otra de las acepciones de la palabra: ‘muy excelente, extraordinariamente primoroso’. Parece referirse, por tanto, a un amor que va más allá de lo mundano y que es excelente y primoroso. Sin embargo, en el sistema conceptual de los chinos, la traducción literal de *divino amor* no denotaría ese amor perfecto. Por eso, agregamos “perfecto”: 像神一般完美的爱, que significaría ‘el

³¹ El diccionario del chino moderno lo define como 詈词。犹言笨家伙»

amor perfecto como el de los dioses’

2. La fraseología

2.1 LA FRASEOLOGÍA CHINA

El término chino que designa a la fraseología, *shu yu*, no proviene del chino clásico, sino que fue introducido y traducido desde la palabra rusa *фразеологія* o la palabra inglesa *phraseology*³², y se refiere a un conjunto de todo tipo de sintagmas fijos de un idioma. Posteriormente, dicho término se utilizó para denotar las frases particulares, los refranes, los modismos, los proverbios y otras unidades de sintaxis fija. El diccionario Xinhua define *shu yu* como “expresiones u oraciones de estructura fija que normalmente no admiten ningún cambio en su uso y que incluyen *guan yong yu*, *cheng yu*, *xie hou yu*, *yan yu* y *ge yan*”. Por consiguiente, de acuerdo con el especialista Sun weizhang (1989) sobre datos recogidos por Wu fan (2014) en su tesis, «el término *shu yu* no solo se refiere a la fraseología, sino también a cada una de las unidades fraseológicas; y estas unidades presentan características tales como la fijación estructural, la especialización semántica, la estabilidad, la idiomatidad o las variaciones potenciales».

Sun (1989: 11) postula que el sentido semántico de las combinaciones fraseológicas siempre está justificado. A través de la denotación de las palabras y las relaciones gramaticales entre los elementos de la combinación es posible que no infiramos exactamente el significado del conjunto³³. Por ejemplo, la expresión 三长两短 literalmente: ‘tres largos y dos cortos’, 三 y 两 significan ‘tres’ y ‘dos’ respectivamente; 长 y 短 significan ‘largo’ y ‘corto’; los sintagmas 三长 ‘tres largos’ y 两短 ‘dos cortos’ mantienen relaciones coordinadas. Aunque la expresión

³² Traducido la cita: «熟语不是中国传统语言中的术语，是从俄语的 *фразеологія* 或从英语的 *phraseology* 借译过来的»(Sun, 1989: 1).

³³ Traducido la cita: «熟语性组合的语义则不具有直接的理据性。我们即使了解了组合的字面意义，又了解；组合成分之间的语法关系，也比一定能准确地了解其整体意义»(Sun, 1989: 11).

significa “accidente”, con esta información inicial no se podrá inferir el significado de la unidad idiomática, puesto que el significado no depende del sentido literal, sino que consiste en la convención de los miembros sociales.

En los siguientes apartados se presentan las características de las unidades fraseológicas chinas.

2.1.1. Cheng yu

El diccionario *Xinhua* define *cheng yu* como la “combinación fija compuesta normalmente por cuatro caracteres”. Se trata de expresiones idiomáticas características de la cultura tradicional china, que tienen una estructura fija y desempeñan frecuentemente diferentes funciones gramaticales como elementos oracionales, como sujeto, complemento o atributo. La mayoría de los *cheng yu* circulan desde la China antigua. Las expresiones *cheng yu* son oraciones cortas cuyo significado se ha definido a lo largo de la historia y representa lo más selecto del idioma chino.

Como señala Sun (1989: 80), el *cheng yu* posee un sentido profundo motivado por su multiplicidad: 1) el sentido del contexto, 2) el sentido literal, 3), el sentido profundo, 4) el sentido retórico. Tomemos 釜底抽薪 como ejemplo. Contextualmente, la expresión 釜底抽薪 proviene de 三十六计 ‘treinta y seis estrategias’, se trata de la decimonovena estrategia. Literalmente, significará ‘quitar la leña de la base de la olla’. Su sentido profundo podría parafrasearse como ‘solución radical’, porque para evitar hervir el agua tenemos que quitar la leña de la base de la olla, y su sentido retórico implica que tenemos que buscar el origen cuando estamos ante un problema pendiente de resolver.

Así pues, cuatro sencillos caracteres contienen una gran cantidad de información, de ahí que Sun plantee que *cheng yu* posee un significado vinculado a la lengua escrita; la mayoría de los conceptos provienen de los libros y documentos de valor histórico y se pueden aplicar a cualquier tipo de estilo, incluso a los artículos especializados científicos. Cabe mencionar que cuanto más culta sea la persona, más

frecuentemente emplea el *cheng yu*.

El término *cheng yu* corresponde a la definición de locución elaborada por Casares (1992: 70), «combinación estable de dos o más términos, que funciona como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes». Además, dicho término enriquece el lenguaje culto respecto a su peculiaridad en el idioma chino y su origen histórico y literario. Cabe mencionar que en chino hay más de 50 mil *cheng yu* y 5000 de ellos son habituales.

2.1.2. Guan yong yu

Guan yong yu es una combinación flexible y normalmente compuesta como mínimo, por tres caracteres y, como máximo, siete caracteres. Tal como expone la definición de Sun (1989: 197): el *guan yong yu* es un tipo de fraseología descriptiva, y su función expresiva es la misma que tienen las palabras compuestas y las locuciones. Algunas describen una cosa, por ejemplo, 长舌妇 ‘mujer con lengua larga’, 半瓶醋 ‘media botella de vinagre’, 拦路虎 ‘el tigre que obstruye el camino’ o 狐狸尾巴 ‘cola de zorro’ que equivalen a un sustantivo o a un sintagma nominal.; otras describen comportamientos humanos, tales como 泼冷水 ‘echar el agua fría’ y 捅马蜂窝 ‘remover el nido de avispas’ que equivalen a locuciones verbales; y las últimas describen una condición, situación o estado³⁴, como 换汤不换药 ‘cambiar la sopa en vez de medicina tradicional’ y 雷声大雨点小 ‘trueno potente pero llueve poco’. Independientemente de qué tipo sea, su función expresiva consiste en hacer una descripción a partir de una metáfora para manifestar una imagen, condición o estado de las cosas y los actos o comportamientos de la gente. Pero *guan yong yu* no puede emplearse en oraciones independientes. Hemos aquí la diferencia esencial entre *guan yong yu* y *yan yu* (véase 2.1.4): según la terminología china, el primero es fraseología

³⁴ Traducido: «惯用语属于描绘性熟语，他的表意功能相当于复合词或短语。有的描绘一种事物，有的相当于一个名词或名词性短语，有的描绘人们的一种行为动作，有的描写一种性质，情景，情况»(Sun, 1989: 197).

descriptiva y el segundo, fraseología expresiva³⁵.

El término se caracteriza por un estilo de habla coloquial y un fuerte sentido retórico que se aplica a la imagen figurativa general de la vida cotidiana para expresar ideas abstractas; por eso, la mayoría de las veces no se puede deducir a partir del significado literal.

Por ejemplo:

刀子嘴豆腐心 ‘boca de cuchillo y corazón de *doufu*³⁶’— describe a una persona blanda de corazón pero de palabras punzantes.

肥头大耳 ‘cabeza gorda y oveja grande’— describe a una persona gorda.

热锅上的蚂蚁 ‘las hormigas en la olla al fuego’— describe a una persona que no sabe cómo hacer cuando está ante de un problema.

落汤鸡 ‘la gallina que cae en el agua’— describe la persona que cae en el agua o que está completamente mojada.

De ahí la característica general de *guan yong yu* que, a pesar de su forma sencilla, a veces se expresa un principio o reflexión profundo. Además, el estilo de *guan yong yu* es muy vivo, se trata de una alegoría o una metáfora. Cabe mencionar que como hemos comentado previamente, los elementos de *guan yong yu* son coloquiales. Consecuentemente, Sun (1989: 293) indica que aparece pocas veces por escrito³⁷, y en cambio es común en el habla cotidiana e informal.

Veamos más ejemplos:

八竿子打不着 ‘ocho varales no se puede llegar a tocar’—significa que dos cosas no tienen nada que ver.

拉不出屎赖茅房 ‘echa la culpa al baño al no poder cagar’—significa que echa la culpa a otra cosa en vez de hacer una reflexión sobre sí mismo (una autocrítica).

³⁵ Según lo que Sun (1989: 198) expone, «惯用语是描述性熟语, 谚语的表述性熟语».

³⁶ Doufu es una comida china caracterizada por su textura muy suave y blanda.

³⁷ Traducido: «惯用语极少在书面语中使用»(Sun, 1989: 293).

癞蛤蟆想吃天鹅肉 ‘un sapo quiere comer carne de cisne’—significa que alguien tiene ambiciones irrealizables.

哑巴吃黄连 ‘el mudo come genciana’—significa que no puede expresar lo amargo, es decir no puede expresar su desgracia.

揭不开锅 ‘la olla y su tapa se pegan junto por enmohecerse’—significa que alguien es muy pobre.

一个萝卜一个坑 ‘cada nabo tiene su hoyo’—significa que cada cosa tiene su lugar.

一碗水端平 ‘mantener bien nivelado un tazón de agua’—significa tratar a todos por igual.

拆了东墙补西墙 ‘destruir el muro del este para reparar el del oeste’—significa intentar arreglar algo estropeando otra cosa.

巧妇难为无米之炊 ‘una hábil ama de casa no puede preparar la comida sin arroz’—significa que ni el más inteligente puede sacar algo de nada.

En conclusión, *guan yong yu* se caracteriza por su carácter figurativo y coloquial. Esto nos sirve para diferenciarlas de otros tipos de unidades fraseológicas.

2.1.3. Xie hou yu

Los *xie hou yu* suelen utilizarse en el lenguaje coloquial y generalmente están constituidos por dos partes: la primera integra un sintagma o una oración impersonal para expresar un fenómeno o una acción y la segunda consiste en otro sintagma u oración para explicar la connotación de la primera parte. Es decir, la primera parte sirve como base, la segunda es una ironía o una anotación que se podrá deducir de la primera. La estructura consiste en *metáfora—explicación*. Veamos los siguientes ejemplos:

黄鼠狼给鸡拜年—不安好心 ‘la comadreja felicita el Año Nuevo a gallina—no alberga buena intención’.

秋后的蚂蚱—蹦跶不了几天了 ‘al saltamontes del fin del otoño— le quedan pocos

días para saltar’ significa que alguien va a pagarlas todas juntas o que los hombres malvados están en las últimas.

鸡蛋里挑骨头—没事找事 ‘busca hueso en el huevo—busca camorra’

铁公鸡—一毛不拔 ‘al gallo de hierro—no se le arranca ni una pluma’ significa cicatero o tacaño, porque no tiene plumas reales y por tanto no se le puede quitar nada.

Así pues, de acuerdo con Sun (1989: 272), *xie hou yu* es un tipo singular de unidad fraseológica china. Funcionalmente, pertenece al tipo descriptivo como el *cheng yu* y el *guan yong yu*. Estructuralmente, tiene una diferencia notable con estos últimos³⁸. También podemos observar en los ejemplos mencionados anteriormente —de las dos ramas de *xie hou yu*— que tienen relación semántica y no gramatical. Es decir, la segunda parte se deduce de la primera, aquella es lo que queremos expresar de verdad. De ese modo, Sun (1989: 287-288) señala que hay dos tipos de relación entre las dos partes de *xie hou yu*: (1) la relación directa, (2) la relación indirecta.

Encontramos la relación directa cuando la segunda parte se deduce de la anterior, es decir, la segunda parte de la unidad frástica sirve como resumen de cierta característica de la primera. Veamos un ejemplo:

泥菩萨过江—自身难保 ‘el buda de barro que cruza el río—no puede salvar ni siquiera a sí mismo’

En China, Buda es una imagen que ayuda y protege a los seres humanos; si está hecho de barro e intenta cruzar el río se deshace en el agua. De ahí proviene esa unidad frástica, que significará que no puedes proteger a otros si no puedes protegerte a ti mismo.

Ahora veamos la relación indirecta.

Hablamos de la relación indirecta cuando hay que hacer un proceso de deducción para llegar al significado final de la unidad frástica. Como señala Sun (1989: 288),

³⁸ La cita original: «从它在语言表达中的作用看，应该属于描绘性的一类，即于成语，歇后语的性质相近，但如果从结构上看，则与成语、惯用语有明显的不同»(Sun, 1989: 272).

debemos hacer una transformación sintáctica para saber qué mensaje que se desea transmitir. Veamos un ejemplo:

脚后跟拴绳子—拉倒 ‘si te pones una cuerda en el talón—al tirar de ella, alguien se cae’

Aunque la segunda parte 拉倒 se deduce de la primera, literalmente significa que ‘una persona se cae por la cuerda que se coloca en el pie’, sin embargo, la denotación, el verdadero significado de 拉倒 es *déjalo* o *olvídalo*. Entonces, se trata de un giro semántico.

2.1.4. Yan yu y ge yan

De acuerdo con estas características dividimos la fraseología china en 5 tipos: *cheng yu*, *guan yong yu*, *xie hou yu*, *yan yu* y *ge yan*, y dos grandes géneros: la fraseología descriptiva y la fraseología explicativa. Aunque los primeros tres términos cuentan con sus propias características, tienen en común la función de la lingüística aplicada, pertenecen a la fraseología descriptiva, mientras que el *yan yu* y el *ge yan* pertenecen a la fraseología expresiva (Sun, 1989: 293).

Sin embargo, muchas veces resulta difícil distinguir el *yan yu* y *ge yan* de los tipos *cheng yu* y *guan yong yu*, por sus similitudes estructurales. Veamos los siguientes ejemplos:

趁热打铁 ‘forjar el hierro al rojo vivo’

人微言轻 ‘es una persona que está en una posición inferior, por lo que sus palabras apenas cuentan’

Estas dos unidades son *yan yu* y *ge yan*: las dos están compuestas por cuatro caracteres, que es una característica obvia de los *cheng yu*. Igual pasa con las expresiones de más de 4 caracteres que se aplican al habla coloquial; veamos los siguientes ejemplos:

打肿脸充胖子, literalmente, ‘golpear la cara hasta hincar para hacerla pasar por gorda’, que significa que alguien presume de una riqueza o una capacidad que no tiene o aparentar opulencia.

挂羊头卖狗肉, literalmente, ‘colgar una cabeza de cordero y vender el carne de perro’, que significa dar una cosa parecida pero de inferior valor.

Estas dos unidades mencionadas también son parte del *yan yu* y *ge yan*, en vez del *guan yong yu*. Como hemos mencionado anteriormente, de acuerdo con lo expuesto por Sun (1989: 293), la manera de distinguir *yan yu* y *ge yan* de otros tipos de expresiones consiste en que *yan yu* y *ge yan* son unidades fraseológicas explicativas mientras que *cheng yu* y *guan yong yu* son descriptivas. Es decir, los primeros normalmente describen la cualidad de objetos, los sentimientos y las emociones de las personas, mientras que los últimos consisten en exponer las opiniones subjetivas de los hablantes sobre los fenómenos objetivos. Además, Sun (1989: 293) plantea que la otra diferencia entre *yan yu* y *ge yan* y las otras unidades fraseológicas: *cheng yu* y *guan yong yu*, es que *yan yu* y *ge yan* son enunciados completos que forman parte de un discurso, de modo que constituyen la unidad fundamental, mientras que los *cheng yu* y *guan yong yu* son elementos del sistema de la lengua y funcionan como componentes sintácticos de las oraciones.

Característica semántica

El contenido de *yan yu* y *ge yan* se refiere a la vida cotidiana y las actividades comunes de los seres humanos; también a su vida mental, material, a sus comportamientos y al ambiente en el que se encuentran. Igualmente, *yan yu* y *ge yan* tienen repercusiones como medio educativo e intelectual. Ahora lo estudiamos en las siguientes líneas.

Desde un punto de vista meramente intelectual, Sun (1989: 301) plantea que en una sociedad formada por individuos con un nivel de educación primario, *yan yu* y *ge*

yan actúan como una enciclopedia de saber popular, dado que son resultado de las experiencias de las diferentes generaciones en su vida cotidiana. En cierto grado, reflejan la esencia y las reglas que condicionan diversos aspectos del mundo y tienen cierta científicidad, al menos aparente: es el caso de 生命在于运动 ‘la vida consiste en movimiento’ y 饭后百步走活到九十九 ‘si caminas cien pasos después de comer puedes vivir hasta 99 años’.

Cuando hablamos de su repercusión como medio educativo, nos referimos a que estos pueden guiarnos en la vida cotidiana, tanto en el ámbito social, como en el laboral (Sun, 1989: 302). Veamos los siguientes ejemplos:

己所不欲勿施于人 ‘lo que no quieras para ti, no lo quieras para el prójimo’, que habitualmente también se emplea en España, ligado a los preceptos de la religión católica.

一口吃不成胖子 ‘no se puede engordar con solo un bocado’, esta expresión nos recuerda que para obtener el éxito hay que tener paciencia.

没有不透风的墙 ‘no hay pared por la que no pasa el viento’ que nos indica que las paredes oyen.

只要功夫深铁杵磨成针 ‘se puede pulir una barra de hierro con una aguja siempre que se trabaje con una fuerza constante’. Esta expresión alude a la importancia de la paciencia y constancia, con las que se puede salvar cualquier obstáculo.

有钱能使鬼推磨 ‘con el dinero se puede hacer que incluso un demonio dé vueltas en la rueda del molino’ también es fruto de la experiencia de los seres humanos y hace referencia al poder del dinero, o como se diría en español: poderoso caballero es Don Dinero.

寡妇门前是非多 ‘delante de la puerta de la viuda se difunden muchos chismorreos’.

En esta última expresión fraseológica se habla de un estereotipo cultural que es común desde la China antigua: se entendía que las mujeres viudas no eran capaces de mantenerse económicamente por sí solas y, por eso, algunos hombres aprovechaban para flirtear con ellas. Es decir, la gente pone atención a la vida privada de las viudas

para ver si tienen otro hombre, porque en la China antigua, la mujer tiene que mantenerse fiel aunque su marido ya esté muerto.

Con estos ejemplos, podemos observar que casi todos los *yan yu* y *ge yan* dotan a la gente de sabiduría popular y, desde el punto de vista de Sun (1989: 303), la aparición de dichos términos tiene como función enseñar experiencias y dirigir a los descendientes, debido a que en la sociedad poco instruida, la adquisición de estrategias y conocimientos, la mayoría de las veces, depende de las experiencias propias.

2.2. LA FRASEOLOGÍA ESPAÑOLA

2.2.1. Introducción

La palabra *fraseología* ha pasado a ser un término relevante en el ámbito lingüístico español. Se originó en la década de los 50 en los trabajos de V. V. Vinogradov (1947). Corpas Pastor (1996: 17) afirma que:

La denominación genérica que reciben los distintos tipos de combinación de palabras, se da una gran disparidad en cuanto a cuál sea el término común aglutinador de todos ellos, se han propuesto los siguientes: *expresión pluriverbal*, *expresión fija*, *unidad fraseológica* o *fraseologismo*.

Desde un punto de vista etimológico, el término fraseología está formado con las raíces *frasis* + *logos*. Debemos distinguir, por tanto, la frase y la fraseología. Montoro del Arco (2006:23) señala que:

Fraseología parte de un significado muy general que se ha especializado actualmente y sigue su camino hacia la univocidad; frase, en cambio, ha descrito una tendencia inversa: aunque ha podido referirse al hecho fraseológico en algún momento, actualmente es, podemos decir, uno de los términos que más ambigüedad aporta a la descripción

gramatical del español, ya que su significado en muchas ocasiones depende del uso que cada gramático o léxicógrafo le quiera dar en su obra

Según Larreta (1998), el centro de los fenómenos fraseológicos es el fraseolexema que se caracteriza, básicamente, por «la *idiomaticidad*, la *estabilidad* o *fijación fraseológica*, la *lexicalización* y el no tener estructura oracional» (apud Montoro del Arco, 1996: 31). Cabe precisar que, de acuerdo con lo que plantea Corpas Pastor (1996: 19-20), las características lingüísticas más sobresalientes son las siguientes:

- a) se trata de una expresión formada por varias palabras;
- b) esta se caracteriza por estar institucionalizada;
- c) por ser estable en diverso grado;
- d) por presentar cierta particularidad sintáctica o semántica;
- e) y por la posibilidad de variación de sus elementos integrantes, ya sea como variantes lexicalizadas en la lengua o como modificaciones ocasionales en contexto.

De las características mencionadas anteriormente, se infiere que las unidades fraseológicas, como indica Corpas Pastor (1996: 20), «son unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta». Las características de dichos términos son «alta influencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatidad y variación potenciales» (Corpas Pastor, 1996: 20).

2.2.2. Clasificaciones

La clasificación de la fraseología es un tema polémico, pues muchos especialistas parten de diferentes criterios para establecerlas, sin contar el hecho de que todavía hay aspectos polémicos. Los estudios fraseológicos de la lengua española

parten de J. Casares (1950) y pasan por E. Coseriu (1977), H. Thun (1978), A. Zuluaga (1980), G. Haensch *ET AL* (1982), Z. V. Carneado Moré (1985) y A. M. Tristán Pérez (1985). Sin duda, Julio Casares fue el pionero de la investigación de la fraseología española³⁹.

Casares distingue entre frases proverbiales y refranes, que difieren de las locuciones y las fórmulas pluriverbales, aunque las diferencias son difíciles de establecer claramente. Este autor afirma que «una locución es una combinación estable de dos o más términos, que funciona como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes» (Casares, 1992 [1950]: 170). También el *Diccionario de la lengua española*⁴⁰ define las locuciones como «grupos de palabras que funcionan como una pieza léxica con un sentido unitario y cierto grado de fijación formal y combinación fija de varios vocablos que funciona como una determinada clase de palabras». Mientras que de acuerdo con Corpas Pastor (1996: 34), «la frase proverbial es una entidad léxica autónoma». Por esta razón, la frase proverbial no es parte de las locuciones: y es que no funciona como elemento oracional sino como cláusula principal. Podemos ver lo que nos permite distinguir la locución *en menos que canta un gallo* de la frase proverbial *otro gallo cantar* ú en los siguientes ejemplos:

1. La chica tuvo la idea *en menos que canta un gallo*
2. Si yo lo hubiera pensado bien, *otro gallo me cantara*

La frase proverbial funciona como el *yan yu* en la fraseología china que, como hemos indicado en el apartado anterior, funciona también como un enunciado completo.

Como hemos mencionado anteriormente, Casares distingue frases proverbiales y

³⁹ Publicó una obra titulada *Introducción a la lexicografía moderna* donde su doctrina fraseológica en: *la locución, la frase proverbial, el refrán y el modismo*.

⁴⁰ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

refranes, la diferencia consiste en que el último expresa á una verdad universal. Casares (1992 [1950]: 192) elabor ó la definici ón:

Una frase completa e independiente, que en sentido directo o aleg órico, y por lo general en forma sentenciosa y el íptica, expresa un pensamiento –hecho de experiencia, ense ñanza, admonici ón, etc.– a manera de juicio, en el que se relacionan por lo menos dos ideas. En la mayor ía de los casos las dos ideas est án expresas

Como observa Corpas Pastor (1996: 34), el refr án «constituye oraciones completas e independientes que relacionan por lo menos dos ideas, y que se caracterizan formalmente por su artificiosidad, traducida en rima, aliteraci ón, paralelismo, etc ».

En lo que concierne al modismo, Casares (1992 [1950]: 235) se ñala que:

Lo que vagamente designamos con este nombre en el lenguaje com ún podr á representarse por una sombra de densidad variable en su extensi ón, de contornos irregulares y de l ímites insensiblemente desvanecidos, proyectada sobre un plano donde se hubieran extendido las locuciones y las frases proverbiales

La gran labor de clasificaci ón realizada por Casares ha sido el punto de partida y referencia de los estudios posteriores. En el año 1996 Gloria Corpas Pastor llev ó a cabo su trabajo *Manual de fraseolog ía espa ñola* y ha pasado a ser una propuesta bibliogr áfica fundamental para los investigadores actuales. En dicho manual, la autora comenta que las clasificaciones que se hab ían propuesto hasta el momento eran incompletas o demasiado esquem áticas. Por ello desarrolla su trabajo siguiendo los siguientes criterios (Corpas Pastor, 1996: 50):

- (1) Elemento oracional u oraci ón completa;
- (2) Fijaci ón en el sistema, en la norma o en el habla;
- (3) Fragmento de enunciado o enunciado completo;

(4) Restricción combinatoria limitada o total;

(5) Grado de motivación semántica.

A partir de aquí Corpas Pastor (1996: 50-51) plantea una nueva propuesta de clasificación de unidades fraseológicas en español: colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos.

2.2.2.1 Colocaciones

Las colocaciones son «sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas; pero que, al mismo tiempo, presenta cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso (cierta fijación interna)» (Corpas Pastor 1996: 53). Gairns y Redman (1986: 37) plantearon la siguiente definición de colocación: «when two items co-occur or are used together frequently, they are said to collocate». Es decir, como Cowie (1981: 224) indica, se trata de «una unidad compuesta que permite la sustitución de, al menos, uno de sus elementos constitutivos, sin que dicha sustitución afecte al significado de los restantes elementos». Da como ejemplo *desempeñar un cargo*, donde *un cargo* puede ser sustituido por *una función*.

2.2.2.2 Locuciones

De acuerdo con Corpas Pastor (1996: 88), son unidades fraseológicas del sistema de la lengua con los siguientes rasgos: «fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática». Para García-Page Sánchez (2008: 23-29), se caracterizan por su *pluriverbalidad*, *fijación*, *idiomaticidad* e *institucionalización*. Mientras que Casares (1992: 170) define la locución como una «combinación estable de dos o más términos, que funciona como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los

componentes». En cambio, la DRAE⁴¹ define locución como «grupos de palabras que funcionan como una pieza léxica con un sentido unitario y cierto grado de fijación formal y combinación fija de varios vocablos que funciona como una determinada clase de palabras». Es decir, para la mayoría de los autores, la locución es una «combinación de dos o más palabras» (García-Page Sánchez, 2008: 23).

En las definiciones de locución, podemos observar que hay muchos puntos de encuentro con las palabras compuestas.

Seco (1982,1972: 199) nos aclara que la única diferencia entre compuestos y locuciones consiste en la ausencia de solidificación ortográfica de las últimas, es decir, el grado de lexicalización. Lo que también indica la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2010: 14), «las locuciones conservan en distinta medida sus propiedades sintácticas, es decir, presentan diferentes grados de lexicalización». Corpas Pastor (1996: 93) considera «compuestos a todas aquellas unidades léxicas formadas por la unión gráfica (y acentual) de dos o más bases; y locuciones, a aquellas unidades que, presentando un grado semejante de cohesión interna, no muestran unión ortográfica».

Según la función oracional que desempeñan, las locuciones se dividen como plantea Corpas Pastor (1996: 94), en locuciones nominales, adjetivas, adverbiales y verbales.

(1) Locuciones nominales

Primero, es necesario distinguir los grupos nominales de las locuciones nominales. La NGRAE (2010: 223) nos ofreció dos ejemplos: «en la oración *Compré una mesa redonda* aparece un grupo nominal cuyo núcleo es *mesa*; en cambio, en *Convoqué una mesa redonda*, el grupo nominal está formado por el artículo *un* y una locución nominal (*mesa redonda* ‘cierta reunión’)». Corpas Pastor (1996: 94) considera que las locuciones nominales están formadas por sustantivo+ adjetivo, sustantivo + preposición + sustantivo o dos sustantivos unidos por la conjunción.

⁴¹ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Mientras que en palabras de García-Page Sánchez (2008: 22), ser *á* N+A, N+ *prep*+ N, N+ y+ N⁴².

Veamos unos ejemplos:

Vacas flacas ('un período de crisis, escasez y penalidades')

Golpe bajo ('acción con intención de arruinar a alguien')

Mosca muerta ('se aplica a la persona con mala intención bajo una apariencia inofensiva')

La sopa boba ('se usa junto con los verbos como *vivir* o *comer* para referirse a alguien vive holgazaneando y aprovechándose de la buena voluntad de los demás')

Mala uva ('tener mala intención, estar de mal humor')

Cero a la izquierda ('una nulidad, la persona que desempeña un papel irrelevante', DLE)

Cuesta de enero ('el período de dificultades económicas que coincide con este mes a consecuencia de los gastos extraordinarios hechos durante las fiestas de Navidad', DLE)

Patatas de gallo ('arruga con surcos divergentes que con los años se forma en el ángulo externo de cada ojo', DLE)

Lágrimas de cocodrilo ('las que vierte una persona aparentando un dolor que no siente', DLE).

La flor y nata ('lo mejor y más selecto', LDPL)

Tira y afloja ('negociación en la que se cede y se concede', DLE)

Podemos observar que, como señala Corpas Pastor (1996: 96), las locuciones nominales pueden desempeñar la misma función que un sustantivo o un sintagma.

(2) Locuciones adjetivas

«Las locuciones adjetivas o adjetivales son grupos lexicalizados que se asimilan

⁴² N: Nombre, A: adjetivo

a los adjetivos en su funcionamiento sintáctico» (NGRAE, 2009: 1017), las que desempeñan la función de atribución y de predicación en las oraciones, están construidas por adjetivo/ participio + preposición + sustantivo o por dos adjetivos unidos por la conjunción (Corpus Pastor, 1996: 97). García-Page Sánchez (2008: 115) lo considera que será A+ SP, A+ adv, A+ conj+ A⁴³.

Veamos unos ejemplos:

Listo de manos ('diestro en hurtar o en sacar provecho ilícito de un cargo', DLE)

Limpio de polvo y paja ('neto, descontado todo lo secundario, claro', FEESC)

Sano y salvo ('sin lesión, enfermedad ni peligro', DLE)

Corriente y moliente ('dicho de una cosa: llana, usual y cumplida', DLE)

(3) Locuciones adverbiales

«Las locuciones adverbiales son expresiones fijas, constituidas por varias palabras, que equivalen a un adverbio» (NGRAE, 2009: 2374). En palabras de Corpus Pastor (1996: 99- 124), las locuciones adverbiales frecuentemente son sintagmas prepositivos. Para García-Page Sánchez (2008: 121), su estructura será adv_{modif.}+adv_{núcleo}, adv+ SP, prep+ N/SN, prep+ A, prep+ adv y prep+ pron⁴⁴. Además, la NGRAE (2009: 2374) señala que «la mayor parte de las locuciones adverbiales poseen la estructura de un grupo preposicional», es decir: preposición+ sustantivo/ grupo nominal.

Veamos unos ejemplos:

A la vez ('al mismo tiempo, simultáneamente')

Con la boca abierta ('suspense y admirado de algo que se ve o se oye')

A todas luces ('evidentemente, sin duda')

En vilo ('sin el apoyo físico necesario o sin estabilidad')

⁴³ SP: sintaxis preposicional

⁴⁴ SN: sintagma nominal

Cabe precisar que una gran parte de las locuciones adverbiales son invariables, «todas están fuertemente cohesionadas y el nombre que las integra no admite las expansiones propias de los sintagmas nominales» (Bosque y Demonte, 1999: 614).

(4) Locuciones verbales

Gramaticalmente, el DLE⁴⁵ define las locuciones verbales como las locuciones que «se asemejan a un verbo en su comportamiento sintáctico o en su significado». Estructuralmente, según Corpas Pastor (1996: 102), las locuciones verbales forman los predicados y hay los siguientes tipos de estructuras:

| Tipos de estructura | Ejemplos |
|--|--------------------------------|
| «Las locuciones verbales expresan procesos, formando los predicados, con o sin completos» (Corpas Pastor, 1996: 102) | Nadar y guardar la ropa |
| Las locuciones compuestas por verbos y pronombre ⁴⁶ | Cargársela |
| De verbo, pronombre y partícula | Tomarla con alguien o algo |
| De verbo más partícula asociada a éste | Dar de sí |
| Verbo copulativo + atributo | Ser el vivo retrato de alguien |
| Verbo + suplemento | Oler a cuerno quemado |
| Verbo + objeto directo con complementación opcional | Costar un ojo de la cara |

Fuente: elaboración propia

(5) Locuciones prepositivas

⁴⁵ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

⁴⁶ Contienen «pronombres personales átonos, casi siempre *lo, la o las*, cuyo referente se intuye a veces por el contexto, pero queda sin especificar en la mayor parte de los casos» (NGRAE, 2010: 670).

Las locuciones prepositivas son «expresiones constituidas por varias palabras que adquieren conjuntamente el sentido y el funcionamiento gramatical de las preposiciones» (NGRAE, 2009: 2276), y están formadas por un «adverbio (o sustantivo adverbializado) seguido de una preposición o bien por un sustantivo (o dos coordinados) seguido de una preposición, y opcionalmente, precedidos por otra» (Corpas Pastor, 1996: 105). Es decir, «lexgramaticalizado+ prep y prep+ lexgramaticalizado+ prep» (García-Page Sánchez, 2008: 130).

Veamos unos ejemplos:

A causa de ('por el motivo que se indica', DLE)

En lugar de ('en vez de', DLE)

Cabe mencionar que las locuciones prepositivas constituyen «un paradigma extenso, ya que se crean mediante mecanismos productivos que permiten gramaticalizar significados muchos más específicos que los que designan las preposiciones simples» (NGRAE, 2009: 2276).

(6) Locuciones conjuntivas

El DLE⁴⁷ dice que las locuciones conjuntivas «se asemejan a una conjunción en su comportamiento sintáctico o en su significado». Desde un punto de vista estructural, García-Page Sánchez (2008: 133) plantea que la estructura de las locuciones conjuntivas será «SP+ que» y «SAdv+ que⁴⁸». Según Corpas Pastor (1996: 106), no se pueden formar sintagmas por sí mismas ni puede ser el núcleo de éstos.

Veamos unos ejemplos:

⁴⁷ Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

⁴⁸ SAdv: el sintagma adverbial

Antes bien ('antes', DLE)

Más que ('sino, aunque', DLE)

Siempre y cuando ('con tal de que', DLE)

(7) Locuciones cláusulas/ oracionales

De acuerdo con Corpas Pastor (1996: 109), las locuciones cláusulas se caracterizan por «cláusulas provistas de un sujeto y un predicado que expresan un juicio, una proposición», en las palabras de García-Page Sánchez (2008: 152): «las locuciones oracionales presentan «estructura formal lexicalizada de oración compuesta por un sintagma nominal sujeto y un predicado verbal».

Veamos unos ejemplos:

Hacérsele a alguien la boca agua ('pensar con deleite en el buen sabor de algún alimento, deleitarse con la esperanza de conseguir algo agradable, o con su memoria', DLE)

Revolvérsele a alguien las tripas ('causarle disgusto o repugnancia', DLE)

Subérsele a alguien la sangre a la cabeza ('perder la serenidad, irritarse, montar en cólera, DLE)

2.2.2.3 Enunciados fraseológicos

Para Corpas Pastor (1996: 132), los enunciados fraseológicos «se caracterizan por constituir actos de habla y por presentar fijación interna (material y de contenido) y externa», y se distinguen en dos grandes subtipos: «paremias y formulas rutinarias» (Corpas Pastor, 2003: 277), mientras que para Zuluaga (1980: 192), la caracterización radica en la siguiente manera:

Las unidades que en nuestro análisis llamamos enunciados fraseológicos funcionan, pues, como secuencias autónomas de habla, su enunciación se lleva a cabo en unidades

de entonación distintas; en otras palabras, son unidades de comunicación mínimas

De ahí podemos observar que los refranes, dichos, frases y eslóganes son parte de los enunciados fraseológicos.

Veamos unos ejemplos:

Perro ladrador, poco mordedor.

Tanto quiso el diablo a su hijo, que le sacó el ojo.

Cuando seas padre, comerás huevos.

El segundo tipo con carácter de «enunciado, las cuales se diferencia de las pemiias por carecer de autonomía textual, ya que su aparición viene determinada, en mayor o menor medida, por situaciones comunicativas precisas» (Corpas Pastor, 1996: 170)

Veamos los ejemplos:

¿Qué te habrás creído?

Mira quien fue a hablar.

Benditos los ojos.

Me cago en diez.

Podemos observar que, en la mayoría de las ocasiones, no podemos inferir o comprender las locuciones y los enunciados fraseológicos con sus sentidos connotativos a partir del denotativo. Aquí radica la dificultad del proceso de traducción, por lo que se deberá poner especial atención a estos casos. En el siguiente apartado, presentamos los métodos de traducción y las equivalencias existentes entre los idiomas español y chino.

2.3 LA TRADUCCIÓN DE FRASEOLOGÍA ENTRE EL ESPAÑOL Y CHINO

Los estudios de las expresiones idiomáticas ponen atención principalmente en la descripción de equivalentes fraseológicos, aspecto que también ha sido objeto de estudio en el ámbito de la traducción. En este apartado analizaremos las diferentes técnicas de traducción en función del nivel de equivalencia entre el español y el chino. Dobrovolskij (2000) señala:

If an L1 text containing an idiom is to be translated into L2, as a rule, some ad hoc solutions must be found, because equivalents provided by dictionaries, in most cases, do not meet relevant contextual conditions. Whereas bilingual dictionaries of idioms mostly try to find an L2 idiom to explain the meaning of corresponding L1 idiom, for translated adequacy it is absolutely irrelevant whether a given L1 idiom is translated into L2 by an idiom, a word or a free word combination.

Corpas Pastor (2003: 162), por su parte, afirma que hay cuatro técnicas para la traducción: «a) unidad pluriverbal equivalente; b) unidad léxica equivalente, c) paráfrasis, y d) traducción alternativa de ejemplos que contengan la unidad pluriverbal de la lengua de origen».

Más concretamente, pondremos foco en la búsqueda de la correspondencia interlingüística. De acuerdo con Corpas Pastor (2000: 490), hay tres grados de la equivalencia de los *binomios fraseológicos*: equivalencia total o plena, equivalencia parcial y equivalencia nula.

2.3.1. La equivalencia plena

Primero, Corpas Pastor (2000: 490-491) señala que:

La equivalencia plena se produce cuando a una UF de la LO le corresponde otra UF de la LM, la cual presenta el mismo significado denotativo y connotativo, una misma base metafórica, una misma distribución y frecuencia de uso, las mismas implicaturas convencionales, la misma carga pragmática y similares connotaciones

Tal como las siguientes expresiones, que se traducen literalmente:

1. *Ojos que no ven, corazón que no siente*
眼不见心不烦
2. *Ojo por ojo, diente por diente*
以眼还眼以牙还牙
3. *El hombre pone y Dios dispone*
谋事在人成事在天
4. *Perro ladrador, poco mordedor*
会叫的狗不咬人
5. *Muchos pocos hacen un mucho*
积少成多
6. *El que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*
大树下面好乘凉
7. *Año de nieves, año de bienes*
瑞雪兆丰年
8. *Las paredes oyen*
隔墙有耳

Algunas de estas expresiones traducidas presentan pequeñas modificaciones en su estructura morfosintáctica. Por ejemplo, *ojos que no ven, corazón que no siente* y 眼不见心不烦 tienen la misma estructura sintáctica, aunque la unidad frástica española aplica el verbo ‘sentir’ y la china emplea el verbo ‘molestar’.

Si comparamos la unidad *año de nieves, año de bienes* y su traducción en chino 瑞雪兆丰年, observamos que la expresión china añade un elemento, el verbo 兆 que se refiere a *significar* para cumplir con las reglas de la sintaxis china. En el caso de la locución *las paredes oyen* y su traducción 隔墙有耳, hay una variación morfosintáctica. La versión china se podría traducir literalmente como: “detrás de la pared hay una oreja”.

2.3.2. La equivalencia parcial

La equivalencia parcial se presenta cuando no hay una equivalencia exacta entre el español y el chino y «se produce generalmente por las divergencias y solapamientos en cuanto al contenido semántico o las restricciones diasistemáticas de las UFS implicadas» (Corpas Pastor, 2000: 491). Por su traducción, se puede optar la técnica de la *sustitución*. Ahora analizaremos los diferentes tipos de expresiones idiomáticas.

A) Diferencias en la base figurativa

Veamos los ejemplos que presentan diferencias en la base de la metáfora pero comparten un mismo sentido:

1. *El pan, pan, y el vino, vino*

一就是一，二就是二 ‘uno es uno, dos es dos’

2. *Cada oveja con su pareja, cada asno con su tamaño*

物以类聚，人以群分 ‘los objetos se clasifican por tipología, los grupos distinguen a las personas’

3. *A quien madruga, Dios le ayuda*

早起的鸟儿有虫吃 ‘Pájaro que madruga tiene gusano para comer’

Observamos que en el ejemplo 1, en la expresión china se emplea *uno* y *dos* mientras que en la española encontramos *pan* y *vino*. Ambas se emplean para designar lo mismo. En el ejemplo 2, en chino se dice 物以类聚，人以群分 ‘los objetos se clasifican por tipología, los grupos distinguen a las personas’ que equivaldría en gran medida a *cada oveja con su pareja, cada asno con su tamaño*. La diferencia consistiría en cómo se emplea la metáfora *objeto* y *persona* para servir la misma

función que *oveja* y *asno*. También en chino tenemos una expresión parecida al ejemplo 2 que será 鱼找鱼虾找虾 ‘Pez busca pez, gamba busca gamba’ que se refiere a la búsqueda de alguien semejante, que además nos recuerda a la expresión española “Dios los cría y ellos se juntan”. En chino se usa la metáfora “pájaro” y “madrugada” para llamar la atención sobre personas diligentes y responsables con sus trabajos, lo que en español se expresa con *a quien madruga, Dios le ayuda*. Observamos dos ejemplos más: *una golondrina no hace verano* y *ser como el perro del hortelano*. Así la primera se podrá traducir al chino como 独木不成林 ‘un árbol no hace bosque’. En chino aparecen las palabras 木 ‘árbol’ y 林 ‘bosque’ mientras que en español encontramos *golondrina* y *verano*. De manera similar, podemos traducir la expresión *ser como el perro del hortelano* empleando la expresión china 在其位不谋其政 ‘ocupar el puesto sin cargarse’ o la unidad fraseológica coloquial 占着茅坑不拉屎 ‘ocupar el baño sin hacer caca’.

B) Diferencias en la estructura léxica

Las locuciones que tienen un mismo significado pero sus estructuras son diferentes, como sucede en los siguientes ejemplos:

1. *Donde una puerta se cierra, otra se abre*

天无绝人之路 ‘el cielo no hay un camino que impida a los hombres, el cielo no cierra el camino a los hombres’

2. *Hoy por mí mañana por ti*

风水轮流转 ‘el fengshui⁴⁹ gira alternativamente’

Como puede observarse, la técnica de traducción en la equivalencia parcial se trata de la equivalencia acuada, para la cual Hurtado Albir (2001: 270) elaboró la

⁴⁹ Fengshui es una disciplina basada en la filosofía china que sirve para elegir buen sitios para los edificios tales como palacios, templos y tumbas etc.

definición: «se utiliza un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta».

Corpas Pastor (2000: 492) planteó otro caso de la equivalencia parcial que son «aquellas locuciones que poseen equivalentes bien establecidos en la otra lengua formados por una unidad léxica simple». Veamos el siguiente ejemplo:

La sala está de bote en bote

大厅很拥挤

La unidad *de bote en bote* tiene su correspondencia 拥挤 ‘apretujado’ en chino sin conservar la institucionalización. Lo mismo se puede decir de las locuciones particulares españolas tales como *hecho un brazo de mar* y *de brocha gorda* cuando se traducen en chino por un adjetivo⁵⁰ como 精心打扮的 ‘ir vestido elegantemente’ y 拙劣的 ‘basto’. Montoro del Arco (2006:101) señala que «las locuciones “particulares” pasan a ser una parte de las *adnominales*, término que es menos restrictivo que el de *adjetivos* de Casares, y a partir de este autor ya no serán vistas como subtipo independiente».

2.3.3. La equivalencia nula

Generalmente se trata de «unidades que expresan una determinada realidad sociocultural sin parangón en la cultura meta» (Corpas Pastor, 2000: 492), la inequivalencia debido a vacío semántico. Tal como Newmark (1992: 134) indica:

Cuando una comunidad lingüística centra la atención en un tema particular—se le suele llamar “foco cultural”—. Cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de

⁵⁰ «La terminología ulterior empleada difiere en los siguientes términos: las *locuciones nominales* de Casares son denominadas “nominativas” (M. Alonso) o “substantivas” (Melendo); las *adjetivales*, “equivalentes a adjetivos” (M. Alonso) y “adjetivas” (Melendo); las *verbales*, “de estructura función verbal” (M. Alonso); las *participiales*, “de significado y forma participial” (M. Alonso)» (Montoro del Arco, 2006:101).

traducción debido al “vacío” o “distancia” cultural entre las lenguas de partida y de llegada

En los siguientes epígrafes presentamos las unidades fraseológicas cuyo origen está motivado tanto por fenómenos naturales como por hechos históricos, mitos, leyendas, etc. Analizaremos este amplio ámbito dividiéndolo en los siguientes apartados: a) tópicos bíblicos, b) tópicos clásicos, c) tópicos nacionales.

A) Tópicos bíblicos

Podemos decir que la cultura de una nación puede ser interior o exterior. La cultura exterior incluye a la gastronomía, el arte, la literatura o los avances científicos; por el contrario, la interior se construye a partir de valores éticos y costumbres que son invisibles, pero que se insertan inconscientemente en la vida cotidiana de las personas y, especialmente, en los procesos de socialización. Por ello para conocer bien y traducir bien un idioma, es necesario investigar este sistema de valores, incluyendo entre estos los de origen bíblico. El Antiguo y el Nuevo Testamento son dos de las fuentes de referencia para los españoles o, más bien, para los pueblos cristianos. Por consiguiente, en la cultura cristiana ocupa un lugar trascendental en las costumbres, celebraciones y estructuras fraseológicas de España.

(1) *Cantar como un querubín*

Esta expresión sería equivalente a ‘cantar muy bien’. Un querubín es un ángel situado en el primer lugar en la jerarquía angelical, su traducción en chino es 智天使; sin embargo, debido a que, en la cultura china, los ángeles no forman parte del imaginario colectivo y, la mayoría de las veces, los lectores no tienen un concepto claro para los diferentes tipos de ángeles, entonces, podemos simplificar la traducción de *querubín* como ‘ángel’ utilizando la técnica de generalización.

(2) *Comer fruta prohibida*

La unidad fraseológica *comer fruta prohibida* proviene de la leyenda de Adán y Eva del Génesis bíblico. Esta historia es muy famosa e incluso los lectores chinos están familiarizados con su significado, por lo tanto, proponemos traducirlo literalmente sin que haga falta agregar nada.

(3) *Estar hecho un Cristo*

Es una expresión con la que se hace referencia a ‘la pasión de Cristo’ y se emplea habitualmente para hablar de una persona maltratada y con mal aspecto, por lo que se podrá traducir parafraseándola como 虐待 ‘maltratar’, 惨状 ‘estado lastimoso’.

En los tres ejemplos propuestos previamente quedan evidenciados algunos métodos generales para la traducción de expresiones relacionadas con la Biblia: en (1), hemos usado el método de la generalización, por lo que hemos omitido información superflua o insustancial para que los lectores puedan entender mejor el sentido de la secuencia y la intención del emisor; en el ejemplo (2), hemos utilizado un calco, puesto que las referencias de la unidad frástica ya son bastante conocidas por los lectores chinos; finalmente, en el ejemplo (3), hemos empleado una descripción con la que podemos trasladar la información que aporta la unidad frástica directamente a los lectores.

b) Tópicos clásicos

Un mito es un tipo de leyenda que versa sobre divinidades y héroes. Hay muchas modalidades de mitos: los teogónicos, los cosmogónicos, los morales, etc. Tanto China como España albergan una amplia tradición mítica, la mitología clásica de España proviene especialmente de la tradición grecorromana, mientras que la de

China tiene su origen en la china antigua.

Los relatos fantásticos componen la mitología china durante el periodo de los tres augustos y cinco emperadores y la mayoría de los mitos son únicos. Los más famosos son *La creadora Nüwa*, *Kua fu persiguiendo el sol*, *Jing wei llenando el mar*, *Chang é flotando hacia la luna*, *Hou yi disparando el sol* y *La inundación de Gun-Yu*.

Entre los mitos más importantes que se mantienen todavía en el imaginario colectivo de gran parte de Europa destacan los Himnos homéricos: La Odisea y La Ilíada. Estos narran los acontecimientos del último año de la guerra de Troya y la aventura del héroe griego Odiseo en su regreso a casa tras la guerra.

La mitología griega ha ejercido una gran influencia en la cultura de los países occidentales. Al mismo tiempo, no se puede ignorar su influencia en el latín y, ulteriormente, en lenguas romances como el español. Por un lado, esta ofrece materiales para la literatura española, y por otro lado, se filtra en el idioma y ha dejado diversas expresiones. Las aventuras de los héroes y los dioses se reinterpretan en poemas y obras teatrales. Consideramos que es especialmente interesante prestar atención a la reinterpretación de la mitología griega en una obra moderna como *Juicio a una zorra*, que es una obra actual basada en el personaje de Helena de Troya. Desde la perspectiva de la traducción se hace patente la dificultad de traducir la gran cantidad de unidades fraseológicas que provienen de la tradición grecolatina al lector chino, que no conoce gran parte de las referencias a las que se aluden en estas. Podemos ejemplificarlo a través de los siguientes casos:

(1) “Ser un *Cancerbero*”

Cancerbero es el perro encargado de vigilar la puerta de Hades. Prohibe la entrada e impide la salida de los vivos. Es curioso que esta expresión haya proliferado especialmente en la jerga deportiva en la que *ser un cancerbero* en realidad significa ‘jugar en la posición de portero’.

(2) “Estar hecho un *Hércules*”

Hércules es un héroe caracterizado por una fuerza descomunal. En el mito, el

mata a la serpiente de Hera cuando todavía es un niño, y posteriormente consigue hacer con éxito los doce trabajos que le entrega el rey Euristeo. La imagen que queda en el imaginario colectivo occidental es que Hércules posea una fuerza física excepcional. Es por esto que cuando alguien es muy fuerte se le puede decir que *está hecho un Hércules*.

(3) “Complejo de *Edipo*”

Edipo es un personaje mitológico que mató a su padre sin querer y se casó con su madre sin saber que era su propia madre por el castigo de los dioses a su familia. Hoy en día en el campo psicológico y siguiendo la teoría freudiana, el complejo de Edipo es el deseo de un niño por su madre. Si bien, se emplea también para cualquier complejo por el que a un varón joven le atraen las mujeres de edad avanzada.

(4) “Ser el hilo de *Ariadna*”

Ariadna, hija del rey Minos de Creta, se enamoró de Teseo que llegó a Creta para matar a Minotauro e ideó una forma para ayudar a Teseo a salir del Laberinto con un ovillo de hilo, que le permitió encontrar la salida. Así pues, la expresión *ser el hilo de Ariadna* se utiliza para referirse a algún método de apoyo para salir de una situación compleja.

(5) “La tela de *Penélope*”

Penélope es la esposa de Odiseo, que sufrió mucho en el regreso a su casa después de la guerra de Troya. Penélope estuvo esperándole durante 10 años aunque había muchos pretendientes que querían casarse con ella. Para burlar a los pretendientes, ponía como pretexto que debía terminar de tejer un sudario para su suegro. Su estrategia para dilatar el tiempo del que disponía era tejer la prenda durante el día y deshacer lo tejido durante la noche cuando no la veían. A raíz de esta historia, la unidad frástica *la tela de Penélope* hace referencia a una excusa o una forma de procrastinar, es decir, de alargar el momento de hacer algo que no queremos hacer.

Podemos observar que en las expresiones mencionadas hay personajes

mitológicos. Para traducir este tipo de secuencias a un idioma hablado en un país que no comparte la misma base cultural, como es el caso del chino, no podemos buscar una correspondencia exacta. En este caso, en la ciencia de la traducción, este fenómeno es parte de los *realia*, que son palabras típicas de una determinada cultura. De este modo, Vlahov y Florin (1970) proponen seis maneras de traducirlos: (1) transcripción, (2) calco, (3) formación de una palabra nueva, (4) asimilación cultural, (5) traducción aproximada y (6) traducción descriptiva. Además, deberíamos considerar el carácter del texto: si es una obra de teatro, no podemos añadir notas al pie de la página, por lo tanto, podremos utilizar préstamos culturales y añadir explicaciones después de la expresión en el propio texto. Es decir, traducimos con el método de la ampliación. La estructura es idéntica a la de las expresiones de *xie hou yu* (vid. 2.1.3).

As í pues, la traducción de (1) podrá ser:

是 ‘ser’ 刻耳柏洛斯 ‘Cancerbero’ ——警觉的 ‘alerta’ 守门员 ‘portero’.

La de (2):

成为 ‘convertirse’ 赫拉克勒斯 ‘Hércules’ ——大力士 ‘la persona con fuerza excepcional’.

La de (3):

俄狄浦斯 ‘Edipo’ 情节 ‘complejo’ ——恋母 ‘enamorar a su madre’.

La de (4):

是 ‘ser’ 阿里阿德涅 ‘Ariadna’ 的 (partícula) 线团 ‘hilo’ ——走出 ‘salir’ 困境 ‘situación’ 的 (partícula) 方法 ‘método’

La de (5):

珀涅罗珀 ‘Penélope’ 的 (partícula) 织物 ‘tela’ ——借口 ‘excusa’.

De esta manera, podremos conservar las referencias culturales del texto original y transmitir la información desconocida a los lectores.

Además, no solo las expresiones, también podemos traducir las palabras exclusivas de la mitología griega en forma préstamo añadiendo información

desconocida.

Las locuciones expuestas anteriormente son las que provienen de una historia peculiar de un personaje mitológico, por lo que podemos traducirlas literalmente añadiendo expresiones después, tal como en el resumen de la historia. Sin embargo, los problemas más complejos los encontramos en el tipo de unidad frástica *el talón de Aquiles* o *la manzana de discordia*, que son locuciones de origen clásico. Otros ejemplos serán *dormirse en los laureles* o *armarse la de Troya*, en los que además solemos encontrar variaciones, por lo que podemos recurrir a expresiones idiomáticas equivalentes propias del chino. Así *dormirse en los laureles* se podrá traducir al chino como 居功自满 ‘presumir de mérito y ser creído’. De manera similar, podemos traducir la expresión *armarse la de Troya* empleando la expresión china 无端生事 ‘organizarse un gran jaleo desde nada’.

C) Tópicos nacionales

Los tópicos nacionales cubren un amplio espectro temático, en el que se incluyen tradiciones e instituciones. La fraseología hace más visible la cultura de la que se nutren las expresiones idiomáticas. En español la cultura de los toros y las corridas han dado origen a gran cantidad de unidades fraseológicas. Veamos algunos ejemplos de expresiones taurinas:

- (1) *cortarse la coleta*
- (2) *estar hasta la bandera*
- (3) *ser una mujer del arte taurino*
- (4) *ver los toros desde la barrera*
- (5) *andar boyante*
- (6) *cambiar de tercio*
- (7) *dar el quiebro*

A la hora de traducir estas expresiones vemos que es improbable encontrar

expresiones equivalentes en la lengua meta, el chino y que una traducción más o menos literal simplemente no funcionará nunca. Consiguientemente, solo se traducirá el significado connotativo, es decir, a veces ante los casos de vacío referencial se recurre a la técnica de la descripción.

Así pues, la traducción de *cortarse la coleta* será 放弃 ‘abandonar’;

Estar hasta la bandera se traducirá como 人满为患 ‘en un sitio con gran cantidad de gente’;

Ser una mujer del arte taurino se traducirá como 容易出轨的女人 ‘mujer posiblemente adúltera’;

Para la expresión *ver los toros desde la barrera* en chino hay una expresión similar: 隔岸观火 ‘ver los fuegos desde orilla’, aplicamos las palabras *fuegos* y *orilla* donde en español se emplean *toros* y *barrera*, para expresar la idea de ver las cosas desde un lugar seguro.

La traducción de *andar boyante* será 幸福 ‘estar feliz’;

La expresión *cambiar de tercio* podrá traducir como 换主题 ‘cambiar el tema’ o 换活动 ‘cambiar la actividad’;

Dar el quiebro se traducirá como 欺骗 ‘engañar’.

D) Conclusiones

Podemos observar que la mayoría de las unidades fraseológicas españolas y chinas no tienen una equivalencia evidente, por eso Corpas Pastor (2003: 305) nos plantea cuatro estrategias básicas cuando estamos ante dicho fenómeno:

a) traducción mediante una unidad equivalente en la LM, ya sea una sola palabra o una UF; b) traducción mediante paráfrasis del contenido de la UF en el TO; c) omisión en el texto meta de una UF del original y, relacionado con lo anterior, d) compensación en otras partes del TM mediante la introducción de una UF no presente en el TO

Por su lado, Martínez Martín (1996: 80) afirma que las combinaciones pueden

alternar con otros elementos en los siguientes tipos: «combinaciones equivalentes a “sintagmas”; combinaciones equivalentes a “palabras” y las combinaciones equivalentes a morfemas de elativo, a las que este estudioso llama “voces de parangón”». Más concretamente, basándose en las estrategias mencionadas, en el proceso de la traducción optamos las técnicas como *adaptación*, *transposición*, *modulación*, *compensación*, *omisión* y *préstamo* para que los lectores chinos entiendan mejor la intención del autor del texto original.

2.4 EL SÍMBOLO DE LOS ANIMALES

Los animales siempre han simbolizado una gran cantidad de cosas en todas las sociedades y culturas. Estos animales pueden representar emociones, sentimientos y fenómenos naturales para los seres humanos, si bien el significado que se da a cada animal es diferente en cada cultura y sociedad. Por ello hemos incluido un epígrafe en el que trataremos cómo actuar a la hora de traducir (de español a chino) un texto en el que aparecen animales con un sentido connotativo o simbólico.

2.4.1. Zoomorfismos equivalentes o similares

El presente grupo de animales se caracteriza por poseer un sentido cultural similar en el español y el chino, es decir, podemos traducir más o menos literalmente o incluyendo pequeños añadidos. Desde la perspectiva de la traducción, las técnicas que emplearemos en este caso son las siguientes:

(...) La primera es una traducción no figurada del sentido de la palabra; la traducción carece del sentido figurado pero se comunica con toda claridad; (...) una segunda manera consiste en retener la palabra equivalente al sentido primario de la lengua original, pero agregando el sentido figurado de la palabra (...) la tercera posibilidad es la sustitución de la expresión figurada en la lengua original por otra equivalente en la lengua receptora (Larson, 1989: 151-152).

Basándonos en estas técnicas y las que hemos mencionado al principio, podremos traducir las expresiones de animales con connotaciones similares literalmente, y en los casos en los que no haya equivalencia, podemos, por un lado, compensar y añadir el sentido simbólico o, por otro lado, sustituir el animal al que se hace referencia por el que sí posee esa connotación en la lengua meta.

Ahora veamos la primera técnica, a pesar de que el chino y el español son lenguas alejadas tanto por su origen como por sus contactos a lo largo de la historia, podremos encontrar algunas expresiones idiomáticas idénticas o similares formadas con animales. Veamos la siguiente tabla:

| Expresiones idiomáticas del español | Traducciones en chino |
|-------------------------------------|-----------------------|
| Matar a dos pájaros de un tiro | 一石二鸟 |
| Chivo expiatorio | 替罪羊 |
| Más ligero que una liebre | 动如脱兔 |

Cuando las expresiones idiomáticas coinciden en las dos lenguas, estimamos que se trata de un trabajo fácil para el traductor.

Ahora bien, puede darse el caso de que no haya correspondencia entre los dos idiomas:

| Expresiones idiomáticas del español | Traducciones en chino |
|--|--|
| Echar margaritas a Puerto | 对牛弹琴 'tocar piano frente al toro' |
| Vender gato por liebre | 挂羊头卖狗肉 'vender perro por oveja' |
| Ser un mirlo blanco | 鹤立鸡群 'una grulla quedarse en el grupo de gallinas' |
| Cría cuervos y te sacarán los ojos | 养虎为患 'cría tigre y corres un riesgo' |
| Cabra coja no tenga siesta | 笨鸟先飞 'pájaro tonto practica más para volar' |
| Más vale ser cabeza de ratón, que cola de león | 宁为鸡头不为凤尾 'más vale ser cabeza de gallina, que cola' |

| | |
|------------------------------------|---|
| | de fénix’ |
| Gato escaldado, del agua fría huye | 一朝被蛇咬十年怕井绳 ‘una vez que te ha mordido un serpiente, tenías miedo de cuerda durante diez años’ |
| A toro pasado | 马后炮 ‘cañón después de caballo’ |
| Oveja negra | 害群之马 ‘caballo perjudicial a manada’ |

Podemos observar que estas expresiones de animales tienen correspondencia con otras expresiones del chino. En el proceso de la traducción, desde nuestro punto de vista, será posible aplicar una traducción de orientación meta, para que los lectores chinos reciban mejor el mensaje que el autor quiere transmitir. Sin embargo, para conservar al máximo el sentido del texto previo, hay traductores que traducen las expresiones idiomáticas literalmente y añaden a continuación las explicaciones necesarias para el entendimiento del texto, en otras palabras, la compensación⁵¹. Dong Yansheng, por ejemplo, traduce “vender gato por liebre” como 兔子换成猫, 乱掉包⁵² ‘cambiar liebre por gato, dar algo diferente’ sin aplicar la expresión familiar para los lectores chinos. Como se ve, la compensación es imprescindible para evitar malentendidos causados por las características nacionales.

Lo más complicado, claro está son los casos en los que la expresión idiomática española no equivale a nada similar en chino. En este caso, para captar la significación y descifrar la connotación, de acuerdo con Galyna Verbá y Valentina Breus (1998): podremos seguir las siguientes fases metodológicas: «1) separar la expresión como idiomática; 2) buscar sus significaciones (denotativas y connotativas); 3) expresar la misma idea en la lengua meta, a veces sin recurrir a los medios idiomáticos, y posteriormente tratar de encontrar su equivalente fraseológico».

⁵¹ «Este es un procedimiento que utilizamos cuando en una parte de la oración hay una pérdida de significado, efectos sonoros, efectos pragmático, etc., y la compensamos en otra parte de la misma oración o en otra oración contigua» (Newmark, 1992: 127)

⁵² Dijo don Quijote, “...y así no hay para qué **venderme a mí el gato por liebre**, presentándome aquí a Milisendra desnarigada”. (Miguel de Cervantes: don Quijote de la Mancha)

唐吉珂德说: 所以呀, 您就别**兔子换成猫, 给我乱掉包**, 找个没鼻子的梅里森德来糊弄我。(董艳生译, 《唐吉珂德》)

Veamos los siguientes ejemplos:

- (1) El *pez gordo* salió del hotel rodeado de sus *gorilas*.
- (2) Tu amiga es un *pato mareado*, no aprender á nunca cocinar.
- (3) Aunque vest á bien, era *más pobre que la rata de la iglesia*.
- (4) Mira el hombre, est á *como una cabra*.

En el primero no podr ámos traducir *pez gordo* y *gorilas* como sus denotaciones, así que debemos limitarnos a transmitir al lector sus connotaciones. *Pez gordo* significa ‘persona importante’, y podr á traducirse como 大人物 ‘gran personaje’; *gorila* se refiere aquí a un guardaespaldas, 保镖 ‘guardaespaldas’. Entonces, la traducción ser á: 保镖们 ‘gorilas, guardaespaldas’ 拥簇着 ‘rodear’ 大人物 ‘pez gordo, gran personaje’ 从 ‘desde’ 酒店 ‘hotel’ 出来 ‘salir’. Igual pasa con *pato mareado*, *más pobre que la rata de la iglesia* y *como una cabra*, que se traduce con sus connotaciones en vez de con su significado denotativo. Es decir, 笨手笨脚, 一贫如洗 y 疯疯癫癫.

A continuación, ampliamos la información con una serie de animales muy empleados con un sentido simbólico para explicitar su sentido y posibles traducciones:

Perro

El perro, tanto en la cultura china como en la española, tiene una función simbólica similar, lo que facilitar á enormemente el trabajo a la hora de llevar a cabo la traducción. Tanto en español como en chino hay una serie de insultos relacionados con el este animal, entre los que destaca la propia palabra 狗东西 ‘perro’ o ‘perra’, que se emplea en ambas lenguas como insulto. Es la segunda acepción que plantea el DRAE: **2.** m. y f. coloq. Persona despreciable. U. t. c. insulto. Otro posible empleo simbólico de este animal apunta a su fidelidad, también utilizado como un insulto en ambos idiomas. En español: “pareces su perro”, explicitándolo o “deja de lamerle el

culo” sin explicitarlo; y en chino: 狗腿 ‘las piernas de perro’, que se emplea como un insulto o 狗杂种 ‘bastardo’.

Lobo

Debido a la naturaleza salvaje del lobo, ni españoles ni chinos emplean este recurso vinculado al lobo con un sentido positivo. En las dos lenguas, “lobo” representa a la crueldad o la maldad. En chino hay expresiones como 狼心狗肺, literalmente: ‘corazón de lobo y pulmón de perro’ y que se emplea para expresar la idea de una ‘persona ingrata’; 狼子野心, ‘el hijo de lobo tiene un corazón cruel’ que se emplea para hablar de cómo la maldad pasa a la descendencia y 披着羊皮的狼 ‘el lobo cubierto con piel de oveja’ que es equivalente a la unidad idiomática española “un lobo con piel de cordero”.

Vaca/ toro

A grandes rasgos, en la cultura china, la vaca es un animal con dos connotaciones principales: fuerza y obstinación. Tanto en chino como en español existe la expresión 力大如牛: ‘tener la fuerza de un toro’, que se emplea para hablar de una persona fuerte y robusta; por otro lado, 钻牛角尖 ‘meterse en la punta de las astas del toro’ y 牛脾气 ‘carácter del toro’ se usarían para llamar la atención sobre la obstinación de la persona sobre la que se dice. Igual pasa en las expresiones españolas, pero cabe precisar que, en español, la palabra “toro” suma más connotaciones debido a la existencia de una particular cultura taurina; por ejemplo, incluye el sentido de valentía y experiencia, que no se ven en chino. Así pues, cuando traducimos las expresiones como *toro corrido*, *coger el toro por los cuernos* o *ver los toros desde la barrera*, hemos de tener prudencia.

Oveja/ cordero/ cabra

En la cultura china y española, la oveja y el cordero son símbolos de docilidad, sencillez y debilidad. Podríamos observarlo en las siguientes expresiones: *ser un*

cordero y *manso como un cordero* en español y 顺手牵羊 ‘llevarse el cordero que está cerca de la mano’ y 遇着绵羊是好汉, 遇着好汉是绵羊 ‘ser un valiente al encontrarse con un cordero, ser un cordero al encontrarse con un valiente’ en chino. Sin embargo, muchas veces, *cordero* y *oveja* tienen connotaciones negativas, tales como *ser la oveja negra* y *vestirse con piel de cordero*. También a lo que deberíamos prestar atención es las expresiones de *cabra*, en español, cabra contiene el sentido de ‘loco’ y ‘maldad’ que no se ven en chino, por ejemplo: *cargar las cabras* y *estar como una cabra*.

Otros animales como el cerdo, el pez, el cisne, el zorro o el fénix también tienen connotaciones similares en la cultura española y la china.

Algunos animales, sin embargo, presentan sentidos más fuertemente diferenciales, lo que complica la búsqueda de equivalentes para la traducción.

Dragón

El dragón es un animal cargado de connotaciones en la cultura china, al igual que lo es el toro en España. En chino abundan las expresiones que hacen referencia a este animal mitológico. Además, desde la dinastía Han, el dragón ha pasado de ser asociado con los emperadores feudales a entenderse como un símbolo de la propia población china a lo largo de la historia. Veamos algunos ejemplos:

望子成龙 ‘esperar a sus hijos que lleguen a ser como un dragón’, significa ‘esperar a sus hijos que lleguen a ser excelentes’.

乘龙快婿 ‘yerno montado en el lomo de dragón’, se emplearía para destacar que se trata de un yerno sobresaliente.

生龙活虎 ‘dragón y tigre vivos’, se emplearía para hacer referencia a ‘una persona con mucho vigor y entusiasmo’.

画龙点睛 ‘pintar un dragón y añadir sus ojos’, significa ‘focalizar en la esencia de un tema’.

Sin embargo, en la cultura occidental, tanto en la Biblia como en la mitología,

este animal corpulento y con peligrosas garras y alas ha sido considerado un monstruo fiero, por lo que tiene connotaciones negativas vinculadas a la maldad. Esa diferencia cultural va a influir en el proceso de traducción y debemos actuar en consecuencia, entendiendo tanto la cultura del texto de origen como la cultura a la que se dirigirá el texto meta. Por eso, podríamos traducir dragón como 恶龙 ‘dragón malo’ para que los lectores chinos entiendan que esa referencia al dragón no parte de la imagen mental prototípica que poseen.

Tigre

El tigre en la cultura china también está muy cargado simbólicamente. Se entiende como un símbolo de majestuosidad; prácticamente se considera el rey de los animales por su fuerza, ferocidad, energía etc. El español comparte gran parte de este valor simbólico; sin embargo, en el proceso de la traducción, tendremos que dar cuenta de la variante de género marcado *tigresa*. Aunque en las dos lenguas, esta palabra se emplea para expresar la idea de una mujer de carácter violento, en español *tigresa* también puede usarse para hacer referencia a ‘una mujer atractiva’, connotación que no existe en chino. En este caso, traduciríamos *tigresa* como 狐狸精 ‘zorra’ utilizando *zorra* en vez de *tigresa*.

Cabe mencionar que en español se emplea *gato* para designar las ideas de ‘ladrón’ y ‘astuto’, *mono* para ‘cosas o niños delicados y pequeños’, esos significados traslativos son los que están fuera de la imaginación de los lectores chinos. Es decir, en la traducción deberíamos aludir directamente a un significante más transparente *mono* como 可爱 ‘adorable’ y *gato* como 小偷 ‘ladrón’ o 狡猾 ‘astuto’.

Como puede apreciarse, hemos presentado la importancia de la simbología del zoomorfismo en la traducción comparando ambas culturas. Es evidente que, cuando los dos idiomas comparten un mismo significado simbólico en lo respecta a un animal, no habrá ningún malentendido; no obstante, cuando el significado translaticio no existe en la lengua meta, será necesario recurrir a otras expresiones o palabras para transferir el sentido completo del texto original.

SEGUNDA PARTE
TEATRO Y TRADUCCIÓN

CAPÍTULO 1

PECULIARIDADES DEL TEATRO CHINO

1. Origen

El origen del teatro chino se remonta al año 2000 a.C., como señala Wang Guowei (1998: 1). Según el 歌舞之兴, 其始于古之巫乎 ‘el florecimiento del canto y el baile empieza con los chamanes’. Dado que Wang (1998: 3) define el teatro clásico chino como 合歌舞以演故事 ‘la representación combinada del canto con el baile’, debemos estudiar el propio origen del canto y el baile, en el que intervinieron los chamanes en la antigüedad. A estos se les consideraba el puente entre los seres humanos y los dioses y –a la hora de rezar por la caza, la cosecha o para alejar enfermedades o catástrofes–, los chamanes hacían rituales dinámicos con baile y canto mientras empleaban máscaras y ropa llamativa. Con esto, pretendían divertir y atraer a los dioses para ganarse su favor y que cumplieran sus peticiones.

Estos espectáculos rudimentarios, que tenían como público a los propios dioses son el origen del teatro tradicional chino, que fue evolucionando a lo largo de las dinastías Tang y Song, tiempo en el que apareció el *Zaju*⁵³, que es una suerte de teatro que emplea palabras ridículas e irónicas, canto y baile y posteriormente el *Ci*⁵⁴, que inauguró la teatralidad literaria y estableció los fundamentos del teatro chino⁵⁵.

El teatro tradicional evolucionó y se desarrolló gradualmente entre las dinastías Yuan y Ming. En este tiempo, poco a poco, los diferentes tipos⁵⁶ de teatro se aunaron y constituyeron la Ópera de Pekín, que floreció en la dinastía Qing. Al mismo tiempo, el teatro chino moderno –comúnmente llamado *huaju*– se empieza a desarrollar en la

⁵³ *Zaju* es producido entre el año 998 y 1022, el teatro de enrolamiento dio origen a *Zaju*.

⁵⁴ *Ci* es un variante del verso.

⁵⁵ Traducido la cita: 到了宋朝, 词即戏曲的产生, 才确立了真正的戏剧形态 (Xu, 2008: 247)

⁵⁶ La Ópera Pekín proviene de 徽剧 ‘el teatro de la provincia an hui’, 秦腔 ‘qinqiang opera’ y 汉剧 ‘hanju opera’.

República China.

1.1. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO CHINO

El teatro clásico chino (Xu, 2008: 260) se concentra en el 写意⁵⁷ ‘la expresión del espíritu (lo abstracto)’. La esencia del teatro chino clásico está como ha indicado Vsevolod Emilevich Meyerhold (1986: 232), en la creación y el desarrollo de la “suposición” artística. Este término se refiere a la expresión de la verdad a través de falsedades. Bertolt Brecht (1936) explica que:

Traditional Chinese acting also know the alienation effect, and applies it most subtly. It is well know that the Chinese theatre uses a lot of symbols. Thus a general with carry little pennants on his shoulder, corresponding to the number of regiments under his command. Poverty is shown by patching the silken costumes with irregular shapes of different colors, likewise silken, to indicate that they have been mended. Characters are distinguished by particular masks, i.e. simply by painting. Certain gestures of two hands signify the forcible opening of the door, etc. The stage itself remains the same, but articles of furniture are carried in during the action. All this has long been known, and cannot very well be exported.

Es decir, el teatro clásico chino se caracteriza por expresar muchas cosas con pocas palabras, es un arte sucinto. Por eso, no hace grandes esfuerzos por expresar el ambiente, sino que se apoya en la transmisión del sentido. Se trata de un arte organizado lleno de belleza que incorpora el canto y el baile y satisface al público.

Las diferencias entre el teatro occidental y el chino se pueden reducir a cuatro: concepto, modo, tema y decoración.

- a) En cuanto al concepto, ya acabamos de señalar que el teatro chino intenta expresar un espíritu abstracto que exige determinada estética para aumentar el

⁵⁷Es un método clásico artístico chino, los artistas ignoran el entorno realista y prestan mayor atención a mostrar el espíritu interior.

placer de contemplar. A veces evita el empleo de decoración realista para que esta no coarte la imaginación del espectador.

- b) El modo se presenta por medio de una combinación de diálogo, canto y baile. Yu Hang (2016) afirma que la mayor diferencia entre el teatro occidental y el teatro chino consiste en que el teatro occidental valora mucho la comunicación interna: los diálogos son el motor narrativo de las obras. El teatro chino habitualmente presta atención a la comunicación externa, es decir, a que los actores puedan establecer contacto directo con el público. El estilo discursivo, en estos casos, es parecido al de la épica o la literatura oral. Dado que los textos teatrales chinos normalmente están motivados por la función referencial y la función poética, este estilo intrincado y poético se siente natural.

Por otra parte, Edwin Wilson y Alvin Goldfarb (2016: 192) afirman que, debido a que su origen está en el entretenimiento público, el teatro clásico chino ofrece pocos planteamientos literarios o filosóficos, pero conserva el canto y el baile. De acuerdo con Xu (2008: 263), bajo el control de 写意⁵⁸ ‘la expresión del espíritu (lo abstracto)’ el teatro chino está intentando evitar el empleo de lo material, de ahí que se haya creado un canto y baile diferentes a los habituales, que deberán tener rima para dar placer al oído y ritmo para complacer a la vista. Para Zhang Hongxia (2019), en el teatro clásico chino destaca la sencillez, la esencia y la estilización corporal. Dicho de manera más precisa, mientras el teatro occidental muestra una tendencia a la psicología, el oriental se inclina hacia la metafísica (Antonin Artaud, 1993: 68).

Esta ser a su característica más notable y este estilo también ha influido mucho en el teatro de Brecht y el de Vsevolod Emilevich Meyerhold. Estos dos maestros han aplicado la idea de sencillez a sus obras después de ver la representación del maestro dramático chino Mei Yanfang (véase 1.2).

- c) En lo que se refiere al tema, Xu Muyun (2008: 264) afirma que “el morbo del

⁵⁸ Es un método clásico artístico chino, los artistas ignoran el entorno realista y prestan mayor atención a mostrar el espíritu interior.

teatro chino consiste en la ridiculización de temas”⁵⁹. Dado que el teatro clásico chino es el producto de una sociedad feudal de unos 4000 años de antigüedad, carece de lo que Xu Muyun (2008: 260) llama “el espíritu del tiempo”. Para tratar de solucionarlo, el autor planteó la reforma del guión, teniendo en cuenta que hoy en día China no es ya un país antiguo.

Zhou Haiyun (2016) destaca que hubo dificultades para representar el poder político a lo largo de la historia del teatro clásico de China. Había grandes diferencias entre lo que se estaba representando y lo que existía realmente, y eso impedía que el teatro pudiera reivindicar las necesidades del pueblo. Sin embargo, a causa de la decadencia de la monarquía feudal y de los problemas internos y externos de la misma, algunos dramaturgos chinos intentaron asimilar el teatro occidental para intervenir en la acción política y social: se trataba de derribar los pensamientos feudales y llevar a cabo una suerte de ilustración nacional.

Algunas obras de Henrik Johan Ibsen preconizaban la emancipación de la mujer y su liberación personal coincidiendo con el Movimiento de la Nueva Cultura y la lucha anti-imperialista y anti-feudal, de manera que se pudo introducir este contenido en China; por el contrario, las obras de Anton Pavlovich Chekhov no fueron muy bien aceptadas seguramente por su tratamiento de temas como el sentido de la vida. Por ello, observamos que las obras introducidas tenían que adaptarse a la tendencia social del momento y satisfacer la estética demandada por la población china.

Además, hay que considerar también la censura que existe en China. Xu (2008: 271) dice que el perjuicio que provoca el teatro sin censura no es menos que el de la morfina o la marihuana. La censura no uniforme causará muchos problemas y perjudica algunas obras de gran calidad⁶⁰. En la afirmación de Xu podemos ver que la motivación de la censura es filtrar las obras que pudieran

⁵⁹ Traducido: 中剧的病态，全在乎取材之谬误荒唐

⁶⁰ Traducido: 戏剧不审查，一任邪乐音声为害社会，其毒因不减于吗啡鸦片。惟审查不统一，不彻底，则毒害之外，必且流弊百出，而将国有佳剧逐渐消灭也

ser nocivas para la sociedad y proteger al espectador.

- d) En cuanto a la decoración, se ñalan Edwin Wilson y Alvin Goldfarb (2016: 192) que una mesa y una silla podr ían representar muchas cosas, tales como montañas, puentes, edificios, puertas, ventanas y camas etc. Por otro lado, y desde una perspectiva espacial, Lu Ang (2000: 130) afirma que el teatro chino clásico y el occidental tienen una diferencia notable: la suposición, que puede considerarse la esencia del teatro chino.

Como hemos mencionado anteriormente, la esencia del teatro clásico chino consiste en 写意⁶¹ ‘la expresión del espíritu (lo abstracto)’, algo que coincide a la perfección con la idea de Meyerhold: la suposición, una gran aportación al teatro mundial. El término implica que en la escena puede haber todo sin necesidad de recurrir al objeto concreto. En otras palabras, la idea 写意 ‘la expresión del espíritu (lo abstracto)’ o suposición se caracteriza por expresar muchas cosas con pocas palabras. Así pues, en el escenario será posible mostrar la imagen del cielo, la tierra, los seres humanos o incluso los demonios por medio de la representación aunque no aparezcan en realidad. Concretamente, tomamos la obra clásica china 牡丹亭 ‘El Pabellón de las Peonías’ como un ejemplo que incluye en varias escenas ubicaciones como un patio, un dormitorio, un templo, un lago, el mar, el infierno, un palacio y el escenario de una guerra. Por esta razón, y dicho de una manera más popular acorde al campo dramático, “两三人千军万马，五六步万水千山” ‘un par de personas son un ejército, unos pasos son ya una larga ruta’, algo que nos da una idea de la libertad en la escena.

Para Ye Changhai (2006: 197), el lirismo y la viveza también son características fundamentales del teatro; es decir, los dramaturgos deberán partir de las vivencias reales.

Yu Qiuyu (1985: 13) se ñala que el teatro es un arte caracterizado por la intuición y la procesabilidad. Los espectadores tienen ganas de ver y sentir lo máximo posible

⁶¹Es un método clásico artístico chino donde los artistas ignoran el entorno realista y prestan mayor atención a mostrar el espíritu interior.

en la escena, lo que exige que la puesta en escena, el director, la representación y la obra misma se coordinen bien. Eso se refleja en la obra 霸王別姬 ‘Adiós a mi concubina’. Si los actores solamente leyeran el poema 垓下歌⁶² sentados, los espectadores no podrán valorar los grandes logros de Xiang Yu⁶³. La lírica 垓下歌 es un arte gestual por el que la gente siente las emociones: la pesadumbre ante la derrota y el ambiente trágico de la obra. Por eso, para la mejor versión de una obra requiere no solo de la acción y la interpretación en escena sino también del vestuario de los actores y el lirismo del texto.

Sin embargo, algunos autores no tienen en cuenta la puesta en escena a la hora de escribir su texto y, aunque este tenga gran calidad poética y literaria, no se puede representar. Hegel (1989: 190) considera que este tipo de obras, simplemente, no son teatro. Desde una perspectiva estética, se debería ofrecer una obra completa para agradar a los espectadores.

En conclusión, podremos decir que el buen teatro chino estará basado en la suposición y, al mismo tiempo, en el hecho de que el autor tenga en cuenta la posibilidad de la representación y la sensación del propio espectador. Temáticamente, aunque hoy en día el teatro chino tiene un registro más abierto, existirán límites o, dicho de otra manera, la posibilidad de censura. Eso exige que, sobre todo en el teatro extranjero introducido en China, el autor o el traductor tengan en cuenta algunas restricciones léxicas y temáticas que expondremos más adelante (2.3.) al estudiar los aspectos más concretos de la traducción de la obra *Juicio a una zorra*.

1.2. INFLUENCIA DEL TEATRO CHINO EN EL MUNDO OCCIDENTAL

Como hemos mencionado arriba, Brecht y Vsevolod Emilevich Meyerhold son dos dramaturgos muy influidos por el teatro chino. Sobre todo, en su estética minimalista.

En el teatro clásico chino, es habitual que los actores se presenten al espectador

⁶² Es la poesía que leyó el general Xiang Yu antes de morir.

⁶³ El general de la China antigua.

cuando entran en escena. Sin embargo, en el teatro occidental, los dramaturgos recurren a otros métodos para que el espectador pueda conocer al personaje. Habitualmente, se recurre a diálogos con otros personajes, en los que se pone de manifiesto quiénes son o qué motivaciones tienen al inicio.

Brecht decide recurrir al método chino, por ser más fácil y rápido, y lo introduce en sus obras *El alma buena de Szechwan* y *La madre*. En la primera de estas, el protagonista, llamado Laowang, hace una pequeña presentación al aparecer en escena: “Soy vendedor de agua en la capital de la provincia. Mi trabajo es bastante duro cuando hay escasez de agua, porque tengo que conseguirla en un lugar muy lejano”. En la segunda, la madre Vlásova en su primera aparición dice: “yo, Pelagiya Níovna Vlásova, tengo 48 años, soy viuda y madre de un trabajador”.

Brecht defiende que a la hora de hacer crítica social, es necesario el efecto de distanciamiento, que también estará influido por el estilo teatral chino. En el final de su obra *El alma buena de Szechwan*, un actor aparece en el escenario y dice: “¿Sería igual si esto le sucediera a otra persona? ¿Sería igual si cambiara el mundo? ¿Si cambiaran los dioses eso sucedería? ¿Ocurriría si los dioses no vinieran?”. El autor deja un espacio imaginativo al espectador que subvierte la teoría clásica del teatro occidental.

En su obra *Madre Coraje y sus hijos* aplicó el concepto del espacio teatral chino para marcar la distancia de un punto de inicio a un punto de llegada. Un ejemplo de este empleo lo encontramos en la escena del viaje del ejército por Europa en compañía de la madre coraje, que era comerciante. En esta escena, lo que el espectador ve es a los actores tirando de un carrito y recorriendo el escenario. Es decir, con unos pasos se representa el trayecto de días o de meses, en una vuelta se puede llegar a Italia y en otra a Polonia. Además, los cambios de espacio se realizan por medio de actos sencillos que lleva a cabo el propio actor. Así no solo se amplía la imaginación del espectador, sino también el espacio escénico.

Meyerhold es otro dramaturgo que toma recursos propios del teatro chino, como es el caso de la estilización, por la que se representan acciones sin los objetos físicos que intervendrán en estas. Por ejemplo, a la hora de abrir una puerta o de cerrarla, en

la escena no está presente esa puerta, por lo que el público entiende qué ocurre únicamente a través de la representación del actor. Igual ocurre a la hora de beber en una escena en la que no hay siquiera vaso, el espectador sabrá qué está bebiendo el actor (té, agua o alcohol) gracias a su representación.

Así pues, en la obra *Bosque*, Meyerhold no usa decorados de un bosque, sino de un puente, con lo que aporta cierto sentido simbólico. Este tipo de decoración se parece mucho a la del teatro clásico chino, que por medio de una mesa y dos sillas es capaz de representar cualquier cosa.

Igualmente, la música es otro elemento fundamental en el teatro clásico chino y que también influyó en las obras de Meyerhold. Él valora el efecto de fortalecimiento de la música en escena: cómo el sonido de la percusión y de los instrumentos de viento pueden atraer la atención y ampliar el disfrute de la obra. Como resultado, *Don Juan* empieza con el sonido atronador de gongs y tambores.

Meyerhold adapta muchos elementos clásicos chinos en sus obras, como fruto de su aculturación mixta y el resultado de la absorción de la esencia del teatro chino clásico.

1.3. EVOLUCIÓN DEL TEATRO CHINO

A comienzos del siglo XX, más concretamente en el año 1906, algunos estudiantes chinos en Japón fundaron La Asociación Chun liu de teatro, y al año siguiente llevaron su proyecto a China con el nombre Teatro Occidental *La dama de las camelias*. La construcción de la asociación Chun liu implicaba dar un paso más allá del teatro tradicional incorporando elementos del teatro occidental (es el origen del teatro moderno o *Huaju*). Podemos decir, pues, que la transformación del teatro tradicional en el contemporáneo se da en el tránsito del siglo XIX al siglo XX.

Tras la guerra de Opio, se dieron cambios en la estructura del Estado chino, hasta que estas transformaciones cristalizaron en la Nueva Revolución Democrática. Especialmente después del Movimiento del Cuatro de Mayo, China fue más moderna y global. Aunque no se podrá comparar con el occidental, el teatro chino de esa época

mostraba una actitud abierta y se nutría poco a poco de las teorías y los conceptos del mundo occidental que se adaptaban según el estado de la sociedad del momento. El cambio de los fundamentos del teatro es un signo significativo del paso de la época clásica a la moderna. Esto no implicó que el teatro clásico desapareciera completamente; de hecho mantuvo parte de su esencia y es la conjunción de ambas artes lo que terminó triunfando. Como comenta el especialista en dramaturgia china Xiao Juyin (apud Lu Ang, 2000: 105): “Los objetivos que el teatro moderno adopta del teatro clásico son: el enriquecimiento y desarrollo de los métodos de la representación y la creación de estilos y formas con un fuerte ambiente nacional”⁶⁴

Como se desprende de esta cita, a lo largo del desarrollo del teatro chino moderno no se ignoraron los elementos nacionales y se tuvo en cuenta el estilo preferido por los espectadores chinos. La estilización y la suposición son los métodos artísticos clásicos que más valora el teatro chino moderno (Jiao Juyin, 1959). En efecto, la suposición⁶⁵ se conserva en el teatro moderno y es una presencia artística importante en China. Sin embargo, a causa de la fuerte influencia de la sociedad occidental, este tipo de característica nacional está convergiendo con nuevas propuestas y tratamientos, lo que acelera el desarrollo del teatro chino.

Tian Meili (2004: 11-12) describe las influencias occidentales que se incorporaron al teatro chino contemporáneo y cómo se adaptaron a los espectadores chinos y a su juicio estético.

Menciona, en primer lugar, la división de los géneros. En el teatro tradicional apenas había distinción entre comedia y tragedia, pero a causa de la influencia occidental, los autores chinos empezaron a diferenciar ambas en el teatro contemporáneo.

En segundo lugar está la elección del tema. En las dinastías Yuan, Ming y Qing el desarrollo del teatro alcanza su cumbre y se emplean tópicos que se mantienen con

⁶⁴ La traducción es nuestra. El original es el siguiente: “话剧向戏曲学习的目的有两个: 一是丰富并进一步发展话剧的演剧方法; 二是为某些戏的演出创造民族气息较为浓郁的形式和风格。”

⁶⁵ En chino se llama 写意. Se trata de un método clásico artístico chino, los artistas ignoran el entorno realista y prestan atención al espíritu interior.

pequeñas variantes: el matrimonio de conveniencia, la mujer hermosa que seduce al emperador y provoca su caída, los héroes de la guerra, el cambio de príncipe, la venganza familiar, la injusticia, etc. Todos los temas se adaptaban a la situación social de la época correspondiente y sus orígenes provienen de la realidad, la historia o la mitología china. Sin embargo, en el teatro actual aparecen temas occidentales afines a la sociedad china como los temas realistas de Ibsen, el tema de la libertad o el de la contra-tradicionalidad. Estos temas son muy empleados por los dramaturgos del Movimiento del Cuatro de Mayo para propagar la ideología de la emancipación.

La obra *Tormenta* de Caoyu es la más influida por Ibsen. El empleo reivindicativo de la imagen del pasado para criticar la actualidad proviene de la obra *Fausto* de Goethe. Los dramas históricos como *Zhuo wenjun* de Guo Moruo, *Pan jinlian* de Ouyang Yuqian y *el muerto de Yang Guifei* de Wang Duqing se escribieron con el fin de reivindicar una imagen estereotipada de mujer. Se observa en ella el influjo del realismo y el romanticismo. Por su anclaje en el sistema feudal de la China Antigua, el teatro clásico no tenía muchas posibilidades de tratar temas liberales y más concretamente temas que fueran contra el feudalismo o la dominación masculina. Por contra, a partir del siglo XX los dramaturgos chinos pudieron recurrir a estos temas y combinarlos con los contenidos nacionales.

En tercer lugar, Tian Meili incluye la figura del personaje. En el teatro clásico, la Ópera de Pekín, hay 4 tipos de personajes: 生 ‘el papel Sheng’, 旦 ‘el papel Dan’, 净 ‘el papel Jing’ y 丑 ‘el papel chou’ que respectivamente representan al personaje masculino, al personaje femenino, al personaje más llamativo generalmente maquillado de una forma exagerada y al personaje malo o en muchas ocasiones más irrelevante. Sin embargo, algunos personajes propios del teatro occidental influyeron en los dramaturgos chinos: entre ellos, la figura del loco o la de la mujer. Un ejemplo de esto lo encontramos en el dramaturgo Tian Han, que tradujo y representó la obra *Salomé en China* (1921). El dramaturgo valoraba mucho su ímpetu para la vida y su ligereza en cuanto al control moral y más concretamente su sentido para luchar contra la religión clásica y la sociedad. Dado que los intelectuales querían renovar el pensamiento clásico confuciano desde una perspectiva del diálogo y la ideología, la

obra *Salomé* se utilizó como un modelo anti-feudal y anti-clásico.

Por lo tanto, observamos que en los años 20 del siglo XX, los dramaturgos prestaron atención a temas como el humanismo, la democracia, el patriotismo, la liberación del pensamiento crítico, la liberación femenina y la igualdad para mostrar al pueblo chino que aún se hallaba bajo el yugo del feudalismo.

En los años 30, el teatro chino ha entrado en un periodo de madurez. Los movimientos culturales y los enfrentamientos políticos diferencian esta época de la anterior. El pensamiento y la creación dramática cambian al unísono. Ye Changhai (2006: 99) explica que bajo la influencia del marxismo-leninismo y el estímulos de la guerra civil y de clases, se planteó el eslogan del teatro proletario y “el movimiento del teatro de izquierdas” pasó a ser la fuerza principal del movimiento dramático. Este teatro era afín a principios tradicionales como el humanismo, la democracia y el patriotismo mientras ponía énfasis otros más revolucionarios como la pretensión de desenmascarar la oscuridad de la realidad, los problemas familiares, matrimoniales o específicamente los femeninos. Así aparecieron muchas obras muy reconocidas: por ejemplo, 回春之曲 ‘La canción del regreso de la primavera’, en la que se describe el patriotismo de los chinos de ultramar y sus ideales inquebrantables; 雷雨 ‘Tormenta’, que es una obra que sobrepasa a otras obras de la misma época en profundidad e integridad al poner al desnudo la oscuridad de la sociedad real; 这不过是春天 ‘Es solo primavera’, que basada en el descubrimiento natural de los sentimientos humanos en conflicto y las propias figuras de la obra nos cuenta una historia con un matiz romántico muy particular.

En los años 40, la invasión del enemigo extranjero y la agitación de la guerra causaron un gran impacto en el teatro y hay muchas obras sobre el exilio y la emigración. La sociedad necesitaba que el teatro hiciera propaganda de la revolución. Mao Zedong y Zhou Enlai (1938) decían que “el arte es el arma más poderosa para propagar, lanzar y organizar a las masas”⁶⁶. También, Zhang Wentian (apud Instituto artístico de Beijing y Shanghai, 1990: 850) plantea que en aquel momento, el arte, en

⁶⁶Traducción propia de la nota: 艺术是宣传、发动与组织群众的最有力的武器

primer lugar, deb á adaptarse al arte de la guerra; en segundo lugar, deb á popularizarse. Algunas obras como 逼上梁山 ‘Forzar a alguien a subir a la montaña *Liang*’ o 三打祝家庄 ‘Atacar tres veces al pueblo *Zhujia*’ representan las necesidades de las masas populares y suponen un problema para los gobernantes feudales. Ambas obras tienen una motivación didáctica clara dirigida por el partido comunista, que ya estaba preparando un contraataque.

En los años 50 y 60 se produce una reforma dramática que establece unos nuevos requisitos para la elaboración de obras. De acuerdo con Ye Changhai (2006: 149); primero, se deb án recoger documentos del gusto de la población; segundo, se deb á censurar el contenido, es decir, se deb án eliminar aquellos elementos que no se consideraban saludables; en tercer lugar, se deb á fortalecer la puesta en escena buscando especialistas. Yuqian Ouyang (apud Ye changhai, 2006: 151) plantea que se suele pensar que esta reforma provocó un cambio en los contenidos, que corrigió pensamientos erróneos y deshizo la corrupción; sin embargo, en realidad el cambio no fue agresivo ni fue el resultado de una imposición sino que se trató de algo gradual para que el público se contagiara de una forma natural de los principios de los nuevos tiempos. Para Ma Shaobo (1952) se hac á hincapié en la altura del pensamiento. El autor señala que “el final del arte de alta calidad dependía del pensamiento crítico”⁶⁷. A partir de este momento, surgen obras que reivindicaban la historia de algunos personajes aunque inevitablemente hab á gente que criticaba esta idea creyendo que estos personajes eran ridículos.

En resumidas cuentas, en esta época, se redujeron y prohibieron las obras aristocráticas de temática feudal y aquellas en las que aparecen esclavos y se estimularon otras que se consideraban políticamente más saludables: obras en las que se representaban héroes que defendían al pueblo de la opresión y en las que se mostraba el amor libre. Esta tendencia responde a motivos políticos, tal y como el primer ministro Zhou Enlai (1951) señala en su *Instrucción de la reforma del trabajo dramático*, el teatro de la población es un arma importante para educar a las masas en

⁶⁷ Traducción de la nota original: 有了高度的思想性，在艺术上才能有高度的完成.

la democracia y el patriotismo.

Sin embargo, a partir del año 1966, y hasta el 1976 se produce la Revolución Cultural cuyo esp ítu central, paradójicamente, era profundamente contracultural y anti-conocimiento. A partir de este punto, se pone de moda un estilo teatral grandilocuente contra la modernidad y pol íficamente extremista.

Al terminar la Revolución Cultural, la sociedad fue recuperando paulatinamente el desarrollo propio del teatro. Sin embargo, de acuerdo con Li Zhenlin (2010: 105-106), después de la Revolución Cultural, la econom ía, la pol ítica y el campo cultural sufrieron un gran cambio. El reto al que se enfrentará el teatro en China, y también el del resto del mundo, será la falta de público a causa del desarrollo de otras alternativas de ocio y entretenimiento.

2. El lenguaje del teatro chino

2.1. INTRODUCCIÓN: EL LENGUAJE EN EL TEATRO

El lenguaje ocupa un papel insustituible en una obra teatral, como afirma Santiago Trancón (2006: 149): «en el teatro la palabra puede adquirir poderes extraordinarios, cumpliendo funciones muy variadas, no solo referenciales, sino, sobre todo, creativas, produciendo efectos est éticos, de conocimiento y placer que ningún otro código o sistema de signos es capaz de alcanzar».

M. H. Abrams (1962), en su texto *El espejo y la lámpara*, ha señalado que el arte es la imitación de los poderes naturales. Esta es quizá la teoría estética más original. Tanto el lenguaje del teatro como el de la vida cotidiana están limitados por la perspectiva en la que se sitúa el hablante. Pero, en comparación con el de la vida cotidiana, el lenguaje del teatro es art ístico. Esto lo vuelve más complejo desde un punto de vista formal y semántico, y siempre debe considerarse, por lo mismo, si el público lo entenderá y si será de su gusto.

2.2. LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL LENGUAJE TEATRAL

De acuerdo con J. Canoa (1989: 163), el lenguaje dramático tiene estas características: «1) está vinculado a la enunciación; 2) necesita un contexto pragmático; 3) su axialidad temporal está basada en el presente y su espacio es la deixis». Edward A. Wright (1962: 26) señala que la teatralidad es un factor esencial de toda obra teatral. Lingüísticamente «teatralidad implica exageración, algo que está excedido o extralimitado, sobreactuado y, por este motivo, muchas veces tiene una connotación negativa. Algunos suelen emplear la palabra *amplificación* o *manifestación* para evitar este tipo de reacción».

Santiago Trancón (2006: 237) nos recuerda que:

El habla teatral no es una copia del habla ordinaria. El habla en el teatro, por muy imitativa que sea, está sometida a todo tipo de manipulaciones, exageraciones y, en general, a una contextualización o inserción en situaciones que no suelen ser (no pueden serlo) reproducciones o copias de la realidad

Para Zich (1931), si el texto teatral tiene que contar con valores literarios, no se debe perjudicar su cualidad dramática. Por tanto, tendríamos que prestar atención a la diferencia entre el estilo literario y el teatral. Santiago Trancón (2006: 150) indica que:

En la literatura moderna la palabra se escribe para ser leída e imaginada individualmente; la vinculación con el receptor es interna y directa, sin intermediarios. En el caso del teatro la palabra se escribe, no para ser leída, sino para ser dicha, hablada, o sea, para unirse al cuerpo como voz a través del actor y en función de la conducta y la acción de los personajes

Además, hemos de señalar que, de acuerdo con Meng Weigen (2012: 85-105), el estilo discursivo del teatro también se caracteriza por los rasgos de movilidad, personalización y poética.

En lo que respecta a la movilidad, el teatro es un arte de acción, que motiva el desarrollo del argumento y, consiguientemente, el estilo discursivo que se combina con la acción debe ser más vívido.

En cuanto a la personalización, el lenguaje es una herramienta potencial para representar el carácter de los personajes. La personalización del lenguaje se refleja en la clase, edad, profesión y experiencia del personaje y, al mismo tiempo, contribuye a caracterizarlo en diferentes situaciones.

En cuanto a la poética, para Zich (1931: 75, Subrayado de M.P) «toda secuencia verbal es poética, pero solo en el caso de que tenga un efecto estético». En otras palabras, el placer estético de la palabra. Santiago Trancón (2006: 339) afirma que el placer que produce el teatro consiste en hacernos gozar con «las frases bien construidas y bien dichas, con las ocurrencias, las imágenes poéticas, líricas o insólitas, con las entonaciones agradables, vigorosas, dulces, apasionadas, melancólicas o dramáticas».

2.3. LAS FUNCIONES GENERALES DEL LENGUAJE TEATRAL

Roman Jakobson (1960: 57) propone seis funciones del lenguaje: la función referencial, la función emotiva, la función conativa, la función poética, la función metalingüística y la función fática. Christiane Nord (2001: 40-44) plantea que en la traducción intervienen la función referencial, la función expresiva, la función apelativa y la función fática. Por lo tanto, en la traducción deberíamos incorporar la información que transmitiera originalmente el autor, incluyendo emociones, reflexiones y recursos estéticos y expresivos, de manera que la experiencia del lector del texto meta sea lo más similar posible a la de un lector del texto de origen.

Por su parte, M. Corvin (1997: 160-162) señala que las funciones del lenguaje serían las siguientes: primera, «la función de representación de las realidades a las que las palabras pronunciadas hacen referencia por su significación, por su sentido»; segunda, la función de «expresar las experiencias, los diferentes estados y procesos psíquicos vividos por el personaje que está hablando»; y tercera, la función de

comunicación: «lo que el hablante dice es comunicado a otro personaje, aquel a quien dirige sus palabras». A continuación veamos las diferencias en el lenguaje del teatro entre el español y el chino.

2.4. EL LENGUAJE TEATRAL CHINO

La representación teatral cambió en China con la introducción del teatro moderno: se pasó de una expresión exagerada de las emociones a una representación más natural y real. Y aunque a día de hoy todavía se conservan elementos hiperbólicos, estos ya no constituyen un valor principal. Por el contrario, ahora la sociedad y el público requieren textos y problemáticas que se aproximen a los de la vida real y con los que se puedan identificar.

Si se observan las obras chinas modernas, nos percataremos de que sus objetivos principales son el entretenimiento del público y su valor artístico. A lo largo de la historia, casi todas las representaciones se han hecho para públicos que consideraban el teatro como una forma principal de ocio. Filosóficamente, el confucianismo valora mucho al público. Así pues, la estética teatral china se caracteriza por su populismo, lo que tiene como consecuencia una búsqueda del humor y la oralidad.

En cuanto a la oralidad, siendo un arte y una forma de literatura, el teatro tendrá que partir de la belleza. Si el público es el punto de partida, el texto deberá tener en cuenta, consecuentemente, sus emociones y sensaciones. Es decir, el uso de la palabra o la expresión deberá provocar la empatía. Cabe precisar que, aunque decimos que el estilo textual deberá acercarse al de la vida real, nunca llega sin embargo a identificarse con él completamente a causa de su carácter artístico. De ahí como exponemos en el epígrafe 2.3, la relevancia de la censura, que impide el uso de palabras de naturaleza obscena consideradas perjudiciales para el espectador.

3. El texto en el teatro chino

3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEXTO TEATRAL

Nos preguntamos con Ubersfeld (1993:8) « ¿qué es lo específico del texto teatral? ». Este autor afirma claramente la importancia de definir el texto teatral, de ahí que busquemos algunos rasgos que nos permitan distinguir el texto teatral y el no teatral. Primero, «el rasgo específico del texto teatral es el hecho de que se concibe y escribe para la representación» (Trancón, 2006: 163), es decir, está elaborado para ser llevado al escenario. En segundo lugar y basándose en el rasgo específico, la función esencial del texto teatral consiste en «establecer su razón de ser y su propia especificidad a partir del hecho de que puede ser representado» (Trancón, 2006: 163). En otras palabras, el texto teatral no está creado para ser leído o imaginado, sino que se elabora aceptando y potenciando su capacidad para ser representado mientras se combina con elementos lingüísticos y estructurales. Hegel (1948: 166) afirma que una obra dramática no está escrita para ser leída, sino que está «compuesta expresamente para la escena». Ahora bien, necesitamos todavía añadir otro detalle que provoca cierta confusión: «el texto teatral no siempre ni necesariamente ha de ser un texto literario» (Trancón, 2006: 153). Esta idea también la encontramos en la obra *Teoría del teatro* escrita por M. Corvin (1997: 19-20):

El texto dramático no admite una equiparación con los demás textos literarios, porque, aunque coincide con ellos utilizar como medio expresivo el lenguaje verbal, se distancia de los otros géneros en que está destinado a la representación y, por esta finalidad, utiliza el lenguaje de forma particular, por ejemplo, con una gran profusión de diálogos, en forma dialogada.

Por tanto, el texto teatral tiene características específicas que conviene estudiar a continuación.

3.2. LAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL TEXTO TEATRAL

Como hemos comentado con anterioridad, el texto teatral es un tipo de texto

especial. M. Corvin (1997: 34) dice que el rasgo específico es «su discurso dialogado por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales». Aunque, sin duda, la lírica y la épica también pueden utilizar el diálogo, la diferencia consiste, según el autor, en que «para la lírica y la épica el diálogo es uno de los medios expresivos mientras que para el drama es la expresión básica» (Corvin, 1997: 34).

Aparte de lo que hemos expuesto, Santiago Trancón (2006: 164) resume estas características concretas del texto teatral:

- 1) Carácter no subjetivo: ocultamiento del autor
- 2) Ausencia de narrador: imposibilidad de intermediación discursiva
- 3) Estilo directo: el personaje es el sujeto de la enunciación
- 4) Condicionado por predeterminaciones:
 - Espaciales (el espacio escénico real y el espacio de la ficción)
 - Temporales (el tiempo real de la representación y el tiempo imaginario de la ficción)
 - Códigos teatrales preexistentes (estilo, género, historia teatral)
 - Convenciones teatrales (sobre la duración, el espacio, el lenguaje, modas, etc)
- 5) Destinatario múltiple:
 - Actores, director, escenógrafo, etc.
 - Otros personajes
 - Los espectadores
- 6) Incompleto: imposibilidad de contener o definir todos los elementos de la representación, las condiciones de la enunciación y el contexto comunicativo
- 7) Modificable: sujeto a adaptaciones y cambios
- 8) Interpretable: sometido a un proceso de interpretación y valoración múltiple
- 9) Necesidad de un texto intermediario—o sucesivos textos intermediarios—entre el texto originario y la representación (el texto elaborado por el director, los actores, el escenógrafo, etc)

Por tanto, podemos observar que el texto literario posee bastantes límites y restricciones. Dado que esta tesis tiene como finalidad estudiar la traducción del teatro, de momento solo nos centraremos en dos de las convenciones teatrales: el lenguaje y el tiempo imaginario de la ficción. Teniendo en cuenta las teorías del lenguaje de los epígrafes anteriores, el lenguaje funcionará para esbozar los caracteres de los personajes, y se entiende en consecuencia que deban utilizarse diferentes registros de acuerdo con las distintas clases de personajes. Sin embargo, aunque Trancón (2006: 185) al referirse a la actualidad afirma que “hoy no se respeta el decoro”, el registro y el estilo sí siguen siendo herramientas importantes para valorar los rasgos de los personajes.

Dado que el tiempo para que se desarrolle la historia es limitado, no es adecuado introducir muchos obstáculos para la comprensión, como pudieran ser elementos que debilitan los conflictos, que oscurecen los caracteres del personaje o que dificultan la expresión del argumento. Hay una obra china que se titula 藏书之家 ‘La casa de la corrección de libros’. Tanto el contenido como la representación son de gran interés; sin embargo, el autor también hace una gran cantidad de alusiones literarias que llegan a ser difíciles de entender, lo que impide la comprensión de la obra por parte del público. Lo más importante es, por tanto, cómo coordinar la estructura del texto y de la representación para que el público pueda obtener un equilibrio entre sensibilidad y racionalidad.

En cuanto a la comprensión, naturalmente hablamos de los intentos del autor por hacer que su texto encaje tanto con un gusto refinado como con un gusto coloquial y popular. Debido a que el bagaje cultural y la capacidad de comprensión de cada espectador son diferentes, una obra deberá ser versátil en este sentido. Eso supone una meta difícil de alcanzar, puesto que, a la vez se debe ofrecer un extra a aquellos que son capaces de entender ciertas connotaciones, referencias, etc., sin dejar de prestar al mismo tiempo atención a la experiencia de quien solo pueda quedarse con un mensaje más superficial.

3.3. EL TEXTO TEATRAL CHINO

Desde los años 90, corrientes de teatro occidentales como el teatro del absurdo o el existencialismo así como su simbología y la perspectiva de la sociedad de consumo fueron llegando a la cultura china e impactaron en su teatro: se empezaron a emplear símbolos, corrientes de conciencia, metáforas y exageraciones. La relación entre los actores y los espectadores también cambió en comparación con el teatro clásico e incluso apareció la interacción. El aumento de la discusión, el coro y el monólogo hacen que el texto ocupe cada vez más lugar.

Además, el centro creativo se trasladó desde la historia macroscópica hacia la vida ordinaria. Tomaremos la obra 恋爱的犀牛 ‘El rinoceronte enamorado’ como un ejemplo que nos permitirá analizar las características del texto teatral chino.

La obra 恋爱的犀牛 ‘El rinoceronte enamorado’ es una obra vanguardista de mucho éxito en China desde su estreno en el año 1999. Ya se ha representado más de dos mil quinientas veces y siempre ha sido un éxito de ventas. También es una obra que se ha exportado a otros países, no solo por su argumento, sino también por su carácter experimental. Es una obra en la que se combinan aspectos occidentales y chinos. Para alcanzar los requisitos de los espectadores chinos, los autores Meng Jinghui y Liao Yimei aplicaron una actitud neutra al texto. En otras palabras, utilizaron tanto el lenguaje postmoderno, como las ideas de la cultura popular.

恋爱的犀牛 ‘El rinoceronte enamorado’ cuenta una historia de amor enredada entre el cuidador de un rinoceronte llamado Malu y su vecina Mingming. En la historia, Malu está locamente enamorado de Mingming mientras que ella está enamorada de otro hombre. Después de varios intentos de conquista fallidos, Malu secuestra a Mingming y mata a su mejor amigo, el rinoceronte Tula. Esta historia negra del idealismo, de la melancolía y de la abnegación es vanguardista y verosímil incluso hoy día.

a) Los diálogos entre los protagonistas y figuras

La primera escena es el monólogo de Malu:

“黄昏是我一天中视力最差的时候，一眼望去满街都是美女，高楼和街道也变幻了通常的形状，像在电影里……你就站在楼梯的拐角，带着某种清香的味道，有点湿乎乎的，擦身而过的时候，才知道你在哭。”

‘A la hora del crepúsculo tengo la peor de las vistas. Echo un vistazo a la calle, que parece una escena de una película: está llena de mujeres guapas, y edificios altos, ha cambiado su imagen habitual. Tras poner un pie en la esquina de la escalera, siento un aroma a frescura, no supe que estabas llorando hasta que pasé de largo⁶⁸.

Este monólogo habla del encuentro de Malu y Mingming y de su persecución:

“你感觉不到我的渴望是怎样的向你涌来，爬上你的脚背，淹没你的双腿，要把你彻底的吞没吗？”

‘¿No puedes sentir cómo mi apetito de ti me inundaba, escalará tus empeines, sumergirá tus piernas y me apropiaré de ti?’

Mientras tanto, aparece Mingming atada a una silla con los ojos vendados. Con esto se da entender que Mingming no tiene ganas, o no es capaz de ver los sentimientos verdaderos de Malu. Después de la confesión de amor desesperada, las figuras cantan: 爱情多么美好，但不堪一击 ‘qué bonito el amor, pero qué débil’.

En la segunda escena y en la tercera, la protagonista Mingming no aparece en el escenario. En la segunda, se representa la conversación de Malu y sus amigos, y se incluyen temas sociales sensibles del momento, como la venta de productos falsos. El autor expone los conflictos sociales a través de los diálogos eligiendo el camino para que los espectadores juzguen por sí mismos.

b) El monólogo y los diálogos de los protagonistas

En la tercera escena se representa otro monólogo de Malu, que en realidad es una suerte de diálogo fragmentario entre Malu y Tula (el rinoceronte).

⁶⁸ Traducción propia del texto 恋爱的犀牛 ‘El rinoceronte enamorado’.

图拉，你是不是不高兴，跟个诗人似的，你不过是一只黑犀牛，甚至上不了濒危动物的红皮书。……我要是告诉你那件事，你是不是能高兴点？新犀牛馆快盖好了，园里拨了钱，他们准备要再买一头犀牛呢！

‘¿Tula, no estás contento? te pareces a un poeta. Solo eres un rinoceronte negro, ni siquiera puedes tener un lugar en el libro rojo de animales en peligro de extinción. ¿Estarás mejor si te cuento una cosa? La construcción del nuevo pabellón de rinoceronte va a acabar y el zoo concedió una asignación para comprar un nuevo rinoceronte.’

A través del monólogo, los lectores pueden sentir el afecto que hay entre Malu y su rinoceronte. A su vez, esto es un presagio del final en el que Malu mata al rinoceronte, mientras expone su amor trágico solemnemente.

Luego, en la cuarta escena vemos la primera aparición de la protagonista y el inicio de los diálogos entre ellos. En el texto aparecen tres temas que permiten que los protagonistas puedan conocerse.

Primero, Mingming cuenta su opinión sobre el amor, y Malu habla de su rinoceronte. Desde la perspectiva del giro lingüístico y de la estrategia de control de las palabras, Malu y Mingming mantienen un equilibrio en el diálogo y en los tiempos de las intervenciones sin interrupciones.

En segundo lugar, Mingming pregunta a Malu sobre su trabajo. Y frente a Mingming, que cuenta algunas curiosidades sobre su profesión, Malu no contesta directamente para introducir algunos subtemas, tales como “¿quieres ver Tula? y tengo el título” para intentar controlar el tema.

En el tercer tema que se representa en esta escena, Mingming ya no presta atención al trabajo de Malu, sino que continúa con el primer tema sobre el amor, y deriva hacia el hombre de quien está enamorada la protagonista: Chen Fei. Sin embargo, Malu ignora el monólogo de Mingming y habla para sí de su propio tema. Los dos personajes hablan en escena pero no hay comunicación entre ellos. Después, Mingming sale de la escena y Malu termina el diálogo hablando de sí mismo.

En esta escena, el autor plantea varios problemas: primero, la importancia de un buen trabajo en la sociedad del momento. La consideración de que dominar idiomas y

la ofimática son signos de profesionalidad en el trabajo. Segundo, el amor equívoco: Malu se enamora locamente de Mingming mientras que ella se enamora de otro hombre. En este juego sentimental, Malu y Mingming son víctimas, pero son incapaces de comprender el sufrimiento del otro. Se transmite el mensaje de que el amor es tan importante como peligroso, y los protagonistas son emocionalmente paranoicos. Por tanto, la historia acaba de manera trágica.

En la décima escena, Malu escribe un poema para Mingming, pero no lo termina. El comienzo es: “一切白的东西和你相比都成了黑墨水而自惭形秽，一切无知的鸟兽因为不能说出你的名字而绝望万分……”

“En comparación contigo, todos los blancos sentirían vergüenza por convertirse en tintas negras, todos los animales se desesperarían por no poder decir tu nombre.’

El clímax de la obra se encuentra entre la decimotercera y la decimoquinta escena, después de que Mingming espere a Cheng Fei en vano en su cumpleaños, expresa su entusiasmo a Malu. Ella querrá que Malu fuera Cheng Fei para dar rienda suelta a sus emociones. Ya que estaba enamorado de ella, se miente a sí mismo y juega a que él es realmente Cheng Fei. En esta escena, mientras Malu está inmerso en esta situación onírica y suena una canción cuya letra dice:

“对我笑吧，笑吧，就像你我初次见面，对我说吧，说吧，即使誓言明天就变。
享用我吧，现在，人生如此短暂，想起我吧，我吧，在你变老的那一年”
“所有的光芒都向我涌来，所有的氧气都被我吸光，所有的物体都失去重量，
我的坏脾气，走到了，所有路的尽头”“所有的风景都变得模糊，所有的手臂都变成翅膀，
所有的记忆都重新更换，你在一切的尽头向我微笑。”

“Sonríeme, sonríeme, como si fuera la primera vez nos encontramos. Dímelo, dímelo, aunque las promesas cambien mañana.

Aprovecha, ahora, que la vida es corta, recuérdame, recuérdame, en el año que envejecas.

Todas las luces me inundan, todos los aromas aspiro, todos los objetos pierden su peso.

Mi mal humor ha llegado al final del camino, todos los paisajes están borrosos, todos los brazos se han convertido en alas.

Todos los recuerdos cambian de nuevo, ríes al final del todo.’

Sin embargo, Malu se vuelve loco porque al día siguiente la protagonista no admite lo que ha pasado. Le fuerzan a salir de escena y la farsa acaba.

c) La combinación del diálogo con el canto y el uso del paralelismo

Otra característica notable de las obras de Meng Jinghui y Liao Yimei es la combinación entre el diálogo y el canto. Frecuentemente se describe el estado de ánimo a través de canciones con letras poéticas. Veamos un ejemplo:

En la escena decimoséptima, la canción *La mujer cristal* expresa bien el sentimiento de Malu:

“你永远不知道 ‘nunca sabrás’
你是我渴望已久的晴天 ‘eres un día soleado que yo deseaba hace mucho’
你是我猝不及防的暴雨 ‘eres una tormenta que no esperaba’
你永远不知道 ‘nunca sabrás’
你是我赖以呼吸的口气 ‘que eres el aire con el que vivo’
你永远不知道，我的爱人 ‘nunca sabrás, mi amor’
你也许永远不会知道…… ‘a lo mejor nunca sabrás’
你是不同的，惟一的，柔软的，干净的，天空一样的 ‘que eres especial, única, tierna, limpia y celestial’
你是我温暖的手套，冰冷的啤酒 ‘eres mis guantes afectuosos, la cerveza fría’
带着阳光味道的衬衫，日复一日的梦想 ‘la camiseta que huele a sol, el sueño de todos los días’
你是纯洁的，天真的，玻璃一样的 ‘eres pura, inocente y cristalina’
什么也污染不了，什么也改变不了 ‘no puedes contaminar nada ni cambiar nada’

Podemos observar que en las letras de las canciones se expresan los sentimientos

de los personajes e incluyen paralelismos para destacar el sentido de palabras y dar estructura. Además, en el teatro contemporáneo se añaden textos más flexibles como poemas, coros, discusiones e incluso jerga periodística para enriquecer su estrategia expresiva. En la escena vigésimo cuarta, cuando Malu intenta sacar el corazón del rinoceronte Tula, hay un monólogo con paralelismos:

“明明，我想给你一切，可是我一无所有。我想为你放弃一切，可我又没有什么可以放弃……如果是中世纪，我可以去做一个骑士，把你的名字写进每一座被征服的城池。如果在沙漠中，我会流尽最后一滴鲜血去滋润你干裂的嘴唇。如果我是天文学家，有一颗星星会叫做明明。如果我是诗人，所有的声音都只为你歌唱。如果我是法官，你的好恶就是我最高的法则。如果我是神父，再没有比你更好的天堂。如果我是哨兵，你的每一个字都是我的口令。如果我是西楚霸王，我会带着你临阵脱逃任由人们耻笑。如果我是杀人如麻的强盗，他们会乞求你来让我俯首帖耳。可我什么也不是，一个普通人，一个像我这样普通的人，我能为你做什么呢？”

‘Mingming, quiero darte todo, pero no tengo nada. Quiero abandonar todo por ti, pero no tengo nada que abandonar. Si estuviera en la Edad Media, podré ser el jinete y escribir á tu nombre en todas las murallas conquistadas. Si yo estuviera en el desierto, agotar á mi última gota de sangre para humedecer tu labio seco. Si yo fuera astrónomo, habrá una estrella llamada Mingming. Si yo fuera poeta, todas las voces te cantar án. Si yo fuera juez, tu deseo ser á mi máxima regla. Si yo fuera el Padre, no habrá un paraíso mejor que tú. Si yo fuera soldado, cada una de tus palabras ser án órdenes para mí Si yo fuera Xiang Yu⁶⁹, te llevar á para huir de la guerra sin tener miedo de la chacota de la gente. Si yo fuera un bandido cruel, te rogar á para que yo pudiera obedecer. Pero no soy nada, una persona normal. La gente vulgar como yo, ¿qué puede hacer por ti?’

En ese momento, saca unas tijeras y mata al rinoceronte, Mingming grita espantada al ver lo ocurrido. Malu saca el corazón del pecho del animal y se lo entrega a Mingming mientras dice “这是我能给你最后的东西，图拉的心，和我自

⁶⁹ Xiang Yu es un general chino famoso en el año 202 a. C.

己，你能收留他们吗？” ‘esta es la última cosa que puedo darte, el corazón de Tula y el mío, ¿podrías guardarlos?’. En este momento, Mingming llora sin poder decir nada.

Al final, Malu lee la poesía que no había terminado:

一切白的东西和你相比都成了黑墨水而自惭形秽，‘En comparación contigo todos los blancos sentirían vergüenza por convertirse en tintas negras’

一切无知的鸟兽因为不能说出你的名字而绝望万分，‘todos los animales se desesperarían por no poder decir tu nombre’

一切路口的警察亮起绿灯让你顺利通行，‘Todos los policías del cruce te darían el paso verde para que puedas pasar fácilmente’

一切正确的指南针向我标示你存在的方位。 ‘Todas las brújulas me dirigen hacia ti’

你是不留痕迹的风， ‘Eres el viento que no deja rastro’

你是掠过我身体的风， ‘Eres el viento que me pasa’

你是不露行踪的风， ‘Eres el viento que no sé dónde está’

你是无处不在的风…… ‘Eres el viento de todas las partes’

“Cuánto te quiero Mingming”, dice Malu. “Ya has terminado la poesía, qué bonito, y qué lástima”, contesta Mingming.

Como vemos, en los textos teatrales chinos contemporáneos apenas hay estilo indirecto, en los diálogos la información es limitada y se transmite directamente. Además, los temas son claros, es decir, no hay muchos subtemas y los conflictos evitan la acumulación de prefiguraciones. El estilo se hace poético para describir el amor, y se emplean palabras llenas de afecto.

CAPÍTULO 2

TRADUCCIÓN LITERARIA Y TRADUCCIÓN TEATRAL

1. La traducción literaria y los métodos traductológicos

La traducción es un puente que permite la comunicación entre comunidades separadas por barreras lingüísticas (García Yebra, 1997: 47). Como, en realidad, lo que se traduce no son lenguas, sino textos (Cosériu, 1997), podemos definir más exactamente la traducción como el paso de un texto en una lengua específica a un texto en una lengua meta. En la teoría de la traducción, la lengua de la que se traduce se considera como “lengua de origen” y la lengua a la que se traduce, como “lengua terminal” o “receptora”. La lengua original ha recibido también otras denominaciones, entre las que destacan “lengua de partida” o “fuente”; igualmente, la lengua terminal se ha denominado tradicionalmente como lengua meta (Torre, 1994: 7-8).

Las definiciones de la traducción han sido, sin embargo, siempre similares. Para Vinay y Darbelnet (1958), la traducción es pasar de una lengua A a una lengua B para expresar una misma realidad. En cambio, para Vázquez Ayora (1977:50) es:

El procedimiento traductivo consiste en analizar la expresión del texto de Lengua Original en términos de oraciones prenucleares, trasladar las oraciones prenucleares de Lengua Original y, finalmente, transformar estas estructuras de Lengua Término en expresiones estilísticamente apropiadas.

Lederer (apud Seleskovitch y Lederer, 1984:18), por su parte, expone que la traducción no es un proceso de comparación entre lenguas, sino uno en el que se relacionan los procesos de comprensión y de expresión en la comunicación monolingüe. Además, Seleskovitch (Seleskovitch y Lederer, 1984:256) plantea que la traducción es un acto de comunicación no-lingüístico. Catford (1965/1970:39) afirma que es la

sustitución de un material textual en una lengua (LO) a otro equivalente en otra lengua (LT).

Diez Taboada (1968:853), por su parte, señala que la traducción es la sustitución de las palabras de una lengua por las de otra, que tengan un mismo o equivalente significado. Más exactamente, la meta de la traducción no es la selección de equivalentes entre dos textos (Catford, 1970:86), sino la selección de equivalentes que reproduzcan en el texto de lengua terminal una “situación análoga” a la del texto de lengua original, teniendo en cuenta la estructura lingüística y el contexto cultural de la lengua terminal.

Hatim y Mason (1990/1995:13) coinciden en ver la traducción como un proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social y consideran que toda traducción es una actividad de interacción lingüística, es un acto de comunicación y no puede ser considerada de manera aislada, sino como parte de la vida social.

Uno de los requisitos básicos de la traducción es que el traductor tenga una competencia de comprensión en la lengua de partida y una competencia expresiva en la lengua de llegada, un conocimiento activo y práctico de las lenguas y dominio teórico. Es decir, considerando el sentido que adquieren las palabras y frases en el contexto de un texto y, teniendo en cuenta el género textual de que se trata, se plantea cómo reexpresar ese determinado contenido lingüístico en otras lenguas (Hurtado Albir, 2001:33). Por lo tanto, García Yebra (apud Eugene Nida y Charles Taber, 1974: 99-119) en su artículo *Traducir hoy* afirma que «el proceso de la traducción consta de dos fases: la fase de la comprensión del texto original y la fase de expresión de su contenido en la lengua receptora. La transferencia es el punto decisivo y central del proceso de traducción». Pero según Reiss y Vermeer, la traducción, como toda acción humana, está determinada por su finalidad.

Newmark (1992:39), por su parte, plantea que la traducción es por antonomasia la ocupación en la que uno tiene que estar pensando en varias cosas a la vez. Cree que el alma de la teoría de la traducción son los problemas de traducción, admitiendo que lo que es un problema para un traductor, puede no serlo para otro; en un sentido amplio, la teoría de la traducción consiste en buen número de generalizaciones sobre

problemas de traducción, y así se podrá definir. Es decir, pone de relieve la importancia de contexto y de los elementos culturales en la traducción y cómo el traductor, pensando en su destinatario, ha de resolver los problemas que plantean las discrepancias entre ambos contextos culturales.

1.1. LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Este trabajo se centra en la traducción del teatro, y este, como se sabe, es un género literario. De ahí que la traducción teatral haya de considerarse un tipo particular de traducción literaria. Esta no puede entenderse sin la actividad literaria, y sin cierto conocimiento lingüístico de la misma: fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático. En efecto, en palabras de Hurtado Albir (2001:63):

En los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico—formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y son creadores de ficción. Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campo, de tonos, de modos y de estilos.

Los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la lengua de partida, y presentan, pues, múltiples referencias culturales (Marco Borillo, Verdegal Cerezo y Hurtado Albir, 1999). Por lo tanto, el traductor literario necesita determinada competencia literaria: óptimos conocimientos literarios y culturales y una cierta vocación para elaborar un texto; por ejemplo, tener más habilidades estilísticas, conocimientos culturales, creativos e imaginativos. «Dicha competencia le permitirá enfrentarse a los problemas específicos que le plantee su traducción: problemas derivados de la sobrecarga estética (de estilo, connotaciones, metáforas, etc.)»(Hurtado Albir, 2001:63)

Desde el punto de vista de las funciones del lenguaje, la función que predomina en la traducción literaria, como en el lenguaje literario en general, es la función poética, lo que significa que no solo se transmite información, sino que también se

busca expresar a través de recursos estéticos. En ese sentido, la creatividad del traductor es indispensable. Como señala García Yerba (1997:30-33) «el traductor literario, en su actividad global, es el receptor de una obra de arte verbal original que, por poseer competencia lingüísticas, literarias y técnicas especiales». García Yerba (1997) plantea que el proceso de la traducción literaria consta de dos fases: «La fase de la comprensión del texto original y la fase de expresión de su contenido en la lengua receptora».

Una de las dificultades de la traducción literaria es la connotación que, como señala Mounin (1977:184) forma parte de la Pragmática. La connotación está influida por factores culturales. Es evidente que la traducción no solo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; muchos autores han reivindicado la traducción como una disciplina que estudia la comunicación intercultural. El traductor traduce «la cultura en la que se enmarca el texto, la cultura a la que va destinada la traducción y la función que ese texto pretende cumplir dentro de la cultura a la que va destinado» (Lefevere y Bassnett, 1995:3).

La traducción literaria supone ir más allá de la lengua para traducir la obra. Por ello, está sometida a discusión. Según Newmark (1992:38), «calificativos tales como “siempre”, “nunca”, están de más: no hay absolutos». No hay reglas, objetivos y subjetivos, todo es más o menos. Pero existe un factor invariable, que afecta a su aspecto referencial y pragmático: el texto original del que traducimos impone una serie de exigencias.

1.2. LA TRADUCCIÓN TEATRAL

Como decíamos, dentro de la traducción literaria hemos de incluir la traducción teatral, que es objeto de estudio de este trabajo. Para Matteini (2008), «el teatro es directo e inmediato, tiene que conectar a través del oído con la sensibilidad y el imaginario del espectador actual». Él considera que cuando traducimos teatro, intentamos inventar un estilo que acerque el público a la escena, «hay que estar muy alerta, afinar el oído y buscar, al cambiar de sintaxis y de sistema semántico,

construcciones, términos y giros coloquiales que suenen familiares y cercanos en nuestra lengua». E insiste en que la traducción ideal es la que habría escrito el autor de ser de ese otro país.

Por todo esto, la traducción teatral tiene sus propias dificultades. Desde el punto de vista de Jorge Braga (2009:19), lo ideal sería que no existiese diferencia alguna en la versión final, ya sea para ser leída o para ser interpretada. Es decir, la traducción de una pieza teatral debe ser concisa y no debe ser una sobretraducción ni ser excesivamente literal o estar demasiado alejada del original (Newmark, 1992: 233). Por lo tanto, lo que se tendrá que hacer es traducir de una manera neutral. Matteini (2008) comenta en este punto: «personalmente apuesto por la traducción dramática pensada para ese escenario y trabajada para el proceso de puesta en escena, y cuando trabajo solo para la publicación me suelo permitir menos libertad, cuidando más el aspecto literario». Sobre esto también se pronuncia Albert Ribas (1995) que publicó un artículo donde señala que:

El principal escollo de la traducción teatral es la dificultad de aunar adecuación y aceptabilidad, es decir, texto y espectáculo. La mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejado del original

Es decir, en palabras de Matteini (2008), «el trabajo de traducir teatro suele ser absolutamente pragmático, y se basa, sobre todo, en la experiencia adquirida desde el interior del mundo teatral»

También hay muchos límites. Newmark (1992: 233) nos explica que el texto teatral no puede «glosar, explicar paranomasias, ambigüedades o referencias culturales, ni transcribir palabras para conservar el colorido local». Mientras que para Bassnett (1991:123) «the difficulty of translating for the theatre has led to an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original». El dilema y la paradoja de la tarea de los traductores dramáticos está en «pretender traducir las palabras de un

arte, el teatro, que a modo ceremonial convierte y transforma lo que toca en símbolo» (Ezpeleta Piorno 2007:20), donde «la experiencia siempre es fugaz y siempre única» (Teruel, 1994:20). Al mismo tiempo, Barthes (1963:29), Elam (1980:46) y Aston y Savona (1991:9) han subrayado esta complejidad al afirmar que el texto teatral se caracteriza por el espesor o densidad semiótica, por la heterogeneidad y por la discontinuidad espacial y temporal de sus niveles (apud Ezpeleta Piorno 2007:35). Por todo lo que se ha mencionado, ya podemos comprender la razón de la escasez bibliográfica respecto a la traducción dramática. Ezpeleta Piorno (2007:21) va más allá «se debe, en parte, a la complejidad del objeto, a la gran variedad de normas estéticas a las que pertenecen los textos dramáticos que hace tan difícil enumerar sus características y al tiempo determinar un nivel análisis sistemático e integrados». Al final, otra especialidad de los textos dramáticos es que son escritos para ser representados como si no estuvieran escritos. En otras palabras, los traductores dramáticos deberán tener en cuenta el ritmo de los diálogos y emplear recursos figurativos. En cuanto al lenguaje, Newmark (1992: 234) afirma que «debe traducir a un lenguaje terminal moderno si quiere que sus personajes “pervivan”».

Cabe mencionar la parte cultural de la traducción dramática, los pasados culturales o historias forman parte de la base de los textos teatrales. Inevitablemente las expresiones culturales han llegado a ser un problema pendiente de resolver para los traductores. Sobre este tema se ha pronunciado Newmark (1992: 234), que expone que «deberán amplificar a ser posible las metáforas culturales, alusiones, nombres propios, en el texto mismo, en lugar de sustituir la alusión por el sentido». De ahí los traductores tienen que encontrar expresiones equivalentes en la lengua meta para que coincida la emoción expresada en el texto original. Por su parte, el autor (Newmark, 1992: 234) añade que «cuando se pasa una obra de teatro de la cultura de la LO a la de la LT ya no es una traducción sino una adaptación».

Partiendo de estos puntos, Bassnett considera que la traducción teatral tiene que cumplir dos requisitos: «*performability*» y «*speakability*». La autora afirma que el texto teatral no es igual que el poético, los traductores deberán satisfacer dos criterios,

uno es el de la *performability* y el otro es la función del texto traducido⁷⁰. Estas dos singularidades son las claves que diferencian la traducción teatral de los otros tipos de traducción. Meng Weigen (2012: 40), el especialista chino en traducción teatral, añade que la traducción tiene que tener en cuenta la aceptabilidad de los espectadores para que pueda llegar a entenderse correctamente en la cultura a la que se destina. Para ello debe conformar el ritmo de las palabras, las emociones, los actos y el argumento⁷¹.

1.2.1. La performatividad (*performability*)

Las traducciones anteriores estaban dirigidas a los lectores en lugar de a los espectadores. Por eso, durante mucho tiempo la performatividad no se ha estudiado ni se ha tenido en cuenta. En paralelo al creciente contacto cultural entre el mundo occidental y el oriental, ha aumentado el interés acerca de la performatividad del teatro y su disfrute por parte de los lectores chinos. Desde la perspectiva del traductor, expresar la performatividad del texto original es un trabajo crucial. Por ejemplo, el traductor Zhu Shenghao, especialista en la traducción de obras de Shakespeare, ha señalado que cuando está traduciendo el teatro del célebre autor inglés, él siempre se pone, por un lado, en la situación del espectador, para determinar las ambigüedades, y por otro, en la del actor para que la obra traducida resulte fácil de representar. Yu Guangzhong (2007: 127) indica que «mi objetivo es asegurar que mi traducción es legible para el lector, aceptable para el espectador y representable para el actor». Patrice Pavis (1992: 136-139), por su parte, considera que el traductor tiene que imaginar el efecto escénico cuando reconstruye un texto según el original. Desde una perspectiva semiótica, Bassnett (1978: 161) comenzó a prestar atención a la

⁷⁰ Cita original: «Yet even the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its *function* as one element in another, more complex system »(Bassnett, 1980: 124).

⁷¹ Cita original: «译文语言要照顾到观众的接受度, 要能被观众所理解。话语的节奏要符合情感、动作和剧情发展等»(Meng weigen, 2012: 40).

performatividad y a considerar que la representación es más importante que el texto, aunque luego el dramaturgo cambie totalmente su actitud por considerar que «it seems to me a term that has no credibility, because it is resistant to any form of definition».

De hecho, la performatividad es bien aceptada por los traductores cuando están realizando una traducción teatral: el problema es que hay pocos traductores que establezcan un sistema práctico para valorarla. En los siguientes epígrafes intentaremos analizar la performatividad desde la perspectiva de *speakability* (oralidad), aceptabilidad y *actability*⁷².

1.2.2. Speakability (oralidad)

Como es bien sabido, todos los tipos de trabajo literario tienen la misma composición: las palabras. Debido a la dualidad del teatro, conformada por la lectura y la representación, sus textos dan preferencia a la forma oral; as í pues, el teatro es diferente de los otros géneros literarios por esa preeminencia otorgada a la oralidad.

Desde la perspectiva textual, Eva Espasa (2000) indica que «the intention of underlining the fluency of the translated text, so that performers can utter it without unwanted effort. This is often equated with “speakability” or “breathability”».

Boulton (1960: 101) señala que «every single fact or idea in a play has to be conveyed to the audience by someone saying it». Como refleja Boulton, el lenguaje dramático debe considerar la relación funcional entre el actor y el espectador. También hay que tener en cuenta la correspondencia del texto teatral con el lenguaje coloquial, lo que hace que se prefieran las frases cortas y las palabras fáciles de entender. Pavis (1989: 30) indica que la facilidad de pronunciación es el requisito primario de la *speakability* (oralidad). Por otra parte, Snell Hornby (1997: 104) ha

⁷² De acuerdo con Robert Corrigan (1961: 101), el objetivo de la traducción del teatro será producir una traducción representable, es decir, con la facultad de *speakability*. Señala que «the first law in translating for the theatre is that everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind’s ear». Además, Bassnett también planteó que «performability is synonymous to and interchangeable with theatricality, playability, actability and theatre specificity»(cf. Espasa 2000:49-50)

creado «playable speakability» para otorgar una gran importancia al ritmo del lenguaje dramático al tiempo que se mantiene el ritmo natural de la respiración.

Wellwarth (1981) considera que el traductor de teatro «must have a sense of the rhythm of speech patterns», y que en su trabajo debe tener en cuenta que «speakability ..., the degree of ease with which the words of the translated text can be enunciated».

Cohen (1988: 88) señala que «speakability» se refiere a que el diálogo debe concebirse de tal manera que conlleve el máximo impacto en el momento de la representación. El autor también insiste en que tiene que concordar con el carácter de la persona que lo utiliza para reflejar exactamente cómo es el personaje.

Basándonos en lo que mencionamos anteriormente, es evidente que en el término «speakability» no se pueden obviar los siguientes aspectos: el máximo impacto y la individualización de la parte. El primero de ellos requiere que el diálogo sea aceptable para actor y espectador en general; el segundo quiere decir que, por medio de la parte individual, el espectador comparta el mismo sentimiento o la misma voluntad con el personaje y pueda distinguirlo de los demás. Por ejemplo, si existe carácter humorístico o dramático en la obra, el espectador deberá poder reír o llorar en el momento de su representación; también tendrá que ser capaz de juzgar el carácter de la persona que habla (por medio del texto). Por lo mismo, ese impacto requiere de un lenguaje vívido que no solo consiste en emplear las palabras precisas sino también otros elementos que puedan resonar entre los espectadores tales como el tono, el ritmo, la entonación y el dialecto. Fruto de ello es que la sintaxis y el vocabulario no solo deben ser fáciles de verbalizar sino que también debe representar, de una forma natural, el carácter propio del personaje.

Cabe precisar que, como hemos señalado, el texto teatral no es igual que el texto de función estrictamente escrita, donde un lector puede reflexionar e imaginar sin límite de tiempo. La elección de palabras adecuadas, por lo mismo, será en este sentido clave para generar una comprensión fácil y obtener el resultado mencionado.

1.2.3. Actability

La representación del teatro es realizada por el actor ante un espectador, por lo que requiere una colaboración y una recepción colectiva. En este complejo proceso se incluye no solo el trabajo del autor sino también el del director. En consecuencia, el teatro supone tanto un trabajo lingüístico como textual. En el lenguaje dramático están muy presentes los aspectos paralingüísticos como el tono, el ritmo y la entonación, etc. Al mismo tiempo, el texto dramático debe incluir un contenido gestual que prescriba movimientos corporales o gestos psicológicos que entran en juego cuando se está representando.

Brecht hizo un estudio exhaustivo sobre los gestos en el lenguaje dramático; considera que el gesto determina la interrelación entre los personajes y lo divide en varios tipos. Por ejemplo, puede tratarse de una acción simple del actor, una expresión facial o el contacto físico entre dos actores y un escenario particular realizado por un grupo de artistas situados de pie en una pose especial.

En cuanto a Pavis, indica que se requiere considerar dos aspectos para comprobar si el espectador puede aceptar bien el teatro traducido. Uno es la capacidad hermenéutica, el otro trata sobre la consistencia del ritmo, tono y psicológico, etc. El primer requisito exige que el trabajo traducido pueda ser aceptado por el espectador meta y el segundo presta más atención a la adecuación del ritmo y el gesto, llamado "language-body". El teatro traducido debe permitir al actor combinar fácilmente las palabras con las acciones por medio de complementos textuales como la paralingüística y la extralingüística.

Además, Ubersfeld (1997: 305) nos explica desde la perspectiva del espectador,

En el teatro, es indispensable que el espectador encuadre, organice su percepción, recuerde; nadie le facilitará el trabajo [...] Será necesario que trate de comprender y de recordar como si en ello le fuera la vida y que al mismo tiempo no olvide experimentar la evasión, la clave del placer.

El lenguaje teatral debe impulsar la acción que se ha determinado por las

características del plano escénico. En consecuencia, la “actability” forma parte del teatro como un elemento particular de él, es decir, el lenguaje debe reflejar la tendencia de la acción del personaje, expresar el deseo o la intención de la acción implícita, manifestar la reacción individual frente a otro personaje y promover el desarrollo de la trama. Como resultado, el traductor debería conservar la “actability” cuando está traduciendo una obra.

Snell-Hornby hace una investigación sobre el aspecto extratextual de la traducción y al mismo tiempo estudia la función de los signos no verbales y su conexión con los verbales en el teatro, lo que contribuye a la performatividad de la traducción. Él se percató de que una de las funciones del signo verbal es la de generar el no verbal; es decir, cree que la performatividad será la operación por la que potencialmente podrán generarse acciones no verbales y el impacto correspondiente a ellas según distintas interpretaciones. El autor considera que en dicho movimiento e impacto existen tres posibles características por las que el signo verbal se puede generar: la paralingüística, la cinesiológica y la proxémica. Cabe precisar que la característica paralingüística se refiere al elemento vocal, la cinesiológica al corporal y la proxémica incluye la dimensión espacio-temporal, que se puede describir como la distancia entre los actores.

El principio de performatividad exige, en primer lugar, la oralidad del lenguaje dramático y, en segundo, la factibilidad del lenguaje no verbal. Generalmente el lenguaje no verbal debe incluir el uso del lenguaje corporal (cinesiología), la distancia (proxémica), el sonido (paralingüística) y el tacto (la haptica) del entorno.

Así pues, dentro del lenguaje no verbal, y cuando estamos ante la representación, el mensaje puede interactuar con el verbal de las siguientes maneras: repetida, conflictiva, complementaria, sustituta, reguladora y acentuada. Por ejemplo, al señalar una dirección con nuestro dedo complementamos acción expresada por el verbo y su mensaje de forma verbal para expresar el conjunto de una forma más exacta. Lo mismo sucede cuando ponemos el dedo índice sobre el labio con la finalidad de referirnos al silencio omitiendo el mensaje verbal. Podemos decir que las interacciones entre el signo dramático verbal y el no verbal consisten en el enlace de

speakability y *actability*. Pavis ha tomado un ejemplo para poner de relieve la relación entre el mensaje verbal y el no verbal a través de la frase “quiero poner mi ropa en la mesa”. Esta se puede traducir como “lo pongo aquí” con gestos o actos añadidos para complementar la información. En consecuencia, la frase traducida será más performativa que la original, ya que el espectador puede recibir de forma más directa que el simple lector la intención del autor y disfrutar con ello de una visión más vívida. Pavis (1989: 31) considera que el texto dramático será más económico por medio del uso del mensaje no verbal que, frecuentemente, existe para la dirección escénica y expresa los actos más obvios.

Cabe mencionar que hay dos elementos pertenecientes a la factibilidad (*actability*) a los que el traductor debe prestar atención. La factibilidad (*actability*) debe considerarse como la connotación de oralidad. En efecto, como la factibilidad se relaciona con el texto verbal, el propósito de los traductores de teatro no es simplemente el de escoger con precisión las palabras correspondientes. Más concretamente, debe decodificar el subtexto para ofrecer más información al actor cuando este está representando. En consecuencia, tanto la oralidad como la factibilidad o, mejor dicho, los signos no verbales, están orientados al escenario. Es decir, dependen de las posibilidades de la representación.

1.2.4. Aceptabilidad

Durante el proceso de la representación, el espectador, normalmente, estructura la información ofrecida por el actor de acuerdo a su experiencia cultural y, al mismo tiempo, genera una reacción en el actor o el director. Como el actor, el propio espectador también forma parte de los participantes de una representación; concretamente, oralidad y factibilidad requieren de la aceptabilidad del espectador. Es él es por quien debe comprender tanto los elementos culturales como las propias expresiones del texto dramático traducido.

Como es bien sabido, en la traducción literaria no se pueden evitar las dificultades que plantean los problemas culturales. El traductor debe aplicar distintas

fórmulas para que el espectador entienda la información original, fórmulas tales como las estrategias mencionadas anteriormente. Normalmente, entre la extranjerización y la domesticación nos inclinamos por la última. Es decir, en comparación con el lenguaje original ponemos más atención al de llegada. En este sentido, Aaltonen (2000: 8) indica que la domesticación será más adecuada cuando estamos ante problemas culturales, algo que contribuye a comprender inmediatamente lo que pasa en la escena. Precisamente, el traductor debe hacer unos cambios e incluso algunas subversiones para adaptar la cultura original a la de llegada. En este sentido, Eva Espasa lo explica más detalladamente basándose en la idea de Bassnett, quien dice que «a whole set of strategies of cultural adaptation, such as replacing dialectal feature of the source language by others of the target language, or omitting passages which are considered to be too rooted in the cultural linguistic context of the original (Bassnett, 1985: 90-91)».

En cuanto a la diferencia cultural, Patrice Pavis sostiene que “la cultura universal” puede eliminar esa diferencia. El autor explica con detalle la extranjerización y la domesticación: la primera consiste en que el traductor no escatima esfuerzos para mantener la cultura extranjera en el texto de meta. Algo que, posiblemente, pondrá de relieve la diferencia y causará incompreensión. Es decir, el texto traducido no resulta bien adaptado. En cambio, por medio de la domesticación el traductor podrá deshacerse de la diferencia, concretamente, expresando de acuerdo a la cultura meta. Como resultado, dicho método disminuirá la diferencia entre la cultura original y la meta y el texto resultará comprensible y legible aunque, inevitablemente, careciera de un poco de su sabor original. Pavis considera que estas dos formas están lejos de ser perfectas. Él propone su propio método para tratar la diferencia cultural que será un camino intermedio (*middle road*) «consisting of producing a translation that would be a conductor between the two cultures and which would cope with proximity as well as distance» (Pavis, 1989: 38). Bassnett, también se sitúa de acuerdo a ese camino intermedio (*middle road*). Cuando estamos ante el elemento cultural y se intenta buscar un equilibrio entre la extranjerización y la domesticación, debido a lenguajes diferentes, el estilo de representación y la convención se combinan entre ellos y

forman parte de diferentes sistemas teatrales. Por ello, el traductor debe hacer referencia a ambas culturas antes de empezar su trabajo para contribuir con ello a establecer contacto entre dos convenciones teatrales (Bassnett, 2001: 106).

Basándonos en todo lo que hemos dicho, la extranjerización, la domesticación, la reubicación cultural y el camino intermedio (*middle road*) serán cuatro formas básicas para afrontar el problema cultural. La domesticación es una estrategia que se ajusta estrechamente a la cultura meta, mientras que la extranjerización retiene la información del texto original e implica romper deliberadamente las convenciones del lenguaje de destino para, a cambio, conservar bien su significado. A diferencia de la domesticación, la localización cultural se centra en cambiar o subvertir una parte de la cultura original para poder adaptarla a la cultura meta. En cuanto al camino intermedio (*middle road*) de la traducción cultural, se rechaza ir al extremo y, al mismo tiempo, implica un mayor desafío en su tarea para los traductores teatrales.

Estos cuatro métodos se aplican con la finalidad de ayudar al espectador a entender el trabajo traducido cuando el traductor está frente al problema cultural. Sin embargo, cabe precisar que si el traductor intenta conservar bien la cultura original, probablemente se deba enfrentar a sacrificar parcialmente la aceptación del público; por otro lado, si quiere que el espectador de llegada acepte bien la cultura original, puede implicar una pérdida de información. En consecuencia, el camino intermedio (*middle road*) parece más adecuado en este caso. Es decir, el traductor en su trabajo debe decidir cuándo hay que ignorar la información cultural y cuándo explicarla con detalle.

En conclusión, oralidad, factibilidad y aceptabilidad son tres aspectos que ofrecen una guía práctica para el traductor cuando este está ante una representación y que contribuyen a mejorar la versión traducida a la hora de ser entendida por el espectador y adecuada para el escenario.

1.3. LOS MÉTODOS TRADUCTOLÓGICOS

Dependiendo de las diferentes finalidades de la traducción, hay cuatro métodos

básicos de traducción: «el método interpretativo-comunicativo, el método literal, el método libre y el método filológico» (Hurtado Albir, 2001: 252). Partiendo de las dificultades y las singularidades de la traducción teatral, la selección de los métodos ha de hacerse con precaución. Veamos en qué consisten esos métodos:

1. Método interpretativo-comunicativo.

Método traductor de comprensión y reexpresión del sentido del texto original manteniendo la misma función y género del original y produciendo el mismo efecto en el destinatario.

2. Método literal.

Método traductor que se centra en la reconversión de los elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original.

3. Método libre.

Método traductor que no se centra en la reexpresión del sentido del texto original, pero se mantienen funciones similares y la misma información, cambiando categorías de la dimensión semiótica o de la dimensión comunicativa.

4. Método filológico.

Método traductor que se caracteriza porque se introducen en la traducción comentarios filológicos, históricos, etc.

Con la finalidad de transmitir el significado sin distorsiones importantes, es necesario aplicar también los métodos ofrecidos por Newmark. El autor (Newmark, 1992: 70-72) nos ofrece ocho métodos principales que resumimos a continuación:

1. La traducción palabra por palabra.

Este es un tipo de traducción interlineal que consiste en colocar las palabras de la IT inmediatamente debajo de las palabras de la LO.

2. La traducción literal.

Las construcciones gramaticales de la LO se transforman en sus equivalentes más

cercanos en la LT.

3. La traducción fiel.

Trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones impuestas por las estructuras gramaticales de la LT.

4. La traducción semántica.

Es flexible, admite la excepción creativa hasta un porcentaje de fidelidad del cien por cien y tiene en cuenta la empatía intuitiva del traductor hacia el original.

5. La adaptación.

Se pasa la cultura de la LO a la cultura de la LT y se vuelve a escribir el texto.

6. La traducción libre.

Reproduce el contenido del original sin la forma. Normalmente una paráfrasis mucho más extensa que el original, proliza y pretenciosa muchas veces, pero nunca traducción.

7. La traducción idiomática.

Reproduce el “mensaje” del original, pero tiende a distorsionar los matices del significado dando preferencia a coloquialismo y modismo, aunque estos no aparezcan en el original.

8. La traducción comunicativa.

Trata de transmitir el significado con textual exacto del original para que los lectores entiendan perfectamente.

Podemos observar que estos métodos se pueden combinar en diferentes situaciones. Para llevar a cabo la traducción de la obra *Juicio a una zorra*, emplearíamos el método interpretativo-comunicativo de Hurtado Albir, con la traducción semántica y la traducción comunicativa de Newmark, para satisfacer la equivalencia comunicativa. Lvóvskaya (1997: 53) nos ayuda a comprender dicho término, la equivalencia comunicativa implica «dos requisitos que debe reunir el TM, el de máxima fidelidad posible al programa conceptual de TO y el de aceptabilidad del TM». Rabadán (1991: 54) explica que, para la equivalencia, «el único criterio legítimo es el de funcionalidad», es decir, con estos métodos tendríamos que traducir la obra teniendo en cuenta su naturaleza funcional y relacional.

Por lo tanto, tomamos la cita de Newmark (1992: 73), la traducción semántica es «personal e individual, sigue los procesos del pensamiento del autor, tiende a sobretraducir y persigue los matices del significado, pero va en pos de la concisión para reproducir el impacto pragmático»; en cambio, la traducción comunicativa es «social, se concentra en el mensaje y en la fuerza principal del texto, tiende a la infratraducción, a la simplicidad, claridad y brevedad, y está siempre escrita en un estilo natural e ingenioso». En caso de necesidad, aplicaremos estas dos técnicas para conseguir un efecto equivalente.

Por otro lado, también se ha empleado en nuestra propuesta de traducción la técnica de la adaptación. Debido a la gran distancia lingüística y cultural que existe entre el chino y el español, es necesario cambiar la forma de expresión para conservar el contenido del mensaje. Por este motivo, en el proceso de traducción, deberíamos sustituir los elementos culturales de manera que los lectores puedan entenderlo. A veces la naturaleza de la representación no nos permite citar o explicar en el pie de página; por eso, el sustituto cultural, es decir, la adaptación, no implica que nos alejemos del texto original, sino que, por el contrario, permite transmitir la intención del autor, conforme a la aceptabilidad de los espectadores finales.

Basándonos en todo lo dicho, durante el proceso de la traducción *Juicio a una zorra*, se han considerado todos los criterios expuestos previamente.

Primero, hemos intentado ofrecer una traducción con la máxima claridad, sin distorsiones y siempre teniendo en cuenta la aceptabilidad de los lectores chinos para que puedan entender fácilmente tanto los elementos culturales como la intención del autor.

En segundo término, hemos intentado presentar una obra que despierte las mismas sensaciones y emociones, y en la que se presenten las mismas reflexiones del texto original. Un buen traductor no solo tiene que ser fiel al texto original, sino que también debe estimular las mismas reacciones y dar el mismo sentido simbólico que el autor intentó transmitir a sus lectores en el texto original.

En tercer lugar, hemos intentado ampliar el valor estético y literario en la traducción. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, el teatro chino clásico ha

sido influido por el occidental. En la traducción pretendemos expresar el texto desde una perspectiva estética que considere y combine elementos de ambas culturas.

CAPÍTULO 3

LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL EN CHINA

1. La actualidad de la traducción teatral

Desde el siglo XX el contacto entre el mundo occidental y el oriental se ha hecho cada vez más estrecho, sobre todo en el campo de traductología. Se han generado muchos textos literarios traducidos al chino y más específicamente los traductores han ido poniendo su atención en la traducción teatral, algo en lo que no se habían fijado durante mucho tiempo. En efecto, el teatro moderno chino proviene del occidental, por lo que de forma indudable existían ya obras traducidas al chino para que los espectadores y los dramaturgos tuvieran la oportunidad de acceder a él. Así pues, la traducción teatral no solo contribuye a enriquecer a los lectores chinos sino también al propio desarrollo del teatro chino contemporáneo.

Sin embargo, actualmente y en comparación con la traducción de otros textos literarios, la del teatro no ha atraído mucha atención y ocupa un menor espacio de estudio en la investigación del texto literario. En consecuencia, pueden reseñarse las tres características que presentamos a continuación.

La primera de ellas es que generalmente los traductores no otorgan mucha atención a la traducción teatral. Actualmente solo hay unas cuatro obras específicas sobre el tema de la traducción teatral y tampoco existen muchas tesis relacionadas con dicho campo. Siendo un campo significativo dentro del de la traducción, el escaso número de publicaciones académicas impide una mayor difusión. Aun así por medio de la fecha de las publicaciones podemos deducir que en estos últimos años existe una tendencia ascendente que indica que la investigación sobre la traducción teatral va prosperando poco a poco.

Una segunda característica es que el estudio carece de profundidad y amplitud. La mayoría de los estudios son presentaciones de los frutos de la investigación

occidental, por lo que el criterio resulta de un lado repetitivo y de otro superficial. Como afirman Pan Zhidan y Yang Junfeng (2013), aunque en los últimos años el aumento de la perspectiva investigadora ha ofrecido una tendencia diversificada hacia la traducción dramática, esta sigue aún situada al margen y carece de valor entre los traductores.

Por otro lado, generalmente el estudio persiste en un estado de confusión a causa de sus propias características y de su naturaleza compleja. Wang Lu (2016: 49) confirma lo dicho e indica que el estado actual es resultado de la sofisticación del teatro. Al mismo tiempo, el análisis se centra más en la comparación de las diferentes traducciones de una misma obra sin considerar suficientemente el proceso de traducción y representación.

Finalmente, y como tercera característica está la cuestión del objeto de investigación, respecto a la que existe un gran reduccionismo. Actualmente los estudios sobre el teatro traducido se centran en las obras creadas antes de la fundación de la Nueva China, como las de Cao Yu y Ying Ruocheng. Además, tanto criterio como análisis prestan atención al texto en lugar de al intercambio entre el propio texto y la representación.

No obstante, en el mundo occidental, el estudio de la traducción teatral ya se ha desarrollado en los siguientes aspectos: primero, en la tendencia a seguir la indicación del gremio teatral para ofrecer un texto más acorde a la representación; segundo, en la diversificación de la investigación. El especialista Serón-Ordóñez ha recopilado quince temas principales en la comunidad investigadora de la traducción del drama occidental en los últimos diez años. Algunos de ellos son temas nuevos, como los métodos de traducción innovadores o la mayor atención a actividades de traducción de dramas que involucren a grupos sociales marginales. Algunos son viejos problemas, como el de la esencia de la traducción teatral, el papel del traductor de teatro, la naturaleza de este para la traducción, la retraducción de las obras clásicas o la interculturalidad del teatro de traducción. Tal como indica Eva Espasa (2012), en los

temas teatrales se pueden precisar tres partes principales: *performability*⁷³, *authorship and status*⁷⁴ y *acculturation*⁷⁵.

Como hemos mencionado anteriormente, traducir no es una tarea fácil, sobre todo en el caso de la traducción teatral, en la que hay que tener en cuenta el problema de la representación y el de los elementos intraducibles. Además, y ya lo hemos señalado precedentemente, en China no hay en la actualidad muchos estudios sobre este punto y, en general, tampoco existen trabajos sobre la traducción teatral entre el español y el chino. En consecuencia, estudiaremos aquí las traducciones del teatro español llevadas a cabo por traductores chinos y al mismo tiempo conoceremos las técnicas que han aplicado en cada caso.

2. Traducciones de las obras de teatro español

El teatro español en general no es muy conocido por los lectores chinos. De hecho, solo se han traducido al chino las siguientes obras: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca; *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano*, *El mejor alcalde, el rey*, *La estrella de Sevilla*, *El duque de Viseo* y *La dama boba* de Lope de Vega; *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *Doña rosita la soltera* y *El lenguaje de las flores* de Federico García Lorca; *El chico de la última fila* de Juan Antonio Mayorga Ruano y *El veneno del teatro* de Rodolfo Sirera. Se han publicado en chino en las siguientes antologías: 《维佳戏剧选》 *Antología teatral de Lope de Vega*, 《卡尔德隆戏剧选》 *Antología teatral de Calderón*, 《加西亚·洛尔卡戏剧选》 *Antología teatral de*

⁷³ Desde el punto de vista textual, *performability* generalmente se define como la capacidad de hablar por la que los actores podrán pronunciar el texto sin dificultad.

⁷⁴ Debido a que el teatro también es una representación, durante el proceso de traducción no puede pasarse por alto la consideración de guionista, productor, director, actores, ingenieros de sonido, camarógrafos, editores, etc.

⁷⁵ Se refiere a la aculturación o, mejor dicho, a una adaptación de la cultura meta. Debido a las diferencias culturales entre dos idiomas, en el proceso de traducción el traductor deberá considerar de forma precisa cómo transmitir los elementos culturales para que los lectores puedan comprenderlos y, al mismo tiempo, no pierdan su sentido original.

García Lorca y 《戏剧的毒药:西班牙及拉丁美洲现代戏剧选》 *El veneno del teatro: la antología actual española y latinoamericana*. En los siguientes epígrafes analizaremos las traducciones de estas obras teatrales. Por lo tanto y de forma anticipada, debemos tener en cuenta que la performatividad es una característica particular del teatro y distintiva de otros tipos literarios.

3. Estudio de las traducciones del teatro español al chino

Hemos mencionado anteriormente las obras de teatro español traducidas que existen. En los siguientes apartados estudiaremos las técnicas y estrategias empleadas para su traducción teniendo en cuenta la perspectiva tanto de performatividad como la de adaptación. Ello nos ayudará a llevar a cabo la traducción de *Juicio a una zorra*.

3.1. TÉCNICAS UTILIZADAS

Los traductores chinos del teatro español son especialistas y tienen sus propios estilos de traducción. No obstante, su punto común consiste en el deseo de aumentar la estética y la comprensión del espectador manteniendo al mismo tiempo su originalidad y naturalidad; este proceso implica una serie de estrategias que tienen su reflejo en la estructura formal, la representación, la adaptación y la lengua.

3.1.1 La estructura formal

Como puede apreciarse, entre los textos traducidos hay muchas obras clásicas del Siglo de Oro que fueron escritas en verso. Sin embargo, a la hora de traducirlo al chino, será casi imposible mantener todos los valores de su métrica. Generalmente, con el fin de transmitir fielmente el sentido original, los traductores adoptan el verso libre. Sucede precisamente en el siguiente ejemplo, donde se presenta un pareado final (ABBB) que se pierde en la traducción con el verso libre.

(La vida es sue ño)

CLARÍN: En una encantada torre,

por lo que s é vivo preso.

¿Qu é me har á n por lo que ignoro,

si por lo que s é me han muerto?

克拉林: 由于我知道一些事情(qing),

就被囚禁在(zai)

着了魔的塔楼里(li)。

如果由于我知道(dao),

要把我杀死(sj),

那么我不知道(dao),

又会把我如何(he) ?

(Traducido por Lv, 2000: 150)

Ahora bien, el traductor trata de mantener la estructura versificada en algunos casos. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1 (La vida es sue ño)

SEGISMUNDO: ¿Yo entre telas y brocados?

¿Yo cercado de criados

tan lucidos y briosos?

¿Yo despertar de dormir

en lecho tan excelente?

¿Yo en medio de tanta gente

que me sirva de vestir?

Decir que sue ño es enga ño;

bien s é que despierto estoy.

赛西斯蒙多: 我是在富丽的宫殿(dian)?

我穿的是绫罗绸缎(duan)?
仆人们穿着美观(guan),
精力充沛, 围着我转(zhuan)?
我是从睡眠中醒转(zhuan),
在这么精美的床上(shang)?
我是在这么多人中间(jian),
他们忙着给我穿衣裳(shang)?
说我在做梦, 这是欺骗(pian),
我很清楚, 我没有入眠(mian)。

(Traducido por Zhou, 1997: 63)

La traducción de Zhou también se emplea la estructura versificada, con recurso especial a la rima (AAAAABAB, *-an* y *-ang*). Cabe precisar que el traductor ha ido más allá de las rimas del original, pues ha intentado hacer rimar el último diptongo (*-uan* y *-ian*); la estructura final sería ABBBBAC. Además, la sílaba *-an*, se compagina bien con los versos anteriores.

A continuación, veamos su otra versión hecha por Lv.

齐格蒙特: 我在豪华的宫殿中 (zhong)?
我在绫罗绸缎里 (li)?
我有这样穿戴雅致 (zhi)
精力旺盛的仆人 (ren)?
我在这样华丽的床上 (shang)
刚刚睡醒 (xing)?
这么多的人 (ren)
给我穿衣 (yi)?
说我在做梦那是骗人 (ren):
我清楚地知道 (dao)
我是醒着 (zhe)。

(Traducido por Lv, 2000: 101)

Se ve claramente que en esta versión el traductor no mantiene la estructura tan versificada como Zhou, sin embargo, en esta versión, el traductor intenta facilitar la comprensión del texto, porque transmite un mensaje más coloquial. Desde la perspectiva de la posibilidad de representación, esta estructura (con más versos y menos palabras en cada verso) facilita la pronunciación del actor.

He aquí un ejemplo más:

Ejemplo 2 (La vida es sueño):

Descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá
cuando en tan confuso abismo
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio.

在这茫茫的深渊(yuan)
整个苍穹是个朕兆(zhao)
整个世界是个异兆(zhao)
也许天公会指出一条出路(lu)
但我不知道他是否能指出(chu)

(Traducido por Zhou, 1997: 51)

Tal y como en el ejemplo anterior, el texto rima en la sílaba final con el modo ABAAA. En la traducción, también se pone de manifiesto esta rima (con la estructura: ABBC). Además, con el fin de traducir bien la aliteración *presagio* y *prodigio*, se ha recurrido a 朕兆 (zhen zhao) y 异兆 (yi zhao), que adaptan la estructura versificada original.

Sin embargo, la obra de la traducción no solo adapta la estructura original del texto, sino que también podrá aumentar el valor de la métrica. A continuación, veremos un ejemplo en el que el traductor ha dado musicalidad en los versos traducidos.

Ejemplo 3 (La vida es sueño)

CLOTALDO: ...

cuyo tirano poder
y cuya secreta fuerza
as íal humano discurso
priva, roba y enajena,

克洛塔尔多: ...

它那巨大的威力(li)
他那神秘的力量(liang)
能把人的思维能力(li)
夺走, 窃去或耗光(guang)

(Traducido por Zhou, 1997: 52)

Frente a la rima del original (ABCB), cabe destacar que la traducción recurre a una rima más regular (ABAB), con lo que acentúa la estructura métrica.

A continuación, analizaremos otras maneras de traducir los textos versificados. Veamos el siguiente ejemplo.

Ejemplo 4 (Fuenteovejuna)

COMENDADOR: Es llave la cortesía

para abrir la voluntad;
y para la enemistad
la necia descortesía

队长: 礼貌是开启

好感的钥匙

愚蠢的傲慢是开启

敌意的钥匙

(Traducido por Zhu, 1983: 6)

Observamos la estructura del quiasmo del texto original; en la traducción, el traductor Zhu ha añadido la palabra 开启 ‘abrir’ en el tercer verso para mantener con éxito la estructura transmitiendo fielmente el sentido original. Es decir, estructuralmente la traducción sería:

La cortesía + ser + abrir

De voluntad + llave

La necia descortesía + ser + abrir

De enemistad + llave

Literalmente sería:

La cortesía es la llave

Para abrir la voluntad,

La necia descortesía es la llave

Para abrir la enemistad.

Por lo tanto, la repetición de la palabra *abrir* en la traducción no solo se adapta a la estructura versificada del lenguaje español, sino que también resulta natural en chino. A continuación, veamos un ejemplo similar.

Ejemplo 5 (Fuenteovejuna)

COMENDADOR: La obligación de la espada

que se ciñó el mismo día

que la cruz de Calatrava

le cubrió el pecho, bastaba

para aprender cortesía.

队长：自从他腰间

配上宝剑那天

自从他把卡拉特拉瓦十字章

佩戴胸前那天

他就该学学礼貌

(Traducido por Zhu, 1983: 7)

Teniendo en cuenta la sintaxis china y la estructura versificada española, este ejemplo ha seguido una línea similar al anterior: la repetición de *el mismo día* (*en la traducción literalmente sería desde aquel día...*). Entonces, quedaría:

Desde aquel día

Que se ciñó la espalda,

Desde aquel día

Que le cubrió el pecho la cruz de Calatrava,

Debería aprender cortesía

Por otra parte, conviene recordar que el traductor ha omitido la palabra *bastaba* tomando en consideración la naturaleza del chino y la economía del lenguaje. En este sentido, aunque el traductor ha hecho un cambio estructural (la repetición y la omisión), reproduce con perfección el sentido original y conserva la estructura formal parcialmente.

A continuación, veamos un ejemplo donde el traductor interpreta el quiasmo en el sentido literal.

Ejemplo 6 (Fuenteovejuna):

MAESTRE :

Sacaré la blanca espada

para que quede su luz

de la color de la cruz,

de roja sangre bañada.

团长：

我要拔出我的白剑

让他染满鲜红的血

和卡拉特拉瓦的十字章的颜色比美

(Traducido por Zhu, 1983: 12)

Literalmente la traducción sería:

Voy a sacar mi blanda espada

La deja bañar roja sangre

Con el color de la cruz de Calatrava rivaliza en belleza.

El verso original tiene la intención de relacionar *la blanca espada y la roja sangre* desde el punto de vista estructural. Sin embargo, para el lenguaje chino, eso supone una gran dificultad; en este sentido, el traductor enlaza los dos contenidos desde el punto de vista literal. Es decir, ha adoptado la palabra 比美, que hará referencia a *el nivel similar de preciosidad, rivalizar en belleza*. Consiguientemente, aunque no ha reproducido el quiasmo, ha logrado conservar lo que quiere transmitir el autor.

Ahora bien, conviene mencionar que los signos de puntuación también permiten reproducir el sentido original desde un punto de vista estructural. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 7 (Fuenteovejuna):

COMENDADOR: ……

Y así vengo a aconsejaros
que juntéis los caballeros
de Calatrava en Almagro,
y a Ciudad Real toméis,
que divide como paso
a Andalucía y Castilla,
para mirarlos a entrambos.

队长: ……

我来向您劝告;

快把卡拉特瓦拉的骑士，
召集到阿尔马格罗城来，
一举攻取雷尔城，
（那个安达卢西亚和卡斯提尔之间的要隘）
坐观双方的成败

(Traducido por Zhu, 1983: 10)

Podemos ver que *que divide como paso a Andalucía y Castilla* se ha traducido entre paréntesis, lo que permite explicar e interpretar las informaciones mencionadas. Tomando en consideración la claridad del lenguaje, el traductor ha cambiado la estructura para lograr reproducir el contenido.

Veamos un ejemplo semejante:

Ejemplo 8 (Fuenteovejuna)

COMENDADOR:

Mirad los condes de Urueña,
de quien venís, que mostrando
os está desde la fama
los laureles que ganaros;

队长:

请看您那光辉的祖先——

乌鲁埃尼亚的伯爵们，

正在从坟墓里

向您显示他们征得的桂冠；

(Traducido por Zhu, 1983: 12)

El punto llamativo en este ejemplo es la presencia de la raya en el primer verso, literalmente y estructuralmente los dos primeros versos serían:

Mirad vuestros antepasados excelentes——

los condes de Urueña

El traductor ha interpretado *de quien ven í* como *los antepasados* y ha cambiado el orden de la frase subordinada (de quien ven í) y la frase principal (los condes de Urueña) con un guión largo, que este signo tiene la función de explicar y glosar lo dicho; así pues, aunque el traductor ha agregado un elemento, estructuralmente ha reproducido una versión más clara desde el punto de vista de la lengua china.

Conviene no olvidar que para traducir las obras modernas, que se escriben en prosa o en las que se combina el verso y la prosa, al adaptar el texto original, el traductor recurre a diferentes figuras literarias en su trabajo. En este caso, tomamos la obra *Boda de sangre* como ejemplo.

Ejemplo 9 (Boda de sangre)

SUEGRA: *Du érmete*. Rosal,

que el *caballo* se pone a llorar.

Las *patas* heridas,

las *crines* heladas,

dentro de los ojos

un puñal de plata

[...]

MUJER: No quiso tocar

la orilla mojada

su belfo *caliente*

con moscas *de plata*.

岳母: 玫瑰花, 快快睡,

要不马儿要流泪

蹄儿受伤

鬃儿冻僵

两只眼睛里

匕首闪银光。

[...]

莱妻: 湿河岸,

不愿碰。
唇儿热乎乎，
苍蝇亮晶晶。

(Traducido por Zhao, 2007: 111)

En este ejemplo, las palabras *caballo*, *patas* y *crines* se ha traducido como 马儿 (ma er), 蹄儿 (ti er) y 鬃儿 (zong er) añadiendo el sufijo 儿 (er), cuyo significado es un diminutivo. En efecto, el escenario del acto segundo lo constituye *Habitación pintada de rosa con cobres y ramas de flores populares. En el Centro, una mesa con mantel. Es la mañana. (SUEGRA de LEONARDO con un niño en brazos. Lo mece. La MUJER en la otra esquina, hace punto de media)*. La aplicación del diminutivo en este fragmento no solo transmite el sentido de *caballo*, *patas* y *crines*, sino que también ha cuadrado bien con la escena en la que la suegra habla con un niño en brazos. Cabe precisar que las últimas sílabas de la frase *las patas heridas y las crines heladas* tienen la misma terminación. En la traducción el traductor también lo ha tenido en cuenta y lo ha traducido como 蹄儿受伤 (ti er shou shang), 鬃儿冻僵 (zong er dong jiang) donde los últimos caracteres 伤 (shang) y 僵 (jiang) terminan con la misma sílaba “ang”. De ese modo, el espectador disfruta de la belleza de la aliteración del texto original y el actor puede pronunciar fácilmente la frase.

Otro punto llamativo es la traducción de *duérmete*, *de plata* y *caliente* que se ha hecho por medio de 叠词 ‘la reduplicación’. En efecto, en la lengua china 叠词 ‘la reduplicación’ ocupa un papel importante, cuya estructura es una palabra contenida en uno o dos caracteres repetidos (ABB, ABAB, AABB, ABAC, ABCB...). La función normalmente es producir una imagen más vívida, expresar con precisión e incrementar el ritmo. Por su alto valor retórico, 叠词 ‘la reduplicación’ se aplica con frecuencia en la literatura china. Por lo tanto, en este ejemplo concreto, *duérmete* se traduce como 快快睡 (kuai kuai shui) ‘duerme rápido’ añadiendo el carácter 快 ‘rápido’, y se repite palabra por palabra. Sería por tanto: “rápido + rápido + dormir”. *De plata* se traduce como 亮晶晶 (liang jing jing) ‘brillante’ omitiendo la estructura original y expresando la connotación en una forma conocida por el lector

chino; *caliente* como 热乎乎 (re hu hu) ‘caliente’: en efecto 热乎 (re hu) ya significa ‘caliente’, por lo que el traductor ha repetido el último carácter 乎 (hu) con el fin de aumentar el valor literario. Ofrecemos otro ejemplo que confirma esta idea.

Ejemplo 10 (Boda de sangre)

MADRE: ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pánpanos?

NOVIO: (Levantándola en sus brazos.) *Vieja, revieja, requetevieja.*

MADRE: Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre.

Tu abuelo dejó un hijo cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.

母亲: 一个老太太在葡萄园里能干什么? 你想把我埋在葡萄叶子底下吗?

新郎: (用双手将母亲抱起来) 老太婆, 老老太婆, 老老老太婆。

母亲: 你父亲倒是带我去, 那是健壮的家族。健壮的血统。你爷爷在每个街口都留下个儿子。我喜欢这样。男人, 就该生儿子; 小麦, 就该长麦粒。

(Traducido por Zhao, 2007: 106)

Nos fijamos que en la traducción de *vieja, revieja, requetevieja*, se ha traducido como 老太婆 (lao tai po) ‘vieja’, 老老太婆 (lao lao tai po) ‘revieja’, 老老老太婆 (lao lao lao tai po) ‘requetevieja’ repitiendo el primer carácter 老 (lao) ‘viejo’ de 老太婆 (lao tai po) ‘vieja’. En realidad, la reduplicación del carácter 老 (lao) ‘viejo’ en este ejemplo concreto no solo refuerza la idea original, sino que también responde a la costumbre de la lengua china.

3.1.2. La cuestión de la representación

De acuerdo con el apartado anterior, “oralidad” y concretamente, el lenguaje familiar, se ha considerado frecuentemente el requisito previo de la traducción teatral (Bassnett, 2001: 95). En ese modo, el teatro tiene que estar lo más cerca posible de la vida real y el traductor debe tener en cuenta al actor y al espectador para facilitar la pronunciación y comprensión. A continuación, vamos a exponer unos ejemplos en los

que se muestra la consideración del lenguaje familiar desde el punto de vista de la traducción teatral. Los dividiremos en tres grupos principales.

A) En primer lugar, veamos dos casos en los que se ha empleado una expresión coloquial con objeto de expresar la emoción adecuada.

Ejemplo 1 (La vida es sueño)

Clotaldo: *¡Hola!*

Soltados: Señor...

Clotaldo: A los dos

quítad las armas, y atadles

los ojos, porque no vean

cómo ni de dónde salen

克洛塔尔多: 来人!

士兵: 老爷……

克洛塔尔多: 缴下俩人的武器,

蒙住他们的眼睛,

不让他们看到

是怎样和从哪里出去。

(Traducido por Lv, 2000: 61)

Se ve claramente que el traductor traduce “Hola” como 来人, lo que literalmente significa ‘venir una persona’, en lugar de traducirlo como 你好 ‘Hola’, empleado para saludar. Normalmente 来人 “venir una persona” se usa para hacer acudir a una persona del servicio, y más concretamente para las personas de cierta categoría cuando se dirigen a un subordinado con intención de mando. Puede decirse que sería similar al uso que en español se hace con la orden “ven aquí” cuando se llama a alguien para que acuda; una fórmula generalmente reservada para quienes gozan de una situación de superioridad. En la siguiente frase el soldado dice “Señor”, lo que en la traducción

se interpreta como 老爷 (en la China Antigua esta palabra designa aun hombre con poder o un dueño de la casa), algo que connota mando y jerarquía; el empleo de 来人 ‘venir una persona’ resulta más adecuado y coloquial para marcar dicha distancia del superior hacia el inferior.

Ejemplo 2: (La casa de Bernarda Alba)

Magdalena: (Remedándola.) ¡Ah! Ya se comenta por el pueblo. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario.

Martirio: ¡Yo me alegro! Es buen hombre.

Amelia: Yo también. Angustias tiene buenas condiciones.

Magdalena: Ninguna de las dos os alegráis.

Martirio: ¡Magdalena! ¡Mujer!

玛格达莱娜：（模仿安古斯蒂娅）啊，村里已经在评论。“罗马人”贝贝要和安古斯蒂娅成亲。昨晚围着他家房子转。我想很快会派媒人的。

马蒂里奥：我很高兴，是个好小伙。

阿梅里娅：我也很高兴，安古斯蒂娅条件也不错。

玛格达莱娜：你们俩谁也别高兴。

马蒂里奥：安古斯蒂娅！你这人！

(Traducido por Zhao, 2007: 241)

En el final del fragmento el autor usa la palabra *mujer* que manifiesta claramente la emoción furiosa de Martirio. Sin embargo, la traducción literal de *mujer* en este contexto no resulta natural. En consecuencia, el traductor ha realizado un cambio en el que ha empleado otra expresión coloquial equivalente, 你这个人 que literalmente significa ‘esta persona tú’. Connotativamente sería *¡tú!* (*furioso*), con lo que se acentúa la emoción. La encontramos con frecuencia en literatura china. Este cambio, pues, no solo transmite la idea del autor cuando emplea el sustantivo *mujer*, sino que también ha reproducido fielmente el giro coloquial del texto original.

A continuación veremos algunos ejemplos donde un adjetivo aislado actúa como una frase coloquial.

Ejemplo 3: (La casa de Bernarda Alba)

Bernarda: (Furiosa) ¡Angustias! ¡Angustias!

Angustias: (Entrando.) ¿Qué manda usted?

Bernarda: ¿Qué mirabas y a quién?

Angustias: A nadie.

Bernarda: ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

(Pausa.)

Angustias: Yo...

Bernarda: ¡Tú!

Angustias: ¡A nadie!

Bernarda: (Avanzando y golpeándola) ¡Suave! ¡Dulzarrona!

La Poncia: (Corriendo) ¡Bernarda, cámate! (La sujeta) (Angustias llora.)

贝纳尔达：（愤怒地）安古斯蒂娅，安古斯蒂娅

安古斯蒂娅：（进场）您有什么吩咐？

贝纳尔达：你在看什么？看谁呢？

安古斯蒂娅：谁也没看

贝纳尔达：像你这样身份的女子，在为你父亲做弥撒的日子，跟在一个男人后面卖弄风骚，这正经吗？说，你在看谁？

安古斯蒂娅：我...

贝纳尔达：你！

安古斯蒂娅：没看谁

贝纳尔达：（上前并打她）叫你媚，叫你骚

蓬西亚：（跑上）贝纳尔达！冷静点！（拉住她）（安古斯蒂娅哭着）

(Traducido por Zhao, 2007: 237)

En el ejemplo se ha realizado un cambio estructural con respecto a las palabras

suave y *dulzarrona*. En la traducción el traductor ha empleado la estructura coloquial 叫 ‘permitir’+ pronombre + adjetivo. En este sentido, el verbo 叫 ‘llamar’ tiene el sentido de “permitir” y esta estructura, generalmente, se emplea para expresa ira. Aunque la estructura literalmente significa ‘permitir a uno hacer algo’, en realidad connota un sentido negativo, es decir: uno, enfadado, no lo quiere. En consecuencia, el traductor traduce *suave* como 叫你媚 que significa literalmente “te permito ser seductora” y *dulzarrona* como 叫你骚 ‘te permito ser coqueta’. Este empleo, en concreto, ha logrado transmitir mejor la emoción de Bernarda al espectador chino y en realidad también a su propio imaginario ya que esta expresión se corresponde perfectamente con la acción de “avanzando y golpeándola”. De ese modo, ese cambio estructural no solo cumple con la intención original, sino que también facilita la representación del actor y resulta a la vez natural para espectador y lector.

Ejemplo 4:

Bernarda: ¿Y ella?

La Poncia: Ella, *tan conforme*. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

Bernarda: ¿Y qué pasó?

La Poncia: Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Poca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.

Bernarda: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

La Poncia: Porque no es de aquí Es de muy lejos. *Y los que fueron con ella* son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso.

贝纳尔达： 她呢？

蓬西亚： 她，巴不得呢。听说乳房都露在外面。马克西米娅诺抱着她，就像弹吉他似的，可怕！

贝纳尔达： 怎么样了？

蓬西亚： 还能怎么样呢，几乎天亮了才回来。帕卡·拉罗塞塔披头散发，带着花冠。

贝纳尔达： 她是我们村唯一的坏女人。

蓬西亚： 因为她不是本地人，是远处来的，和她鬼混的男人也都是外乡子弟，本地

的男人不会这样。

(Traducido por Zhao, 2007: 237)

En primer lugar, en este fragmento el traductor ha empleado la palabra 巴不得 ‘tener muchas ganas, desear’ para traducir *tan conforme*. Se trata de una palabra bastante cotidiana que no pierde por ello su valor literario. En realidad, se puede remontar al teatro *Jin xian chi* del dramaturgo de la dinastía Yuan, Guan Hanqing, quien lo emplea para expresar un deseo intenso. Por lo tanto, el cambio del adjetivo *conforme* al verbo 巴不得 ‘desear, tener muchas ganas’ que ha realizado puede incrementar el valor coloquial del texto traducido. Es evidente que la traducción literal de *conforme*, 同意的, omite la naturalidad del original..

En segundo lugar, se ve claramente que la frase *los que fueron con ella* se ha traducido como 和她鬼混的男人 ‘los hombres que ligan con ella’. Nos damos cuenta de que el traductor ha traducido la palabra *fueron* como 鬼混 ‘ligar’, cuyo uso, especialmente en el caso de una relación de género, presenta una imagen de una relación impropia y no es ni educado ni formal. En este ejemplo concreto y teniendo en cuenta que La Poncia era una criada, la palabra coloquial 鬼混 ‘ligar’ se corresponde bien con su nivel social y con el comportamiento de Paca la Roseta, lo que aumenta el valor del texto traducido.

Finalmente, veremos ejemplos en los que se ha empleado una expresión coloquial para el verbo o locución verbal.

Ejemplo 5 (La vida es sueño)

De una parte el amor propio,

y la lealtad de otra parte

me rinden. Pero ¿quédudo?

¿La lealtad al Rey no es antes

que la vida y que el honor?

Pues ella viva y *á falte*.

一边是自尊心,

一边是忠心，
两者都把我降服。
可是，我迟疑什么？
对国王的忠诚
不是比生命和荣誉更重要？
让忠心永存，
让自尊心见鬼去。

(Traducido por Chongchen Lv, 2000: 65)

En el ejemplo se advierte el uso de la expresión 见鬼去 ‘ver el demonio’ para traducir *falte*. Es una expresión de matiz occidental y coloquial que tiene un tono general en las obras traducidas cuya intención es suavizar el sentido de *faltar* o *morir* ofreciendo al tiempo una sensación literaria que no se emplea con frecuencia en la vida no ficticia. Así pues, el traductor emplea esa expresión no solo para incrementar el sentimiento del texto original sino también para acercarlo a la vida real.

Ejemplo 6 (La casa de Bernarda Alba)

La Poncia: El último responso. Me voy a oficio. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el Pater noster subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco; claro es que al final dio un gallo; pero *da gloria o ílo*. Ahora que nadie como el antiguo sacristán Tronchapinos. En la misa de mi madre que esté en gloria, cantó. Retumbaban las paredes, y cuando decía amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. (Imitándolo.) ¡Améé-én! (Se echa a toser.)

蓬西亚：最后一遍悼亡经。我要去听听，我特别喜欢教区神父的吟唱。从“我们的圣父”就提高嗓门儿，就像一个坛子渐渐装满水一样，结束时自然会像鸡叫一样；不过听着还是挺带劲儿。如果没有人像先前的童恰皮诺斯那样了。在为我母亲做弥撒时，“愿她升天”，他唱到。声音震得墙壁嗡嗡乱响，等到他说“阿门”的时候，就像教堂里进来了一只狼。（模仿教士）阿门-门-门-嗯（咳嗽起来）。

(Traducido por Zhao, 2007: 230)

En la traducción de este ejemplo, el traductor ha traducido *da gloria o ílo* como 带劲儿 ‘tener interés, satisfacer, tener energía’ que aquí resulta una palabra coloquial y cotidiana para expresar el sentimiento de Poncia cuando oye el responso, en lenguaje familiar, pues frecuentemente, la gente usa 带劲儿 como ‘tener interés, satisfacer, tener energía’; con ello expresan que se sienten contentos a causa de una cosa o una persona que hace algo de forma dinámica. En este fragmento, el uso de esta palabra hace que el espectador entienda y perciba inmediatamente el sentimiento de Poncia, y al mismo tiempo facilita que la pronunciación del actor.

B) El cambio de la estructura original

En el proceso de la traducción teatral se deben tener en cuenta cambios oracionales cuando la estructura sintáctica original pueda causar problemas de comprensión. Es más: en la representación, el espectador exige una inmediata comprensión del texto. Por eso precisamente el traductor ha efectuado unos cambios en la oración con el fin de adaptarla más a la representación. Veamos un ejemplo.

Ejemplo 7:

*Esos círculos de nieve,
esos doseles de vidrio,
que el sol ilumina a rayos,
que parte la luna a giros,
esos orbes de diamantes,
esos globos cristalinos,
que las estrellas adornan
y que campean los signos,
阳光普照的
白雪的太空,
洒满月光的
玻璃的天庭,*

群星点缀的
钻石的宇宙，
黄道十二宫显示的
透明的星宿

(Traducido por Lv, 2000 :74)

被太阳的光芒照亮的，
给月亮的运转分割的
那白雪般的轨道，
那玻璃版的苍昊，
点缀着璀璨群星的，
装饰着黄道十二宫的
那些水晶似的星球，
那钻石般的天体，

(Traducido por Zhou, 1997: 35)

En este ejemplo hay dos versiones de la traducción. Comparando las dos advertimos que en la primera el traductor Lv ha reconstruido la oración mientras que en la segunda el traductor Zhou ha seguido fielmente el orden sintáctico del original. Lv ha traducido *Esos círculos de nieve, esos doseles de vidrio, que el sol ilumina a rayos, que parte la luna a giros* como 阳光普照的白雪的太空，洒满月光的玻璃的天庭 con la estructura del modificador 1 (el sol ilumina a rayos) + la partícula 的 ‘de’ + el modificador 2 (nieve) + la partícula 的 ‘de’ + el sustantivo1 (círculos), el modificador 3 (que parte la luna a giros) + la partícula 的 ‘de’ + el modificador 4 (vidrio) + la partícula 的 ‘de’ + el sustantivo 2 (doseles). Sin embargo, Zhou lo ha traducido como 被太阳的光芒照亮的、给月亮的运转分割的那白雪般的轨道，那玻璃版的苍昊 con la estructura del modificador 1 (el sol ilumina a rayos) + la partícula 的 ‘de’ + el modificador 3 (que parte la luna a giros) + la partícula 的 ‘de’ + el modificador 2 (nieve) + la partícula 的 ‘de’ + el sustantivo1 (círculos) + el

modificador 4 (vidrio) + la partícula 的 ‘de’ + sustantivo 2 (doses). Por el hecho de haber seguido fielmente la estructura del español original, la traducción de Zhou resulta ambigua para lector y espectador. En efecto, en chino colocamos los adjetivos antes de los sustantivos. En su versión, el lector no tiene claro si la modificación de 1 y 3 se refiere solo a círculos o a círculos y a doses. Aparte de eso, como coloca el modificador 1 y 3 juntos, la frase, sobre todo el modificador, resulta larga y no se adapta bien a la estructura del chino actual. Por lo tanto, en la versión de Lv, el acortamiento de las oraciones soluciona el problema: ayuda al lector y espectador a determinar el texto original y facilita la pronunciación de los actores.

Hemos de fijarnos también en la traducción de *dosel* que ninguno de los traductores traduce literalmente. Zhou lo traduce como 苍昊 mientras que Lv como 天庭. Sin embargo, 苍昊 es una palabra muy literaria proveniente de la crónica 梁书 ‘libro de Liang’ que significa ‘el cielo y el dios’ mientras que 天庭 se refiere al centro dominante más alto de la mitología china. Consideramos que aquí la traducción 天庭 sería más adecuada. La razón estriba en que 天庭 es un concepto bastante conocido por el espectador chino, de modo que al escucharlo puede tener una imagen apropiada del contexto, mientras que la palabra 苍昊, menos conocida, resulta más alejada de la lengua oral.

Ejemplo 8:

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es *flor de pluma*,
o *ramillete con alas*
cuando las etéreas salas
corta con velocidad
negándose a la piedad
del nido que deja en calma
鸟儿生出来,
披上美丽的盛装,

只不过是羽毛的花朵，
长着翅膀的花束，
当它展开翅膀
在天空疾飞，
从不去怜悯
留在沉寂中的鸟窠；

(Traducido por Lv, 2000:52)

Respecto de la traducción de *flor de pluma y ramillete con alas*, advertimos que en el texto original se emplean dos preposiciones diferentes: *de* y *con* que en la traducción hay que diferenciar también. Percibimos que *ramillete con alas* se ha traducido como 长着翅膀的花束 ‘ramillete que tiene alas’, y se ha añadido el verbo 长 que significa “crecer” y “tener”; aquí es necesario efectuar una reformulación para llevar a cabo la traducción de *con*. En efecto, la estructura de la traducción palabra por palabra sería la siguiente: crecer/tener + palabra auxiliar 着 (función de manifestar un estado presente o continuo) + a las + la partícula 的 (de, función copulativa) + ramillete. Aunque se ha modificado la estructura de la frase a la forma *el ramillete que tiene alas*, el traductor ha logrado, sin embargo, transmitir fielmente la idea original. Cabe precisar que en la vida cotidiana sería bastante posible y adecuado sustituir el verbo añadido 长 ‘crecer, tener’ por el verbo 有 ‘tener, haber’; no obstante, en este ejemplo concreto, el verbo 长 ‘crecer, tener’ sería más coloquial y estético que el verbo 有 ‘tener, haber’.

C) Evitar la repetición

Finalmente y con el propósito de ofrecer un efecto positivo de la representación, el traductor también ha empleado diferentes expresiones para evitar la repetición de la palabra. Veamos el siguiente ejemplo.

Ejemplo 9

¿No *nacieron* los demás?
Pues si los demás *nacieron*,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocéjamás?
别的人不是也出生了?
既然别的人也是这般,
为什么他们拥有
我从未享有过的特权?

(Traducido por Zhou, 1997:11)

En el ejemplo 9, hemos de fijarnos en la traducción de los dos *nacieron*. El primero se traduce literalmente como 出生 ‘nacer’ y el segundo como 这般 ‘como así’. Se observa que el traductor ha aplicado 这般 ‘así’ para evitar la repetición de *nacieron*. En realidad, la palabra 这般 ‘así’ se ha empleado frecuentemente en la literatura clásica china y es, en consecuencia, una palabra bastante literaria. Su significado literal es ‘como así’ y es de hecho muy conocido por los espectadores chinos. Podemos apreciar que el traductor no solo realiza un cambio con la finalidad de enriquecer la expresión, sino que también aumenta el valor estético y literario sin perder el carácter coloquial.

3.1.3. La cuestión de la adaptación

3.1.3.1. La adaptación al estilo del traductor

La adaptación, como método de traducción también se denomina traducción libre. Partiendo de la perspectiva funcionalista, el traductor tiene que tener en cuenta la equivalencia entre el texto original y el texto meta. House (2013: 29) indica que la equivalencia no es estrictamente idéntica. En consecuencia, un texto original puede tener varias posibilidades de equivalencia y la equivalencia semántica no implicar necesariamente la equivalencia comunicativa. En este sentido, el traductor debe

determinar una traducción lo más adecuada posible con varias modificaciones para adaptarla de acuerdo a las técnicas y a su propio estilo. A continuación se exponen ejemplos donde los traductores han efectuado cambios con el fin de resultar coherentes y aceptables.

Ejemplo 1 (La vida de sueño)

Rosaura: [...]

y porque más me asombre,
en el traje de fera yace un hombre
de prisiones cargado,
y sólo de *la luz* acompañado.

罗韶拉: [...]

更让我惊讶的是，
那里躺着一个穿着兽皮服、
带着镣铐的人，
而且作伴的只有一盏孤灯。

(Traducido por Zhou, 1997: 9)

En el ejemplo se han realizado dos cambios respecto a la palabra *la luz*. Se ha traducido como 一盏孤灯 ‘una lámpara solitaria’, lo que palabra por palabra sería ‘una + el clasificador 盏 (el clasificador especial para la lámpara y luz) + solitaria + lámpara’. El traductor ha añadido el adjetivo 孤 ‘solitario’ para *luz* y, de acuerdo con la lengua china, ha sustituido la palabra *luz* por 灯 ‘lámpara’ lo que produce un mayor sentimiento de soledad. Al mismo tiempo, se corresponde a la perfección con la palabra *solo* de la última frase. Cabe precisar que el traductor ha utilizado 一盏 ‘una + clasificador de lámpara’ traduciendo el artículo definido *la*, que generalmente apenas tiene equivalencia en chino. Veamos un ejemplo más.

Ejemplo 2 (La vida es sueño)

Clarín: Vámonos acercando;

que éste es mucho mirar, se ñora, cuando
es mejor que la gente
que habita en ella *generosamente*
nos admita.

克拉琳：让我们走近些，
这里值得一看，夫人，
最好是
住在里面的人
能够对我们以礼相见。

(Traducido por Lv, 2000: 49)

En la traducción de la frase *la gente que habita en ella generosamente nos admita* nos fijamos en la expresión *generosamente nos admita* que se ha reproducido como una expresión literaria y sencilla 以礼相见 (literalmente ‘verse con la cortesía’). El carácter 礼 ‘cortesía’ en este ejemplo concreto se refiere a un comportamiento respetuoso y una actitud educada que se puede transmitir a la perfección en la idea original y, al mismo tiempo, se ha expuesto su belleza en chino. En realidad, China es un país que se caracteriza por 礼 ‘cortesía’ a lo largo de su historia y según la costumbre de la lengua china supondrá expresar una cosa con pocas palabras (palabras precisas). Así pues, por medio de ese carácter el espectador y el lector pueden tener una imagen precisa sobre la intención del texto original.

A veces, una palabra particular o concreta en la lengua meta permite la comprensión exacta del espectador. Veamos a continuación un ejemplo de uso de una palabra adecuada.

Ejemplo 3 (Boda de sangre)

MUCHACHA 1: Limpia de cuerpo y ropa,
al salir de tu casa para la boda.

(Van saliendo.)

MUCHACHA 2: ¡Ya sales de tu casa

para la iglesia!

CRIADA: El aire *pone* flores

por las arenas!

姑娘甲: 离家去举行婚礼

纯洁的身体和衣裳

(人们退场)

姑娘乙: 你已离开家

一直奔教堂!

女佣: 黄沙的路上

洋溢着花香!

(Traducido por Zhao, 2007: 134)

En este ejemplo cabe destacar el uso de la expresión 洋溢着 para la traducción de *el aire pone*. La palabra 洋溢 hace referencia a *desbordar; exteriorizar y traslucir plenamente; el agua fluye*, cuyo origen proviene de la obra filosófica confuciana 中庸 ‘La Doctrina de la medianía’. 着 se trata de una partícula con función de gerundio. En consecuencia, teniendo en cuenta la belleza de la expresión en lengua china, el traductor no ha recurrido su traducción literal, sino que ha modulado la expresión original *el aire pone* con *está desbordando*. Aunque ha omitido el sentido de *aire*, se ha transmitido fielmente el texto original. Cabe mencionar que la palabra *flores* se ha traducido como 花香 ‘fragancia de flor’. Así, por medio de la expresión 洋溢着花香 ‘la fragancia de flor está desbordando’ será bastante fácil de imaginarla con el aire.

Aparte de lo dicho, en la traducción de *el aire pone flores, por las arenas* 黄沙的路上 (huang sha de lu shang) 洋溢着花香 (yang yi zhe hua xiang) rima la última sílaba *-ang* de los caracteres 上 (shang) y 香 (xiang). Además, en esas dos frases hay cinco caracteres que acentúan la regularidad; por lo tanto, esta traducción es fácil de pronunciar y tiene un efecto sereno positivo para el espectador.

Ejemplo 4 (La vida es sueño)

Clotaldo: [...]

y as í entre *una y otra duda*,
el medio más *importante*
es *irme* al Rey, y decirle
que es mi hijo, y que le *mate*.

克洛塔尔多: [...]

在左疑右惑之际
最稳妥的办法是
向国王奏明，说他
是我儿子，应将他处死

(Traducido por Zhou, 1997: 26)

En este ejemplo se observa que la expresión *una y otra duda* subrayada en el texto ha reproducido a 左疑右惑 (la estructura palabra por palabra ser á: izquierda+duda + derecha + duda) que quiere decir *izquierda y derecha duda*. El traductor ha utilizado una expresión familiar para el lector chino *izquierda y derecha* con el fin de que equivalga a *una y otra*. En realidad, la estructura de la reproducción creativa ha seguido una de las estructura de *Chengyu*, la expresión idiomática china, que aumenta su valor literario y estético. Además, cabe precisar que la belleza de la expresión ser á la combinación 疑 y 惑, dos sinónimos de *duda*, con dos antónimos *izquierda y derecha* en la reproducción.

Cabe destacar también el uso de la palabra 稳妥 ‘prudente, seguro, fidedigno’ para traducir la palabra *importante* del texto original. En efecto, en este ejemplo concreto la traducción literal de *importante* resulta un poco incoherente, y su efecto no va a producir la connotación del texto original. En consecuencia, en este sentido la palabra 稳妥 que significa ‘prudente y seguro’ puede expresar con precisión la intención del autor.

Aparte lo anterior, cabe fijarse en la traducción de *irme* que se ha hecho como 奏明. De hecho, el carácter 奏 significa que en la época feudal ‘el cortesano declara sus ideas o explica asuntos al emperador’. 明 se refiere a ‘claridad’, en consecuencia,

la palabra 奏明 hace referencia a *declararse claramente*, especialmente referido a los cortesanos en relación al emperador, cuyo uso generalmente sería literario. Por ello, en este ejemplo concreto, la traducción literal de *irme* resulta menos formal y literaria que la palabra 奏明, más precisa y literaria.

Finalmente, centrándonos en la palabra *matar* subrayada en el ejemplo, esta se ha traducido como 处死. El carácter 处 significa ‘castigar a la persona que comete un error o es culpable de algo’, 死 es morir, por lo tanto la palabra 处死 hace referencia a ‘matar a una persona que comete un error’. En realidad, la palabra china más usada para decir *matar* sería 杀死 ‘matar y morir’. En consecuencia, el traductor ha ofrecido al lector una traducción adecuada siguiendo su propio estilo literario de traducción.

En cuanto al estilo literario, desde la perspectiva de la adaptación, los estilos que provienen de la literatura clásica china y sobre todo de la poesía, podrán indicar la calidad y la cultura literaria del traductor. Concretamente, se refiere al uso de palabras con estilo antiguo, a la simplicidad de lenguaje para expresar sentimientos ricos y al estilo lírico del lenguaje. A continuación veremos un ejemplo en el que el traductor ha aplicado palabras con matiz literario.

Ejemplo 5 (La vida es sueño)

Clarín: Di dos, y *no me dejes*

en la posada a mí cuando te quejes;
que si dos hemos sido
los que de nuestra patria hemos salido
a probar aventuras,
dos los que entre desdichas y *locuras*
aquí habemos llegado,

克拉林：你要说两个人

在你哀怨的时候莫把我遗忘；
既然是我们

两个人一起离开祖国，远走异邦，
碰碰运气；
我们两个人遭难受苦，如疯似狂
来到这里；

(Traducido por Zhou, 1997: 5)

Lo más llamativo será la traducción de la palabra *locuras* que se ha reproducido como 如疯似狂. La estructura palabra por palabra será *como loco parece rabioso*. Cabe mencionar que en la expresión creativa 如疯似狂, el carácter primero y el tercero 如 y 似 son sinónimos en el sentido de *como*, el segundo y el cuarto son sinónimos de *locura*. Ese tipo de expresiones manifiesta la gran belleza de lengua china donde la reproducción creativa del traductor agrega un considerable valor estético y literario al texto traducido y, al mismo tiempo, es fiel a la expresión clásica china. Además, por medio de esa recreación, el traductor no solo transmite absolutamente el sentido de *locura*, sino que también expresa en su propio estilo el plural (*locuras*) del texto original con dos diferentes caracteres.

Otro punto llamativo será que la locución *no me dejes en la posada a mí* se ha traducido como 莫把我遗忘 ‘no me olvides’. El traductor no ha seguido la denotación del texto original teniendo en cuenta será una metáfora incomprensible para el lector chino. En consecuencia, ha expresado la connotación de una forma bastante literaria, 莫把我遗忘 ‘no me olvides’. La palabra más empleada para *no* en el caso del imperativo negativo será 别. En este ejemplo concreto, el traductor ha empleado el carácter 莫, cuyo significado hace referencia a un *no* más literario.

Cabe mencionar que, con la finalidad de fomentar el valor literario, no solo se emplean las palabras adecuadas sino que, en ocasiones, el traductor añade otras que aumentan el carácter estético del resultado. Lo ilustraremos con el siguiente ejemplo.

Ejemplo 6 (La vida es sueño)

ROSAURA: No es sino un triste, ¡ay de mí!

que en estas bóvedas frías

oyó tus melancolías.

罗韶拉：唉！只是一个可怜的人

在这寒冷的石室里

倾听你诉说胸中的郁闷

(Traducido por Zhou, 1997: 13)

En la traducción de este ejemplo, nos centramos en la traducción de *oyó tus melancolías*. El traductor ha sustituido la palabra *melancolía* por una frase 诉说胸中的郁闷 ‘narrar melancolías en el corazón’ agregando un verbo 诉说 ‘narrar’ con el fin de corresponder con la palabra *oyó*. Aunque la palabra 诉说 ‘narrar’ no aparece en el texto original, su uso complementa la frase subrayada de acuerdo con la costumbre de la lengua china. Al mismo tiempo, proporciona naturalidad. Cabe resaltar, además, que la palabra *oyó* se ha traducido como 倾听 ‘oír’. Aunque frecuentemente solo el carácter 听 se refiere a oír, la palabra 倾听 hace referencia a ‘oír con atención’, cuyo origen proviene del poema clásico chino 《登庐山望石门》 ‘sube al montaña Lu y contempla la puerta de piedra’ reconocido a lo largo de la historia de la literatura china.

Ejemplo 7 (Boda de sangre)

LEONARDO: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte *despierta noches y noches*? ¿De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¿Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque!

莱奥纳多：沉默和煎熬是我们对自己最大的惩罚。骄傲，不见你，使你日夜不眠，对我有什么用呢？毫无用处。只是使我火冒三丈！因为你以为时间能治愈创伤，墙壁能遮住眼睛，可这不是真的，不是真的。当事情发展到中心点的时候，是无人能够挽回的。

(Traducido por Zhao, 2007: 129)

Aquí la expresión *despierta noches y noches* se ha transformado en 日夜不眠, cuya estructura palabra por palabra sería día + noche + no + dormir, que significa que ‘no puede dormir ni de día ni de noche’. En realidad, el uso 日夜 ‘día y noche’ en este ejemplo no solo refuerza la idea de *noches*, sino que también destaca más el sentido del castigo que sufre, donde la palabra culta 不眠 hace referencia a ‘no dormir’. Por lo tanto, a través de esa modulación ha producido un efecto positivo en la traducción sin perder al mismo tiempo el mensaje original.

Aparte de añadir elementos, existen casos en los que el traductor ha recreado la expresión concreta con el fin de mantener el significado original. Veamos algunos ejemplos.

Ejemplo 8 (Boda de sangre)

CRIADA: Un árbol quiero bordarle

lleno de cintas granates
y en cada cinta un amor
con *vivas* alrededor.

女佣: 我要为她绣一棵树
充满石榴红的彩带
而每条带子都有一份爱情,
周围是祝福的欢呼声。

(Traducido por Zhao, 2007: 131)

Las palabras subrayadas en la traducción corresponden a los elementos añadidos por el traductor. Respecto a la traducción de *vivas*, el traductor ha agregado el adjetivo 祝福的 ‘benedicidor’ antes de 欢呼声 ‘víttores’. Aunque la palabra 祝福的 ‘benedicidor’ no aparece en el texto original, su empleo aquí ha conseguido una equivalencia con la función textual y la intención del original. Además, esa palabra se corresponde muy bien con el comportamiento de la criada y tiene una función explicativa sobre su intención.

Ejemplo 9 (Boda de sangre)

MADRE: ¿S í? Qué hermoso mirar! ¿T ú sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA: (Seria.) Lo sé

MADRE: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

NOVIO: ¿Es que falta otra cosa?

MADRE: No. *Que vivan todos*, ¿so! *Que vivan!*

NOVIA: Yo sabré cumplir.

母亲：是吗？多漂亮的眼神啊！你知道结婚意味着什么吗，孩子？

新娘：（严肃地）我知道。

母亲：一个男人、几个孩子和一堵宽不足两米的墙，这就是一切。

新郎：难道还需要别的东西吗？

母亲：不。大家好好生活，就是这样！好好生活！

新娘：我会尽职。

(Traducido por Zhao, 2007: 121)

Se observa que la frase *Que vivan todos*, *¡Que vivan!* se ha traducido como 大家好好生活, 好好生活!, literalmente sería *todos bien bien vivir, bien bien vivir*. En realidad, para la conjunción *que* no hay una equivalencia fija en la lengua china. El traductor ha empleado la palabra 好好 ‘bien bien’ con el fin de traducir el sentido de *que*, cuyo uso hace referencia a ‘hacer que la gente haga las cosas en serio’.

3.1.3.2 La adaptación a la cultura china

El elemento cultural es una de las principales causas de malentendido en la traducción. Por ello, es necesario que el traductor, como mediador cultural, realice una suerte de adaptación para la cultura meta. Cabe destacar que esto no solo se refiere a efectuar una adaptación de la cultura original. También incluye que cuando sea necesario concrete las palabras originales a través de las expresiones idiomáticas o palabras particulares de la lengua meta para que el espectador adquiera con ello la

información por medio de una imagen viva.

Primero, veamos los ejemplos con usos de expresiones idiomáticas chinas.

Ejemplo 1 (La vida es sueño)

Clotaldo: [...]

Quiz á la misma piedad
de mi honor podr á obligarle;
y si le merezco vivo,
yo le ayudar é a vengarse
de su agravio. Mas si el Rey
en sus rigores constante,
le da muerte, morir á
sin saber que soy su padre.)

克罗塔尔多: [...]

也许怜惜我的荣誉，
国王对他会开恩；
倘使我能使他活下来，
我要帮他报仇雪恨；
如若国王硬是不肯，
做得翻脸不认人，
将他处死，那他死了，
也不知道我是他父亲)。

(Traducido por Zhou, 1997: 26)

Desde un punto de vista cultural, en la frase subrayada *Quiz á la misma piedad de mi honor podr á obligarle* nos fijamos en la traducción de *obligar* que se ha efectuado como 开恩, una palabra propia de la cultura china que antiguamente se empleaba para referirse a ‘otorgar el perdón o bienestar a uno’. Aún se emplea en la literatura contemporánea y, en este ejemplo concreto, el contexto será entre Clotaldo y el Rey, por lo que la palabra y el matiz antiguo encajan bastante bien.

En cuanto a la locución *vengarse a su agravio*, el traductor ha empleado Chengyu, una expresión idiomática china, 报仇雪恨 que proviene de las obras filosóficas de la Antigua China y cuyo significado sería *vengarse por la injusticia recibida o el rencor*. En efecto, en la lengua china contemporánea los primeros dos caracteres 报仇 forman la palabra más usada para expresar *vengarse*. Cabe mencionar que la expresión Chengyu normalmente proviene de una historia antigua o su resumen y que, en consecuencia, por medio de la expresión 报仇雪恨 se ofrece al espectador una imagen más plena y vívida que la simple palabra 报仇.

Respecto al sintagma *rigores constantes*, el traductor lo ha sustituido por medio de la expresión Chengyu, 翻脸不认人 que literalmente significa ‘cambiar la cara y no reconocer la amistad o a la persona’ y hace referencia a ‘no tener en gran consideración y en el momento en que hay conflicto pone mala cara’. Aunque la traducción literal de *en sus rigores constante* 永恒不变的无情 se entiende, no resulta coherente con el texto. En consecuencia, basándose en el contexto, el traductor ha efectuado una adaptación cultural que ha logrado producir la misma intención del texto original con una expresión familiar en la lengua china.

Ejemplo 2 (La casa de Bernarda Alba)

Bernarda: ¿Dónde lo has encontrado?

La Poncia: Estaba...

Bernarda: Dilo sin temor.

La Poncia: (Extrañada.) Entre las sábanas de la cama de Martirio.

Bernarda: (A Martirio.) ¿Es verdad?

Martirio: ¡Es verdad!

Bernarda: (Avanzando y golpeándola con el bastón.) ¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!

Martirio: (Fiera.) ¡No me pegue usted, madre!

Bernarda: ¡Todo lo que quiera!

贝纳尔达：在哪找到的？

蓬西亚：在...

贝纳尔达：别怕，说！

蓬西亚：（奇怪的）在马蒂里奥的床单里

贝纳尔达：（对马蒂里奥）真的吗？

马蒂里奥：是真的！

贝纳尔达：（上前并打马蒂里奥）挨千刀的！死苍蝇！搅屎棍！

马蒂里奥：（凶恶的）母亲，您住手！

贝纳尔达：我想打就打！

(Traducido por Zhao, 2007: 257)

En este ejemplo, nos fijamos en la traducción de las expresiones *mala puñalada te den* y *sembradura de vidrios*; en la primera, el traductor ha empleado una expresión especial de la lengua china 挨千刀 ‘merecer mil cortes’, cuyo origen proviene del castigo feudal chino 凌迟 ‘muerte por mil cortes’ y que hace referencia a *echar una maldición*. Aunque hay pequeñas modificaciones, la expresión 挨千刀 ‘merecer mil cortes’ tendría equivalencia plena con la locución *mala puñalada te den*. El punto llamativo será la traducción de la metáfora *sembradura de vidrios*, debido a la diferencia cultural entre China y España. El sentido de la metáfora española no coincide con el chino y el espectador no lo entenderá la traducción literal. Por esta razón el traductor ha creado otra metáfora conocida por el espectador chino con la misma función textual. La ha adaptado como 搅屎棍 ‘el palo agitador de caca’, cuya denotación será que el campesino agita el excremento con un palo para mezclar bien el estiércol y se usa con el fin de regar los cultivos. Actualmente esa expresión hace referencia a ‘uno que siembra la discordia e incita y crea problemas’. Puesto que *sembradura de vidrios* es una metáfora para describir el sufrimiento que Martirio hace padecer a su madre, la expresión 搅屎棍 ‘el palo agitador de caca’ no solo produce el mismo efecto, sino que también resulta más adecuada a la cultura china.

Dado que la cultura budista ocupa un puesto importante y ejerce una gran influencia en China, la aplicación de las expresiones budistas también contribuye al valor literario de un texto traducido y a la comprensión del espectador. Veamos el siguiente ejemplo.

Ejemplo 3 (La vida es sueño)

Astolfo: Clorilene,
vuestra madre y mi señora,
que en *mejor imperio* agora
dosel de luceros tiene,
fue la mayor, de quien vos
sois hija.

阿斯托尔夫：克洛里列内
是你的母亲，我的姨妈，
现在她在极乐世界
有满天明星作伴，
她是长女，你是她的女儿；

(Traducido por Lv, 2000: 69)

En la traducción de este ejemplo, destaca el uso de la expresión 极乐世界 ‘Sukhavati’ que en la escuela budista hace referencia a ‘la tierra pura o al mundo de suprema felicidad’. La expresión 极乐世界 ‘Sukhavati’ resulta muy adecuada para reproducir la metáfora *mejor imperio* y además, produce un efecto de belleza.

Ejemplo 4 (La casa de Bernarda Alba)

Amelia: Y ese infame, ¿por qué no está en la cárcel?

Martirio: Porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar.

Amelia: Pero Adelaida no tiene culpa de esto.

Martirio: No, pero *las cosas se repiten*. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró.

Amelia: ¿Qué cosa más grande!

阿梅里亚：这无耻的东西，他们怎么没进监狱呢？

马蒂里奥：因为男人们互相隐瞒这类事情，谁也不去告发。

阿梅里亚：不过阿德莱达并没有什么过错。

马蒂里奥：没有。不过事情是轮回往返的。我看完全是一种可怕的重复。他的命运与她的母亲和祖母一样，这是和她生父有直接关系的两个女人。

阿梅里亚：了不得的事情！

(Traducido por Zhao, 2007: 239)

En este texto se aprecia que el traductor ha reproducido una expresión 轮回往返 para traducir *se repiten*. 轮回 ‘samsara’ es una palabra budista e hinduista que significa ‘tras la muerte el alma se reencarna y se convierte en otra persona girando como una rueda’; 往返 ser á *la ida y la vuelta*. En este sentido, la expresión creativa 轮回往返 presenta una repetición más poética y estética. Aunque 轮回往返 se usa con frecuencia para las personas, en este caso concreto encaja perfectamente en el contexto y aporta coherencia al mismo tiempo que se acerca a la cultura del espectador.

Sin embargo, como en el mundo occidental la cultura cristiana juega un papel principal y se muestra en las obras literarias con frecuencia, la adaptación de palabras particulares cristianas forma la parte de las dificultades a las que el traductor deberá prestar atención. A continuación veremos un ejemplo en el que el traductor ha utilizado la técnica adecuada para resolverlo.

Ejemplo 5 (La casa de Bernarda Alba)

Bernarda: ¡Angustias!

Angustias: Madre.

Bernarda: ¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la *misa* de tu padre?

Angustias: No era mi padre. El mío murió hace tiempo. ¿Es que ya no lo recuerda usted?

贝纳尔达：安吉斯蒂亚！

安吉斯蒂亚：母亲。

贝纳尔达：你居然有勇气往脸上搽粉？你居然有胆量在你父亲去世的日子洗脸？

En este ejemplo nos fijamos que el traductor ha sustituido la palabra *misa* por 去世 ‘fallecer’. De hecho, *misa* sería un concepto particular de la cultura católica y una expresión bastante alejada del espectador chino a pesar de que en chino existe de hecho la traducción de *misa*; sin embargo, con el fin de transmitir la misma sensación el traductor ha recurrido a la técnica de la descripción. Cabe precisar que en la cultura china, el concepto 孝 ‘la piedad filial’ sería una de los valores nacionales más importantes: se refiere al respeto y amor de los hijos hacia sus padres y especialmente a que tras la muerte de sus progenitores existe un plazo en el que el hijo no debe prestarse a asistir a actividades ociosas ni vestirse con ropa de colores. En consecuencia y según el contexto, por medio de la palabra 去世 ‘fallecer’ se da una sensación de “no filial”. Aunque el traductor ha omitido el elemento cultural, el efecto positivo transmite de forma fiel el mensaje connotativo.

Aparte de dicha cultura, el desconocimiento de cierto panorama conformado por el conocimiento de la geografía, las fiestas, la gastronomía, etc. del mundo occidental causarían dificultades en la lectura. En el siguiente ejemplo veremos la solución propuesta para tratar un conocimiento cultural alejado de la imaginación del público chino.

Ejemplo 6 (La vida es sueño)

SEGISMUNDO: [...]

En llegando a esta pasión
un volcán, *un Etna hecho*,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.

齐格蒙特: [...]

一座火山，
一座像西西里岛的
成熟的埃特纳火山，

达到这种激情时，
也会从胸中
抛出它那撕碎的心脏

(Traducido por Lv, 2000: 53)

Se ve que en este ejemplo aparece el nombre del volcán Etna, que resulta desconocido para la mayoría de los lectores chinos. En la traducción el traductor ha añadido la información 西西里岛的 ‘de la isla Sicilia’ para que el lector tenga un conocimiento del Etna a grandes rasgos. En otros casos similares el traductor añade una nota a pie de página para explicar la palabra con más detalles; sin embargo, debido a las características particulares del teatro, la información añadida, la isla Sicilia, sustituye bien a la nota a pie de página y resuelve el problema cultural planteado.

Aparte de eso, en este ejemplo nos fijamos también en la traducción de *pedazos*. El traductor ha empleado un adjetivo 撕碎的 ‘desgarrador’ para sustituir el sintagma *pedazo de*. La traducción literal de *pedazos de corazón* 几块心脏 ‘pedazos de corazón’ no produce ninguna belleza y sería, de hecho, una expresión demasiado directa. Sin embargo, la creación del traductor 撕碎的心脏 ‘el corazón desgarrado’ no solo transmite a la perfección el sentido original, sino que también aumenta la estética literaria de la traducción.

Finalmente, veamos una comparación de dos versiones de la traducción respecto a la selección de la palabra adecuada teniendo en cuenta la adaptación cultural.

Ejemplo 7 (La vida es sueño)

Cuentan de un sabio, que un día
tan pobre y miserable estaba,
que sólo se sustentaba
de unas *yerbas* que comía.
¿Habrá otro -entre sídecía
más pobre y triste que yo?

传说有个聪明人
非常潦倒，十分穷困
有一天单靠挖点
野菜来生存。
他暗自问道：“有没有
比我更穷、更可怜的人”

(Traducido por Zhou, 1997: 16)

据说有一个学者，
他是如此之贫困潦倒，
他唯一的食物，
只是捡来的一些野草。
会有比我——他自问——
更贫困、更可怜的人吗？

(Traducido por Lv, 2000: 57)

Se ve claramente que en este ejemplo hay dos versiones de la traducción: para ello, hay que fijarse en la palabra subrayada *yervas*. En la versión de Zhou se ha traducido como 野菜 ‘verdura silvestre’ mientras que en la de Lv como 野草 ‘yerba silvestre’. En realidad, en la lengua china 野菜 ‘verdura silvestre’ se refiere a plantas silvestres y, especialmente, hace referencia a las plantas silvestres utilizadas para matar el hambre. Antiguamente los pobres la comían para mantenerse vivos: actualmente la gente la consume con la finalidad de gozar de buena salud. Sin embargo, la palabra 野草 ‘yerba silvestre’ no tiene un sentido especial en la cultura china. Por esta razón, la traducción de Zhou 野菜 ‘verdura silvestre’ sería más adecuada y tendrá en cuenta, mayormente, la especificidad de la cultura china.

3.1.4. La cuestión lingüística

La cuestión lingüística trata acerca de una de las grandes dificultades de la

traducción entre dos lenguas alejadas entre sí como ya señalamos en el primer capítulo, donde siempre será muy posible perder información desde la perspectiva semántica, gramatical y sintáctica. En este sentido, y teniendo en cuenta el entendimiento del espectador, la naturalidad del texto en la lengua meta y la idea original del texto, será necesario efectuar ciertos cambios para que el receptor perciba una versión aceptable. Concretamente, nos referimos a los giros sintácticos y semánticos así como a la selección de palabras adecuadas como aspectos a los que deberíamos prestar mayor atención.

3.1.4.1 La selección de palabras adecuadas

Como hemos señalado, la traducción literal se aplica en pocas ocasiones por su limitada naturalidad. Espeleta Piorno (2007: 311) nos recuerda que, en muchos casos, cuando la traducción resulta inexacta o errónea, «se está haciendo referencia a problemas que derivan del significado conceptual». Por esta razón, es necesario hacer una selección de las palabras más adecuadas.

Albert Ribas (1995) señala, desde el punto de vista de la adecuación y la aceptabilidad, que «la mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original». Desde la perspectiva de las características propias del teatro, el lenguaje no puede ser ni demasiado literario ni demasiado coloquial por tratarse de una comunicación de carácter cotidiano con sentido literario.

También cabe mencionar que, sobre todo en los casos en los que una palabra original podrá corresponderse con varias posibilidades en la lengua meta, será fundamental tener en cuenta los matices.

Primero veamos los ejemplos con la selección de palabras acerca del *cielo*.

Ejemplo 1 (La vida es sueño, jornada primera)

SEGISMUNDO: [...]

y aunque nunca vi ni habl é
sino a un hombre solamente
que aqu í mis desdichas siente,
por quien las noticias s é
de *cielo* y *tierra*;

赛西斯蒙多: [...]

我只见到一个人，
也只同此人聊聊，
他深知我的酸辛，
我从他那里学到
一点地理和天文

(Traducido por Zhou, 1997: 14)

En el ejemplo 1, podemos ver que el traductor ha empleado 地理 y 天文 para reproducir el sustantivo *tierra* y *cielo*, en lugar de usar la traducción más frecuente 地 ‘tierra’ y 天 ‘cielo’. En realidad, la palabra china 地 ‘tierra’ generalmente se refiere a ‘la superficie del planeta Tierra’ y la palabra 天 ‘cielo’ hace referencia a ‘la esfera de apariencia azul y a Dios’. En este caso concreto, la traducción más frecuente de *tierra* y *cielo* no sería suficiente para expresar el sentido original. En la lengua china existe sin embargo una expresión fraseológica 上知天文下知地理, que literalmente sería ‘por arriba conoce el cielo, por debajo conoce la tierra’, cuyo significado hace referencia a ‘una persona que sabe todas las cosas y es muy sabia’. En esta expresión, la palabra 地理 literalmente significa ‘geografía’ y 天文, ‘astronomía’; por lo tanto, cuando estas dos palabras se usan juntas, el lector chino se enfrenta a una connotación erudita. Por esta razón, el traductor logra con ellas una imagen abstracta de bellos matices. A continuación veremos un ejemplo más de las diferentes traducciones de *cielo*.

Ejemplo 2 (La vida es sueño)

Rosaura: [...]

Sólo diré que a esta parte

hoy el *cielo* me ha guiado
para haberme consolado,
si consuelo puede ser,
del que es desdichado, ver
a otro que es más desdichado.

罗韶拉: [...]

我只能说，今天上苍，
把我带领到这个地方，
为了让我得到安慰，
如若一个不幸的人
看到另一个更不幸的人
可以算得上是安慰。

(Traducido por Zhou, 1997: 16)

En este ejemplo nos percatamos de que la palabra *cielo* se ha traducido como 上苍. Esta es una palabra utilizada a lo largo de la historia que se refiere al dominador del universo. En la literatura china esa palabra está vinculada a una serie de creencias y visiones como por ejemplo la de pensar que 上苍 tiene un poder infinito y al mismo tiempo también hace referencia a ‘una fuerza invisible’. El uso de 上苍 sería aquí más adecuado para expresar una idea acerca del sino y la creencia.

Ahora bien, no solo la palabra *cielo*, sino también la palabra *alma* es una palabra con muchas posibilidades en la lengua china. Veamos la selección de palabras adecuadas respecto a ella en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 3 (La vida es sueño, Jornada primera)

SEGISMUNDO: [...]

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma,

o ramillete con alas
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma:
¿y teniendo yo más *alma*,
tengo menos libertad?

罗萨乌拉: [...]

鸟生下来，
披上美丽的盛装，
只不过是羽毛的花朵，
长着翅膀的花束，
当它展开翅膀
在天空疾飞，
从不去怜悯
留在沉寂中的鸟巢；
因为我有更多的良心
就该有更少的自由？

(Traducido por Lv, 2000: 50)

罗萨乌拉: [...]

鸟儿生出来，着上
五色缤纷的盛装；
刚成为生双翼的花束，
或长羽毛的花朵，
就离开那遮风挡雨、
安宁舒适的小窝，
在寥廓的苍穹中
矫健敏捷的掠过。
因为我的心灵更高超，

我获得的自由就该少?

(Traducido por Zhou, 1997: 11)

Ejemplo 4 (Yerma, Acto tercero, cuadro segundo)

VIEJA. A ver si luego nos dejáis dormir. Pero luego será ella. (Entra Yerma.) ¿Tú?
(Yerma está abatida y no habla.) Dime ¿para qué has venido?

YERMA. No sé

VIEJA. ¿No te convences? ¿Y tu esposo? (Yerma da muestras de cansancio y de persona a la que una idea fija le oprime la cabeza.)

YERMA. Ah í está

VIEJA. ¿Qué hace?

YERMA Bebe. (Pausa. Llevándose las manos a la frente) ¡Ay!

VIEJA Ay, ay. Menos ¡ay! y más *alma*. Antes no he querido decirte, pero ahora, sí

YERMA. ¡Y qué me vas a decir que ya no sepa.

老妇：看看然后叫不叫我们睡觉。不过然后就该是她了。（叶尔玛进场）你！（叶尔玛无精打采，不说话）告诉我你来干什么？

叶尔玛：不晓得。

老妇：你不相信你丈夫了呢？（叶尔玛显得疲惫不堪，一种固执的念头使她头昏脑涨）

叶尔玛：在那儿。

老妇：干什么呢？

叶尔玛：喝酒呢。（停顿，用双手捂住前额）唉！

老妇：唉！唉！少来点叹息，多来点朝气！从前我什么也没对你说，现在是时候了。

叶尔玛：你要和我说什么我不知道的事情来着！

(Traducido por Zhao, 2007: 220)

En el ejemplo 3 y 4 se hace necesario destacar las diferentes traducciones de la palabra *alma*. En el ejemplo 3, el traductor Lv ha empleado la palabra china 良心 ‘conciencia’. Este es un sustantivo confuciano que hace referencia al ‘conocimiento de uno mismo y al de la propia sociedad’ y también se puede referir a ‘la forma básica

de la emoción moral y la manifestación de la autodisciplina individual'. De acuerdo con el contexto *nace el ave, y con las galas que le dan belleza suma y cuando las etéreas salas corta con velocidad, negándose a la piedad del nido que deja en calma*, la palabra 良心 'consciencia' en este caso concreto aumenta su coherencia y lógica. Cabe precisar que en la lengua china frecuentemente usamos la frase 没有良心 'no tener la consciencia' con el fin de expresar que 'uno se olvida de la situación original o no muestra gratitud por el favor recibido'. Por esta razón, aunque el traductor Lv no ha empleado el significado original de *alma*, ha producido un efecto positivo cargado de naturalidad.

Sin embargo, podemos ver que en la traducción de Zhou, la palabra *alma* se ha traducido casi literalmente como 心灵 'espíritu y corazón', cuyo significado en la lengua china hace referencia al 'interior, al pensamiento íntimo'. Además, se observa que el adverbio *más* se ha traducido como un adjetivo 更高超, que literalmente ser á 'más avanzado'. En consecuencia, y considerando el contexto y la coherencia del texto, aunque Zhou ha traducido el *alma* literalmente, ha añadido posteriormente un adjetivo 高超 'avanzado' que le permitiría producir una imagen connotada de nobles cualidades.

Para el público chino, en este ejemplo concreto, podemos decir que la función textual de estas dos versiones (la palabra 良心 'consciencia' y la expresión 心灵更高超 'el alma más avanzada') serían parecidas. Así, las dos versiones de la traducción de *alma* se corresponden bien con el sentido original; el empleo de ambas en un mismo texto, nos ofrece más posibilidades que la traducción de una palabra con una sola posibilidad.

Respecto al ejemplo 4, vemos que la palabra *alma* tampoco se ha traducido literalmente como 心灵 o 灵魂, sino que el traductor ha empleado la palabra 朝气 'vigor' que hace referencia a 'un espíritu vigoroso, dinámico y activo'. Se ha concretado así el concepto de *alma*; el traductor ha facilitado la comprensión por parte del lector chino porque la metáfora de *alma* en la lengua china no coincide con la de la española. De ese modo, en el texto traducido tendrá la coherencia con la frase *Ay, ay. Menos ¡ay! y más alma*.

Otro caso son los colores. Veamos los siguientes ejemplos.

Ejemplo 5 (Bodas de sangre, Acto tercero, cuadro primero)

LEÑADOR 1º: Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos.

LEÑADOR 2º: Hay muchas nubes y será fácil que la luna no salga.

LEÑADOR 3º: El novio los encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La *caracolor ceniza*. Expresaba el sino de su casta.

LEÑADOR 1º: Su casta de muertos en mitad de la calle.

砍柴人甲：但是那时他们的血液已经混在一起了，就像是两个空坛子，两条干涸的小溪似的。

砍柴人乙：天上的云很多，月亮很可能不出来。

砍柴人丙：不管有没有月亮，新郎都会找到他们的。我见他去的。就像一颗愤怒的星星。脸色铁青。就像他们家族的命运。

砍柴人甲：死在大街上的家族。

(Traducido por Zhao, 2007: 149)

Ejemplo 6 (La boda de sangre, cuadro último)

NIÑA (En la puerta): El hilo tropieza

con el pedernal.

Los montes *azules*

lo dejan pasar.

Corre, corre, corre,

y al fin llegar á

a poner cuchillo

y a quitar el pan.

(Se va).

女孩儿（在门口）：线与火石相遇，

青山放他过去。

奔跑，奔跑，

一刀终于切下面包。

(走开)

(Traducido por Zhao, 2007: 161)

En estos dos ejemplos nos centraremos en la traducción del color *ceniza* y *azul*; Zhao ha empleado la palabra 铁青 para traducir el color *ceniza*. En realidad, 铁青 se refiere al color cuando la gente está furiosa, aterrorizada o enferma: el carácter 铁 significa ‘hierro’, mientras que el carácter 青, denotativamente, sería ‘el color azul, el del mineral azul o el color de hierbas y plantas leñosas’. Posteriormente, se extiende al color verde y negro y también se refiere a algo exuberante y joven. Se observa que en el ejemplo 5 el autor ha utilizado el color ceniza para describir la furia del novio: teniendo en cuenta que la metáfora en español no coincide con la del chino, la palabra 铁青, según la morfología de la lengua china, resultará más natural con *como una estrella furiosa*.

En cuanto al ejemplo 6, veamos que la frase *las montañas azules* se ha traducido como 青山. Zhao ha utilizado el carácter 青 para el color azul que, como hemos mencionado en el párrafo anterior, tiene este significado. El término 蓝, el más frecuente, se considerará en este caso una palabra carente de estética y, por tanto, poco conforme a la costumbre del ideario chino. Cabe destacar que la palabra 青山 se usa con frecuencia en los antiguos poemas chinos y se refiere a la montaña cubierta de plantas verdes. Por esta razón, el uso de esa palabra no contribuye solo a transmitir la intención del autor, sino que también presenta una imagen bella sobre la montaña. A continuación veremos un ejemplo más con el color.

Ejemplo 7 (Bodas de sangre, acto tercero, cuadro primero)

Leonardo: [...]

Con alfileres de plata
mi sangre *se puso negra*,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba

莱昂纳多: [...]

白银的簪子

使我的血浑若黑漆

我的梦中

便充满野草的肌体。

(Traducido por Zhao, 2007: 157)

En este ejemplo, se ha realizado un cambio respecto a la expresión *se puso negra*. El traductor ha recreado una expresión 浑若黑漆, que literalmente sería ‘ser oscuro como la negra pintura’. Debido a que para la palabra *se puso* no hay una traducción fija, en este ejemplo concreto el traductor ha elegido el carácter 浑 que significa ‘turbio u oscuro’. En cuanto a la traducción de *negro*, se emplea la metáfora 黑漆 ‘negra pintura’ que resultaría más vívida que la traducción a secas de *negro* 黑 ‘color negro’. Además, el adjetivo 浑 ‘turbio, oscuro’ funcionaría en conjunción con *negro* cuando se emplea para describir *sangre* en el caso del ejemplo 7.

En los siguientes ejemplos seguiremos hablando sobre las metáforas sobre partes del cuerpo en la lengua española y de sus giros lingüísticos en la lengua china.

Ejemplo 8 (Bodas de sangre, cuadro segundo)

PADRE: Ése busca la desgracia. No tiene buena *sangre*.

MADRE: ¿Qué *sangre* va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa.

PADRE: ¡Vamos a dejarlo!

CRIADA: ¿Cómo lo va a dejar?

MADRE: Me duele hasta la punta de las *venas*. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío. ¿Tú me ves a mí? ¿No te parezco loca? Pues es loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita.

父亲: 这家伙是找不自在, 不是什么好种。

母亲: 能是什么好种? 他们家的种呗。从他曾祖父起, 就是凶杀犯, 一直是孽种流

传，都是耍刀子的货，笑里藏刀的人。

父亲：咱们不理他！

女佣：您怎么能不理他呢！

母亲：我连心尖都疼。在他们一家人的脑门上，我什么也看不见，只有杀人的手，杀我的人，你看见我了吗？你不觉得我疯了吗？是疯了，因为不能不把我心中非喊出不可的东西喊出来。

(Traducido por Zhao, 2007: 137-138)

Ejemplo 9 (Bodas de sangre, cuadro segundo)

PADRE: Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita *brazos* que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos.

父亲：我希望他们生许多孩子，这土地需要不花钱的劳动力。对那些杂草，刺儿菜和那些不知从哪出来的乱石，要打一场持久的战争。这些劳动力应当是人的肩膀，修整、治理，让种子发芽。要有许多儿子。

(Traducido por Zhao, 2007: 138)

En el ejemplo 8, hay que destacar primero que se ha traducido la palabra *sangre* como 种 ‘especie’, cuyo significado hace referencia a ‘especie, clase, tipo, raza o género’. En este ejemplo concreto, el traductor está describiendo a una persona de maldad congénita. Generalmente, con el fin de que resulte natural el texto traducido, en la lengua china se emplea la palabra 种 ‘especie’ en lugar de la palabra *sangre* de la española. Cabe mencionar que esa palabra conjunta bien con la expresión *la mala ralea* del ejemplo 8; la razón se halla en que la expresión *la mala ralea* se ha traducido como 孽种 que significa ‘especie mala’ y a que la palabra también ha empleado el carácter 种 ‘especie’.

Aparte de la palabra mencionada, nos fijamos en que la palabra *vena* se ha traducido como 心 ‘corazón’, o sea, el traductor ha utilizado 心尖 ‘la punta del corazón’ para *la punta de las venas*. A través de ese empleo, se ha transformado la

metáfora original *la punta de las venas por la punta del corazón*. En realidad, en la lengua china, 心尖 ‘el punto de corazón’ sería una expresión con referencia a ‘lo más íntimo del corazón’ o ‘al tratamiento de la gente más querida’. En ese sentido, aunque el traductor ha realizado un cambio en la metáfora, logrará presentar una sensación afectiva.

Respecto al ejemplo 9, se observa que la palabra *brazos* se ha traducido como 劳动力 ‘fuerza laboral’. Aquí podemos decir que, en el texto original, la connotación de *brazos* haría referencia a ‘la fuerza laboral’ y, dado que dicha metáfora no existe en la cultura china, el traductor ha empleado directamente la connotación 劳动力 ‘fuerza laboral’ con el fin de transmitir con precisión la intención original.

3.1.4.2 La palabra adecuada para la conjunción y

Cabe destacar que la conjunción y tiene muchas posibilidades en la lengua china, por lo que a través de los siguientes ejemplos se expondrá la selección de palabras adecuadas respecto a la traducción de la conjunción y. Veamos los ejemplos.

Ejemplo 10 (Boda de sangre, acto primero, cuadro primero)

VECINA: ¿Cómo estás?

MADRE: Ya ves.

VECINA: Yo bajé a la tienda y vine a verte. ¡Vivimos tan lejos!

MADRE: Hace veinte años que no he subido a lo alto de la calle.

邻居: 你好吗?

母亲: 你看呢。

邻居: 我去买东西, 顺便来看你。咱们住得太远了!

母亲: 我有二十年没往街上头去了。

(Traducido por Zhao, 2007: 108)

Ejemplo 11 (Bodas de sangre, cuadro tercero)

PADRE: Me parece bien. Ellos lo han hablado.

MADRE: Mi hijo tiene y puede.

PADRE: Mi hija también.

父亲：我觉得挺好，他们谈过了。

母亲：我儿子能干，而且肯干。

父亲：我女儿也一样。

(Traducido por Zhao, 2007: 119)

Ejemplo 12 (Boda de sangre)

NOVIO: ¿Por qué no compráis tierras? El monte es barato y los hijos se crían mejor.

MUJER: No tenemos dinero. ¡Y con el camino que llevamos!

NOVIO: Tu marido es un buen trabajador.

新郎：你们为什么不买地呢？山地便宜，孩子们可以更好的成长。

新娘：我们没钱。再说离我们太远！

新郎：你丈夫是干活的好手。

(Traducido por Zhao, 2007: 140-141)

Ejemplo 13 (La vida es sueño, Jornada primera)

CLOTALDO: [...]

Éste es mi hijo, y las señas
dicen bien con las señales
del corazón, que por verle
llama el pecho, y en él bate
las alas, y no pudiendo
romper los candados, hace
lo que aquel que está encerrado,
y oyendo ruido en la calle
se asoma por la ventana.

克罗塔尔多：这是我的儿子，他的外貌

与我心灵的预报

完全吻合，为了要见他，

心儿对着胸膛直敲，
扑动着两只翅膀，
却无法把锁砸掉，
像被监禁的人一样，
听到外面的喧嚷，
探身去窗外张望。

(Traducido por Zhou, 1997: 24)

Ejemplo 14 (La vida es sueño, Jornada primera)

CLARÍN: [...]

¿no es razón que yo sienta
meterme en el pesar y no en la cuenta?

克拉林: [...]

我遭受的痛苦而不被计算在内
难道我为此遗憾而没有道理?

(Traducido por Lv, 2000: 47)

Desde el ejemplo 10 hasta el 14, hay que resaltar las diferentes traducciones para la conjunción *y*. De acuerdo con el DLE, la definición de la conjunción *y* es «para unir palabras o cláusulas en concepto afirmativo, si se coordinan más de dos vocablos o miembros del período, solo se expresa, generalmente, antes del último». En la lengua china existen también varias conjunciones con la función de unir dos cláusulas o palabras. Generalmente, el uso más frecuente, sobre todo para los casos en los que se trata de unir dos palabras por medio de la conjunción *y* serían 和, 与, 及 etc. Sin embargo, no existe una equivalencia fija para la conjunción *y* en el caso de unir dos cláusulas, lo que requiere que el traductor deba seleccionar la palabra adecuada según el sentido original del texto.

En primer lugar, en el ejemplo 10, nos fijaremos en la frase *yo bajé a la tienda y vine a verte*. La conjunción *y* se ha traducido como 顺便 ‘por cierto’, donde el

carácter 顺 significa ‘inclinarse a un mismo sentido’ y el carácter 便 hace referencia a ‘algo favorable’, por lo que el significado denotar á que existe el proceso de una cosa para hacer otra que vendr á bien. Por esta razón, la palabra 顺便 ‘por cierto’ encaja bien en la frase *yo bajé a la tienda y vine a verte* y, al mismo tiempo, el traductor ha logrado expresar fielmente el sentido de la conjunción y.

En el ejemplo 11, en la frase *mi hijo tiene y puede*, el traductor Zhao ha traducido la conjunción y como la conjunción 而且 ‘además’. Esta palabra hace referencia a ‘añadir información, a situaciones paralelas o, por último, también se puede emplear para expresar una relación progresiva’. En la lengua española, equivaldría a *además* aunque en este caso concreto, semánticamente podemos decir que, tal y como la ha usado el traductor, ser á más adecuada que otras posibilidades. Desde la perspectiva escénica, la conjunción 而且 ‘además’ tendría la función de introducir una pausa en la frase que se ha transformado as íen *mi hijo tiene y puede* por *mi hijo tiene, además, puede*, cuyo uso ofrece al espectador una buena experiencia a la hora de atender a la representación y contribuye a expresar al mismo tiempo la frase con claridad. Cabe mencionar que las propiedades del teatro no son similares a las de la poesía, donde a veces no resulta adecuado expresar una cosa de forma simple o con palabras muy sencillas. Por esta razón, y aunque habrá posibilidades más sencillas, el traductor ha empleado la palabra más adecuada para este ejemplo concreto.

En cuanto al ejemplo 12, se hace necesario destacar la conjunción y en la frase y *con el camino que llevamos*. El traductor Zhao ha utilizado la part ícula 再说. Esta palabra proviene de un poema de Su shi, el gran poeta de la dinast í Song, y se emplea para introducir más información de la ya presentada; en la lengua española equivaldr á a la locución *por añadidura*. Su función textual corresponde con la conjunción y en este ejemplo concreto; la razón se halla en que, de acuerdo con la NGRAE (2010: 609), «en comienzo absoluto se emplea para abrir discursos o para encabezar réplicas. Su valor de enlace copulativo se atenúa en estos contextos y las expresiones que introduce pueden expresar reticencia, ironía o contrariedad, entre otras nociones». En consecuencia, por medio de la part ícula 再说 ‘por añadidura’ el traductor ha preservado el matiz de la conjunción y as ícomo la naturalidad del texto.

Respecto de la frase *en él bate las alas, y no pudiendo romper los candados* en el ejemplo 13 y la frase *no es razón que yo sienta meterme en el pesar y no en la cuenta* del ejemplo 14, hemos de tener en cuenta lo que señala la NGRAE (2010: 922) sobre la conjunción y:

Aunque no constituyan oraciones concesivas, se reconoce también un efecto de sentido concesivo en una serie de estructuras sintácticas binarias contrapuestas, no marcadas por los recursos gramaticales convencionales. Pertenecen a este grupo las oraciones coordinadas copulativas, separadas a veces por una pausa y encabezadas por la conjunción y.

El traductor ha empleado la conjunción 而 y 却 para traducir la conjunción y separadamente. Cabe mencionar que, de acuerdo con el Diccionario Xinhua, la conjunción 而 tiene función copulativa, coordinada, concesiva y adversativa, mientras que la conjunción 却 hace referencia a un sentido adversativo con tono suave. Por esta razón, retóricamente, el traductor ha utilizado estas dos palabras para sustituir la conjunción y en algunas ocasiones.

En consecuencia, por medio de los ejemplos mencionados se puede ver que los traductores Zhao y Lv han ofrecido varias traducciones respecto a la conjunción y. Así pues, podemos concluir que la traducción de la conjunción y siempre será variable; dependerá del estilo del traductor y de si el contexto original de la traducción fuera distinto. Además, cabe precisar que, frecuentemente, los traductores omiten la traducción de la conjunción y cuando resulta redundante en el texto teniendo en cuenta para ello la sintaxis china. Sin embargo, tal y como hemos mencionado arriba, considerando las características particulares del teatro muchas veces utilizamos dicha conjunción con el fin de hacer una pausa en la frase y mejorar con ello la comprensión del espectador cuando estamos ante una frase larga o complicada de pronunciar. Por añadido, y al contrario de lo que ocurre en otros géneros literarios, al añadir la conjunción adecuada se destaca a la información importante y se facilita a al actor hacer hincapié en las frases a través del tono.

3.1.4.3 La selección de palabras adecuadas para las preposiciones

Al igual que lo que ocurre con las conjunciones, tampoco existe una única solución para la traducción de las preposiciones españolas. Veamos algunos ejemplos.

Ejemplo 15 (Yerma, Acto primero, CUADRO PRIMERO)

YERMA. ¡Bah! Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas y le producía un gran dolor, pero era un dolor fresco, bueno, necesario para la salud.

MARÍA Dicen que *con* los hijos se sufre mucho.

叶尔玛：咳！我见过姐姐给她的孩子喂奶，胸脯全是一道一道的，很疼，不过那是一种新鲜的疼，舒心的疼，身体需要的疼。

玛利亚：听说养儿育女使人受罪。

(Traducido por Zhao, 2007: 180)

Ejemplo 16 (Yerma, Acto tercero CUADRO SEGUNDO)

YERMA. [...]

El cielo tiene jardines

con rosales de alegría:

entre rosal y rosal,

la rosa de maravilla.

叶尔玛：天上有花园

种满快乐的玫瑰，

在玫瑰花丛中

有一朵神奇的花。

(Traducido por Zhao, 2007: 215-216)

Se ve que, en el ejemplo 15 y 16, el traductor ha recreado la preposición *con* por

medio de la expresión 养儿育女 y el verbo 种满 respectivamente. Frecuentemente, cuando la preposición *con* adquiere la función de un verbo o una locución verbal, se utiliza el verbo 有 ‘tener’ o 用 ‘usar, utilizar’. La expresión 养儿育女 es una locución que literalmente sería ‘mantener al hijo y educar a la hija’ y que hace referencia a ‘criar a los hijos’. En el ejemplo 15, la expresión 养儿育女 ‘criar a los hijos’ resultaría más adecuada a lo que dice Yerma, además de más natural. Cabe mencionar que es una expresión bastante familiar para el público chino que proporciona una imagen del sufrimiento que supone el acto de mantener a los hijos.

En cuanto al ejemplo 16, la preposición *con* se ha transformado en el verbo 种 y con el adjetivo 满 por lo que tampoco se ha aplicado su traducción más frecuente en este caso. El verbo 种 significaría ‘cultivar’ mientras que el adjetivo 满 hace referencia a ‘lleno’. En consecuencia, el traductor ha modificado la frase original *con rosales de alegr ú* en *cultivando rosales de alegr ú llenamente*. Cabe precisar que con el uso de la palabra 满 ‘lleno’ se ha expresado el sentido plural de la palabra *rosal* que naturalmente se omite de forma general cuando en la lengua china no resulta coherente. En consecuencia, a través de la palabra 种满 ‘cultivar llenamente’ no solo presenta con detalle la preposición *con*, sino que también se ha transmitido el sentido de plural.

A continuación veremos otra posibilidad en la traducción de la preposición *con*.

Ejemplo 17 (Yerma, Acto tercero, cuadro segundo)

MUCHACHA I. El año pasado, cuando se hizo oscuro, unos mozos atezaron *con* sus manos los pechos de mi hermana.

姑娘甲：去年，天黑的时候，一些小伙子揪我姐姐的乳房。

(Traducido por Zhao, 2007: 215)

En este ejemplo, notamos que la frase *atezaron con sus manos* se ha reproducido con un solo un verbo 揪, cuyo significado, según el diccionario Xinhua, sería ‘agarrar con las manos’. Precisamente, el verbo 揪 hace referencia a ‘agarrar una punta tirando de ella con las manos’, es decir, ‘cogerla con los dedos’. Por esta

razón, el traductor ha omitido *con sus manos*, debido a que en la lengua española un verbo podrá corresponder a varios equivalentes con distintos matices en la lengua china. Podríamos decir que cuando la preposición *con* se coloca después de un verbo con un sustantivo, será posible omitirlo si en la lengua china existe un verbo equivalente adecuado. En consecuencia, el traductor ha utilizado el verbo 揪 que no solo muestra la belleza y variedad del chino, sino que también facilita el texto sin un elemento que resulta prolijo.

Ahora veamos el caso de otra preposición: *contra*.

Ejemplo 18 (La vida es sueño, Jornada primera)

Basilio: [...]

pues, *contra* el tiempo y olvido,
los pinceles de Timantes,
los mármoles de Lisipo,
en el ámbito del orbe
me aclaman el gran Basilio.

巴西利奥: [...]

因为，
不顾时间流逝和记忆消失，
蒂曼斯特的画笔，
利西波的大理石
都赞扬我是
宇宙间的伟大的巴西利奥

(Traducido por Lv, 2000: 73)

Respecto a este ejemplo 18, nos fijamos que el traductor ha utilizado la palabra 不顾 para la preposición *contra*. En efecto, esa palabra 不顾 hace referencia a ‘sin considerar, no tener en cuenta o sin cuidar’ y ha aparecido frecuentemente en la literatura china a lo largo de la historia.

Teniendo en cuenta la diferencia morfológica entre la lengua china y española y

considerando la modificación de la preposición *con*, el traductor también ha añadido la palabra 流逝 ‘transcurso’ y 消失 ‘desaparición’ después de la palabra *tiempo* y *olvido* respectivamente. En consecuencia, la frase *contra el tiempo y el olvido* se ha recreado de forma que queda como *sin considerar el transcurso del tiempo y la desaparición del olvido* para que resulte asimismo natural y estética.

En el siguiente ejemplo veremos otra posibilidad respecto a la traducción de la preposición *contra*.

Ejemplo 19 (Yerma, Acto primero, cuadro primero)

YERMA. Pero ¿por qué me dices eso?, ¿por qué?

VIEJA (Yéndose.) Aunque deba haber Dios, aunque fuera pequeño, para que mandara rayos *contra* los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.

YERMA. No sé lo que me quieres decir.

叶尔玛：可你为什么对我说这个呢，为什么？

老妇：（走动）不过应该有上帝，哪怕很小很小，好对那些使农村的欢乐化为泡影的孽根劣种天打雷劈。

叶尔玛：我不明白你想对我说什么。

(Traducido por Zhao, 2007: 185)

Se ve claramente que en este ejemplo la preposición *contra* en la frase *para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos* se ha traducido por medio de la palabra neutra 对, cuyos significados serían varios: uno sería ‘para introducir el destinatario’ (funcionando como la preposición *para* de la expresión *para mí* en español). El uso de la preposición *contra*, tal y como señala el DLE, es «para introducir sustantivos que designan la persona o la cosa a la que se enfrenta o se opone alguien o algo», aunque la palabra 对 tiene un sentido neutro, por medio de las frases como *mandara rayos* y *simiente podrida*, en este caso concreto y desde la perspectiva morfológica de la lengua china ya sería suficiente para expresar el sentido negativo y no sería necesario otorgar mayor sentido frente a la traducción de la preposición *contra*.

As ípues, aunque el significado de la preposici3n *contra* en chino ser á 反对, 对抗, 相反 y 面向, en general, no se podr á usar directamente si se tiene en cuenta la naturalidad del texto. En consecuencia, a trav3s del ejemplo 18 y 19 y teniendo en cuenta las posibilidades de la traducci3n de la preposici3n *contra*, cabe precisar que existir á casos en los que se hace necesario a ñadir m ás elementos con los que complementar la palabra usada para la traducci3n de *contra*. Por otro lado, y tal y como en el ejemplo 19, el sentido negativo de dicha preposici3n se ha omitido, por lo que se podr á expresar de otra forma natural. A continuaci3n veremos el caso de la preposici3n *sin*.

Ejemplo 20 (La vida es sue ño, Jornada primera)

CLOTALDO: [...]

Mas si el Rey,
en sus rigores constante,
le da muerte, morir á
sin saber que soy su padre.)
Venid connmigo, extranjeros.

克罗塔尔多: [...]

如若国王硬是不肯,
做得翻脸不认人,
将 he 处死, 那 he 死了,
也不知道我是 he 父亲)。

(Traducido por Zhou, 1997: 26)

La traducci3n m ás frecuentemente de la preposici3n *sin* ser á 不 ‘no’ o 没有 ‘no tener’. Sin embargo, en este ejemplo concreto, se ve que la preposici3n *sin* se ha traducido a 也不 con el car ácter 也. Cabe mencionar que literalmente el car ácter 也 significa ‘tambi3n’; no obstante, seg ún el diccionario Xinhua, cuando se coloca en una frase negativa, tiene como funci3n la de intensificar el tono. Por esta raz3n, y teniendo en cuenta el contexto *dele da muerte, morir á*, el traductor ha a ñadido el

carácter 也 junto con 不 ‘no’ para que resulte más lógico y adecuado. Además, la palabra 也不 ‘también + no’ también podría referirse a ‘tampoco’. Desde dicha perspectiva, se ha transformado la frase en *tampoco sabe que soy su padre*, lo que también corresponde la emoción.

En consecuencia, aunque la traducción de la preposición *sin* resultará menos compleja que las mencionadas, también permite introducir matices siempre que ello resulte natural y lógico en el texto meta.

Ahora nos fijaremos en la selección de palabras adecuadas para la traducción de la preposición *por*. Veamos algunos ejemplos de ello.

Ejemplo 21 (Yerma, Acto segundo, cuadro segundo)

Yerma: Pero que si salieran de pronto y gritaran, llenarían el mundo.

Víctor: No se adelantarán nada. La acequia *por* su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre *con* su arado.

叶尔玛: 可一旦他们冲出去并喊叫起来, 就会响遍世界。

维克托: 不会有进展的。水渠在原地, 羊群在圈里, 月亮在空中, 男人把着犁。

(Traducido por Zhao, 2007: 205)

Ejemplo 22 (Yerma, Acto tercero CUADRO PRIMERO)

DOLORES. Muchas veces yo he hecho estas oraciones en el cementerio con mujeres que ansiaban críos, y todas han pasado miedo. Todas, menos tú

Yerma: Yo he venido *por* el resultado. Creo que no eres mujer engañadora.

多洛雷斯: 我在那里为求子的女人祷告已经很多次了, 她们都很害怕。只有你例外。

叶尔玛: 我是为了有个结果而来的, 我相信你不是骗子。

(Traducido por Zhao, 2007: 208)

En el ejemplo 21 y 22 el traductor ha recurrido a diferentes palabras para la traducción de la preposición *por*. En realidad, para esa preposición no existirá exactamente una palabra fija en la lengua china. Respecto al ejemplo concreto 21, la NGRAE (2010: 570) señala que «la preposición *por* encabeza complementos de lugar

que expresan el trayecto o el curso de un movimiento »; el traductor ha recurrido a la palabra 在 ‘estar, en’ para que equivalga al sentido original aunque generalmente 在 ‘estar, en’ sería la traducción más frecuente para la preposición *en*. En efecto, en chino decimos literalmente *pasa en la calle* en lugar de *pasar por la calle* tal y como sucede en español.

En el ejemplo 22 se nota que la preposición *por* se ha traducido por la conjunción 为了, cuya función denota finalidad o propósito. En realidad, la conjunción 为了 se utiliza, frecuentemente para la traducción de la preposición *para*. Según la NGRAE (2010: 571), «la preposición *por* introduce el complemento agente, tanto de los participios como de ciertos sustantivos. [...] Y también lo que se busca o se persigue, sobre todo con ciertos verbos de movimiento ». Desde esta perspectiva, por medio de la conjunción 为了 ‘para’, se podría transmitir el mismo sentido en la lengua china mientras resulte lógico. A continuación veremos un ejemplo con dos expresiones diferentes acerca de la traducción de la preposición *para*.

Ejemplo 23 (Yerma, Acto tercero, cuadro primero)

Yerma: Yo no pienso en el mañana; pienso en el hoy. Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído. Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mi hijo en los brazos *para* dormir tranquila y, óyelo bien y no te espantes de lo que te digo, aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibir á con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apañala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón.

Vieja 1: Eres demasiado joven *para* oír consejo. Pero, mientras esperas la gracia de Dios, debes ampararte en el amor de tu marido.

叶尔玛：我不想明天，只想今天。你已经老了，你把一切看得都像一本读过的书似的。我想，我只有渴望，没有自由。我想自己的怀里有一个儿子，那样我睡得踏实。请你听清楚，而且不用吃惊：即使我明知道日后我的儿子会折磨我，会仇恨我，而且会揪着我的头发满街上走，我也会欢迎他的出生的，因为一个用匕首刺伤我们的活人哭泣比为那个成年累月地压在我们心上的幽灵哭泣要好得多。

老妇甲：你还太年轻，还不懂得听人劝告。不过在等待上帝恩赐的同时，你应该在丈夫的爱情里寻求庇护。

(Traducido por Zhao, 2007: 209)

Como hemos mencionado arriba, normalmente la preposición *para* se traduce como 为了 con el fin de introducir una finalidad o propósito. Sin embargo, en este ejemplo, el traductor ha escogido la palabra 那样 para la preposición *para* en la frase *yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila*. La palabra 那样 significaría ‘así’ o ‘como así’. Por lo tanto, la frase original se ha reproducido como *yo quiero tener a mi hijo en los brazos, así puedo dormir tranquila*. Cabe destacar que en la traducción se ha modificado la estructura sintáctica separando la frase original en dos. En consecuencia, igual que lo que ocurre en los ejemplos de otras preposiciones, será inevitable que se produzcan algunos cambios de la frase original con el fin de hacer coordinar la palabra escogida con las preposiciones y para que resulte lógico y natural en la lengua meta.

Respecto a la traducción de la frase *eres demasiado joven para oír consejo* en la que aparece la preposición *para*, el traductor la ha reproducido como 你还太年轻，还不懂得听人劝告， que literalmente será ‘eres demasiado joven, todavía no atiende al consejo’. La preposición *para* se ha sustituido por *todavía no comprende*. A pesar de haber realizado un cambio en la estructura de la frase, el traductor ha conseguido expresar fielmente la idea del texto original.

Finalmente, podremos concluir que nunca existe una solución fija para las preposiciones, por lo que el traductor recurre a diferentes palabras o expresiones para adaptarse a los casos concretos. Cabe precisar que a veces también se requiere un cambio de la frase con el fin de que resulte natural en la lengua meta; es decir, por medio de añadir u omitir palabras, la expresión empleada en lugar de las preposiciones se ve adecuadamente.

3.1.4.4 La selección de palabras adecuadas y el eufemismo

Durante el proceso de la traducción, deberíamos tener en cuenta las cuestiones culturales para la selección de palabras, sobre todo, en ocasiones tendríamos que considerar la sensación del lector y la forma de expresión de la lengua de meta. Desde la perspectiva eufemística, sería necesario aplicar el eufemismo para suavizar la palabra original para que se adaptara a la costumbre de la lengua china o, mejor dicho, recurrir a otra expresión con el mismo sentido con el fin de aumentar la estética de la obra teatral.

Se expondrán a continuación unos ejemplos para aclarar cómo el traductor utiliza los eufemismos o expresiones suavizadas en la traducción con el fin de transmitir con mayor belleza el texto original.

Ejemplo 1 (Bodas de sangre, cuadro segundo)

PADRE: Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las *simientes*. Se necesitan muchos hijos.

[...]

MADRE: Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena *simiente*. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.

父亲：我希望他们生很多孩子。这块土地需要不花钱的劳动力。对那些杂草，刺儿菜和那些不知从哪冒出来的乱石，要打一场持久的战争。这些劳动力应当是主任的肩膀，修整、治理，让种子发芽，要有许多儿子。

[...]

母亲：我儿子会满足她的。他身体很好。本来他爹跟我就能生好多儿子。

(Traducido por Zhao, 2007: 138)

En este ejemplo hay una palabra que podrá ser censurada en la literatura china, sobre todo para su representación pública: la palabra *simientes*. DLE la define como *semilla* o *semen*. En la frase *que hagan brotar las simientes* el traductor ha utilizado el

sentido de *semilla* y lo ha traducido literalmente como 种子 ‘semilla’. La razón es que en combinación con la frase *se necesitan muchos hijos* la metáfora *brotar las simientes* resultará comprensible en el imaginario de los espectadores chinos y, por lo mismo, el traductor ha traducido literalmente la metáfora.

Sin embargo, en cuanto a la palabra *semiente* en la frase *es de buena simiente*, la palabra *simiente* se refiere a *semen*, por lo que no se podrá traducir directamente teniendo en cuenta la censura. En consecuencia, el traductor ha aplicado la palabra 身体, que literalmente sería ‘cuerpo’ o ‘salud’, por lo que a través del término general la frase se ha modificado a la forma *es de buena salud*. Por medio de la técnica de la generalización, el espectador chino puede relacionar la palabra 身体 ‘cuerpo, salud’ con la idea original *simiente*.

Ejemplo 2 (Bodas de sangre, cuadro segundo)

NOVIO: Ahora que tu padre te hubiera abrazado más blando.

NOVIA (Sombrá): ¡Claro!

NOVIO (La abraza fuertemente de modo un poco brusco): Porque es *viejo*.

新郎: 现在你父亲不会那么使劲拥抱你了。

新娘: (忧郁地) 当然了!

新郎: (用力拥抱新娘, 有点粗鲁) 因为他上了年纪。

(Traducido por Zhao, 2007: 143)

En el ejemplo 2, el traductor ha utilizado la expresión 上了年纪 para suavizar la palabra *viejo*. Frecuentemente la palabra más utilizada para *viejo* será 老 ‘viejo’. La expresión 上了年纪 significa aquí ‘de avanzada en edad’, lo que permite mostrar el respeto del novio al padre de la novia y, además, dar a entender que es una persona educada.

Para transmitir bien la idea de respeto, la palabra *padre* se ha traducido como 父亲, que es una palabra formal y respetuosa. En consecuencia, aunque el teatro exige un lenguaje más oral, es también literatura, de manera que, por medio de la expresión

eufemística 上了年纪 ‘de avanzada en edad’ y la palabra formal 父亲 ‘padre’, el texto aumenta su contenido literario sin perder su oralidad.

Ejemplo 3 (Bodas de sangre, acto tercero, cuadro primero)

NOVIA: ¡Los dos juntos!

LEONARDO (Abrazándola): ¡Como quieras!

Si nos separan,

ser á porque est é *muerto*.

NOVIA: Y yo *muerta*. (Salen abrazados)

新娘：咱俩一起走！

莱昂纳多：（拥抱着她）

随你。

要使我们分离，除非

我已断气。

新娘：我也停止呼吸。

(Traducido por Zhao, 2007: 159)

En este ejemplo, nos fijamos en la traducción de *muerto* y *muerta*. La traducción literal, o directa de *morir* o *muerto* ser á 死, una palabra demasiado fuerte para la emoción del público chino, por considerar que la palabra 死 implica algo desfavorable o una causa de mala suerte. Por esta razón, el traductor ha recurrido a las expresiones 断气 ‘se corta la respiración’ y 停止呼吸 ‘deja de respirar’ que hacen referencia al acto de *dejar de respirar*.

Cabe precisar que, considerando que en el diálogo original, el autor ha empleado la misma palabra para Leonardo y la novia, el carácter 断 har á referencia a 停止 ‘parar’ y el carácter 气 podr á referirse a 呼吸 ‘respiración’. Por lo tanto, estas dos expresiones con el mismo sentido no solo suavizan la palabra *muerto*, sino que también aumentan la variedad del lenguaje del texto traducido.

A continuación veremos dos ejemplos más con la palabra *morir* o *muerto*.

Ejemplo 4 (Bodas de sangre, acto tercero, cuadro primero)

MENDIGA: Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes

quietos al fin entre las piedras grandes,

dos hombres en las patas del caballo.

Muertos en la hermosura de la noche.

(Con delectación).

Muertos, s í muertos.

叫花婆: 我看见了他们; 他们很快就来到:

两股激流汹涌

终于在巨石中间平静,

两条汉子在马蹄下,

在黑夜的英姿中丧命。

(欢愉的)

丧命, 是的, 丧命。

(Traducido por Zhao, 2007: 163)

Se observa que la palabra *muertos* se ha traducido por la palabra 丧命, que literalmente significa ‘perder la vida’. En efecto, la palabra 丧命, de acuerdo con el Diccionario Xinhua, se refiere a ‘morir’, sobre todo cuando uno fue asesinado por otra persona o murió a causa de una enfermedad. Por esta razón, la palabra 丧命 ‘perder la vida’ ha conseguido transmitir la idea original correspondiendo exactamente con el contexto y al mismo tiempo ha evitado usar la expresión explícita de *morir*.

En los ejemplos 3 y 4 las palabras empleadas para la palabra *morir* podrán ser sinónimos. En el siguiente ejemplo veremos una expresión indirecta de mayor belleza.

Ejemplo 5 (Yerma, Acto primero, cuadro segundo)

Vieja: ¡Ah! Enrique el pastor. Lo conoc í Buena gente. Levantarse, sudar, comer unos panes y *morirse*. Ni más juego, ni más nada. Las ferias para otros. Criaturas de silencio.

Pude haberme casado con un t ó tuyo. Pero ¡pa! Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar. Muchas veces me he

asomado de madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurria que iba, que venía, pero era el aire. (R.é.) Te vas a reír de mí He tenido dos maridos, catorce hijos, seis murieron, y sin embargo no estoy triste y quisiera vivir mucho más. Es lo que digo yo: las higueras, cuánto duran!; las casas, cuánto duran!; y sólo nosotras, las *endemoniadas* mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa.

老妇：啊！放牧人恩里克。我认识他。好人。起床，流汗，吃几片面包，就这样过了一辈子。什么也不玩，什么嗜好也没有，庙会是别人的事。沉默寡言的人。我本来可以跟你的一个叔叔结婚。可没那码子事！我是个撩着裙子过日子的女人，哪有切好的香瓜、节日活动、甜饼我就照直往哪儿去。我有好多次在清晨从门口探出身去，以为听见了飘来飘去的十二琴弦的声音，其实是风。（笑）你会笑我。我有两个丈夫，十四个儿子，死了五个，可我并不难过，还想多活些年呢。我就这么说。无花果树，多么长久！房屋，多么长久！只有我们，不值钱的女人，随便什么事就能把我们毁掉。

(Traducido por Zhao, 2007: 182-183)

En el ejemplo 5, nos llama la atención en primer lugar la traducción de *morirse* en la frase *levantarse, sudar, comer unos panes y morirse*. El traductor ha aplicado la frase 就这样过了一辈子, que literalmente significaría ‘así ha pasado toda su vida’. Teniendo en cuenta que el teatro es una obra literaria, la frase 就这样过了一辈子 ‘así ha pasado toda su vida’ ha logrado aumentar el valor estético y ha mostrado al mismo tiempo respeto a un muerto. De acuerdo con la frase *levantarse, sudar, comer unos panes*, la expresión 就这样过了一辈子 ‘así ha pasado toda su vida’ funciona como lo haría un resumen o un recuerdo, por lo que resultará natural y bella.

En cuanto a la palabra *endemoniadas*, El DLE la define como «poseído del demonio y sumamente perverso, malo, nocivo», sin embargo, el traductor Zhao ha recurrido el adjetivo 不值钱的 que significa ‘sin valor’. En efecto, en la lengua china existen palabras equivalentes a *endemoniada*; pero el traductor no las ha utilizado por respeto a las mujeres y por no elegir una palabra demasiado ofensiva para ellas.

Cabe precisar que, a pesar de que se ha traducido como 不值钱的 ‘sin valor’, no ha perdido por ello el sentido original. En la China Antigua, incluso en el inicio del siglo XX, bajo la influencia de la desigualdad del género, la palabra 不值钱的 ‘sin valor’ era una imagen general de las mujeres, sobre todo cuando se aplicaba a su nacimiento, pues se consideraba que tendr á menor valor que el de un var ón (para aquella sociedad las mujeres no eran capaces de ayudar a la familia econ ómicamente y por norma general no eran educadas). Aunque se trataba de una palabra ofensiva e injusta, se ha convertido en una expresi ón. Por lo tanto, teniendo en cuenta las palabras pronunciadas por la vieja y la cultura china, el traductor ha escogido una palabra adecuada que incluye un menor sentido ofensivo, manteniendo fielmente, al mismo tiempo, la idea original.

3.1.4.5 La selecci ón de palabras adecuadas para el tiempo verbal

Como es bien sabido, el espa ñol es una lengua fusionante y el chino es una lengua aislante: en consecuencia, el tiempo verbal de la lengua espa ñola normalmente no equivaldr á completamente al de la lengua china, siendo este uno de los problemas mencionados en el cap ítulo anterior. En este apartado, prestamos especial atenci ón al subjuntivo. Un modo que, en muchas ocasiones, el traductor omite cuando no causa un cambio de sentido en la traducci ón a pesar de que, sem ánticamente y en algunos casos, s ídeber íamos intentar expresarlo.

Veamos a trav é s de los siguientes ejemplos la t écnica de los traductores cuando est á n ante un tiempo verbal del subjuntivo.

Ejemplo 1 (Bodas de sangre, acto primero, cuadro tercero)

MADRE: Buenas; pero demasiado solas. Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol.

NOVIO: Éstos son los secanos.

MADRE: Tu padre los *hubiera* cubierto de á rboles.

NOVIO: ¿Sin agua?

[...]

PADRE: Vender, vender! ¡Bah!; comprar, hija, comprarlo todo. Si yo *hubiera* tenido hijos hubiera comprado todo este monte hasta la parte del arroyo. Porque no es buena tierra; pero con brazos se la hace buena, y como no pasa gente no te roban los frutos y puedes dormir tranquilo.

母亲: 好是好, 可太孤单了。四小时的路程没有一户人家, 连颗树也没有。

新郎: 这是旱地。

母亲: 要是你爹, 他会种满树木的。

新郎: 不用水?

[...]

父亲: 卖, 卖! 咳! 要买, 要都买下来。我要是有儿子, 就会把这山都买下来, 一直到小河边。因为这不是什么好地, 可是用双手能把它变成好地, 而且没人从这里经过, 也就没人偷你的果实, 可以放心的睡觉。

(Traducido por Zhao, 2007: 118-119)

En el ejemplo 1, observamos que el verbo *cubrir* y *tener* se encuentran en modo subjuntivo: *hubiera cubierto* y *hubiera tenido*. Aqu í el subjuntivo tiene la funci3n de expresar un deseo irrealizable. El traductor ha acudido a la conjunci3n condicional 要是, que manifiesta una hip3tesis. En realidad, aunque la conjunci3n condicional m3s utilizada ser í 如果, el matiz se halla en que 要是 connotar í un tono m3s fuerte cuando expresa un deseo con menor posibilidad de realizarse y generalmente se encuentra en el lenguaje coloquial. Por esta raz3n, aunque en la lengua china no existe el modo subjuntivo, sem3nticamente el traductor ha elegido una conjunci3n con el sentido de un deseo irrealizable para que equivalga fielmente a la idea original.

A continuaci3n, veamos un caso del subjuntivo reproducido en el verbo.

Ejemplo 2 (Bodas de sangre, acto segundo, cuadro segundo)

PADRE (Alegre): Yo creo que tendr3n de todo.

MADRE: Mi hijo la cubrir í bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.

PADRE: Lo que yo *quisiera* es que esto fuera cosa de un día. Que en seguida tuvieran dos o tres hombres.

父亲：（快活地）我相信他们会有的。

母亲：我儿子会满足她的。他的身体很好。本来他爹跟我就能生好多儿子。

父亲：我恨不得这就是一天的事，我希望他们马上就有两三个儿子。

(Traducido por Zhao, 2007: 138)

Ejemplo 3 (La vida es sueño)

SEGISMUNDO: [...]

En llegando a esta pasión
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.

赛西斯蒙多: [...]

在愤怒到极点的时光，
像埃特纳火山一样，
我恨不得扯开胸膛，
掏出破碎了的心脏。

(Traducido por Zhou, 1997:12)

En el ejemplo 2 y 3, los traductores Zhao y Zhou han empleado la misma palabra *恨不得* para expresar *quisiera*. En estos dos ejemplos el modo subjuntivo también sirve para expresar un deseo irrealizable, el verbo *恨不得* hace referencia a ‘querer, desear’; más concretamente, y al contrario de lo que ocurre con la palabra más utilizada para *querer* 想 ‘querer’, dicho verbo enfatiza el sentido de *un deseo fuerte que no se podrá realizar inmediatamente*. Es una palabra que proviene de la novela biográfica 隋唐嘉话 de la dinastía Tang y que se ha aplicado en muchas obras literarias a lo largo de la historia.

Así pues el verbo optativo *恨不得* ‘querer, desear’ ha destacado con un tono intenso la imposibilidad de *esto fuera cosa de un día* y *sacar del pecho pedazos del*

corazón en aquel momento.

En el siguiente ejemplo, el traductor Zhao ha recreado la frase para expresar con exactitud el sentido denotativo del subjuntivo.

Ejemplo 4 (Bodas de sangre, acto segundo, cuadro segundo)

NOVIO: Ahora que tu padre te *hubiera* abrazado más blando.

NOVIA (Sombrá): ¡Claro!

NOVIO (La abraza fuertemente de modo un poco brusco): Porque es viejo.

新郎：现在你父亲不会那么使劲拥抱你了。

新娘：（忧郁地）当然了！

新郎：（用力拥抱新娘，有点粗鲁）因为他上了年纪。

(Traducido por Zhao, 2007: 143)

En este ejemplo, observamos que el traductor Zhao ha recreado la frase *Ahora que tu padre te hubiera abrazado más blando* como 现在你父亲不会那么使劲拥抱你了, que literalmente sería ‘ahora tu padre no te abraza tan fuerte’. Teniendo en cuenta que el subjuntivo expresa un hecho irrealizable en el texto original, el traductor ha empleado la negación *no te abraza tan fuerte* para sustituir *hubiera abrazado más blando* y expresar correctamente el sentido de *ahora tu padre no te abraza y estás imaginando que si ahora tu padre te abrazara, ya no te abrazaría tan fuerte como antes*.

El traductor ha traducido el sentido de la imposibilidad a través del cambio de la estructura de la frase original: esta modificación dará con ello un valor coherente y natural.

A continuación veremos un ejemplo donde el traductor no ha transmitido bien el sentido a causa de la complicada naturaleza del subjuntivo y por el propio sentido del texto.

Ejemplo 5 (La vida es sueño)

Basilio: [...]

¿Pluguiera al cielo, primero
que mi ingenio *hubiera sido*
de sus márgenes comento
y de sus hojas registro,
hubiera sido mi vida
el primero desperdicio
de sus iras, y que en ellas
mi tragedia *hubiera sido*,

巴西里奥: [...]

宁愿我的生命变成
他愤怒的第一个牺牲品,
也包含我的悲剧在内,
而不愿我的才智变成
你们页边的注释,
你们页码的索引

(Traducido por Zhou, 1997: 35)

En este ejemplo, para realizar la traducción del subjuntivo en las frases *mi ingenio hubiera sido* y *hubiera sido mi vida*, el traductor Zhou ha recurrido a una palabra incorrecta para la primera frase y ha cambiado el orden. Observamos que la frase *hubiera sido mi vida* se ha traducido como 宁愿我的生命变成, literalmente sería ‘prefiero que mi vida se convierta en...’; en ese sentido, se ha añadido la palabra 宁愿 al principio de la frase. La palabra 宁愿 hace referencia a ‘hacer una comparación de dos cosas y solo elegir una cosa abandonando la otra’.

La frase *ingenio hubiera sido* se ha traducido como 而不愿我的才智变成, lo que literalmente sería ‘y no quiero que mi ingenio se convierta en...’; se ha aumentado la expresión con 而不愿 que hace referencia a ‘sin embargo, no quiere que...’

Cabe destacar que la estructura 宁愿 A 而不愿 B es una estructura fija que significaría ‘preferir A a B’ en español. Teniendo en cuenta la sintaxis china, el

traductor ha utilizado una estructura fija para ayudar a su traducción. Sin embargo, el sentido ha cambiado totalmente. La traducción literal del ejemplo 6 sería:

Prefiero convertir mi vida en el primer desperdicio de sus iras, también se suceda mi tragedia desperdicio, y no quiero que mi ingenio se convierta en sus márgenes como sus hojas registro.

En consecuencia, las palabras elegidas no serían adecuadas no solo por no haber reproducido el modo subjuntivo, sino también por haberse alejado de la idea original.

En realidad, basándonos en los ejemplos mencionados, podríamos decir que, cuando el modo subjuntivo resulte traducible y natural sin cambiar el sentido original en la lengua meta, tendríamos que intentar transmitirlo. En este sentido, cuando en un texto existan frases largas con varios modos subjuntivos, será necesario realizar algunas transformaciones sintácticas.

3.1.4.6 La reconstrucción de expresiones adecuadas

Las palabras forman parte de una expresión y, en una frase, el sentido se transmite por medio de las expresiones. Así pues, no sería suficiente con la elección de palabras adecuadas cuando estamos efectuando una traducción, sino que además, se debe tener en cuenta que entre la lengua china y la española existen muchas diferencias inevitables por las que en la lengua meta sería de hecho posible expresar el texto, si estas se tienen en cuenta, de una forma más estética y literaria. En consecuencia, en este apartado analizaremos cómo los traductores reconstruyen adecuadamente el texto origen. Veamos algunos ejemplos.

Ejemplo 1 (Bodas de sangre, acto tercero, cuadro primero)

NOVIA: ¡Ay qué sinrazón! No quiero

contigo *cama ni cena*,

y no hay minuto del día

que estar contigo no quiera

新娘：啊！多么无理！我并不愿意

与你同用餐，共枕席，
却又没有一分钟
不愿与你在一起

(Traducido por Zhao, 2007: 157)

En el ejemplo 1, se ve que la expresión *cama ni cena* se ha traducido como la frase 同用餐，共枕席. Estructuralmente ser á junto + comer, junto + dormir. En realidad, esta frase ha suscitado una gran belleza en la lengua china por tener un estilo poético. La razón consiste en que el carácter 同 y 共 son sinónimos y hacen referencia a ‘junto’, cuya colocación encabezando dos frases corresponde con la estética de la poética clásica. Así la palabra 用餐 se refiere a ‘comer’ en sentido culto y formal. Al mismo tiempo, la palabra 枕席 proviene de la obra clásica del confucianismo 礼记 ‘Libro de los Ritos’ y denotativamente se refiere a ‘almohada y colchón’, aunque connotativamente se referiría a ‘la cama o al acto de tener sexo’.

Por esta razón, la expresión original *cama ni cena* se ha traducido como si se tratara de dos expresiones que literalmente significarían ‘comer juntos y dormir juntos’. Cabe mencionar que el sentido negativo *ni* se ha expresado junto con *querer*, teniendo en cuenta el hecho de que además, en el texto original aparece *contigo*, con el que los caracteres 同 ‘junto, mismo’ y 共 ‘junto’ combinarían semánticamente.

Ejemplo 2 (Bodas de sangre, acto tercero, cuadro primero)

MUCHACHA 1^ª Heridas de cera,

dolor de arrayán.

Dormir la mañana,

de noche velar.

姑娘甲：蜂蜡的伤口，

爱神木的悲痛。

清晨入梦，

夜晚清醒。

(Traducido por Zhao, 2007: 161)

En este ejemplo, la expresión *dormir la mañana* se ha reconstruido como 清晨入梦 para aumentar su belleza. La expresión 清晨入梦 literalmente significa ‘por la mañana temprana entrar en el sueño’. El traductor ha sustituido *dormir* por la palabra 入梦 ‘entrar en el sueño’; la razón se halla en que aquí la traducción más utilizada para *dormir* 睡觉 resultar á demasiado coloquial. Así por medio de la técnica de modulación, la expresión resultar á más lírica. Como hemos mencionado anteriormente, aunque el lenguaje coloquial ser á una característica particular del teatro, su texto deber á mantener también el valor artístico y literario.

Ejemplo 3 (El veneno del teatro)

Marqués: [...]

No hace falta que sigáis. (Pausa. Gabriel no se atreve a decir nada. Teme preguntar. El Marqués prolonga la tensión del momento hablando *con gran lentitud*) Aún no ha caído toda la arena...

[...]

Se levanta, coge el frasco del antídoto y muy lentamente se dirige a la mesita en la que está el servicio de bebidas. Oculta con su cuerpo las acciones que lleva a cabo.

侯爵: [...]

您不必再继续了。(停顿, 加布里埃什么都没敢说。他害怕提问。侯爵用不紧不慢的回答延长着这令人窒息的紧张瞬间) 尽管这沙还没有全部流完...

[...]

伯爵起身, 拿起解药的小瓶子, 慢慢地走到了那个放酒的小桌子前。用身体遮挡 他所做的一些动作。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 330)

Ejemplo 4 (El veneno del teatro)

Gabriel: [...]

Quiero decir... que durante un tiempo abandonáis la piel de las convenciones sociales, de las normas establecidas...Dejáis de *ser como es debido*.

加布里埃: [...]

我是说...在某一段时间里,您已经完全抛弃了那些社会习俗教条,那些秉持的规章制度...您不再是一个被教条约束的人。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 315)

Se observa que en este ejemplo, que la expresión *ser como es debido* se ha construido como 被教条约束的人 ‘una persona regida por las normas establecidas’. De acuerdo con el DLE, la definición de la locución *ser como es debido* es *como corresponde o ser lícito*. En este caso concreto, el traductor ha empleado la técnica de particularización; es decir, a través de la combinación de *las convenciones sociales* y *las normas establecidas*, la expresión *ser como es debido* resultará más natural y coherente por medio de la expresión 被教条约束的人 ‘una persona regida por las normas establecidas’.

Ejemplo 5 (El veneno del teatro)

Gabriel: (Alzando la cabeza lentamente y descubriendo la reja. Sin mover un músculo, destrozado, deshecho por la tensión nerviosa e incapaz de *elevantar ya la voz*) He... perdido... Vos...vos dijisteis que... Comprometisteis vuestra palabra...

加布里埃: (慢慢抬起头,发现了铁栅栏。一动没动,他彻底地崩溃了,极具紧张的神经和无力启齿的状态把他摧毁了)我...输了...您是说...可是您曾经说过...您曾保证您的诺言...

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 331)

Se ve claramente que la expresión *elevantar ya la voz* se ha traducido con un único verbo, 启齿, cuyo significado hace referencia a ‘abrir la boca para hablar, sobre todo en el caso de pedir o rogar algo a uno’. Entre todos, el carácter 启 significa ‘abrir’ mientras que el 齿 significaría ‘dientes’. La metáfora, literalmente, *abrir dientes en lengua china* será adecuada y natural para transmitir la idea original: *elevantar ya la voz*.

3.1.4.7 La reconstrucción de oraciones

Igual a lo que ocurre en el caso de la elección de palabras adecuadas y reconstrucción de expresiones, la reconstrucción de oraciones también se efectúa con el fin de producir una oración natural y comprensible en la lengua meta. A continuación, veremos ejemplos concretos con oraciones reconstruidas.

Ejemplo 1 (El veneno del teatro)

Gabriel: [...]

¿Es que crees que va a importarme mucho si enciendes veinte o cuarenta candelabros?
Te puedes ahorrar ese trabajo por mí Me marchó. (Se levanta) Evidentemente, esto es una broma.

加布里埃: 难道你以为像这样点上二十甚至四十多个蜡台就表示重视我了吗? 你真的没有必要为了我而如此费心。我走了。(站起身) 很明显, 这是在开玩笑。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 307)

En este ejemplo se ve claramente que la oración *Te puedes ahorrar ese trabajo por mí* se ha construido como una oración negativa: 你真的没有必要为了我而如此费心 estructuralmente sería tú + de verdad+ no tener+ necesidad+ por +mí+ la conjunción progresiva+ tanto+ preocupado. En efecto, el cambio de la oración afirmativa por la negativa es una técnica con efecto positivo para enfatizar el tono. Además, el traductor ha utilizado el adverbio 真的 ‘de verdad’ que, con sentido negativo, contribuye a transmitir el descontento de Gabriel de una forma más fuerte que la de su traducción literal.

Veamos a continuación un ejemplo parecido al primero.

Ejemplo 2 (El veneno del teatro)

Gabriel: [...]

Y temo ahora no haberme comportado con la debida conveniencia desde un principio.
Pero tenéis que comprenderme, nunca podía llegar a sospechar que..., vamos, quiero decir... *Si os he faltado en algo...*

加布里埃: [...]

我现在对我刚才从一开始求自大不服的举动有些后怕。您应该理解,我从来没有怀疑过... 好吧,我是想说...如果我对您做了一些不妥当的事...

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 314)

En el presente ejemplo, el traductor también ha aplicado la técnica utilizada en el ejemplo 1: la oración *si os he faltado en algo* se ha construido como una oración negativa 如果我对您做了一些不妥当的事, que estructuralmente sería *si+ yo + hacia/ a + ti + hacer + la partícula para el tiempo pasado + cierto + inapropiado + cosa*. Cabe precisar que semánticamente la oración original resultaría rara si se tradujera literalmente por medio de la expresión negativa 不妥当的事 ‘cosas inapropiadas’, por lo que se ha conseguido concretar la connotación de forma natural.

A continuación, con el fin de suscitar más emoción, el traductor ha recreado la oración como una expresión idiomática china teniendo en cuenta la cultura china.

Ejemplo 3 (El veneno del teatro)

Marqués: (Subrayándolo) *Mi palabra de honor* (Pausa corta. Vuelve a mirar el reloj) Os quedan seis minutos, Gabriel.

侯爵: (强调着) 君子一言, 驷马难追。(短暂的停顿, 重新看了看表) 加布里埃, 您还剩下六分钟。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 328)

En este ejemplo, destacamos que la oración *mi palabra de honor* se ha modificado por una locución; mejor dicho, por una expresión idiomática 君子一言, 驷马难追, cuyo origen se remonta a la obra de Confucio 论语 ‘Las Analectas’ y que literalmente significa ‘la palabra del hombre honesto es difícil de perseguir incluso en un carro con cuatro caballos’. Hace referencia a que ‘una vez se ha dado la palabra, no hay cómo retirarla y eludir lo que se ha prometido’. Es una expresión seria de valor honesto y literario. En este caso concreto, se corresponde a la perfección con la idea original *mi palabra de honor*, y además con el estamento del Marqués.

Por lo tanto, deberíamos tener en cuenta que existen casos en los que una oración puede traducirse por una expresión hecha de la lengua china dado que frecuentemente las expresiones idiomáticas provienen de un cuento o de una historia y con la que con solo unos caracteres el espectador podrá tener una imagen completa. Cabe destacar que aunque hay muchas locuciones o expresiones que provienen de las obras chinas clásicas, estas no están lejos de la vida real. Es decir, siguen siendo usadas frecuentemente en situaciones formales, artículos, literatura, etc.

Ejemplo 4 (El veneno del teatro)

Marqués: [...]

No llores. *Es indigno de un hombre como vos.*

Gabriel: (sin mirarlo y sin poder contener las lágrimas) No puedo... no puedo... evitarlo... Lloro de alegría...

[...]

你別哭了，泪水不应该出现在像您这样的脸上

加布里埃：（执意不看侯爵，但忍不住泪水直流）我不能... 我无法...不哭泣... 因为这是喜悦的哭泣...

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 330)

Ejemplo 5 (El veneno del teatro)

Marqués: [...]

Quería hablar con vos, porque tengo que haceros una proposición referente a vuestro oficio... *Por eso este juego inocente de los disfraces.* Espero que me perdonéis, pero necesitaba probaros...

侯爵: [...]

我之前说想跟您谈谈，是因为我一直想针对您的职业给您提些建议...所以才设计了这么一个天真的乔装扮演的游戏。我希望您能原谅我，只是我需要尝试一下。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 313)

En estos dos ejemplos, se ve claramente que el traductor Ma ha reconstruido la

oración con elementos añadidos.

En el ejemplo 4, la oración *es indigno de un hombre como vos* se ha traducido como 泪水不应该出现在像您这样的脸上, literalmente sería ‘las lágrimas no deben aparecer en un rostro como el suyo’, por medio del empleo de 泪水 ‘lágrima’, 脸上 ‘rostro’ y 出现 ‘aparecer’ la oración traducida podría ser más completa desde la perspectiva semántica. De hecho, con la intensificación de dichas palabras se ha conseguido la naturalidad al mismo tiempo que no resulta redundante. La razón se halla en que en la oración posterior está el verbo *llorar* y la adición del sustantivo *lágrimas* no solo establece una conexión con *llorar*, sino que también es su sujeto, aspecto importante para la lengua china, que requiere una especificación del sujeto.

Respecto al ejemplo 5, el traductor ha añadido el predicado verbal 设计 ‘diseñar’. Así pues, la oración *por eso este juego inocente de los disfraces* se ha reproducido como 所以才设计了这么一个天真的乔装扮演的游戏, que literalmente diría ‘por eso he diseñado un juego inocente de disfraces’. En realidad, en este caso concreto, si no se añade un predicado verbal, la frase parecería incompleta en chino ya que la conjunción 所以 ‘por eso’ introduce una razón. Sintácticamente, para la lengua china, en una oración se exigirá un verbo para que resulte natural. Por esta razón, el traductor ha introducido el verbo teniendo en cuenta la sintaxis china.

Podríamos concluir que, como hemos mencionado, entre la sintaxis china y la española existen varias diferencias de compleja naturaleza, lo que exige que el traductor complete los elementos ausentes cuando fuera necesario. Más aún en la representación teatral, en la que el espectador necesita entender cada parte inmediatamente. Por eso, el aumento de palabras será obligatorio en casos concretos.

A continuación, veamos un caso más complicado, donde en la frase solo existe una palabra. Se expone a través de los siguientes ejemplos.

Ejemplo 6 (El veneno del teatro)

Marqués: (Amablemente) ¡Oh!, no...Cada cual actúa con los otros según lo que cree que son ellos y según el puesto que uno mismo cree ocupar—u ocupa realmente—dentro de la sociedad. *¿Estamos?*

侯爵：（和蔼地）哎！哪里哪里...每个人的行为举止都取决于对他人的认可，以及对自身在现实社会中所处的地位——或者自己所处的真实地位的判断。我们能一致同意这个观点吗？

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 314)

Ejemplo 7 (El veneno del teatro)

Marqués: Si no dudo, amigo mío. Simplemente señalo un hecho del que quizás ni vos mismo llegáis a tener conciencia. (Pausa corta) En la vida real, como intentaba deciros antes, actuamos... todos, *siempre*.

侯爵：好吧，我的朋友，我不是在怀疑。我只是简单地指出一个可能连您自己都没有意识到的现实。（在微微停顿）在现实生活中，就像我之前告诉您的那样，我们都在演戏...所有的人，长久以来一直在演戏。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 314)

En estos dos ejemplos observamos que el traductor ha complementado el elemento omitido en el texto original con la finalidad de expresar claramente.

En el ejemplo 6, la frase *¿Estamos?* se ha reconstruido como 我们能一致同意这个观点吗, que significa ‘¿estamos de acuerdo con la idea?’ En efecto, podríamos decir que en este caso concreto, sería obligatoria la reconstrucción, por lo que, desde la perspectiva semántica, en la lengua china *estar de acuerdo* es una palabra independiente que no puede separarse ni tiene nada que ver con el verbo *estar*. Así pues, el traductor ha añadido los elementos omitidos en español.

En cuanto al ejemplo 7, la frase *siempre* se ha reproducido como 长久以来一直在演戏 con el significado de ‘siempre estamos actuando a lo largo de mucho tiempo’. En efecto, desde el punto de vista del hábito del idioma chino, en pocas situaciones se utiliza solo un adverbio como una frase. En este caso concreto, sería raro y poco natural traducir *siempre* literalmente sin complemento alguno. Es decir, en la frase *actuamos... todos, siempre*, el adverbio *siempre* tiene la función de enfatizar *siempre todos actuamos*. Tendríamos que repetir, pues, la frase entera con el fin de producir la sensación fuerte de *sí siempre actuamos*, teniendo en cuenta la premisa del teatro de

que la claridad de la expresión contribuye a la comprensión del espectador.

A continuación veremos la reconstrucción de oraciones desde la perspectiva del orden.

Ejemplo 8 (El veneno del teatro)

Marqués: [...]

Dijisteis que la emoción os domina al representar, que vuestra personalidad se confunde con la del personaje, pero *a la vez reconocéis que tal identificación no es completa, ya que son necesarias determinadas técnicas: colocación de la voz, movimientos, etc éera.*

侯爵: [...]

您曾经说过，您是在被激情控制之下去演出的，于是您本人的人格会与人物的人格混淆。不过，一旦当您能鉴定人物的那些不可缺乏的，而且有利于你来确定台词和形体等技巧的特征的时候，你就会认识到这些特征是不完整的。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 316)

En este ejemplo destacamos la reconstrucción de la oración desde la perspectiva del orden. En primer lugar, el traductor ha expresado en lo que se refiere a *tal identificación*, técnicas necesarias determinadas: es decir, la colocación de la voz y el movimiento. Por lo tanto, la frase *a la vez reconocéis que tal identificación* se ha producido como 一旦当您能鉴定人物的那些不可缺乏的，而且有利于你来确定台词和形体等技巧的特征的时候, que significa ‘a la vez reconocéis que la colocación de la voz y el movimiento son las técnicas necesarias determinadas’. Cabe mencionar que el traductor ha aplicado la conjunción 而且 ‘y’ con una coma entre el adjetivo *necesarias* y *determinadas* para separar la frase evitando que resulte muy larga. Al final se coloca la frase 你就会认识到这些特征是不完整的 ‘reconocéis que tal identificación no es completa’.

La razón consiste en que la palabra *tal* se ha traducido como 这 ‘este, esto, esta’, pues *tal identificación* en la traducción es *esta identificación*. En este sentido, en la lengua china cuando se aplica *esta/e* para referirse a un sustantivo o una locución, se debe colocar después de aquello a lo que se refiere. En consecuencia, el traductor ha

efectuado el cambio del orden teniendo en cuenta la sintaxis china.

Concretamente, respecto al orden de la frase, en la lengua española el uso de la coma tampoco sería totalmente igual al de la china. La reproducción literal en la traducción causaría dificultades de lectura, de modo que sería necesario hacer cambios sintácticos.

Veamos los siguientes ejemplos.

Ejemplo 9 (El veneno del teatro)

Gabriel: [...]

Cada pausa, cada palabra nueva, acumula en las paredes, en los muebles, resonantes ritmos misteriosos, de presentimientos de muerte y esperanza.

[...]

每一次的停顿，每一个词语，那神奇又富有节奏性的，具有对死亡和希望预感的回声，都不断重复堆积在宫殿的墙上和家具上。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 328-329)

En este ejemplo, observamos que el autor ha utilizado muchas comas en la oración con el fin de dar ritmo al texto. Así su sonido puede producir un efecto positivo para el actor y el espectador. Sin embargo, destaca la existencia de una coma entre el antecedente y su sintagma, *resonantes ritmos misteriosos y de presentimientos de muerte y esperanza*, pues en lengua china no sería aceptable este uso de la coma. Su mantenimiento causaría dificultad de entendimiento a juicio del traductor. Aunque, en teoría, en la lengua española tampoco es un uso frecuente, es posible en las obras teatrales por tratarse de una forma de expresión artística. Teniendo en cuenta el lenguaje literario y la sintaxis china, el traductor ha omitido la coma y ha cambiado el orden de las frases.

Por ello, la frase *resonantes ritmos misteriosos, de presentimientos de muerte y esperanza* se ha reconstruido como 那神奇又富有节奏性的，具有对死亡和希望预感的回声， que literalmente sería ‘los ritmos misteriosos, los resonantes de presentimientos de muerte y esperanza’. Es decir, se ha colocado la coma entre tres

elementos adjetivales, *ritmos, misteriosos y presentimientos de muerte y esperanza*. De este modo, se ha logrado mantener el significado original y el ritmo de la frase y además se contribuye al entendimiento por parte del espectador chino.

Veamos un ejemplo más en el que el traductor ha efectuado un cambio en el uso de coma.

Ejemplo 10 (El veneno del teatro)

Gabriel: Sin embargo, se ñor Marqu és, *en este siglo nuestro, tan ilustrado, entre nuestros civilizados contemporáneos...* se han dado casos de extrema crueldad..., de personas que, entregadas a sus más primarios instintos...

加布里埃: 但是, 侯爵先生, 在我们当今的时代, 在我们现代的文明人之间, 在一些相当有学识的人之中, 的确出现了一些极其残酷的实例...某些人。屈从于自己原始本能的需要...

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 314-315)

En este ejemplo, destacamos la traducción de *tan ilustrado* en la frase *en este siglo nuestro, tan ilustrado, entre nuestros civilizados contemporáneos*. En este caso, la coma funciona como un paréntesis y el adjetivo *ilustrado* modifica *siglo*. Sin embargo, en la lengua china no se coloca el adjetivo detrás del sustantivo. Hay que decir que el traductor ha personificado el *siglo ilustrado* como la *gente ilustrada*. Por ello se ha traducido la frase como 在我们当今的时代, 在我们现代的文明人之间, 在一些相当有学识的人之中, que literalmente sería ‘en este siglo nuestro, entre nuestros civilizados contemporáneos, entre la gente ilustrada’. Así teniendo en cuenta la lógica del texto, el traductor introduce las frases con un orden progresivo, *siglo, civilizado e ilustrado* para que el espectador acceda gradualmente a la idea original.

Llegados a este punto, veamos un caso más complejo que el anterior: la reconstrucción de una oración larga.

Ejemplo 11 (El veneno del teatro)

Gabriel: [...]

*Incluso los gestos más mínimos e insignificantes están animados de un deseo salvaje de trascender las miserias presentes del actor para elevarlas a la categoría de gran rito del sacrificio ofrendado a las implacables categorías de una suprema belleza sin afectación*⁷⁶.

[...]

加布里埃: [...]

为了升华至神圣牺牲的境界，最大程度地将美毫无保留地展现，哪怕是一些微不足道和无意义的表情，也都被这位充满摆脱困境欲望的演员狂野生动地表现出来。

(Traducido por Zhenghong Ma, 2015: 328-329)

Se ve claramente que la oración en cursiva es muy larga. Teniendo en cuenta el hábito del chino y la posibilidad de la representación, se haría necesario separarla en frases cortas. El traductor la ha dividido en cuatro frases cortas: 1) Incluso los gestos más mínimos e insignificantes, 2) están animados de un deseo salvaje de trascender las miserias presentes del actor, 3) para elevarlas a la categoría de gran rito del sacrificio, 4) ofrendado a las implacables categorías de una suprema belleza sin afectación.

Además, las frases cortas también se han modificado en el siguiente orden: 3, 4, 1, 2. Dado que en chino se introduce primero la razón, la frase 3 y 4 se colocan antes. La frase 1 tiene la función de concretar lo que se ofrece y en la frase 2 se ha empleado el término pasivo 被, que se introduce al final.

Cabe mencionar que en la frase 2, el traductor ha efectuado una reconstrucción de la expresión *un deseo salvaje de trascender las miserias presentes del actor*, que se ha traducido como 充满摆脱困境欲望的演员 ‘el actor que tiene muchas ganas de escapar al aprieto’. El traductor ha empleado una forma bastante directa para expresar la idea aunque siempre ha procurado mantener su significado original.

⁷⁶ En este ejemplo, queda la frase en cursiva para posteriores explicaciones.

CAPÍTULO 4

LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA *JUICIO A UNA ZORRA*

1. El interés de la obra *Juicio a una zorra* y su importancia

El autor de la obra en estudio *Juicio a una zorra* es Miguel del Arco, que nació en Madrid en el año 1965. Estudió en la Escuela Superior de Canto y en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Es dramaturgo, guionista, director de escena y actor. Ha sido el director de las obras teatrales: *Arte*⁷⁷ (2017), *Refugio*⁷⁸ (2017), *La noche de las trébedas*⁷⁹ (2017), *Hamlet*⁸⁰ (2016), *Antígona*⁸¹ (2015), *Un enemigo del poble*⁸² (2014), *Misántropo*⁸³ (2013), *Deseo*⁸⁴ (2013), *De ratones y hombres*⁸⁵ (2012), *El inspector*⁸⁶ (2012), *Veraneantes*⁸⁷ (2011), *La violación de Lucrecia*⁸⁸

⁷⁷ Se trata de un combate dialéctico entre tres amigos sobre una obra artística, acabando con discutir el sentido último de su amistad.

⁷⁸ En esta obra los personajes aplican el lenguaje con el fin de transformarlos hechos en una ficción. En este sentido, el autor nos plantea una reflexión sobre las construcciones de cada persona a través del lenguaje.

⁷⁹ Se trata de una discusión entre el dramaturgo y su ex esposa, la actriz en decadencia.

⁸⁰ Es una obra famosa de Shakespeare, pero, Miguel del Arco planteó una versión polidramática y desestructurada con valientes actualizaciones y expresiones modernas a través de diferente canon interpretativo, respetando, al mismo tiempo, la versión original.

⁸¹ Es una obra original de Sófocles. En la obra se reflejan muchos dilemas y conflictos a los que nos enfrentamos. Como dice el autor, “no hemos cambiado, hemos progresado en muchas cosas pero en lo básico seguimos dando vueltas al mismo caldo”. Con esta intención, el autor adaptó la tragedia ofreciendo su versión.

⁸² Cuenta la historia del doctor Thomas contra el poder político, las organizaciones comerciales, la mayoría de los habitantes, etc., después de descubrir que el agua del balneario ya está contaminada.

⁸³ Es una versión libre de Miguel del Arco sobre la obra original de Molière, que nos plantea muchas reflexiones sobre la vida y la verdad.

⁸⁴ Ana, casada con una pareja perfecta, experimenta la nueva relación con su marido tras conocer y escuchar la aventura de Paula, una mujer exuberante.

⁸⁵ La obra original es una famosa novela de John Steinbeck.

⁸⁶ Es una obra de Nikolai Gogol, Miguel del Arco la lleva al teatro.

(2010), *El proyecto Youkali*⁸⁹ (2010), *La función por hacer*⁹⁰ (2009), *La madre vigila tus sueños*⁹¹ (2006), *Pulsión*⁹² (2004), *En el aire*⁹³ (1998).

Podemos observar que el dramaturgo siente predilección por la adaptación de obras clásicas; en ese sentido, ofrece a los espectadores una versión desestructurada de esas obras aportando actualizaciones valientes y expresivas. En el fondo, podríamos señalar que Miguel del Arco intenta plantear a los espectadores reflexiones de actualidad partir de una historia o un hecho pasado. Es importante también la atención que presta al poder del lenguaje y a las distintas experiencias vitales de los hombres y mujeres de nuestra época.

La obra *Juicio a una zorra* se elaboró con la finalidad de que esta vez fuera Helena quien eligiera las palabras que narraran los hechos. Tradicionalmente, se ha retratado a Helena de Troya como la mujer más hermosa del mundo, capaz de seducir a cualquier mortal. Fueron dichas cualidades las que desencadenaron la guerra más famosa de la Antigüedad. Por la misma razón, ha sido una de las mujeres más vilipendiadas a lo largo de la historia, pues se considera que fue su belleza la causante del desastre de la ciudad griega. Sin embargo, Helena no es igual en toda la tradición literaria (pensemos en la *Ilíada* de Homero en la *Helena* y en *las Troyanas* de Eurípides; y en el personaje creado por Estesócoro). En todo caso, es interesante destacar que todas las historias de Helena son contadas por hombres, como nos explica, González Vaquerizo (2011):

Lo femenino es doble, en primera instancia, porque es pensado tanto desde el lado femenino como desde el masculino. Es decir, hay ideas de mujer en un doble sentido: lo que los hombres piensan de las mujeres y lo que ellas piensan de sí mismas. La literatura

⁸⁷ Es una obra original de Gorki. Miguel del Arco realizó una reescritura contemporánea.

⁸⁸ Se trata de una poema de Shakespeare.

⁸⁹ Narra un lugar utópico en el que todos los seres humanos entran para aliviar su dolor.

⁹⁰ Adaptación libre de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

⁹¹ El autor es Tomás Gayo, narra una historia de cuatro personas que persiguen lo que quiere a pesar de que deben pagar mucho por ello.

⁹² Trata del amor entre personas solitarias.

⁹³ El autor es William Mastrosimone.

antigua es mayoritariamente masculina y los hombres se han visto en dificultades para hacer un retrato completo de la mujer, si no era por medio de rasgos aislados.

La originalidad de Miguel del Arco reside en el hecho de ofrecer al público una versión de la biografía de Helena de Troya a través de su propia voz. Para ello se inspiró en la obra *La violación de Lucrecia*⁹⁴, en la ópera *La belle Hélène* de Offenbach, el *Elogio de Helena* de Gorgias y en algunos ecos de Homero.

Se tratará de una historia en la que se tiene en cuenta la búsqueda de la justicia y en la que se ponen de manifiesto las desigualdades sociales; una versión en la que el autor ofrece nuevas posibilidades al público frente a “la verdad histórica”. Asimismo, se trata de un monólogo en el que Helena se encuentra sola en el momento de hacer sus reproches a Agamenón, Ulises, Teseo y Menelao, a la hora de desafiar a Zeus y contar sus propias experiencias, desahogando con ello su furia⁹⁵. El público va conociendo a “esta Helena desconocida” para que pueda formarse su propio juicio sobre la mujer más bella de la historia.

Nos llama la atención que en la obra, Helena cuenta sus experiencias con gran dificultad, e incluso acude al vino para seguir hablando. Es una mujer infeliz, que no ha tenido éxito en su relación con Paris. Villán (2011) señala que «quizá esa sea la intención de Miguel de Arco: rebajar el simbolismo de la tragedia hasta lo doméstico,

⁹⁴ El autor dice que «la idea de este espectáculo surgió tras escuchar, noche tras noche, a la Lucrecia de Nuria Espert llamar ramera a Helena. Siempre la imaginaba sobre las altas murallas de Troya, sola entre la multitud, viendo cómo los hombres morían, supuestamente por su causa, sin poder hacer o decir nada al respecto».

Vid. <https://teatrokamikaze.com/apuntes-de-miguel-del-arco-sobre-juicio-a-una-zorra/>

⁹⁵ Miguel del Arco afirma que «se presenta ante nosotros, aquí y ahora, una Helena trasnochada, lenguaraz, borracha como una cuba por la necesidad de beber permanentemente la droga mezclada con el vino que ofreciera a Telémaco para aplacar su dolor. Una Helena sin miedo. Con ese valor que da el estar de vuelta de casi todo y no tener nada que perder. Una Helena convertida en una “ruina del tiempo”. Una Helena que desafía a los hombres y desafía a Dios. Una Helena que reclama el olvido». Vid: <https://madridteatro.com/juicio-a-una-zorra-en-el-teatro-kamikaze/>

Además, García Garzón (2011) también comenta que «Miguel del Arco, que concibió este vigoroso y inteligente monólogo para que Carmen Machi lo estrenara en Mérida, propone en él una relectura en clave femenina de la historia mitológica y lo estructura de tal modo que adquiere carácter de carta al padre y, a través de él, a todos los hombres».

pero eso invalida la grandeza de un mundo legionario y guerrero». En otras palabras, el autor plantea simplificar el papel de Helena; pretende a una mujer mortal como las de hoy, sin reducir su importancia y valor, una mujer que necesita expresar fervorosamente sus sentimientos. Por otra parte, la obra no tiene en cuenta el tiempo, pues Helena lleva a cabo su narración en un “limbo imperecedero”. Desde la perspectiva foucaultiana, podríamos considerarlo como una heterotopía, según la cual ella puede escapar de sus dolores temporalmente. En la obra se nos presenta una Helena vieja narrando su historia en otro espacio o, mejor dicho: Helena sale de su época y pone su voz en la nuestra.

Es interesante destacar que el autor metaforiza escénicamente la relación del presente con el pasado mitológico acudiendo a un sonido atmosférico, el trueno, para manifestar las reacciones de Zeus a las palabras de Helena, como en: *Truena y HELENA mira al cielo riendo a carcajadas, Truena aún con más fuerza pero HELENA se sobrepone a las amenazas celestiales, Trueno, Truena, Vuelve a tronar y HELENA se enfurece*. Estas acotaciones acompañan la reacción de Zeus, cuya furia se siente sin que este aparezca físicamente.

Por otra parte, la obra alcanza su clímax en el acto X (DEFENSA). Partiendo de los antecedentes (desde el acto I hasta el IX), Helena empieza defenderse derribando el relato oficial y narrando su propia verdad. Incluye en él la verdadera causa de la guerra; Paris empieza a alejarse de ella por culpa de la guerra, por su dolor al ver la muerte y la destrucción. Desde la perspectiva de las acotaciones, observamos que la frecuencia del beber muestra el cambio de intensidad en su sentimiento. Veamos las siguientes acotaciones:

HELENA comienza a moverse de un lado a otro como una brillante abogada defensora en su alegato final. Sin rastro de borrachera. Pletórica de energía.

HELENA vuelve a beber. Ya no recupera el brío como la sucedió al principio. Acumula cansancio, dolor y alcohol.

HELENA vuelve a quedarse perdida en su pensamiento, o tal vez sobrecogida ante el abismo de los hechos que se dispone a narrar. Agotada. Parece que va a abandonar.

Tras unos segundos, coloca con mucha decisión varias copas seguidas y vuelve a hablar mientras las llena.

HELENA, ya muy borracha, comienza a revivir más que a relatar.

Huye a un rincón arrasada por el llanto. Bebe hasta darse el ánimo para continuar.

Estas acotaciones no solo contribuyen a alcanzar el clímax gradualmente, sino que también facilitan la representación para que los espectadores sientan sus emociones: su furia, tristeza y depresión. La última acotación del acto XI (ACUSACIÓN) narra cómo *HELENA corre a coger un par de botellas. Se detiene antes de beber. Da la vuelta a la botella y vacía el rojo líquido a sus pies.*

Así pues, vaciar el vino supone la terminación de la defensa y la acusación porque ya no le hace falta más para paliar su dolor. Por lo tanto, podríamos decir que el autor tiene en cuenta los límites de la representación.

En cuanto a los personajes, el único es Helena. Una mujer que ha padecido el relato oficial de los hechos a lo largo de la historia. Como ella misma dice en el comienzo de la obra:

Si no adivináis entre los escombros del tiempo la belleza divina de Helena, tal vez lo hagáis con los otros nombres por los que se me conoce: Helena la zorra... pero no como animal astuto. Helena la puta, la casquivana, la ramera, la meretriz, la desvergonzada, la seductora, la poseída por los furores de Afrodita, la calentapollas que rima con Troya. La ruina de Ilión y de la casa de los Atreos. La culpable de desencadenar la guerra más famosa de la historia...

Sin embargo, en la obra lo que aparece es una mujer de cabellera rubia, vestido rojo y tacones de vértigo. Además, como describe en la primera acotación del acto I: *no es una mujer hermosa. Está consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor.* Durante la obra, si observamos las situaciones psicológicas de Helena vemos que al principio está vehemente, cansada y triste; después, sufre un dolor intenso, está exhausta, abatida, borracha. Finalmente, cuando termina su discurso, se queda

fatigada pero sonriente, borracha y derrotada.

Cabe mencionar que hay palabras que aparecen en la escritura constantemente, por ejemplo: *el sonido de trueno, dolor, vino, sonrisa, tristeza, beber para continuar, borracha, exhausta*. El autor acude a estos elementos para mostrar la situación afectiva de Helena.

Ella hace su narración en un orden estrictamente cronológico; en primer lugar, se presentan las impresiones oficiales y el líquido que ella va a tomar en toda la representación; en segundo lugar, Helena cuenta la historia desde su nacimiento hasta que se enamoró de Paris; en tercer lugar, empieza a defenderse a sí misma hablando de la verdadera razón de la guerra y estimula la reflexión de los espectadores, porque Helena dialoga con ellos y los considera como un jurado popular. En esta nueva versión, Helena es el centro de toda la historia. De hecho, su experiencia es la que siguen sufriendo algunas mujeres en la actualidad. Hoy en día valoramos la reivindicación de la autonomía femenina y luchamos contra el poder establecido y el patriarcado. Esta obra intenta presentar de forma mordaz algunos de los problemas de la sociedad.

La obra se nos presenta como un monólogo porque los textos de los monólogos son expresivos y descriptivos; al mismo tiempo, aplica un lenguaje llano y coloquial, fácil de comprender, incluso con algunas expresiones y palabras vulgares. Sin embargo, no faltan abundantes expresiones literarias e idiomáticas, tales como: *los estragos del tiempo, limbo imperecedero, querubín alado, probar suerte, hacerse los remolones, salirse con la suya, sacarle partido, etc.*, y por otra parte, el autor no duda en recurrir a los juegos de palabras. Así pues, podríamos decir que la obra no pierde nada de su valor estético y literario. La sencillez de la puesta en escena acentúa los valores esenciales que se pretenden transmitir.

2. La traducción de *Juicio a una zorra*. Dificultades y soluciones.

Como Zhu Shenghao (1958), el gran traductor de las obras de Shakespeare, ha afirmado: la traducción teatral requiere no solo la fidelidad a los pensamientos

exteriores, sino también, a los interiores. Pero hemos de tener en cuenta que una traducción dramática puede tener diversos objetivos. Una cosa es el texto teatral como género literario para la lectura silenciosa y otra el texto teatral para su representación. En nuestro caso, hemos llevado a cabo dos versiones: una destinada a la lectura y otra a la representación; ambas con máximo respeto al original. Entraremos en las diferencias entre ambos tipos de traducción más adelante.

2.1. DIFICULTADES LINGÜÍSTICAS

Aunque en el capítulo 1 ya nos referimos a las dificultades lingüísticas generales que afectan a la traducción entre el español y el chino, en los siguientes apartados exponemos algunos problemas lingüísticos específicos ligados al texto de la obra *Juicio a una zorra* que superan, precisamente, ese marco amplio y general. Conviene no olvidar la afirmación de Newmark (1992: 61) de que «toda traducción es un ejercicio de lingüística aplicada».

2.1.1. Número

Teniendo en cuenta lo planteado en el capítulo 1, en la traducción de la obra *Juicio a una zorra* solo explicitamos el número cuando es necesario y natural y, si es necesario pluralizar, recurrimos a los mecanismos gramaticales habituales. Ahora bien, en los ejemplos siguientes⁹⁶ hemos adoptado soluciones particulares:

Ejemplo 1:

La ruina de Ilión y de la casa de *los Atreos*. La culpable de desencadenar la guerra más famosa de la historia.

(Escena I, *habeas corpus*)

特洛伊的毁灭者，阿特柔斯一家的断送者。引起历史上最著名战争的罪人。

⁹⁶Las cursivas en los ejemplos son nuestras.

Ejemplo 2:

Esta noche voy a someterme voluntariamente a vuestro juicio a pesar de haber sido condenada de antemano. Pero esta noche las palabras que den formas a los hechos serán las más. *Palabras, palabras, palabras...*

(Escena I, habeas corpus)

我之前就已经被定罪了，但是今晚我自愿站在风口浪尖上。可是今晚决定该怎么说的人是我。虽然这些话说再多还是没用，没用，没用。

En el ejemplo 1, la palabra *los Atreos* no se puede traducir como *Atreo*, pues este sintagma se refiere a los descendientes de Atreo, así que en nuestra traducción hemos recurrido a un sintagma alternativo: 阿特柔斯一家 ‘la familia Atreo’, que transmite la idea contenida en el plural del original.

El más complicado será el ejemplo 2, cuya correcta traducción supone entender la idea de la secuencia. El autor quiere expresar que Helena habló largamente pero no sirvió de nada; es decir, habla sin que haya consecuencias. Además, el autor repite *palabras* tres veces, haciendo así hincapié en el sentido de esta palabra. Empleando la técnica de la traducción comunicativa, podremos traducirlo como 这些话说再多还是没用，没用，没用 ‘estas palabras por más que habla, no funcionan, no funcionan, no funcionan’. Aquí se añade 些 para marcar la pluralidad y repetimos 没用 ‘no funciona’ tres veces para que la frase reproduzca mejor el estilo original sin romper por ello la estructura de una frase típica china.

2.1.2. Tiempos y modos verbales

Ya vimos en el capítulo 1 que existen diferencias en los recursos que se emplean en español y chino para marcar el tiempo pasado de un verbo. Dado que en la obra *Juicio a una zorra*, Helena cuenta su historia y reivindica su imagen, el empleo del pasado es frecuente; por eso, es normal que, al margen de los usos comunes que es posible traducir por medio de los mecanismos mencionados en 1.3, encontramos

algunos casos complicados que no resultará ni estético ni natural traducir de esa manera. Se trata de casos en que ha sido necesario llevar a cabo una serie de cambios en la frase. Veamos los siguientes ejemplos.

Ejemplo 1

Si lo bello, como dijo Safo, es lo que uno ama, nunca fui bella porque nunca fui amada. *Fui* deseada, codiciada, gozada, raptada, forzada, violada...

(Escena IV, Antecedentes)

正如萨福所说，如果人所爱的东西就是美，那我从来都没有美过，因为从来没有人爱过我。我只有被占有，被垂涎，被享有，被劫持，被强迫和被暴力的份。

En este ejemplo, para la palabra *fue* no se ha recurrido a las traducciones frecuentes. Se ha aplicado la estructura 只有...的份. Literalmente se refiere a *solo tener la parte de*, que especialmente hace referencia a una parte mala o una consecuencia desagradable. Así pues, la frase *fui deseada, codiciada, gozada, raptada, forzada, violada* se ha traducido como 我只有被占有，被垂涎，被享有，被劫持，被强迫和被暴力的份, lo que estructuralmente ser á: yo + solo tener + ser deseada + ser codiciada + ser gozada + ser raptada + ser forzada + ser violada + la part ícula 的 (de, funci ón copulativa) + parte.

As í aunque en la frase traducida no haya una palabra que indique el pasado, la estructura de 只有...的份 ‘solo tener la parte de...’ y la construcci ón pasiva, nos da sobradamente una idea de la vida desdichada de Helena.

A continuaci ón veamos un ejemplo m ás de este modo de diferente soluci ón.

Ejemplo 2

A mi flamante marido le *dur ó* poco la impresi ón de estar casado con la mujer m ás bella del mundo.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

我的新任丈夫很快就过去了和世界上最美丽的女人结婚的新鲜劲。

Se ve claramente que, en este ejemplo, se ha efectuado una modulación. La expresión *duró poco* se ha cambiado por 很快就过去了 ‘pasó/ se fue rápido’. En cuanto al ejemplo, la palabra 过去了 ‘pasó, se fue’ no solo tiene el sentido de pasado, sino que también expresa directamente que ya se terminó *la impresión*. En efecto, en este ejemplo concreto, no resultaría raro o poco natural si lo traducimos literalmente con el sufijo 了 como 持续了很短的时间 ‘duró poco tiempo’. La razón para elegir la modulación se halla en que, en primer lugar, 很快就过去了 ‘pasó/ se fue rápido’ tiene menos caracteres que 持续了很短的时间 ‘duró poco tiempo’, y, con ello, la sencillez de la expresión facilita a la pronunciación del actor; en segundo lugar, la palabra 新鲜劲 ‘impresión fresca’ coincidiría, en este caso concreto, mejor con 很快就过去了 ‘pasó/ se fue rápido’.

En cuanto al subjuntivo, ya sabemos que, en muchos casos, puede compartir con el indicativo una misma traducción en chino, pero en las situaciones en las que el subjuntivo es fundamental para expresar la voluntad del autor deberá diferenciarse. Señalemos que en el texto de *Juicio a una zorra* aparecen con frecuencia el pretérito imperfecto de subjuntivo y el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo, cuyos valores indican ciertas connotaciones sutiles que deberíamos tener en cuenta. Hemos subdividido el modo subjuntivo del texto en dos tipos principales según la oración: oración relativa y oración condicional.

Primero, veamos los siguientes ejemplos de la oración condicional:

Ejemplo 1

Y hubieran acabado conmigo de no aparecer Menelao.

(Escena XI, Acusación)

要是没有墨涅拉俄斯他们就**已经**把我杀死了

Ejemplo 2

¿Suya...? Yo pertenecía a Paris. Solo a él. Me *hubiera* dado lo mismo estar en Troya o en el mismo Hades con tal de estar a su lado.

(Escena X, Defensa)

我是他的？我属于帕里斯，只属于他。只要能让我在他身边，就算在特洛伊或是地狱，我都可以。

Ejemplo 3

Solo si te *viera* descender al Hades se olvidar á mi alma de tan enojosos pesares.

(Escena X, Defensa)

除非你下地狱，我的灵魂才能忘掉这些难忍的伤痛

En estos tres ejemplos, observamos que se utiliza el modo subjuntivo en las oraciones condicionales. De acuerdo con la NGRAE (2010: 899), «algunos tiempos compuestos, en particular la forma {hubiera~ hubiese} cantado, pueden reducir —y hasta cancelar— el valor hipotético de la prótasis condicional». Es decir, estas oraciones se denominan tradicionalmente irreales, concretamente, designan «situaciones que contradicen algún estado de cosas» (NGRAE, 2010: 913). Por esta razón, hemos recurrido a conjunciones diferentes que tienen un matiz irreal para producir el mismo valor del subjuntivo.

Teniendo en cuenta las posibles soluciones mencionadas en el punto 1.5, en el ejemplo 1, hemos empleado la conjunción 要是 para traducir *de*. Dado que la NGRAE (2010: 915) indica que «forman prótasis condicionales antepuestas los esquemas *de + infinitivo* y *a + infinitivo*», es decir, en este caso, «*de* y *a* funcionan como conjunciones subordinantes, a pesar de que introducen infinitivos», podremos modular la frase y *hubieran acabado conmigo de no aparecer Menelao* como y *hubieran acabado conmigo si no hubiera aparecido Menelao*. La conjunción 要是 posee como referencia introducir una condición y podrá equivaler a la conjunción *si*. En realidad, aunque la traducción más general de dicha conjunción será 如果 ‘si’, la palabra que hemos elegido 要是 ‘si’ es un sinónimo. Sin embargo, esta palabra tiene el matiz de imposibilidad o de un deseo irrealizable: mejor dicho, resulta como una hipótesis.

Cabe mencionar que en la frase hemos añadido el adverbio 已经 ‘ya’ con la

finalidad de indicar el tiempo pasado. Así pues, la conjunción 要是 y el adverbio 已经 ‘ya’ pueden transmitir el valor de pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo en este caso concreto.

Respecto al ejemplo 2 con la conjunción condicional *si* se pueden añadir tiempos de subjuntivo y, en cambio, «fuerzan la aparición del subjuntivo las restantes conjunciones y locuciones conjuntivas condicionales (*como, con tal (de) que, a condición de que, a no ser que, a menos que, etc.*)» (NGRAE, 2010: 487). En este sentido, la locución *con tal de* se ha traducido como 只要 ‘siempre que’, que es una conjunción que introduce un requisito necesario. Además, en cuanto al valor del subjuntivo, hemos escogido la conjunción 就算, cuyo significado hace referencia a una hipótesis. En concreto, la palabra tiene el sentido de admitir una hipótesis como una verdad de forma temporal. Así se entiende mejor el deseo de Helena. Como afirma A.A.V.V (apud Tortosa, 2008: 97) «toda traducción es un acto de creación del mismo modo que todo lector genera nuevas condiciones de lectura: acto mutable perpetuo. La traducción no solo es, para Derrida, una transcripción del texto original, sino en todo caso es escritura productiva».

En cuanto al ejemplo 3, hemos aplicado la conjunción 除非 ‘excepto’, que introduce una condición única. Dado que «las partículas *salvo* y *excepto* se suelen situar hoy entre las conjunciones subordinantes y pueden construirse con término oracional (*salvo que..., excepto que...*)» (NGRAE, 2010: 488), la palabra utilizada 除非 ‘excepto’ podrá equivaler al término oracional *excepto que*.

Podríamos concluir que, aunque la oración condicional en la lengua china resultará más sencilla que en la española y que casi nunca posee una traducción fija, para el valor del subjuntivo y en el caso de las oraciones condicionales esto no implica la intraducibilidad. En palabras de Tortosa (2008: 94), «traducir ya no es producir un espacio similar sino uno nuevo (discurso y textual), cuyas relaciones con lo que llamamos original por mucha proximidad y acercamiento que se dé no llega a confundirse nunca».

2.1.3 La Conjunción y

Y es una conjunción copulativa muy característica, la NGRAE (2010: 609) señala que «la conjunción y puede coordinar grupos sintácticos considerablemente distintos». En este caso, cuando la conjunción y sirve para coordinar dos grupos nominales. Su traducción resulta bastante sencilla ya que recurrimos a 和 ‘y’, 跟 ‘con’, y 与 ‘y (un modo formal)’. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que «usada al comienzo de un período, la conjunción y se interpreta como marca de enlace extraoracional con lo dicho o pensado anteriormente» (NGRAE, 2010: 610). En este sentido, y no se puede traducir como antes; generalmente, la equivalencia en este caso podemos traducirla a través de las siguientes conjunciones chinas: 而且 ‘además’, 还有 ‘y, además’, 那么 ‘entonces’, 然后 ‘después’, 还 ‘todavía’, 也 ‘también’, 所以 ‘por eso, entonces’ 同时 ‘al mismo tiempo’, 但是 ‘pero, sin embargo’, etc. Dependiendo de las frases, elegiremos la traducción adecuada cuando y encabeza la frase.

Por añadidura, la NGRAE (2010: 611) también señala que la conjunción y puede conectar dos o más oraciones, «el orden en que se disponen dos o más oraciones coordinadas puede reproducir linealmente el orden en el que se producen los sucesos». Posiblemente, cuando y se une a dos o más ideas o frases, podremos utilizar 然后 ‘después’, 还有 ‘y, además’, 还 ‘todavía’, 也 ‘también’, 所以 ‘por eso, entonces’, etc. Por lo mismo, en muchas ocasiones omitimos su traducción si no tiene sentido y resulta redundante. Dado que no hay una equivalencia fija en la traducción de y cuando se coordinan las frases, en la traducción del teatro supondrá un problema.

En la obra *Juicio a una zorra*, inevitablemente aparece muchas veces la conjunción y. Según sus diferentes funciones, la traducimos siguiendo los criterios de la omisión y la recreación.

a) La recreación de y

Como se ha expuesto, la parte problemática de la traducción de la conjunción y no es cuando une dos grupos nominales, sino cuando conecta dos o más ideas.

Tenemos que recurrir a los equivalentes más naturales según el contexto y la frase. Conviene recordar que buena parte de la dificultad procede de la estilística vinculada al chino, en el que se favorece la variedad, de modo que se tiende a evitar la repetición de la misma palabra aunque ello en español no plantee tantas dificultades. Ahora veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

Y claro, habrá que arrasar una ciudad entera y aniquilar a toda su población para encontrarme...

(Escena I, *habeas corpus*)

当然，为了找到我，要夷平整个城市并且屠杀所有居民。

Ejemplo 2

Una eternidad de fealdad para expiar ¿mis culpas, padre? ¿Y cómo pagas tú las tuyas, dios todopoderoso?

(Escena II, recurso de *casación*)

是永远失去美貌为代价来让我弥补我的错误吗，爸爸？那你呢，无所不能的神，你的错误呢！怎么弥补？

Ejemplo 3

Pues no es más inverosímil que dios todopoderoso descendiera sobre una virgen en forma de paloma, tras ser anunciado por un querubín alado, y la preñara sin mancillar su virginidad.

(Escena IV, antecedentes)

更让人难以置信的是，在被一个天使揭发之后，这位无所不能的神化装成鸽子落在了一个处女身上，而且在丝毫不损坏她贞洁的情况下使她怀孕了。

Ejemplo 4

Yo también me hubiera transformado en cisne, lluvia de oro, toro o paloma con tal de estar a su lado. Pero no hizo falta porque yo era suya y él era mío. Y me poseyó y le

pose í

(Escena VIII, enajenaci3n)

只要能在他身边，我也可以像宙斯那样变成天鹅，金雨，公牛或者鸽子。但是没这必要，因为我是他的，他是我的。所以他拥有我，我也拥有他。

Ejemplo 5

Y para Agamen3n, a quien la paz aburr í soberanamente, fui la excusa perfecta para emprender un sue ño largamente acariciado: la conquista de Troya y su riqueza y la expansi3n de su reino.

(Escena IX, instrucci3n)

对阿伽门农来说，他非常厌倦和平，这是一个完美的借口来开展他长久以来的想法：攻打特洛伊并得到他的财富，同时扩张他的疆土。

Ejemplo 6

A todos se les olvid3 el orgullo que les hizo sentir Paris cuando apareci3 llevando de la mano a la reina de Esparta y la convirti3 en Helena de Troya.

(Escena X, defensa)

所有人都忘记了当帕里斯牵着斯巴达王后的手，然后，让她成为了特洛伊海伦的时候带给他们的那份骄傲。

Se ve claramente que en estos seis ejemplos empleamos diferentes conjunciones para traducir y. En el ejemplo 1, la conjunci3n 并且 ‘y, adem3s’, de acuerdo con el Diccionario del Chino Moderno (1997: 92), se utiliza en la segunda parte de dos cl3sulas para a ñadir m3s informaci3n y entre dos verbos o locuciones verbales para poner relieve el orden. En este sentido, en el ejemplo y funciona como el coordinador de dos cl3sulas que mantienen relaci3n paralela. Por esta raz3n, hemos elegido 并且 ‘y, adem3s’ como equivalente a y en este ejemplo. Cabe mencionar que el car3cter 并且 ‘y, adem3s’ tambi3n posee el mismo sentido de *adem3s* y se emplea con m3s frecuencia en las locuciones verbales como veremos en el ejemplo 5.

En el ejemplo 2, hemos recurrido a la palabra 那 ‘entonces, pues’. El Diccionario del Chino Moderno (1997: 908) la define como una conjunción que sigue la semántica de la oración o el contexto anterior para dar un resultado debido. En este ejemplo, y se coloca a la cabeza de la frase, como se ha mencionado, por lo que coincide con el significado de 那 ‘entonces, pues’.

En el ejemplo 3, 而且 ‘además’ es una conjunción que indica *además*. En este ejemplo concreto, la y en la oración *la preñara sin mancillar su virginidad* sirve para ofrecer más información; por ello, la conjunción 而且 ‘además’ resulta más adecuada. Cabe mencionar que el carácter 而 de 而且 ‘además’ tiene sentido progresivo.

En cuanto al ejemplo 4, en la frase *Y me poseyó y le poseí* semánticamente, hemos traducido las dos conjunciones como 所以 ‘por eso’ y 也 ‘también’ respectivamente. La primera y se traduce como 所以 ‘por eso’, y es una conjunción utilizada en la segunda parte de la oración para expresar la relación causal. De hecho, esta conjunción se utiliza junto con otra conjunción 因为 ‘porque’ para formar una estructura fija. Dado que en la frase anterior ha aparecido *porque*, suena más natural que 那 ‘entonces, pues’ (empleada en el ejemplo 2). En cuanto a la segunda y, hemos recurrido al adverbio 也 ‘también’, que tiene sentido de igualdad y conecta dos frases paralelas.

Respecto al ejemplo 5, la frase *la conquista de Troya y su riqueza y la expansión de su reino* contiene también dos veces la conjunción y. Teniendo en cuenta la sintaxis china, es necesario transformar no solo la conjunción y, sino también la secuencia. Dado que hemos traducido *conquista* literalmente como 征服 ‘conquistar’ por ser un verbo adecuado para el sustantivo *ciudad*, hemos añadido también el verbo 得到 ‘obtener, conseguir’ para la palabra *riqueza*. Así la frase sería *conquistar Troya y conseguir sus riquezas*. Por ello, hemos traducido la conjunción y de igual manera que en el ejemplo 1: 并 ‘y’ como conector de dos grupos verbales. Sin embargo, la segunda y (*y la expansión de su reino*), la hemos traducido como 同时 ‘al mismo tiempo’. Además, hemos cambiado el sustantivo *expansión* por el verbo *expandir*. En este sentido, la frase sería, literalmente, *conquistar Troya y conseguir sus riquezas y*,

al mismo tiempo, expandir su reino. Estos cambios tienen como objetivo el embellecimiento de la expresión en lengua china.

En el último ejemplo, el número 6, la conjunción *y* se ha traducido como 然后 ‘después’. Con ello reproducimos linealmente el orden en el que se desarrollan los sucesos; la traducción literal sería 牵着斯巴达王后的手 ‘apareció llevando de la mano a la reina de Esparta’, 然后 ‘y, después’, 让她成为了特洛伊海伦 ‘la convirtió en Helena de Troya’.

Teniendo en cuenta los ejemplos anteriores, observamos que para la conjunción *y* disponemos de diversas posibilidades de traducción. Solo en el caso de que la *y* funcione para la coordinación de dos grupos nominales, tiene una traducción en gran medida fija. En los demás casos, hemos de prestar atención al contexto. En el siguiente epígrafe, nos centramos en aquellos que permiten la omisión de *y* con la finalidad de mejorar la naturalidad de la redacción del texto.

b) La omisión de *y*

En el proceso de traducción de la obra, existen algunos casos en los que no hace falta traducir la conjunción *y*. Nida (2012: 284) afirma que a veces conviene no traducir algunas palabras que sirven como « *término de transición* ». Así pues, cuando en la frase el conector no es obligatorio, podemos omitirlo. Además, cabe mencionar que el español exige más conectores que el chino; en chino, la coma se puede sustituir por la conjunción *y* en ciertos casos. Veamos tres ejemplos:

Ejemplo 1

Cuando rompimos el cascarón y Tindáreo nos vio la cara a mis hermanos y a mí su pesar se alivió.

(Escena IV, antecedentes)

当我们破壳而出，廷达瑞斯看到我的兄弟和我的脸的时候，他的痛苦缓解了。

Ejemplo 2

Después de mi experiencia con Teseo estaba convencida de que el sexo era una cosa que a los hombres les volvía locos y que las mujeres debíamos padecer.

(Escena VII, cuerpo del delito)

和特修斯那次经历之后,我就确信了周公之礼只不过就是一件让男人疯狂让女人受罪的事

Ejemplo 3

Poseer a Helena elevaba su orgullo por encima de las altas murallas de Troya y le gritaba a los griegos: ¿Í tenemos vuestros tesoro y ahora nos pertenece! Y así se lo hizo saber Príamo a la delegación griega que acudió a Troya para reclamarme.

(Escena IX, instrucción)

拥有海伦让在他特洛伊的高墙上对希腊人喊叫时多了份骄傲:没错,我们拥有你们的珍宝,她现在属于我们!就这样普里阿摩让来特洛伊抓捕我的希腊使团知道了这件事

Observamos que en estos tres ejemplos la omisión de la conjunción y resulta más natural que su equivalente. Por añadido, el lenguaje de una obra teatral exige la máxima naturalidad, sobre todo en la representación, por lo que es razonable la eliminación de cualquier palabra si la propicia.

2.1.4. Reformulación teatral

Como expone Theodore Savory (1968: 43, apud Esteban Torre, 1994: 42), los tres aspectos fundamentales del arte de traducir son:

- 1) La traducción deberá ser un completo trasunto de las ideas de la obra original;
- 2) El estilo y los modos de expresión deberán de ser de la misma índole;
- 3) La traducción deberá de tener una naturalidad y una soltura análogas a la del texto original

Teniendo esto en cuenta y, dado que las oraciones chinas habitualmente son más cortas que las españolas y el orden de palabras del chino es bastante más rígido que el del español, la reformulación permitirá resolver ciertos problemas respetando al mismo tiempo el sentido original.

2.1.4.1 Reformulación oracional larga

En el texto de *Juicio a una zorra* hay muchas oraciones compuestas y largas; sin embargo, el público chino prefiere las secuencias cortas. Como R. Celada (1995) explica, «el mensaje de la dramaturgia, por la propia naturaleza de la misma, corre rápido y sin posibilidad de pausa», lo que nos lleva a plantearnos la necesidad de convertir las oraciones largas en oraciones cortas y de hacer cambios en el orden de los elementos de la oración para adaptarlos mejor a la sintaxis china, tal y como presentaremos a continuación.

Ejemplo 1

Aunque ninguno podía evitar mostrar la alegría *que* suponía devolverles a los griegos la afrenta que sufrieron cuando la hermana de rey fue raptada por ellos.

(Escena IX, Instrucción)

没有人能藏得住脸上的喜悦，因为这意味着报了国王的姐姐被希腊人劫走之辱。

Ejemplo 2

Más de mil barcos partieron rumbo a Troya bajo la absurda excusa de recuperar a la adúltera reina de Esparta *a la que* erigieron en el símbolo de su honor.

(Escena IX, Instrucción)

带着找回红杏出墙的斯巴达王后这种荒谬的理由，一千多艘船出发前往特洛伊，因为他们把我当做特洛伊荣誉的象征。

En el ejemplo 1, hemos añadido la conjunción 因为 para introducir la frase *suponía devolverles a los griegos la afrenta que sufrieron*. Al mismo tiempo, teniendo

en cuenta la naturalidad, hemos omitido la traducción de *aunque*. De acuerdo con la GRAE (2010: 837), para las oraciones de relativo, «entre la relativa y su antecedente nominal se da la misma relación semántica de predicación que se establece entre un adjetivo y el sustantivo al que modifica». En consecuencia, la oración original se podrá traducir literalmente como *ninguno pod á evitar mostrar la alegr ú, la alegr ú es suponer devolverles a los griegos la afrenta que sufrieron*. Al dividirla en dos frases separadas y teniendo en cuenta la sintaxis china, entre estas dos frases hemos empleado la conjunción 因为 ‘porque, ya que’ y como resultado la oración sería *ninguno pod á evitar mostrar alegr ú, ya que esta supon ú devolverles a los griegos la afrenta que sufrieron*. Hemos aplicado la palabra *esta* para sustituir al sintagma *la alegr ú*. Por lo tanto, gracias a la conjunción, se ha podido dividir una oración larga en dos, lo que facilita la comprensión.

Cabe mencionar que el orden de la frase casi no se ha alterado en este ejemplo concreto. En el ejemplo 2, sin embargo, veremos que a veces es necesario cambiar el orden. Nos encontramos también con una oración de relativo; hemos recurrido a la conjunción 因为 ‘porque, ya que’ para introducir la frase *erigieron en el símbolo de su honor*. En cuanto a la frase *más de mil barcos partieron rumbo a Troya bajo la absurda excusa de recuperar a la adúltera reina de Esparta* se ha hecho lo mismo y se ha dividido en dos: *más de mil barcos partieron rumbo a Troya* y *bajo la absurda excusa de recuperar a la adúltera reina de Esparta*. Sin embargo, hemos hecho también un cambio de orden: en la traducción primero se introduce la razón, *recuperar a la adúltera reina de Esparta* y después, añadiendo una coma, se coloca *más de mil barcos partieron rumbo a Troya*.

La lengua china tiene por costumbre introducir el elemento adverbial (en este caso la razón) antes de la frase principal.

Veamos ahora un ejemplo de oraciones comparativas.

Ejemplo 3

Cuánto más honorable es descuartizar al enemigo tan pegado a él que seas capaz de oler su último aliento que asaetarlo con flechas desde lejos sin escuchar siquiera sus

alaridos de dolor!

(Escena X, defensa)

从远处射杀敌人，甚至听不到他痛苦的哀嚎，远不如贴近他，能嗅到他最后一丝气息，再把他五马分尸，来的让人骄傲！

En las oraciones comparativas, «las construcciones comparativas se clasifican en función de los cuantificadores comparativos que les dan sentido. Con el cuantificador *más* se forman las comparativas de superioridad» (NGRAE, 2010: 856). Por lo tanto, en este ejemplo concreto, la frase *descuartizar al enemigo tan pegado a él que seas capaz de oler su último aliento* se considera superior a la de *asaetearlo con flechas desde lejos sin escuchar siquiera sus alaridos de dolor*. Además, el autor ha utilizado la palabra *cuánto* para enfatizar más la intensidad.

Basándonos en lo expuesto, hemos reproducido la oración colocando la frase *asaetearlo con flechas desde lejos sin escuchar siquiera sus alaridos de dolor* antes de la frase *descuartizar al enemigo tan pegado a él que seas capaz de oler su último aliento*. Con ello añadimos mayor suspense en la parte final. Gradualmente los espectadores descubren aquello que enorgullece a los troyanos.

Aparte de eso, y con la finalidad de expresar bien la palabra *cuánto*, hemos aplicado el carácter 远 que significa ‘lejos’ ya que, como se ha cambiado el orden, la expresión 远不如 podrá hacer referencia a *cuánto menos*.

Cabe mencionar también que hemos añadido la palabra 甚至 ‘incluso’ antes de *sin escuchar* para reforzar el sintagma y la conjunción 再 ‘y, después’ para conectar bien las frases *descuartizar al enemigo* y *seas capaz de oler su último aliento*.

Ejemplo 5

Poseidón y Apolo decidieron arruinar el muro con la fuerza de los ríos que corren de los montes Ideos al mar desviando su curso sobre la muralla durante nueve días.

波塞冬和阿波罗决定借助河水的力量摧毁城墙，他们改变了原来的流向，让本来从伊达山流向大海的水流全都冲向城墙，长达九天时间。

Se ve claramente que el presente ejemplo es una oración relativa con muchas preposiciones, algo que resultará complicado expresar de forma natural en chino. Así pues, primero hemos separado la oración en seis frases cortas:

- 1) Poseidón y Apolo decidieron,
- 2) arruinar el muro,
- 3) con la fuerza de los ríos,
- 4) corren de los montes Ideos al mar,
- 5) desviando su curso,
- 6) sobre la muralla durante nueve días.

En la traducción hemos reconstruido la oración en el siguiente orden: 1, 3, 2, 5, 4, 6. La razón se halla en que, para la lengua china, el elemento adverbial 2 tiene que colocarse antes del verbo 3. Hemos introducido 5 antes de 4 para que el espectador entienda prioritariamente la voluntad original. Posteriormente insertamos 4 y 6 para detallar el proceso y el resultado. Por medio del cambio de orden, la oración se corresponde más con el hábito y la sintaxis china para que con ello al espectador no le cueste tanto comprenderla.

Concretamente, en la frase 4 hemos añadido la palabra 原来的 ‘original’ para la palabra *curso*, en la frase 5 hemos recurrido al adverbio 本来 ‘originalmente’ para enfatizar la *v*á original y en la 6 hemos aumentado el adverbio 全都 ‘todo’ para incluir una sensación acerca de la gran fuerza del río. También cabe destacar que en la frase 2 la preposición *con* se ha traducido como un verbo 借助 ‘aprovechar’ a causa de que una de las preposiciones españolas podrá equivaler a muchas palabras en la lengua china dependiendo de cada circunstancia. En este caso concreto, desde la perspectiva semántica china y teniendo en cuenta que ya hemos considerado la frase 2 como una frase sola, será mejor reconstruir la preposición *con* empleando un verbo.

2.1.4.2 Lenguaje lírico

En los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico—formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y

son creadores de ficción. (Hurtado Albir, 2001: 63)

Esta cita pone de manifiesto que en una obra literaria existen diferentes fenómenos y usos del lenguaje con el fin de transmitir emociones al lector. En el proceso de la traducción tendríamos que tener en cuenta que «no todos los observadores llegan a sacar de una misma evidencia física la misma imagen del universo, a menos que el trasfondo lingüístico de su pensamiento sea similar, o pueda hacerse similar en una manera u otra» (Whorf, apud Mounin, 1977: 63). Como resultado, el chino y el español, muchas veces, no comparten un mismo sentido frente a diversas palabras o expresiones, sobre todo respecto al lenguaje físico, las metáforas y las estructuras idiomáticas. En este punto, es muy ilustrativo lo que dice Newmark (1992: 52), quien afirma que «las principales dificultades, sin embargo, a la hora de traducir se hallan en el léxico y no en la gramática, o sea, en las palabras, colocaciones y locuciones». Ya hemos señalado precedentemente que el texto meta debe ser fácil de comprender en la representación, puesto que en el teatro no hay mucho tiempo para que los espectadores puedan meditar sobre los diálogos. Pero, además, se hace necesario ofrecer a los potenciales espectadores chinos una experiencia placentera, equivalente a la de los espectadores españoles que ven la representación de la obra original. En consecuencia, en el siguiente apartado nos centraremos en cómo traducir algunos elementos estéticos.

a) Expresiones literarias

Las expresiones literarias son un recurso estético habitual en el teatro. Como hemos mencionado con anterioridad, el teatro chino valora mucho la estética en la representación. Por lo tanto, en el texto meta, deberíamos incorporar elementos que aporten belleza, sobre todo para las expresiones literarias del texto original. En el capítulo anterior ya hemos estudiado la traducción de la fraseología entre el español y el chino desde la perspectiva de la equivalencia plena, parcial y nula. Ahora veremos ejemplos concretos en la obra *Juicio a una zorra* así como sus posibles soluciones.

Clasificaremos los siguientes ejemplos de acuerdo con las figuras literarias: metáfora y antonomasia.

En primer lugar, veremos los ejemplos de la metáfora.

Ejemplo 1

Esa soy yo. (Mira al público midiendo su reacción.) ¿Qué? ¿Es alguno de vosotros inmune a *los estragos del tiempo*?

(Escena I, hēbeas corpus)

这就是我。(看向观众观察着他们的反应) 什么? 你们之中有人能逃过时间这场浩劫吗?

En esta oración presentada, hemos traducido *los estragos del tiempo* como 时间这场浩劫. La expresión 这场浩劫 significa ‘este estrago’, entre ellos 这 significa ‘este, esto o esta’; 场 significa ‘lugares’, también es un clasificador que se refiere a veces; 浩劫 es una palabra bastante literaria que se ha utilizado con frecuencia en la literatura clásica china y se refiere a ‘un gran desastre o destrucción’ que coincide, por tanto, con *estrago* en el texto. Si tradujéramos *estrago* con una palabra informal como 大灾难 ‘gran desastre’ el sentido de la secuencia no sería equivalente e vendría a perder el valor literario y estético.

Ejemplo 2

Si no adivináis entre *los escombros del tiempo* la belleza divina de Helena, tal vez lo hagáis con los otros nombres por los que se me conoce: Helena la zorra... y no precisamente por mi astucia.

(Escena I, hēbeas corpus)

如果在时间的侵蚀中你们没认出美女神海伦, 可能你们知道我被人熟知的另一个名字: 狐媚海伦...但却真不是因为狡狴

En este ejemplo, *los escombros* se refieren a las cosas que el tiempo ha destruido. Entonces, no podemos traducirlo por el que sería su equivalente semántico directo en

chino, que denota sobre todo el tipo de desecho que queda tras una obra de albañilería. Más aún, debemos intentar reflejar sus connotaciones en la traducción. Por ello, aquí lo hemos traducido como 侵蚀, que significa ‘la destrucción gradual’ o ‘la corrosión’; así expresamos *los escombros del tiempo* como 时间的侵蚀 ‘la corrosión del tiempo’ para poner de manifiesto el sentido “destrucción” de una forma literaria.

Ejemplo 3

Este *limbo imperecedero* en el que vuestra memoria me convierte en inmoral. Ese espacio fecundo e imaginativo en el que también soy inmortal por ser hija del todopoderoso Zeus.

(Escena II, recurso de casación)

在你们记忆的极乐世界里认为我是不朽的。在那充满生命力和想象力的空间里我也是永生的因为我是宙斯的女儿

En la primera oración nos centramos en la expresión *limbo imperecedero*. *Limbo* es una palabra religiosa que alude al lugar al que van las almas de quienes mueren sin ser bautizados antes de tener uso de razón⁹⁷. Este es un término desconocido para los lectores chinos, por lo que tenemos que buscar una palabra equivalente de acuerdo a sus connotaciones. Aquí *limbo imperecedero* hace referencia a ‘un vacío infinito, uno que no termina nunca’. Como en China el budismo es más común que el catolicismo, lo hemos traducido con una palabra budista 极乐世界 ‘elíseo’ para que la imagen mental que motiva dicho término coincida con la del texto original.

Ejemplo 4

Pues no es más inverosímil que dios todopoderoso descendiera sobre una virgen en forma de paloma, tras ser anunciado por un *querubín alado*, y la preñara sin mancillar su virginidad. Distinto nombre pero el mismo dios, la misma fijación por las mujeres de otros y la misma perversión aviar.

97 Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

(Escena IV, antecedentes)

更让人难以置信的是，在被一个天使揭发之后，这位无所不能的神化装成鸽子落到了一个处女身上，而且在丝毫不损坏她贞洁的情况下使她怀孕了。虽然化装成的东西不一样但是这个宙斯可是一样的，一样的对别人的女人有兴趣，一样的堕落。

En este texto está la expresión *querubín alado*, que es un concepto religioso. *Querubín* sí tiene una traducción en chino, que es 智天使; sin embargo, como en la cultura china no se da importancia a los diferentes tipos de ángel, dicho término está fuera del imaginario de los lectores chinos. Por lo tanto, dado que en la representación deberíamos emplear palabras fáciles de entender, lo hemos recurrido a la palabra 天使 ‘ángel’, el hiperónimo, para que el concepto sea más genérico y, en consecuencia, se facilite la comprensión del texto.

Ejemplo 5

Desconoces el *vértigo de la entrega*. La plenitud de quien encuentra el sentido de la existencia en el abrazo del otro.

(Escena VIII, enajenación)

你不明白真正爱上一个人时的惊惶万状。在另一个人怀抱里找到了最强烈的存在感。

En este ejemplo, no se puede traducir la expresión *el vértigo de la entrega* literalmente. Los lectores o espectadores chinos no lo entenderían de la misma manera que los españoles. Aquí *el vértigo* hace referencia a ‘su acepción de miedo’ y *la entrega* sería dar el amor de uno a otras personas. Por lo tanto, debemos expresar literariamente el sentido del desconocimiento acerca del miedo que produce dar amor a otras personas. Así pues, en este sentido y teniendo en cuenta la equivalencia semántica, hemos recurrido a la expresión idiomática culta *Chengyu* 惊惶万状, que hace referencia a ‘un alto nivel de miedo’. En este ejemplo concreto, por medio de dicha expresión quedarían destacadas las situaciones de miedo.

Ejemplo 6

Agarré la felicidad al vuelo y sus alas me elevaron hasta *la aurora de la eternidad*.

我抓住了正在飞的幸福，他带我飞向了世外桃源。

Hemos traducido la expresión *La aurora de la eternidad* como la expresión lírica 世外桃源. Cuyo significado hablaría de ‘un lugar tranquilo y perfecto sin las molestias del mundo exterior’. Además, es una expresión *Cheng yu* que se remonta aproximadamente al año 400 a.C y que aparece en el prólogo de los poemas de Tao Yuanming de la dinastía Jing, cuya finalidad es describir una imagen tranquila y llena de paz. Aunque la época está lejos de nosotros, el uso de la expresión sigue siendo literario y conocido. En la actualidad, la gente lo emplea para hacer referencia a un lugar perfecto donde las cosas no mueren.

Por esta razón, con la expresión literaria 世外桃源, se transmite el sentido de *la aurora de la eternidad*, que es el principio de la eternidad.

Ejemplo 7

Pero fija esto en tu memoria, querida: cuando yo tenga vehemente deseo de destruir alguna ciudad donde vivan amigos tuyos, no retardes mi cólera y déjame hacer lo que quiera ya que esta te la cedo espontáneamente, aunque *contra los impulsos de mi alma*.

(Escena XI, acusación)

但是亲爱的你要记住，当我强烈希望摧毁一座住着你的几个朋友的城市的时候，你不要妨碍我的愤怒，让我做我想做的事，在这方面我自然也会对你让步，虽然这跟我内心的想法背道而驰

En el presente ejemplo, se observa que hemos recreado el sintagma *contra los impulsos de mi alma* como 跟我内心的想法背道而驰, que literalmente sería *contra mi deseo íntimo*. Aquí cabe destacar el uso de la expresión *Chengyu* 背道而驰, literalmente ‘marchar en dirección contraria’, que alude a la intención de ir contracorriente y que de hecho es una expresión que se emplea mucho en literatura. En este caso concreto, hemos recurrido a ella para transmitir que Zeus intenta salvaguardar su inocencia a pesar de su culpa. Además, hemos traducido la palabra

alma como 内心的想法 ‘el deseo íntimo’, ya que originalmente la palabra *alma* es un concepto bastante occidental.

En lo que respecta a la antonomasia, convendría destacar el siguiente ejemplo.

Ejemplo 1

Te crió el *Olimpico* como una gran plaga para el magnánimo Prámo y sus hijos.

(Escena X, defensa)

奥林匹斯山的众神们把你养大, 这对宽宏大量的普里阿摩斯和他的儿子们来说简直就是天灾!

En este ejemplo, hemos personalizado la palabra *Olimpico* traduciéndolo como 奥林匹斯山的众神们 ‘los dioses de Olimpo’. Dada la naturaleza del Olimpo, añadimos 众神们 ‘los dioses’ para facilitar su comprensión y poner de relieve las malas intenciones de los dioses en la destrucción de Troya.

b) Expresiones idiomáticas

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, el lenguaje es el mediador en la transmisión de la cultura generación tras generación, de modo que el estrecho vínculo entre lengua y cultura nos permite entender las connotaciones de las expresiones lingüísticas. Con ello, en la traducción no podemos limitarnos a transmitir el sentido denotativo, sino que hemos de buscar el equivalente al sentido connotativo que aporta la parte cultural. Es así que en los siguientes apartados hablaremos de las expresiones idiomáticas.

Ya hemos mencionado que hay tres grados de equivalencia: equivalencia total o plena, equivalencia parcial y equivalencia nula. En la obra *Juicio a una zorra* casi todas las expresiones idiomáticas tienen una equivalencia parcial o nula en chino, por lo tanto, hemos intentado expresarlas por medio de la fraseología china.

Veamos el siguiente ejemplo, en el que en chino y español se aplican diferentes metáforas para un mismo fenómeno.

Ejemplo 1

Tindáreo, que seguía dispuesto a sacar el mayor provecho del fruto de sus *cuernos*, pensó que lo mejor era hacer pasar a la criatura que naciera como hija de mi hermana Clitemnestra.

(Escena V, dolo)

廷达瑞斯还在打算从他头上这顶绿帽子里得到最大的好处，他想最好是把要出生的婴儿过继给我的姐姐克吕泰涅斯特拉。

En el ejemplo 1, en el idioma chino *cuernos* no se identifica con la infidelidad de la pareja sino más bien con la terquedad. Para dicho caso se dice 绿帽子 ‘gorro verde’, un término que se remonta a la dinastía Ming y que sirve para expresar que la esposa de un hombre es adúltera y, actualmente, que llevar el color verde denota tener una pareja infiel. Aquí hemos adaptado la metáfora original al texto meta para que los lectores chinos lo entiendan fácilmente.

En el texto del *Juicio a una zorra* la mayoría de las expresiones idiomáticas son locuciones verbales que no tienen una equivalencia plena o parcial en la lengua china. Las hemos traducido por medio de expresiones chinas con el mismo sentido para cumplir su función.

Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 2

Llegaron hombres de todas partes a conocer a «la mujer más bella del mundo». Todos convencidos de ser mi mejor opción. Hasta Ulises *probó suerte*. Qué hombre más desagradable!

(Escena VI, nuda propiedad)

各地的男人们都来看世界上最美的女人。他们都确信自己是我最好的选择。甚至尤利西斯也跃跃欲试。那个最恶心的男人!

Ejemplo 3

Agamenón forzó a Menelao para que hiciera valer el compromiso de mis pretendientes y sus aliados. Algunos *se hicieron los remolones*. Ulises, el gran farsante, se fingió loco. A Aquiles hubo que ir a buscarlo a un harem en el que se escondía disfrazado de mujer.

(Escena IX, instrucción)

阿伽门农强迫墨涅拉俄斯联合同盟者来实行我的求婚者们的承诺。其中有些人就口是心非。尤利西斯这个这个善于伪装的人就装疯，阿克琉斯就找了一间闺房躲在里面装成女人。

Ejemplo 4

Comenzaron las primeras voces sobre la conveniencia de que se devolviera a los griegos a la puta Helena y sellar una paz justa. Paris se negaba rotundamente. Tampoco hubiera sido posible. Ya *habíamos pasado el punto de no retorno*. Los griegos gritaron: «No se acepten las riquezas de Paris, ni a Helena pues es evidente, hasta para el más simple, que la ruina pende sobre los troyanos».

(Escena X, defensa)

起初，有一些声音开始讨论把伤风败俗的海伦还给希腊人是有好处的，因为这意味着和平。但是帕里斯果断的拒绝了，这事也不可能，因为我们已经覆水难收了。希腊人叫喊道：我们拒绝接受帕里斯的任何财富，当然，也不接受海伦，这很简单，因为国家衰败的大祸降临到特洛伊人头上了。

Ejemplo 5

Pero Ulises siempre *se salía con la suya* y se las ingenió para no pasar a la historia como el ciervo paticorto que era... ¡¿Veis quién escribe la historia?!

(Escena VI, Nuda propiedad)

但是尤利西斯总是小人得志，他想方设法不在历史上因为短腿留名... 你们看到是谁写的历史了吧！

Ejemplo 6

Se cuenta que Penélope no esperó la vuelta de Ulises, sino que *se pasó por la piedra* a los ciento veintinueve pretendientes que se le habían instalado en el palacio.

(Escena VI, Nuda propiedad)

他们说佩涅罗佩没有等尤利西斯回来，而是跟她 129 个住在宫殿里的追求者红杏出墙。

Ejemplo 7

Pero era astuto como un zorro. Siempre atento a cuanto pasaba a su alrededor para *sacarle partido*.

(Escena VI, nuda propiedad)

但是他跟狐狸一样狡猾。总想从他过手的东西里捞点油水。

En el ejemplo 2, *probar suerte* se traduce como la expresión *Chengyu* 跃跃欲试 ‘saltar para intentar probar’, que denota que una persona arde en deseos de hacer algo y proviene de una novela de Li Boyuan, de la dinastía Qing. Es una expresión que se usa con frecuencia en la actualidad y que describe vívidamente el deseo de *intentar* y viene a transmitir la misma idea que la expresión *probar suerte*.

En cuanto al ejemplo 3, de *hacerse los remolones*, tampoco existe para él una equivalencia total y lo hemos traducido como 口是心非 ‘la boca dice que sí, el corazón dice que no’. Es una expresión de *Chengyu* que significa *decir “sí” y pensar “no”*, 口 significa *boca*, 是 es *ser*, 心 se refiere a *corazón* y 非 denota *no*. Esta expresión pone de relieve de forma tácita que, aunque los pretendientes prometieron luchar por Helena, en realidad en su fuero interno no querían.

Respecto al ejemplo 4, si se tradujera *haber pasado el punto de no retorno* literalmente, los lectores no entenderían el sentido ni habría estética literaria. Así pues, hemos cambiado *punto de no retorno* por otras metáforas conocidas por los lectores chinos y hemos recreado la estructura traduciendo esta expresión como 覆水难收 ‘el agua derramada es difícil de recoger’, que se refiere a ‘lo difícil que resulta reconciliarse tras una falta irreparable’. Cabe precisar que también es un *Chengyu* que se emplea mucho tanto en obras literarias como en la lengua cotidiana.

En el ejemplo 5 y en cuanto a la locución verbal *salirse con la suya*, que significa ‘conseguir lo que se quiere’, en chino se dispondrán para ella dos

expresiones equivalentes: una es 小人得志 ‘la persona vil obtiene el poder’, y 心想事成 ‘el corazón piensa y el triunfo llegará’. Dado que aquí el autor quiere transmitir un sentido negativo, elegimos la primera expresión que se entiende como negativa en contra de la segunda, que tiene una connotación positiva y se usa para felicitar a alguien.

En el ejemplo 6, en chino se emplea la metáfora *la flor roja de albaricoque y la pared* para referirse a una mujer adúltera. Se expresa 红杏出墙 ‘la flor roja de albaricoque sale de la pared’. Es una expresión bastante literaria y proviene de un poema de la dinastía Song. Aquí también es posible traducirlo como 出轨 ‘adulterio’; sin embargo, puesto que el texto teatral es parte de una obra literaria, tendríamos que ampliar su valor estético y literario. Por añadido, y tal y como hemos dicho anteriormente, de un lado el lenguaje teatral no es como el cotidiano y del otro los chinos se han inclinado más bien por expresar las referencias sexuales de una forma implícita a lo largo de la historia. Como resultado, la expresión 红杏出墙 ‘la flor roja de albaricoque sale de la pared’ resulta más implícita que decir explícitamente 出轨 ‘adulterio’.

En el ejemplo 7, *sacar partido* lo hemos traducido como la expresión 捞油水 ‘sacar aceite y agua’, que denota ‘conseguir el mayor provecho’, metaforizando al aceite y el agua juntos. Es una expresión que aparece en una de las obras clásicas más famosas de China, *A la orilla del agua*, y que se emplea para connotar el hecho de obtener beneficios de forma ilegal. En este caso, estas tres palabras resultan más pintorescas que traducir la expresión directamente como 得到好处 ‘sacar provecho’.

2.2. DIFICULTADES CULTURALES

Como en el caso de las dificultades lingüísticas, también hemos dedicado un capítulo específico (concretamente, el 2) a las dificultades culturales, pero aquí nos centraremos en aquellas peculiaridades que presenta la obra *Juicio a una zorra* y que han complicado nuestra tarea. Dado que el texto se basa en la mitología griega, aparecen con cierta frecuencia referencias culturales desconocidas para los lectores

chinos. Esto nos plantea un problema importante. ¿Cómo hacer llegar al público chino estas referencias? Partimos de la idea de que existen dos tipos de textos teatrales: textos para leer y textos para representar. Cada tipo de texto recurre a diferentes formas de traducción y explicación de los elementos culturales, como señala Pilar Ezpeleta Piorno⁹⁸ con respecto a la traducción integral del texto dramático. En ese sentido, en nuestra traducción mantenemos la misma estructura tanto en el texto destinado a la lectura como en el texto destinado a la representación salvo en la parte que tiene que ver con la cultura, ya que los lectores (frente a lo que sucede con los espectadores) pueden acceder a las notas a pie de página en las que resulta posible explicar las expresiones culturales más en detalle. Con el propósito de organizar el análisis, nos centraremos en primer lugar en el texto destinado a la representación.

2.2.1. Los elementos culturales en el texto destinado a la representación

2.2.1.1 *Los nombres mitológicos*

Durante la representación, no es posible explicar matices culturales en notas al pie, por lo que recurriremos a las técnicas de ampliación, descripción y generalización en el texto. Se trata de insertar frases para explicar la cultura manteniendo el carácter coloquial y la naturalidad propios de su dimensión oral. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

A resultas de la coyunda pajarera, la pobre Leda puso dos huevos... (Mira al cielo.) ¡Los

⁹⁸ «En el caso de la traducción dramática, en muchas ocasiones se pide a los traductores que realicen una versión, una adaptación del texto original que va a ser llevado al escenario de acuerdo con una particular interpretación del mismo, y no otra. Ahora bien, aunque este tipo de trabajos no solo es posible, sino que además es frecuente, pensamos que este no es el lugar adecuado a partir del cual estudiar la que debiera ser la tarea del traductor dramático. Metodológicamente, hemos considerado necesario partir de la convicción de que es posible realizar traducciones abiertas que den como resultado textos dramáticos plenos en relación con su potencial dramático, significativo y funcional originales» (Ezpeleta Piorno, 2007: 368-369).

que al dios prepotente le faltaban para enfrentarse a su señora! (Trueno.) ¡Tranquilito, Cronida, porque esto no ha hecho más que empezar!

(Escena IV, antecedentes)

这次比翼连枝的结果就是可怜的勒达生了两个蛋... (看向天空)。连无所不能的神也没有勇气面对他的妻子。(打雷) 安静点, 宙斯, 这才刚开始呢

Ejemplo 2

Sacudida por *Eros* como viento que se abatesobre los robles de la sierra y así doblada y sometida a sus empeños.

(Escena IV, antecedentes)

我被性爱之神厄洛斯左右, 就像被风拍打在山间的栎树一样, 这样, 我屈服并陷在欲望里。

Ejemplo 3

¿Qué es exacto en este mundo que se escapó en un eructo de la garganta del bostezante *Caos*?

(Escena IV, antecedentes)

这世界上的一切都只不过是无形的卡尔斯打哈欠时一个嗝打出来的而已, 哪有什么真假?

Ejemplo 4

En una de esas recepciones, cuando apenas contaba nueve años, fui presentada ante *Teseo*. El gran héroe del *Ática* había acudido con su amigo *Piritoo* llevado por la curiosidad sobre mi hermosura.

(Escena V, dolo)

那时候还不到九岁, 在一次接待中我被介绍给了雅典的大英雄忒修斯。他和他的朋友皮瑞修斯因好奇我的美貌而赶来。

Ejemplo 5

Cuando se aburrí de mí se marchó con el descerebrado de *Piritoo* a buscar a *Perséfone*

al Hades. (Con dolorosa ironía.) Estos héroes siempre en busca de emociones fuertes.

当他厌倦我了就和健忘的皮瑞苏斯去冥府找珀耳塞福涅王后。(痛苦的讽刺) 这些英雄总是在找刺激。

Ejemplo 6

Ifigenia fue el nombre que le dieron a la niña que parí...

(Escena V, dolo)

他们把我和阿伽门农的孩子取名为伊菲琴尼亚

Ejemplo 7

Hécuba soñó, poco antes de dar a luz, que paría una antorcha que destruiría Troya.

(Escena IX, instrucción)

在他快出生的时候，他母亲赫卡柏梦到会生一个摧毁特洛伊的导火索。

Ejemplo 8

¿La movilización de miles de hombres a quienes obligaron a abandonar sus familias y responsabilidades? ¿De verdad era yo la razón para arrasar todas las ciudades aliadas de Troya? ¿Para que ardieran *Lesbos, Focea, Colofón, Esmirna, Clazomene, Cima, Egialo, Tenos, Adramitio, Dide* y muchas más mientras se estrangulaba a Troya?

数以千计的男人们被迫放弃家庭，责任是因为我？夷平特洛伊所有的同盟城的原因真的是因为我吗？让莱斯博斯岛，福西亚，克罗丰，土麦那，克拉佐美纳伊，西玛，爱黑牙罗，特诺斯，阿特拉米迪奥，迪德等地战火频发，与此同时扼杀特洛伊？

Ejemplo 9

Mandaban encerrar a *Cassandra* si ponía en palabras sus oscuras visiones.

他们下令关押有预言能力的卡珊德拉，防止一旦她预测出了不好的东西

En estos ejemplos aparecen nombres mitológicos que no son muy conocidos para los espectadores chinos; es evidente que se hace necesario insertar frases descriptivas para explicarlos o sustituirlos por un término familiar para ellos.

En el ejemplo 1, *Cronidas* alude a los hijos de Crono (el rey de los titanes), y aquí concretamente se refiere a Zeus. Como la denominación de *Cronida*, aplicada a Zeus, no es conocida, hemos empleado la generalización y hemos traducido este sustantivo como 宙斯 ‘Zeus’; de modo que los espectadores pueden entenderlo mejor.

En los ejemplos 2, 3, 5, 7 y 9, por el contrario, será más apropiado recurrir a descripciones antes de los nombres. Eros se traduce como 性爱之神厄罗斯 ‘el dios del amor y el sexo’; Caos como 无形的卡尔斯 ‘Caos incorpóreo’; Perséfone como 珀耳塞福涅王后 ‘la reina Perséfone’; Ifigenia como 我和阿伽门农的孩子 ‘la hija de Agamenón y mía’; Hécuba como 他母亲赫卡柏 ‘su madre Hécuba’. Aunque se haya producido un cambio en el texto original debido a la adición de información no presente en este, la versión china gana en claridad y facilita la puesta en escena.

En cuanto al ejemplo 4, modificamos el orden de la oración, es decir, colocamos *el gran héroe del Ática* antes de *Teseo*. En la traducción decimos 我被介绍给了雅典的大英雄忒修斯。他和他的朋友皮瑞修斯因好奇我的美貌而赶来。‘Fui presentada ante Teseo, el gran héroe del Ática. Él había acudido con su amigo Piritoo llevado por la curiosidad sobre mi hermosura’. También se puede apreciar que, en la traducción de Ática, este término se ha traducido como 雅典 ‘Atenas’, un concepto más conocido para los espectadores chinos.

En el ejemplo 8 hay muchos lugares no traducidos al chino. En este caso, nos hemos limitado a adaptarlos fonéticamente. Dado que en el texto original ya se habla de «las ciudades aliadas de Troya», se hace innecesario añadir esta información en la traducción que, de otro modo, resultaría redundante.

2.2.1.2 La personificación de Zeus

En el texto original hay una expresión que designa a Zeus y que tiene un claro referente cultural.

Sabes que nada puede hacerse, ni siquiera tú, *¿amontonador de nubes!*, para salir del pozo del olvido en el que los humanos echan a aquellos que no les interesan.

(Escena II, recurso de casación)

人们把不感兴趣的事投到遗忘的枯井中，你知道什么都不能做，宙斯！因为连你也不能让人们从遗忘的枯井中走出来。

El autor ha empleado las palabras subrayadas como una designación genérica de Zeus; sin embargo, en la cultura china o, mejor dicho, en la mitología china, el que será el dios más poderoso tal y como lo es Zeus no es el dios de fenómenos atmosféricos. Más bien es el gobernante de los dioses encargados de las tormentas, el viento, la lluvia, etc., es decir, en la mitología china cada uno de los fenómenos atmosféricos tiene un dios correspondiente y un dios más poderoso que según el imaginario del público chino se encargará de regir las decisiones sobre dichos fenómenos. En este sentido, el espectador chino no relacionará *amontonador de nubes* con Zeus de forma literal y, por lo mismo, tampoco existirá en chino una expresión que correspondiera de forma natural a *amontonador de nubes*. Así pues, para el caso de la representación aquí traducimos dicha expresión simplemente como Zeus para que el lector chino pueda comprenderla inmediatamente.

Otro punto llamativo será el cambio del orden de las frases. *Ni siquiera tú, ¿amontonador de nubes!* funciona como un paréntesis de la oración. La frase quiere expresar *sabes que nada puede hacerse para salir del pozo del olvido y las personas echan las cosas que no les interesan en el pozo del olvido*. Como hemos mencionado en el epígrafe sobre el orden del idioma chino, colocamos la cláusula de razón (*las personas echan las cosas que no les interesan en el pozo del olvido*) antes de la de resultado (*salir del pozo del olvido*) y ponemos *Ni siquiera tú, ¿amontonador de nubes!* antes de *salir del pozo del olvido* para enfatizar la incapacidad de Zeus de dejar a las personas recordar las cosas olvidadas.

2.2.1.3 Las palabras connotadas de expresiones culturales particulares

Las expresiones culturales particulares también se denominan *culturemas*. Luque Nadal (97: 2009) los define de la siguiente manera:

Resumiendo, podríamos definir *culturema* como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad.

En lo que respecta a su traducción, Hurtado Albir (2001: 615) señala:

No existen, pues, soluciones unívocas ni técnicas características para la traducción de los culturemas, sino una multiplicidad de soluciones y técnicas en función del contacto entre las dos culturas, del género textual en que se inserta, de la finalidad de la traducción, etc. Las técnicas utilizadas son variopintas, y su uso es siempre funcional: adaptación, ampliación (paráfrasis, nota), generalización, elisión, préstamo naturalizado, etc.

Como se desprende de esta cita, tendremos que aplicar las técnicas de acuerdo con la naturaleza del texto. En la obra *Juicio a una zorra* hay varias palabras con una connotación basada en la mitología griega y la cultura española. A continuación se exponen algunos ejemplos en los que se han realizado modificaciones para facilitar la comprensión del espectador.

Ejemplo 1

Esto (enseña su copa.) me mantiene fuera del alcance del dolor. Mezclo con el vino una *pócima* que me enseñó fabricar mi amiga Polidamna, la egipcia.

(Escena III, eximiente)

这个（给观众看酒杯）让我远离痛苦。我把红酒和忘忧水混在一起，这忘忧水还是我的埃及朋友波丽达姆娜教我做的呢。

Ejemplo 2

Tal vez ya me hab á aficionado a la *droga* egipcia porque recuerdo contemplarlo todo como si no fuera conmigo.

(Escena X, defensa)

可能我以养成喝那埃及忘忧水的习惯，因为我记得我旁观了一切，但这些就像都跟我没有关系一样

En los ejemplos 1 y 2, hemos efectuado un cambio de expresi3n para *p3cima* y *droga* por 忘忧水 ‘el agua que hacía olvidar todos los males’. Es una expresi3n bastante literaria: 忘 significa ‘olvidar’, 忧 se refiere a ‘melancol ía’ y 水 es ‘agua’. Aunque denotativamente la palabra *p3cima* se refiere a un brebaje, aqu í connota remedio, por lo que no podemos solo traducirla como si se tratara estrictamente de un cocimiento medicinal. La palabra *droga* cambia a 忘忧水 ‘el agua que hacía olvidar todos los males’, para corresponderse tambi3n con la *p3cima* mencionada.

Ejemplo 3

Divino amor, ardiente llama, no extingas tu luz en mi interior...

(Escena X, defensa)

神一般完美的爱情，热情燃烧火焰，你不要熄灭我心里的光...

En esta frase se manifiesta el uso de un adjetivo, 完美 ‘perfecto’, que no aparece en el texto original. Desde un punto de vista teatral, la representaci3n no permite a los espectadores disponer de mucho tiempo para imaginar que *el divino amor* connota el amor perfecto. As í pues, por la adici3n del adjetivo 完美 ‘perfecto’ y la traducci3n de *dios*, obtenemos una expresi3n equivalente inmediatamente comprensible para el p3blico chino: 神一般完美的爱情 ‘el amor perfecto como el de los dioses’.

Ejemplo 4

Yo tambi3n me hubiera transformado en *cisne*, *lluvia de oro*, *toro* o *paloma* con tal de estar a su lado.

(Escena VIII, enajenación)

只要能在他身边，我也可以像宙斯那样变成天鹅，金雨，公牛或者鸽子。

En la traducción del ejemplo 4 aparecen las palabras 像宙斯那样 ‘como Zeus’. En la cultura griega, Zeus se transformó en lluvia de oro para tener sexo con Dánae, en toro para seducir a Europa y en paloma para cortejar a Pita. Por lo tanto, en este caso, transformarse en cisne, lluvia de oro, toro o paloma significa imitar los comportamientos de Zeus. Se trata de un conocimiento imprescindible para entender este pasaje. Es evidente que los espectadores chinos carecen de estas referencias culturales; por ello, la adición de la comparación 像宙斯那样 ‘como Zeus’, ayudaría a compensar este desconocimiento de la cultura occidental.

Ejemplo 5

Pues no es más inverosímil que dios todopoderoso descendiera sobre una virgen en forma de paloma, tras ser anunciado por un querubín alado, y la preñara sin mancillar su virginidad. Distinto nombre pero el mismo dios, la misma fijación por las mujeres de otros y la misma *perversión aviar*.

(Escena IV, antecedentes)

更让人难以置信的是，在被一个天使揭发之后，这位无所不能的神化装成鸽子落在了一个处女身上，而且在丝毫不损坏她贞洁的情况下使她怀孕了。虽然化装成的东西不一样但是这个宙斯可是一样的，一样的对别人的女人有兴趣，一样的堕落。

En cuanto a *perversión aviar*, habrá que decir que habitualmente se asocia a dios con un pájaro por lo que en última instancia se refiere a ‘la perversión del dios’. *Aviar* es aquí un adjetivo para designar la realidad de la transformación divina. Hay que tener en cuenta además que, en la cultura china, se considera que los dioses pueden volar; sin embargo, no existiría la imagen de un dios que se comporte como un pájaro ni que se transforme en uno para seducir a una mujer. Por ello, deberíamos traducirlo como ‘la perversión de dios’. Ahora bien, si se tradujera literalmente como 神的堕落 ‘perversión de dios’, la secuencia no tendría sentido en chino ya que en la cultura

china los dioses tienen una imagen positiva por la que la palabra *perversión* raramente se relaciona con uno de ellos. Por lo mismo, hemos propuesto la traducción 一样惯有的堕落 ‘la misma perversión habitual’. Esta traducción proviene de la expresión 一样的宙斯式堕落 ‘la misma perversión en forma de Zeus’, a la que hacemos este pequeño cambio para no se repita demasiado el nombre del dios. En su lugar, hemos empleado el adjetivo *habitual* que transmite la idea de ‘el mismo dios’ y ‘la misma’.

2.2.1.4 La traducción de los zoónimos

El campo semántico del mundo animal también ha originado una gran cantidad de metáforas en todas las lenguas. En la obra *Juicio a una zorra*, se hace referencia a algunas palabras vinculadas con el mundo animal y observamos que, a menudo, un mismo animal puede poseer diferentes connotaciones y sentidos simbólicos en chino y español, algo que puede llegar a aumentar considerablemente la dificultad del trabajo. Esto se debe a que los animales han adquirido dichos matices semánticos a partir de la propia construcción cultural de la sociedad. A continuación analizaremos cómo hemos planteado la traducción en estos casos y cómo se han solventado los problemas que han podido surgir.

Ejemplo 1

Si Agamenón era un *toro*, su hermano era un *cabestro*.

(Escena VII, cuerpo del delito)

如果阿伽门农是头公牛，那他弟弟墨涅拉莫斯就是温顺的小牛

En este ejemplo, encontramos las palabras *toro* y *cabestro*. La primera se traduce literalmente como 公牛 ‘toro’; por otra parte, un *cabestro* es un ‘buey manso que sirve de guía a las reses bravas’, por lo que se ha traducido como 温顺的小牛 ‘el novillo manso’, en vez de aplicar su traducción denotativa: 领头牛 ‘el toro que sirve de guía’. Se ha tomado esta decisión porque la palabra 领头牛 ‘el toro que sirve de guía’ se interpretaría como ‘el toro más bravo’. Aquí, el autor intenta hacer una

comparación metafórica entre Agamenón y Menelao y, por lo tanto, es importante enfatizar la diferencia entre ambos en la traducción. Con el empleo de 公牛 ‘toro’ y 温顺的小牛 ‘el novillo manso’, los espectadores serán capaces de entender mejor esta metáfora.

Ejemplo 2

La *perra* traidora que había abandonado su reino, a su marido y a su hija.

(Escena IX, instrucción)

不忠的野鸡放弃了她的国家，她的丈夫和女儿

En el ejemplo 2, *perra* no posee en su equivalente chino la misma connotación que en español. Si no hay un contexto preciso, los lectores chinos no van a relacionar 母狗 ‘hembra del perro’ con el sentido insultante de ‘prostituta’ que posee aquí. Por eso lo traducimos como 野鸡 ‘gallina salvaje’ para expresar un sentido equivalente. En chino, la palabra 鸡 (ji) ‘gallina’ se pronuncia similar a 妓 (ji) ‘prostituta’, por lo que algunas veces se emplea de este modo. Aquí 野鸡 ‘gallina salvaje’ se referiría a ‘la mujer adúltera o a una prostituta’.

Ejemplo 3

Le dijiste a Hera, la de ojos de *novilla*, que anhelaba la caída de Troya: «Haz lo que te plazca; no sea que de esta disputa se origine una gran riña entre nosotros.

(Escena XI, acusación)

你想摧毁特洛伊，你对着赫拉清澈的大眼睛说：做你想做的事，不要让这次争吵造成我们之间的不愉快。

La metáfora *ojos de novilla* quiere expresar que tiene ojos grandes, sin maldad e inocentes. Sin embargo, si traducimos literalmente “ojos de novilla” al chino, los espectadores o lectores no entenderán lo que el autor quiere expresar exactamente. Así pues, lo hemos traducido como 清澈的大眼睛 ‘ojos grandes y límpidos’ omitiendo la metáfora zoonímica.

2.2.1.5 Juegos de palabras

Frecuentemente, para una obra literaria los juegos de palabras se explican recurriendo a una nota a pie de página. Sin embargo, esto no puede aplicarse en el caso de la representación, lo que hace necesario encontrar un equivalente en la lengua meta que preserve al mismo tiempo la función del original.

Veamos los siguientes ejemplos.

Ejemplo 1

La *calientapollas*... que rima con *Troya*.

(Escena I, *habeas corpus*)

红颜祸水和特洛伊真配啊

En el texto original, el autor ha indicado que la palabra *calientapollas* rima con *Troya*; sin embargo, en chino estas dos palabras no tienen nada en común fonéticamente. En este sentido, podremos resolver este problema desde la perspectiva semántica. Es decir, hemos traducido la palabra *calientapollas* por la expresión 红颜祸水, cuyo significado haría referencia a la mujer hermosa; de forma tácita incluye una base cultural o una connotación negativa que viene a señalar que se trata de una mujer bella la que causa la destrucción de un país (véase en 2.3.1.5). En consecuencia, la expresión 红颜祸水 puede relacionarse directamente con el destino de Troya.

Además, en la traducción hemos utilizado la palabra 配, cuyo significado haría referencia a *combinar*, *ser digno* y *merecer*. En este sentido, literalmente la traducción sería *la calentapollas es digna de Troya*. Estructuralmente la traducción sería 红颜祸水 ‘calientapollas’ + 和 ‘y’ + 特洛伊 ‘Troya’ + 真配啊 ‘combinan mucho, son dignos de’. Aunque hemos cambiado la estructura de la frase original, con la palabra 配 se mostraría la intención del autor y se lograría la equivalencia desde la perspectiva semántica. Es decir, en la traducción “riman” las dos palabras semánticamente.

Ejemplo 2

Ata corto a tu *oca* que el cisne la vuelve *loca*!

(Escena IV, antecedentes)

看好你那看到天鹅就激动的疯鹅

En este ejemplo, la palabra *oca* rima con *loca*. Sin embargo, dado que la sintaxis es distinta en el español y el chino, colocamos un elemento que funciona como un adjetivo antes del sustantivo. Es decir, en chino deberíamos expresar *el cisne la vuelve loca* antes de *oca*. Además, los equivalentes de *oca* y *loca* en chino no riman. Sin embargo, la palabra *oca* y *cisne* en chino son 鹅 (e) y 天鹅 (tian e), que comparten el mismo carácter y sonido 鹅 (e) al final. Por ello, su traducción estructuralmente sería 看好 ‘atar corto’ + 你 ‘tu’ + 那 ‘aquel’ + 看到 ‘ver’ + 天鹅 ‘cisne’ + 就 ‘enseguida’ + 激动的 ‘emocionante’ + 疯鹅 ‘loca oca’. Es decir, en la lengua china se hará rimar la palabra 天鹅 (tian e) ‘cisne’ y 疯鹅 (feng e) ‘loca oca’ con la finalidad de respetar el juego de palabras del texto original.

2.2.2. Los elementos culturales en el texto de lectura

El teatro es un tipo literario particular y especial que no únicamente puede leerse como la novela y la poesía sino que también puede ser representado. En este sentido, cuando estamos ante el trabajo de traducción del teatro, debemos tener en cuenta ambas posibilidades. Sobre todo, para los casos en los que se trata de transmitir los elementos culturales y donde aplicamos distintas fórmulas. En el epígrafe 2.2.1 ya hemos visto las técnicas para una obra en relación a su representación y en los siguientes epígrafes veremos la forma empleada en el caso del texto como obra de lectura.

Las notas a pie de página son pertinentes aclaraciones de información que se pierde inevitablemente en el proceso de traducción: sobre todo en el caso de las referencias culturales y de las connotaciones lingüísticas. Estas notas pueden ser muy útiles e interesantes para el lector, por lo que en algunas ocasiones las usaremos aun a

sabiendas de que estos elementos son muy difíciles de incorporar a la representación.

Las notas a pie de página también resuelven en algún grado *el problema de intraducibilidad*. De acuerdo con Donaire (1991: 79), son «manifestaciones directas explícitas del traductor, único espacio en que adopta el yo enunciativo de su propio discurso». A continuación, expondremos el tratamiento de las notas a pie de página en distintas situaciones.

2.2.2.1 Juegos de palabras

Los juegos de palabras son un problema típico a la hora de realizar una traducción. Estos se construyen a partir de ambigüedades, recursos fónicos y dobles sentidos. Consecuentemente, la mayoría de las veces son elementos intraducibles en la lengua meta. Veamos un ejemplo en la obra *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 1

La *calientapollas*... que rima con *Troya*.

(Escena I, *habeas corpus*)

红颜祸水跟特洛伊都押韵

Nota a pie de la página: 原文中红颜祸水（calientapollas）与特洛伊（Troya）的尾音一样。

‘En el texto original, la última sílaba de las palabra *calientapollas* y *Troya* es igual’

De este modo, aunque en chino perdemos la rima del texto original, la recuperamos de alguna manera al explicarlo y así los lectores pueden saber el porqué del texto.

Ejemplo 2

¡Ata corto a tu *oca* que el cisne la vuelve *loca*!

(Escena IV, antecedentes)

看好你的鹅，它一见到天鹅就成疯鹅了

Nota a pie de la página: 原文中鹅 (oca) 与疯 (loca) 的尾音一样。

‘En el texto original, la palabra *oca* y *loca* riman’

En este sentido, el lector chino puede entender la razón por la que se traduce la palabra original *loca* como *loca oca*, por la que literalmente la traducción sería *tú ata corto a tu oca, al ver el cisne se vuelve loca oca*.

2.2.2.2 Las referencias culturales

Como ya es sabido, esta obra está cargada de referencias a la mitología griega, que son desconocidas para la mayoría de los lectores chinos y cuyas explicaciones no siempre se pueden incorporar al texto. En estos casos, podemos introducir la información más relevante a través de notas a pie de página que son de hecho una herramienta útil para satisfacer la curiosidad de los lectores. A continuación, presentaremos algunos ejemplos con referencia a personajes o elementos históricos o mitológicos.

Ejemplo 1

Si alguien tiene un *cisne* sentado junto a él que no lo espante, es mi padre.

(Escena I, *habeas corpus*)

Nota a pie de página: 天鹅: 宙斯曾化身为天鹅来引诱海伦的母亲勒达

Nota a pie de página: ‘Cisne: Zeus se ha transformado en cisne para seducir a Leda, la madre de Helena’

En este ejemplo, en el cuerpo del texto traducimos *cisne* literalmente, sin información adicional para evitar redundancias y en la nota a pie de página explicamos el sentido simbólico de *cisne* en la mitología griega para que los lectores entiendan la relación de este animal con Zeus.

Ejemplo 2

Sabes que nada puede hacerse, ni siquiera tú, *amontonador de nubes!*, para salir del pozo del olvido en el que los humanos echan aquellos que no les interesan.

(Escena II, recurso de casación)

Nota a pie de página: 聚云神: 在希腊神话里宙斯主导一切气象, 因此宙斯有积聚云彩的能力, 打雷的能力。这里作者用聚云神代指宙斯。

Nota a pie de página: ‘Amontonador de nubes: en la mitología griega, Zeus es el dios de los fenómenos atmosféricos y posee la capacidad de amontonar nubes y crear tormentas. Por lo tanto, en este caso concreto el autor ha empleado la expresión *amontonador de nubes* para referirse a Zeus’.

Con esta explicación, el lector chino podrá entender que la palabra 聚云神 ‘el dios que amontona nubes’ es una designación para Zeus, aunque en la mitología china no pase lo mismo ni resulte fácil relacionar un dios que amontona nubes con el mismo Zeus para ellos.

Ejemplo 3

Si volvieras a ver a *Ulises*, cuya piedad era tan corta como sus piernas, o al tarado de *Neoptólemo*, el vástago de *Aquiles*, lanzando al pequeño hijo de *Héctor* y *Andrómaca* desde la torre más alta de Troya.

(Escena III, eximiente)

Nota a pie de página: 尤利西斯: 也叫奥德赛, 是希腊著名史诗《奥德赛》的主人公。也是伊塔卡的国王, 在特洛伊战争中出了建造木马的主意。

奈奥普托勒姆斯: 也叫皮鲁氏, 阿克琉斯之子, 他杀死了特洛伊国王普里阿摩斯。

阿克琉斯: 特洛伊战争的大英雄, 希腊第一勇士

Nota a pie de página: ‘Ulises, también llamado Odiseo, es el protagonista de la *Odisea*. Era el rey de Íaca. En la guerra de Troya, fue el que propuso la idea de construir el caballo de madera.’

Neoptólemo, también llamado Pirro, era hijo de Aquiles. Mató a Príamo.

Aquiles era un héroe de la guerra de Troya y era el más veloz de los griegos'

También se pueden emplear notas al pie con los nombres de personajes mitológicos desconocidos para el lector chino medio. De este modo, es posible explicitar las relaciones entre los personajes a los que se hace referencia en una escena.

Ejemplo 4

¡Ata corto a tu *oca* que el cisne la vuelve loca!

(Escena IV, antecedentes)

Nota a pie de página: 鹅: 此处指勒达, 起讽刺作用, 为了跟宙斯变的天鹅对应。

Nota a pie de página: 'Oca: se refiere a Leda, es un epíteto que corresponde con el cisne en el que se convirtió Zeus'

Aquí aparece por primera vez *oca*, que es una metáfora basada en el cisne de Zeus. Por ello debemos explicarlo con detalle en la nota para que el lector chino sea capaz de entenderlo.

Ejemplo 5

¿Qué es exacto en este mundo que se escapó en un eructo de la garganta del bostezante *Caos*?

(Escena IV, antecedentes)

Nota a pie de página: 混沌: 希腊神话中天地形成前模糊一团的景象。因为宇宙之初, 只有卡俄斯, 他是一个无边无际, 一无所有的空间, 后来才诞生了各种神, 世界由此开始。这里作者想要表达的是在这个世界上没有什么是确切的, 因为这世界的形成就像是混沌神卡俄斯打哈欠时打出的一个嗝而已。

Nota a pie de página: 'Caos: es un concepto de la mitología griega, es un ente que no tiene forma ni género. Según la mitología, el caos era el estado primigenio del

cosmos, antes de la llegada de los dioses. En este estado únicamente se abrían y cerraban hendiduras. Cuando llegaron los dioses, empezó el mundo tal y como se entiende en los mitos. Aquí el autor personaliza la figura del Caos, convirtiéndole en una suerte de dios primitivo para expresar que nada es estricto y riguroso en este mundo, pues nació como un eructo en la garganta de Caos cuando bostezaba’.

En este ejemplo lo que el lector chino no entiende es la relación entre Caos y el mundo: por ello, en la nota, hacemos hincapié en que el Caos es “el primer dios” y a partir de él se originó el mundo. Así facilitamos la comprensión del texto al lector chino.

Ejemplo 6

Yo también me hubiera transformado en *cisne*, *lluvia de oro*, *toro* o *paloma* con tal de estar a su lado.

(Escena VIII, enajenación)

Nota a pie de página: 天鹅, 金雨, 公牛, 鸽子: 宙斯曾变成天鹅来染指勒达, 变成金雨与达娜厄幽会并让她怀孕了, 变成公牛来引诱欧罗巴, 变成鸽子来接近皮塔。

Nota a pie de página: ‘Cisne, lluvia de oro, toro, paloma: Zeus se transformó en cisne para tener sexo con Leda, en lluvia de oro para tenerlo con Dánae, en toro para seducir a Europa y en paloma para seducir a Pita’.

En este ejemplo, *cisne*, *lluvia de oro*, *toro* y *paloma* son los entes en los que Zeus se ha transformado alguna vez para acercarse a alguna mujer. Lo explicamos en la nota para que el lector tenga claro que Helena no habla al azar. Con esas metáforas, el autor pone de manifiesto la injusticia de las diferencias a causa del género en el tratamiento amoroso: si la mujer hace lo mismo que el hombre será duramente criticada. En la nota no incluimos el sentido simbólico de esas palabras y así dejamos un espacio a la imaginación del lector.

Ejemplo 7

¿Para que ardieran *Lesbos, Focea, Colofón, Esmirna, Clazomene, Cima, Egialo, Tenos, Adramitio, Dide* y muchas más mientras se estrangulaba a Troya?

(Escena X, defensa)

Nota a pie de página: *Lesbos, Focea, Colofón, Esmirna, Clazomene, Cima, Egialo, Tenos, Adramitio, Dide*: 莱斯波斯岛, 福西亚, 克罗丰, 土麦那, 克拉佐美纳伊, 西玛, 爱黑牙罗, 特诺斯, 阿特拉米迪奥, 迪德: 特洛伊的同盟城市, 大部分位于小亚细亚, 如今的土耳其。

Nota a pie de página: ‘*Lesbos, Focea, Colofón, Esmirna, Clazomene, Cima, Egialo, Tenos, Adramitio, Dide*’: Las ciudades griegas que están a favor de Troya, la mayoría está situada en Asia Menor, actualmente en Turquía.

Con los ejemplos, observamos que la obra *Juicio a una zorra* es muy rica en referencias culturales, lo que, por una parte, suma valor a la obra pero, por otra parte, provoca dificultades de comprensión para el lector chino. Por añadidura, desde el punto de vista lingüístico, también hay juegos de palabras que plantean dificultades en la traducción. De este modo, en las notas a pie de página no solo tenemos que exponer una base cultural que en la mayoría de las ocasiones está formada por datos enciclopédicos sino que también debemos indicar la relación entre la cultura y la intención del autor para que el lector chino llegue a las mismas conclusiones tal y como lo haría el lector español con el texto original.

2.3. EL EUFEMISMO Y LA CENSURA

Es prácticamente imposible encontrar un sistema social que permita la libertad plena del arte, por lo que los autores tendrán siempre que tener en cuenta sus límites. Así pues, y de forma concreta en China, a lo largo de la historia podemos encontrar distintos tipos de censura literaria relacionada estrechamente con el entorno social de su respectivo periodo. Antiguamente, los emperadores y gobernantes controlaban la literatura con el fin de limitar el pensamiento del público: quemaron libros de contenido “prohibido”. Fue, de hecho, en el periodo de la dinastía Qing que

la Inquisición Literaria alcanzó la cumbre de la censura. A principios del siglo XX, el Partido Nacionalista Chino estableció normas estrictas con el fin de eliminar las ideologías políticamente perjudiciales.

Actualmente, la censura sigue desempeñando cierto papel en el arte; sin embargo, la norma no resultará igual en los distintos campos artísticos. Como el presente trabajo trata de una obra teatral, podremos seguir la norma de “Disposiciones sobre el archivo de guiones cinematográficos (resúmenes) y la administración de películas (enmienda de 2017)”, establecida por la Administración Estatal de Prensa, Publicaciones, Radio, Cine y Televisión, por la que se prohíbe, principalmente, el contenido de perjuicio estatal, social y étnico así como la difusión de pornografía, juegos de azar y violencia. Es decir, dicho contenido debe eliminarse o ser adecuado a la norma. Así pues, dado que la obra *Juicio a una zorra* toma partido en las causas feministas y los elementos relacionados con la sexualidad resultan por ello inevitables, las normas mencionadas no implican que esté totalmente prohibido mencionar palabras sexuales; lo que sucede es que no pueden, por el contrario, expresarse de forma directa y explícita. Más aún: como en China no existe todavía una categoría literaria precisa tendremos que tener en cuenta que hay un público menor de edad susceptible de asistir a la representación. Veamos lo ocurrido en un caso histórico concreto.

La novela china *Shanghai Baby* se publicó en 1999 y después se prohibió por su contenido pornográfico y sus descripciones explícitas del acto sexual. La protagonista, Coco, es una escritora joven de alta formación que expresa su deseo sexual públicamente y vive la vida a su antojo. Sin embargo, manifiesta al mismo tiempo una actitud contradictoria y su descontento a causa de la experiencia negativa que dicho libre albedrío le provoca. La narradora cuenta sin ambages el contacto de Coco con los dos sexos y cómo intenta conocer su propio deseo sexual y entender su descontento. Desde la perspectiva del tema, se trata de un texto posmoderno: podemos ver que los jóvenes que provienen de diferentes lugares concurren por Shanghai, vagando por cafeterías, bares fiestas y que entre ellos existen homosexuales, bisexuales, adictos a diferentes placeres y aficionados a la música comercial. También

están presentes occidentales que trabajan en empresas internacionales, chinos fuertes pero feos, locos y prostitutas. Todo el mundo busca el dinero, el sexo y el amor. En consecuencia, la novela se prohibió ya no tanto por su falta de valor literario, sino porque todavía en la actualidad la sociedad china no está preparada para una obra en que abundan las descripciones sexuales explícitas y los contenidos relacionados con la homosexualidad o la adicción entre otros.

Basándonos en todo lo dicho y, sobre todo, cuando estamos ante una obra introducida a China, tendremos que tener en cuenta los límites impuestos por la censura, lo que distinguirá nuestro texto de otras traducciones elaboradas en otras lenguas y para otras sociedades.

En el texto de la obra hay varios sinónimos de *puta*, *verga* y *follar*. En China habitualmente se censuran palabras-tabú relacionadas con la sexualidad, la muerte, las funciones corporales y la enfermedad. En estos casos es posible recurrir a eufemismos que suavicen la palabra original. Con esto pretendemos conciliar la censura china con el texto español y, más concretamente, acercar dos culturas tan alejadas lingüísticamente.

2.3.1. El eufemismo para *puta*

En el texto de *Juicio a una zorra* aparecen a menudo sinónimos de *puta*. En primer lugar, veamos un ejemplo:

Ejemplo 1

Helena la *puta*, la *casquivana*, la *ramera*, la *meretriz*, la *desvergonzada*, la *seductora*. La poseña por los furores de Afrodita. La *calientapollas*... que rima con Troya.

(Escena I, hēbas corpus)

Considerando la censura china y la estética de la obra se ha buscado una traducción más suave. En los siguientes epígrafes ofrecemos posibles traducciones:

2.3.1.1 卖弄风骚

卖弄风骚 es una expresión de *Chengyu* que significa ‘mujer frívola que seduce al hombre’. Antiguamente la palabra 风骚 se refería a dos libros: 诗经 ‘Clásico de poesía’ y 离骚 ‘Li sao’. Posteriormente se empleó para referirse a la gente culta. Sin embargo, después de la dinastía Ming, esta palabra se utilizó también para referirse a mujeres seductoras. 卖弄 significa ‘mostrar’, aunque tiene una connotación negativa y, por lo tanto, la expresión idiomática 卖弄风骚 de la que forma parte, actualmente se entendería como ‘la mujer que muestra su figura para los hombres’.

En este sentido, en el ejemplo 1 podemos aplicar esta palabra para sustituir la palabra *casquivana*, que el DLE expone para una persona ‘que suele coquetear o establecer relaciones amorosas ocasionales o pasajeras’, algo que coincidiría en gran medida con el significado de 卖弄风骚.

2.3.1.2 人尽可夫

人尽可夫 es una expresión que proviene de 左传 ‘Crónica de Zuo’, el primer trabajo de la historia narrativa, y su sentido original es *cualquier hombre puede ser el marido de una mujer, pero padre solo hay uno. Estas dos relaciones no se pueden comparar*. Hoy en día, esta expresión se emplea peyorativamente para referirse a mujeres que pueden tener sexo con todos los hombres y que les tratan como si fueran su marido.

En este sentido, podemos emplear la expresión 人尽可夫 para traducir *ramera*, dado que dicha expresión no es tan directa como 淫荡 ‘lasciva’, siguiendo con ello, además, el tratamiento implícito de los chinos a lo largo de la historia. Además, resulta muy comprensible para los lectores chinos.

2.3.1.3 破鞋

破鞋 ‘zapatos rotos’ es una metáfora para hablar de una prostituta. En la antigüedad, se creía que la vagina se asimilaba a una bota; por eso, se refiere a la prostituta como una bota muy usada y desgastada.

De este modo, 破鞋 ‘zapatos rotos’ es un concepto ofensivo que podemos aplicar para traducir *meretriz* respetando al mismo tiempo y de este modo el sentido original del autor.

2.3.1.4 招蜂引蝶

招蜂引蝶 es una expresión idiomática que literalmente significa *llamar a la abeja y atraer a la mariposa*. Connotativamente se refiere a las personas que atraen la atención de otras o, mejor dicho, que seducen al sexo opuesto. La hemos empleado para traducir *seductora*, que según el DLE se aplica a la persona capaz de ‘atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual’. Cabe mencionar que la expresión utiliza a la abeja y a la mariposa personificándolas metafóricamente.

2.3.1.5 红颜祸水

红颜祸水 es una expresión idiomática del *Chengyu* que proviene de un hecho histórico. 红颜 se trata de una palabra bastante literaria que significa ‘belleza de mujer’, 祸水 literalmente sería ‘agua mala’. Antiguamente hacía referencia a las hermanas Zhao Feiyan y Zhao Hede que sedujeron a Han Chengdi, un emperador de la dinastía Han, provocando con ello su caída. Así pues, ahora la expresión 红颜祸水 hace referencia a *la mujer hermosa que causará la caída del país*.

En este sentido, en el ejemplo 1 traducimos *calientapollas* como 红颜祸水 ya que, aunque su significado no tiene una conexión directa con *calientapollas*, es perfecto para describir el estatus de Helena en la historia y corresponde bien con el destino de Troya.

2.3.1.6 水性杨花

水性杨花 es una expresión idiomática que proviene de *Sueño en el pabellón rojo*. Denotativamente significaría *ser inconstante como el agua y ligero como las flores de álamo*. Connotativamente se refiere a la *frivolidad e inconstancia del amor femenino*.

Por esta razón, en el ejemplo 2, podemos traducir *gran zorra* como 水性杨花的女人 ‘la mujer frívola’ con el uso de dicha expresión.

Ejemplo 2

¡Afrodita! ¿Cómo no inventarte, *gran zorra*, para explicar tal avalancha de emociones?

(Escena VIII, enajenación)

阿芙罗蒂特！你这个水性杨花的女人，你怎么不编造个理由来解释一下这些迅猛而来的情感。

Cabe precisar que tanto en chino como en español la palabra *zorra* comparte una misma connotación: ‘mujer seductora o una mujer mala que utiliza su sexualidad para hacer el mal’. Por ello, podemos traducir *zorra* como 狐狸精 ‘zorra, la mujer seductora’; sin embargo, en este caso se trata de traducir *gran zorra*, cuya traducción literal 大狐狸精 ‘gran zorra’, que no resultaría natural ni literaria en chino. Por lo tanto, aquí hemos empleado la expresión 水性杨花 para darle un sentido más poético y recuperar el sentido del texto original.

2.3.1.7 伤风败俗

La expresión 伤风败俗 significa ‘dañar la moral de la sociedad’, y se remonta a la dinastía Tang. Cuando esta expresión se aplica a una mujer, generalmente es para acusarla de adulterio u otro comportamiento impropio o vulgar; por esta razón, hemos recurrido a esta expresión para la traducción de *puta*:

Ejemplo 3

Comenzaron las primeras voces sobre la conveniencia de que se devolviera a los griegos a la *puta* Helena y sellar una paz justa.

(Escena X, defensa)

起初，有一些声音开始讨论把伤风败俗的海伦还给希腊人是有好处的，因为这意味着和平。

Dado que se expone un contexto y se está aludiendo a Helena, los lectores chinos podrán llegar a la conclusión de que se trata de adulterio y que se la está insultando de manera similar al texto original con la palabra *puta*. Esta expresión china es implícita, por lo que podemos decir que empleamos la técnica de la generalización con la finalidad de dejar un espacio imaginativo para el lector chino y que el estilo de la obra siga el patrón clásico de las obras literarias chinas a través del eufemismo.

2.3.2. El eufemismo de *polla* y *verga*

Polla o *verga* también son palabras importantes en *Juicio a una zorra*; sin embargo, al igual que sucede con *puta*, los autores chinos intentan evitar este tipo léxico malsonante. En efecto, con respecto a la sexualidad, China no es tan abierta como algunos países occidentales: desde la Antigüedad, el tratamiento del sexo en la literatura o las artes escénicas es implícito y metafórico. Por todo lo dicho, a continuación profundizaremos en la traducción de *polla* y *verga*.

2.3.2.1 命根子

La palabra 命根子 se refiere al *origen de la vida* o *lo más precioso y valorado*, así como a las personas más importantes para alguien. El carácter 命 significa *la vida*, 根子 hace referencia a *origen o raíz*, esta palabra 命根子 proviene de la gran obra *Sueño en el pabellón rojo* y originalmente se utilizaba para referirse a ‘la generación más joven, mimada e importante de la familia’. En la actualidad se ha extendido esta acepción (‘lo más precioso y valorado’) al pene, tanto en literatura

como en el habla coloquial. Desde esta perspectiva, en la traducción hemos recurrido a 命根子 para el término *polla* del siguiente ejemplo.

Ejemplo 1

Y cuando lo hacían, iba siempre cubierta con un velo, de manera que el pueblo de Esparta comenzó a pensar que, tal vez, hubiera heredado de mi padre el pico de cisne, o un cuerpo cubierto de plumas, o un par de alas en lugar de brazos. ¡Ah íva la *polla* de Zeus!

(Escena V, dolo)

出门的时候，总是用一个头巾遮住我，长此以往斯巴达国民们就开始想，我是不是从我爸那遗传到了天鹅冠，或者浑身羽毛，又或者我没有胳膊而是长了一双翅膀。这就是宙斯那命根子干的好事！

2.3.2.2 那家伙

那家伙 quiere decir literalmente *esa cosa*. El carácter 那 significa *eso*, y 家伙 *cosa*, con carácter informal. Este dicho no es tan explícito como 命根子 ‘órgano masculino’, pero con el contexto, el lector puede interpretar 那家伙 ‘esa cosa’ como ‘el pene’. Veamos un ejemplo:

El gran héroe de Ática, protagonista de centenares de leyendas y poemas que cantaban su gloria, se folló a una niña de nueve años con el morbo añadido de creer que con su *verga* llegaba hasta el monte Olimpo.

(Escena V, dolo)

阿提卡的大英雄，许多传说和诗歌都歌颂过他的丰功伟绩，但是他玷污了一个九岁的女孩，还丧心病狂的认为他那家伙长到能伸到奥林匹斯山。

En este ejemplo, traducimos *verga* como 那家伙 ‘esa cosa’. Es una expresión informal que coincide con el uso de *verga* en español. Aquí dado que Helena tiene

una sensación triste y actitud irónica sobre el héroe de Ática, la palabra 那家伙 ‘esa cosa’ sería perfecta para expresar su desgana.

2.3.2.3 雄性本能

雄性本能 hacer referencia al ‘instinto masculino’, que normalmente se asocia con *la dominación y la fecundidad*. Por ello, en el siguiente ejemplo traducimos la palabra *verga* como 雄性本能 ‘instinto masculino’.

Ejemplo 1

Yo era una preciosa niña de catorce años a la que un cabestro se le subió encima para aclararle a punta de *verga* quien era su dueño.

(Escena VII, cuerpo del delito)

我是一个正值青春的 14 岁的小女孩，墨涅拉俄斯就占有了我，凭借他雄性本能的力量宣誓主权

El texto nos dice que Menelao domina a Helena por medio del sexo. Basándonos en el contexto, la expresión 雄性本能 ‘el instinto masculino’ no solo puede hacer referencia a la *verga*, sino que también combina bien con el sentido de la dominación.

2.3.3 EL EUFEMISMO DE FOLLAR

Al igual que *puta* y *polla*, el verbo *follar* también es un término sensible. Eso no implica que en la literatura china estén prohibidas las escenas de sexo, sino que la ética china evitar hablar de una manera vulgar y explícita de la sexualidad. De este modo, se selecciona un léxico elegante y sutil para referirse a las relaciones sexuales. Estas son las expresiones que hemos empleado para traducir *follar*.

2.3.3.1 玷污

玷污 es una palabra muy empleada en literatura que viene del chino antiguo y posee el significado de *ensuciar, mancillar, violentar y perjudicar la imagen*. Esta palabra actualmente se emplea para el sentido *tener sexo sin voluntad* y la empleamos para traducir *follar* cuando contiene un matiz negativo. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

Y que de ese mejunje seminal nació el dios Pan, esa divinidad que *se folla* cualquier cosa que respire.

(Escena VI, nuda propiedad)

潘神就是从这白色粘稠液体里出生的,任何一个能喘气的东西他都不会放过玷污他们的机会

Ejemplo 2

El gran héroe de Ática, protagonista de centenares de leyendas y poemas que cantaban su gloria, *se folló* a una niña de nueve años con el morbo añadido de creer que con su verga llegaba hasta el monte Olimpo.

(Escena V, dolo)

阿提卡的大英雄,许多传说和诗歌都歌颂过他的丰功伟绩,但是他玷污了一个九岁的女孩,还丧心病狂的认为他那家伙长到能伸到奥林匹斯山。

En ejemplo 1, observamos que la palabra *follar* tiene ese sema negativo y forzado. Para marcar ese matiz, hemos empleado 玷污 ‘ensuciar, mancillar’. Así ponemos de relieve el mal comportamiento del dios.

Sucede igual en el ejemplo 2, en el que se indica que *se folló a una niña de nueve años*, por lo que la aplicación de 玷污 ‘ensuciar, mancillar’ es más adecuada. Cabe mencionar que la palabra 玷污 ‘ensuciar, mancillar’ también tendría el sentido de ensuciar algo puro.

2.3.3.2 占有

占有 es un verbo que significa ‘poseer u ocupar’ y que podríamos usar para traducir *follar*. A priori, es una palabra neutra, sin embargo, cuando la utilizamos referida al sexo, es una palabra bastante negativa, similar a *dominar*. A menudo se sustituye *follar* con *poseer* en la literatura. Veamos un ejemplo de *Juicio a una zorra*.

Ejemplo 3

Yo era una preciosa niña de catorce años a la que un cabestro *se le subió encima* para aclararle a punta de verga quien era su dueño.

(Escena VII, cuerpo del delito)

我是一个正值青春的 14 岁的小女孩，墨涅拉俄斯就占有了我，凭借他雄性本能的力量宣誓主权

En este ejemplo, el autor expresa implícitamente las relaciones sexuales con la estructura *se le subió encima*. Esta descripción coincide justo con el sentido posesivo al que nos referíamos, por lo que hemos empleado 占有 ‘poseer’ para producir y mantener la intención original del autor.

2.3.3.3 云雨

云雨 se trata de una expresión muy literaria que proviene de la obra 高唐赋, de la época Zhanguo, aproximadamente del 221a.C. La primera parte de esta palabra 云 significa ‘nube’, mientras que la segunda 雨 significa ‘lluvia’. Sin embargo, la combinación de ambas es una expresión literaria común 云雨 ‘nube y lluvia’ empleada para aludir a tener relaciones sexuales, con un sentido positivo y lúdico. En este punto, a lo largo de la historia en muchas obras se utiliza 云雨 ‘nube y lluvia’ para aludir implícitamente a las relaciones sexuales. En la traducción de *Juicio a una zorra*, también hemos usado esta expresión para traducir *follar* cuando estamos ante un acto de sexo agradable. Veamos un ejemplo:

Ejemplo 4

Descubrir el placer de mirar, de averiguar, de preguntar, de respirar, de amar, de *follar*...

(Escena VIII, enajenación)

我发现看了的乐趣，认知的乐趣，提问的乐趣，呼吸的乐趣，爱的乐趣和云雨的乐趣...

En este ejemplo podemos observar que *follar* aquí se está empleando para hablar de una relación sexual voluntaria, placentera y positiva, por lo que aplicamos la expresión 云雨 ‘nube y lluvia’ con el fin de coincidir a la perfección con la idea del autor.

2.3.3.4 糟蹋

糟蹋 es un verbo que proviene de la gran obra clásica china *Sueño en el pabellón rojo* y que significará *no apreciar las cosas, violentar o ultrajar*. Se utilizará normalmente cuando alguien no estima algo o cuando violenta a una mujer. Por esta razón, lo hemos empleado para traducir *follar* en el siguiente ejemplo concreto.

Ejemplo 5

Tú, ¿que no dudaste en inmolar a tus propios hijos si con ello elevaba tu gloria? ¿Que te los *follaste* cuando tu deseo fue más grande que tu razón?

(Escena VII, cuerpo del delito)

如果你孩子们的牺牲能让你增光添彩，你就从来没有犹豫过吗？当你的欲望战胜理智的时候，你就这样糟蹋他们吗？

En esta ocasión se emplea la palabra *follar* para señalar que Zeus despreciaba a sus hijos cuando deseaba algo. Por este motivo, utilizamos 糟蹋 ‘despreciar, violentar’, que no solo expresa el desprecio, sino también conserva el sema de

mantener relaciones sexuales violentas.

2.3.4. Los eufemismos sexuales

El peso y la presencia de la sexualidad en esta obra son indudables ya desde su título. La sexualidad funciona como motor narrativo y el proceso de traducción al chino es complicado por todo lo que eso conlleva: las preferencias estéticas del país y la censura que en torno a ellas practica. No hay que olvidar que el tratamiento de la sexualidad en la literatura occidental es mucho más directo y explícito, por lo que ofrecer una versión de la obra edulcorada pero respetuosa con la versión original es un reto para el traductor. Veamos a continuación las posibles soluciones cuando estamos ante palabras referidas al sexo.

2.3.4.1 周公之礼

周公之礼 es una expresión eufemística y idiomática de *tener sexo* que se remonta al año 1047 a.C. aproximadamente y que literalmente significaría ‘la regla o la etiqueta de Zhou Gong’⁹⁹. Dado que al principio de la época Zhou, el pensador Zhou Gong se dio cuenta de que mujeres y hombres son seductores planteó que no se deberían tener relaciones sexuales hasta el matrimonio. Por ello, el actual dicho 周公之礼 ‘la regla de Zhou Gong’ se utiliza para referirse al sexo. Veamos un ejemplo en el que lo hemos empleado para la traducción:

Ejemplo 1

Después de mi experiencia con Teseo estaba convencida de que el *sexo* era una cosa que a los hombres les volvía locos y que las mujeres debíamos padecer.

(Escena VII, cuerpo del delito)

和特修斯那次经历之后,我就确信了周公之礼只不过就是一件让男人疯狂让女人受

⁹⁹ Zhou Gong es un importante político, militar y pensador del principio de la época Zhou, aproximadamente del año 1047 a.C.

罪的事

En este ejemplo, el uso de 周公之礼 ‘la regla de Zhou Gong’ es bastante literario y neutro. Cabe mencionar que en chino también existen expresiones literarias poéticas y de sentido positivo como 鱼水之欢 ‘la alegría de pez y agua’, 颠鸾倒凤 ‘invertir el ave celestial y el fénix, es decir, el orden inverso’ o 交欢 ‘la alegría mutua’ para hacer referencia a las relaciones sexuales. El motivo por el que hemos elegido 周公之礼 ‘la regla de Zhou Gong’ en lugar de cualquier otra es que dichas expresiones se refieren al sexo en un sentido positivo y, en este caso concreto, Helena está contando su triste experiencia.

2.3.4.2 蹂躏

蹂躏 es una palabra que significa *maltrato violento, ofensa y atropello*. Su sentido también se podrá extender a *violación o agresión sexual*. Por esta razón, recurrimos a esta palabra para traducir el sexo cuando es desagradable o violento. Veamos un ejemplo concreto en el que la hemos empleado para la traducción:

Ejemplo 2

Me agaché para mirarla. Su cara conservaba el mismo gesto arrugado con el que culminaban las *agresiones sexuales* a las que me sometió los breves días en los que estuvimos casados.

(Escena XI, acusación)

他的脸还保持着痛苦的表情，就跟我们结婚的那几天他蹂躏我，让我屈服于他的淫威时达到高潮的表情一模一样

Observemos que para la traducción de *agresiones sexuales* utilizamos 蹂躏. Con este empleo, la alusión a la agresión sexual resulta menos explícita y directa que si empleáramos la traducción literal 性侵犯 ‘agresión sexual’. Por añadidura, la

traducción literal 性侵犯 ‘agresión sexual’ se emplea habitualmente en contextos formales y jurídicos, mientras que 蹂躪 ‘maltrato, agresión’ es más evocadora. Además, también hemos añadido la palabra 淫威, que haría referencia a la violencia sobre un grupo inferior por parte del todopoderoso basado en los privilegios que tiene. Al escucharla o leerla, el espectador entenderá que se trata de una violación pero, al mismo tiempo, dicha expresión sigue el patrón de comunicación implícita propio de la literatura china.

2.3.5. Los eufemismos para la muerte

En esta obra aparecen muchas veces términos derivados de *morir* que expresan las emociones de los personajes. Sin embargo, en China el tabú en torno a la muerte es fuerte y no siempre resulta adecuado hacer un tratamiento tan directo del tema. Se considera un signo aciago y de mala suerte. Como resultado, en chino se emplean muchos sinónimos o, mejor dicho, eufemismos para la acción de morir. El carácter 死 ‘morir’ se reserva solo para casos concretos. A lo largo de este epígrafe profundizaremos más en los eufemismos que resultan más apropiados para nuestra traducción.

2.3.5.1 消失

消失 significa *desaparecer* y en algunos contextos es equivalente a *morir*. El diccionario *Xin hua* lo define como *las cosas que nunca aparecen*. 消失 ‘desaparecer’ se utiliza implícitamente cuando se tiene la intención de hablar del fallecimiento de una persona o para expresar la inexistencia de algunas cosas. Cabe añadir que 消失 ‘desaparecer’ tiene un grado de infalibilidad menor que 死 ‘morir’; cuando se emplea ‘desaparecer’ referido a una persona, el receptor entiende que no hay plena seguridad de que su destino haya sido la muerte, sino más bien que desapareció y que nunca más volvió a aparecer. Ahora bien, de ello se infiere que el resultado de muerte es el más probable. El empleo de *desaparecer* en estos contextos

es muy interesante y sugerente para la ficción, y por ello que lo hemos introducido en nuestra propia traducción tal y como se puede ver a continuación:

Ejemplo 1

Hécuba soñó poco antes de darle a luz, que paría una antorcha que destruiría Troya. Fue suficiente para decidir que el recién nacido debía *morir*.

(Escena IX, instrucción)

在他快出生的时候，赫卡柏做梦会生一个摧毁特洛伊的导火索。这就足以决定那个刚出生的婴儿要消失的命运。

Ejemplo 2

Tal vez esa sea la única solución para que yo consiga el olvido: vuestra *extinción*.

(Escena XII, últimas palabras)

可能让我得以忘记的唯一方法就是，你们的消失。

En el ejemplo 1, como hemos mencionado, 消失 ‘desaparecer’ no indica directamente *morir*; en los párrafos previos ya se menciona que Paris está vivo. Por lo tanto, esta palabra sería adecuada no solo porque suaviza la idea de la muerte, sino también por adaptarse mejor al contexto original.

En cuanto al segundo ejemplo, *la extinción* se refiere a ‘la muerte’. Sin embargo, es muy ofensivo transmitir al espectador chino “espero que muera”. En consecuencia, aquí es obligatorio suavizar el sentido de *extinción*. Se ve claramente que, empleando 消失 ‘desaparecer’, podríamos expresar que *cuando el espectador desaparezca, Helena conseguirá el olvido*, en lugar de expresar de forma directa que *necesite la muerte del espectador para sentirse mejor*.

2.3.5.2 下地狱

下地狱 es una expresión que literalmente significa *bajar al infierno* y que connotativamente se refiere a *morir*. Más concretamente, a la muerte de las malas

personas. Es similar a la expresión contraria: 上天堂 ‘ir al paraíso’, que se utiliza para hacer referencia a ‘la muerte de las buenas personas que merecen un buen destino’. Tal como se ha mencionado, tanto en el lenguaje coloquial como en el literario se emplea para referirse a un final desagradable para las malas personas una vez que han fallecido sin necesidad de aludir directamente a su muerte. En la traducción de *Juicio a una zorra* recurrimos a esta expresión para expresar esta connotación de ‘maldición’. Veamos un ejemplo concreto:

Ejemplo 3

Ojalá no te contaras en el número de los nacidos o hubieses *muerto* c ádibe.

(Escena X, defensa)

真希望你从来没出生过，要不在结婚前你就下地狱。

En este ejemplo, la palabra *muerte* contiene una maldición de Héctor hacia Paris; el uso de 下地狱 ‘bajar al infierno’ pone de relieve tanto la connotación como la denotación del texto original. Además, en la mitología china también existe el concepto de infierno y se considera que, después de morir, la gente cruel o malvada va a él. Por lo tanto, la expresión 下地狱 ‘bajar al infierno’ tiene un matiz mitológico que corresponde con el tema del teatro.

2.3.5.3 撒手人寰

撒手人寰 es una expresión idiomática *Chengyu* que hace referencia a ‘morir’. 人寰 se refiere a 人间 ‘el mundo de los seres humanos’ mientras que 撒手 significa ‘soltar la mano y salir’. La expresión conjunta literalmente hace referencia a *salir del mundo humano*. Es una estructura de gran belleza metafórica que sugiere la imagen de soltar la mano del mundo humano. Veamos un caso concreto con el empleo de dicha expresión.

Ejemplo 4

Cuánto más fácil hubiera sido *morir* junto a Paris que contemplar lo que vino después!

(Escena X, defensa)

和帕里斯一起撒手人寰比目睹这些后续容易多了。

En este ejemplo, como Helena y Paris son mortales, que mueran implica que se despedirán del mundo humano, y el uso de 撒手人寰 ‘soltar la mano del mundo humano’ en algún grado contiene el sentido de la libertad final por el uso de 撒手 ‘soltar la mano’. Por todo lo dicho, aquí sustituimos *morir* por 撒手人寰 ‘soltar la mano del mundo humano’ con la finalidad de completar el sentido y transmitir el del texto original. Cabe precisar que la belleza de dicha expresión ha producido un efecto positivo acerca de la emoción de Helena respecto a Paris cuando está ante el tema de morir.

2.3.5.4 灭亡

灭亡 es una palabra que se refiere a *morir*, *extinguir* y *destruir*. Dado que 亡 es un carácter bastante directo que significa *morir* y 灭 hace referencia a *desaparecer*, 灭亡 hace referencia a ‘la extinción de un animal o a la destrucción de una nación’. Entre los eufemismos sobre la muerte, 灭亡 será uno más directo. Al leerlo, el lector puede sentirse angustiado o imaginar una gran masacre. Por esta razón, cuando aparece una muerte a gran escala, recurrimos a la palabra 灭亡 ‘destruir, extinguir’. Veamos su uso concreto en *Juicio a una zorra*:

Ejemplo 5

Los sueños de gloria se desvanecen cuando aparece la *muerte* y la *destrucción*.

(Escena X, defensa)

当出现灭亡的时候，光荣的梦想都在慢慢消散了。

Traducimos juntas *la muerte* y *la destrucción* como si fueran una sola palabra:

灭亡 ‘destruir, extinguir’. En realidad, a lo largo de la cultura china, el su público ha preferido el empleo de pocas palabras para expresar muchos sentidos o ideas complejas: razón por la que el lenguaje conciso se conserva desde la China antigua. Aquí por medio de una palabra 灭亡 ‘destruir, extinguir’ conseguimos expresar el sentido de *la muerte y la destrucción* en español siguiendo los patrones naturales de la lengua china, lo que también facilita la representación del actor en escena.

2.3.5.5 香消玉殒

香消玉殒 es una expresión idiomática, un *Chengyu*, que significa literalmente *caer como un jade y desflorecer como una flor*. En realidad, es una expresión que hace referencia a ‘la muerte de una mujer hermosa y joven’. Este uso concreto apareció por primera vez en la novela antigua 封神演义 ‘La investidura de los dioses’ de la dinastía Ming, en la que se incluye una escena con la muerte de una mujer bella. Ahora veremos su utilización concreta en el texto de *Juicio a una zorra*.

Ejemplo 6

Menelao necesitaba que todos vieran que yo volvía a ser suya, y *muerta*, el ejemplo perdía valor.

(Escena XI, acusación)

墨涅拉俄斯想让所有人都看到我又是他的人了，但已香消玉殒，没有任何价值了。

Como es sabido, Helena es la mujer más hermosa en el mundo y, por eso, en este ejemplo la expresión 香消玉殒 ‘la muerte de la mujer joven y hermosa’ transmite a la perfección la idea referente a la muerte de Helena. En efecto, por medio de esta expresión, el espectador chino podrá imaginarse no solo la muerte de Helena, sino también la hermosura de la joven y su trágico final. Cabe mencionar que, como hemos dicho, cuanto más se aplican las expresiones *Chengyu*, más sentido culto adquiere un texto.

2.3.5.6 行尸走肉

行尸走肉 también es una expresión idiomática, un *Chengyu* chino, que literalmente significa *cadáver ambulante y carne que camina*. Connotativamente se refiere a ‘una persona sin alma’, es decir, viva pero con el alma muerta. De este modo, podemos aplicarla cuando la palabra *morir* funciona como una metáfora para describir a una persona viva pero que ya no tiene ganas de vivir o ha perdido la esperanza. Veamos un caso concreto de la obra.

Ejemplo 7

Volver a Menelao era la muerte pero yo ya estaba *muerta* sin Paris.

(Escena X, defensa)

回到墨涅拉俄斯身边简直生不如死,但是没有帕里斯的我跟行尸走肉没有什么区别。

En este ejemplo hay dos palabras derivadas de *morir*, que son *muerte* y *muerta*. Para evitar redundancias, usaremos dos expresiones distintas para esas dos palabras. Con respecto a la traducción de *muerta*, el autor da a entender que Paris es el alma de Helena y, por tanto, cuando Paris murió, Helena ya había perdido su propia alma en vida; sin embargo, ella todavía permanece viva dolorosamente. Teniendo en cuenta todo lo dicho, en la secuencia *yo estaba muerta sin Paris*, la expresión 行尸走肉 ‘cadáver ambulante y carne que camina, para persona sin alma’ encaja a la perfección para expresar los sentimientos presentes en Helena. En cuanto a la palabra *muerte* de la frase *volver a Menelao era la muerte*, tomemos en cuenta el siguiente epígrafe.

2.3.6.7 生不如死

La expresión 生不如死 significar á *vivir es más doloroso que morir*, es un *Chengyu* chino que expresa la gran tristeza de una persona. El carácter 生 significa *vivir*, 不如 ser á *no tan bueno*, 死 es *morir*. Podemos utilizar dicha expresión para expresar la sensación triste de una persona viva, pero también puede tener el

significado de *morir* cuando esta palabra se emplea para metaforizar acerca de una emoción inconsolable. Así en el ejemplo 7 sustituimos *muerte* por esta expresión.

Ejemplo 7

Volver a Menelao era la *muerte* pero yo ya estaba muerta sin Paris.

(Escena X, defensa)

回到墨涅拉俄斯身边简直生不如死,但是没有帕里斯的我跟行尸走肉没有什么区别。

De acuerdo con el contexto, hay que tener en cuenta que aquí *la muerte* sirve de metáfora y no se refiere a ‘morir verdaderamente’. La expresión 生不如死 ‘morir es mejor que vivir’ resultaría adecuada en este caso concreto, pues contiene la connotación de *muerte* enfatizando el concepto de seguir viviendo. En este ejemplo, la expresión 生不如死 ‘morir es mejor que vivir’ ya no sería un eufemismo o, mejor dicho, y tal y como hemos mencionado, es una expresión adecuada para expresar esta fuerte emoción de Helena.

2.3.5.8 夭折

夭折 es una palabra que se remonta a la China Antigua, aproximadamente al año 300 a.C, y que proviene de la gran obra 荀子 ‘Xun zi’. Esta palabra hace referencia a *la muerte de una persona menor de edad*. En efecto, se sigue utilizando como un eufemismo de *morir*, tanto en la literatura como en la vida cotidiana. En el proceso de traducción, recurrimos a esta palabra para referirnos a la muerte de un niño. Veamos un ejemplo concreto.

Ejemplo 8

¿Qué hice yo que no hubiera hecho Hécuba antes? ¿No salvó ella a Paris de la *muerte* a pesar de saber que traerá la ruina sobre Troya?

(Escena XII, últimas palabras)

如果赫卡柏之前没这么做,我怎么办?她虽然知道帕里斯会给特洛伊带来灭顶之灾,

但赫卡柏没有救他免于夭折的命运吗？

En la escena IX ya se ha mencionado que *Hécuba soñó, poco antes de darle a luz, que par á una antorcha que destru á Troya. Fue suficiente para decidir que el reci én nacido deb á morir*. Por eso aquí en este ejemplo *la muerte* se refiere a la muerte cuando Paris es todav á un reci én nacido. Por esta razón, 夭折 ‘morir antes de ser mayor de edad’ funciona perfectamente como un eufemismo capaz de expresar la idea de la muerte este caso concreto y en correspondencia con el contexto.

2.4. LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS

El lingüista Alberto Zamboni (apud Bueno, 1994: 17) define la onomatopeya como «una unidad léxica creada por imitación de un sonido natural». Gasca y Gubern (2008: 8) la definen como «una figura retórica de dicción y, más precisamente, un icono acústico [...], pues aspira a convertirse en traducción, oral y/o escrita, de los ruidos». Como reflejan estas dos citas, la onomatopeya es la imitación de un sonido en un determinado idioma. Dado que cada idioma tiene su propia fonología, será posible que un mismo sonido se representase de modo diferente en dos lenguas distintas. Por ejemplo, en español se escucha que el perro hace *guau—guau*, mientras que en chino se hace *wang—wang*; la oveja hace *bee* en español y *mie* en chino. Por lo tanto, debemos buscar la equivalencia de acuerdo con el origen del sonido. En la obra teatral *Juicio a una zorra* aparecen onomatopeyas en dos ocasiones. A continuación se exponen las técnicas aplicadas para su traducción.

2.4.1. Chof

Chof es una palabra onomatopéyica, coloquial y no incluida en el DLE, que har á referencia a *algo que cae al suelo y se rompe*. En chino, tenemos muchas equivalencias para este caso, tales como 扑通 (pu tong), 咣当 (guang dang), 砰

(peng), 啪 (pa), etc. Veamos los matices:

扑通 (pu tong) se usa para hablar del sonido de una cosa pesada cuando cae al suelo o al agua;

咣当 (guang dang) se refiere al sonido de un choque;

砰 (peng) es una onomatopeya para un sonido fuerte de choque o de una cosa pesada que cae al suelo;

啪 (pa) indica el sonido de un disparo, aplauso o el sonido agudo de un choque.

Se observa que en estas cuatro onomatopeyas hay matices y, además, que se emplean en distintas situaciones. As í las cosas, veamos ejemplos concretos de la obra:

Ejemplo 1

Si volvieras a ver Ulises, cuya piedad era tan corta como sus piernas, o al tarado de Neoptólomo, el vástago de Aquiles, lanzando al pequeño hijo de Héctor y Andrómaca desde la torre más alta de Troya, me quedaría como si tal cosa. ¡Chof! Los tiernos huesos de una criatura que apenas sabía caminar, aplastados contra la dura tierra.

(Escena III, eximiente)

如果你回过头再看尤利西斯，就是那个同情心和他的腿一样几乎没有的家伙，或者阿克琉斯的儿子奈奥普托勒姆斯，他们把赫克托尔和安德洛玛刻的小儿子从特洛伊最高的塔上扔下来，我就会想到这样的事。砰的一声！那个几乎还不会走的小婴儿，他柔软的身体就硬生生的拍到了地上。

En este ejemplo, la palabra *chof* se utiliza para describir la caída de un niño desde la torre más alta. En este caso, tanto 扑通 (pu tong) ‘el sonido de una cosa pesada que cae al suelo o al agua’, como 砰 (peng) ‘el sonido grande de un choque o de una cosa pesada que cae al suelo’ son adecuados para expresar esta onomatopeya. Desde la perspectiva de las características de la representación teatral, aquí empleamos una palabra más corta, 砰 (peng) ‘el sonido grande de un choque o de una cosa pesada que cae al suelo’ para facilitar la pronunciación ya que en la literatura china se suelen expresar ideas recurriendo a menos palabras.

2.5. VOZNAR: VERBO EMPLEADO PARA DESIGNAR EL SONIDO QUE HACEN LAS AVES

¿Papá estás entre el público? *Vozna*, Zeus todopoderoso, para que pueda reconocerte.

(Escena I, *habeas corpus*)

爸爸，你在人群中吗，了不起的宙斯，你吱一声让大家认识认识你。

El DLE define *voznar* como «dicho de algunas aves: dar una voz bronca». En este sentido, en chino utilizamos las onomatopeyas 嘎嘎 (ga ga) y 喳喳 (zha zha) para los sonidos de aves. Sin embargo, si tenemos en cuenta el contexto, no conviene emplearlas en la traducción. La razón consiste en que con esta frase Helena quiere, irónicamente, que Zeus dé una voz entre el público. En base a lo dicho, en chino generalmente usamos la voz del ratón 吱 (zi) para este propósito. Además, cuando añadimos 声 (sheng) ‘sonido’ con 吱 (zi), la palabra 吱声 (zhi sheng) significa ‘dar una voz’. En este caso concreto, el uso de la voz del ratón se considera más adecuado que la propia onomatopeya del ave.

CAPÍTULO 5

EL FEMINISMO Y SU REPERCUSIÓN EN LA TRADUCCIÓN AL CHINO DE *JUICIO A UNA ZORRA*

1. La propagación del feminismo marxista en China

Bajo la influencia de la Revolución rusa de 1905, en el año 1907 el marxismo y su perspectiva feminista comenzaron a hacer su aparición en el debate público chino. Los intelectuales observaron las teorías progresistas del mundo occidental y, al tiempo que las incorporaban al propio devenir chino, trataron de tener en cuenta los aspectos negativos de la sociedad capitalista. Por lo tanto, se preconizó la aplicación del modo productivo de Europa evitando, al mismo tiempo, sus defectos coyunturales.

El Manifiesto del Partido Comunista (Marx, 2019: 32) señala que

“Para el burgués, la mujer no es otra cosa que un instrumento de producción. Oye decir que los instrumentos de producción deben ser de utilización común, y, naturalmente, no puede por menos pensar que las mujeres correrán la misma suerte con la socialización. No sospecha que se trata precisamente de acabar con esa situación de la mujer como simple instrumento de producción”.

Se sigue de ello la idea marxista de que, en el capitalismo, es la clase social la que prescribe el tipo de relación que establecen los miembros de la pareja matrimonial. Esta relación, en ocasiones, se convierte más bien en un mercadeo, donde el esposo sopesa las ventajas e inconvenientes del casamiento. En otras, puede llegar incluso a la prostitución. En este sentido, la liberación matrimonial solo podrá llevarse a cabo en la medida que se erradique el capitalismo y, con él, las relaciones económicas que prescriben el matrimonio. Es precisamente por esa razón por la que la liberación femenina constituirá una fase de la liberación económica.

Posteriormente, en periódicos como *Justeco*, *Fu* y *Nueva era* se publicaron artículos de feminismo marxista acerca de la opresión y sobre el problema del liberalismo para/con las mujeres; en ellos se señalaba que el mundo actual conforma un espacio basado exclusivamente en el egoísmo donde el problema económico es uno de los obstáculos para el éxito de los propósitos feministas. Bajo esta premisa, si se pudiera lograr la igualdad económica, todo el mundo llegaría a ser independiente. Según la Asociación femenina de China (1991: 277), dado que la economía tiene una estrecha relación con la revolución, habrá que perseguir la emancipación y, al mismo tiempo, luchar contra las fuerzas opresoras. En cuanto a la relación de la emancipación de la mujer y la revolución social, se indica que en el mundo actual no se podrá alcanzar el interés común hasta que se acabe con la clase; no será posible alcanzar la justicia verdadera hasta que se lleve a cabo la revolución de género junto con una revolución radical, política y económica (Asociación femenina de China, 1991: 290). Por lo tanto, se puede deducir que el punto de vista de algunos burgueses e intelectuales sobre la mujer rebasó los límites del feminismo, incluyendo también nociones específicas acerca de la concepción de clase, la propiedad pública y privada y la propia economía.

Mediante el desarrollo del Movimiento del cuatro de mayo¹⁰⁰, el feminismo marxista se extendió ampliamente y finalmente llegó a ser el arma teórica para el movimiento feminista chino. Por ello, se puede decir que el Movimiento del cuatro de mayo abrió la puerta a la emancipación ideológica y, al alimentar el deseo por la ruptura de las cadenas impuestas por el pensamiento feudal, incitó a la obtención de la

¹⁰⁰ El Movimiento cuatro de mayo tuvo lugar el cuatro de mayo de 1919 y fue un movimiento de carácter patriótico que usó medios como la manifestación, las arengas, la huelga y la violencia para luchar contra el feudalismo y el imperialismo. En su mayor parte, era un movimiento conformado por jóvenes estudiantes. La causa de este movimiento fue la agresión japonesa a la soberanía china durante la Primera Guerra Mundial y el fracaso diplomático de la Conferencia de Paz de París. En ella, se comprobó que la voz de los países débiles no se tenía en cuenta, y desató dichas protestas. Igualmente, el Movimiento del Cuatro de Mayo tuvo influencia en el nacimiento del Partido Comunista Chino y se convirtió en un medio para su desarrollo. El propio partido se identificaría con los valores anti-imperialistas así como con el anti-feudalismo, y terminaría por convertirse en el factor divisorio entre la Vieja Revolución Democrática y la Nueva Revolución Democrática.

liberación personal.

Li Dazhao es el primer difusor del marxismo y el feminismo marxista y publicó muchos artículos en los que aplicó las teorías marxistas con el fin de resolver los problemas de la mujer. Más tarde, intelectuales como Chen Duxiu, Li Da, Li Hanjun, Xiang Jingyu, etc., también publicaron sus propios puntos de vista acerca de la liberación de mujer. Puede decirse que en general coinciden en los cuatro siguientes aspectos:

En primer lugar, para dichos autores la opresión de las mujeres es un fenómeno social de una determinada etapa del desarrollo de la historia humana. Es decir, la mujer no se ve oprimida al nacer, sino que dicha opresión será más bien el resultado del desarrollo social y económico. Como indica Li Dazhao (1984: 442), la posición social de la mujer cambiará según la situación económica. Así al entrar en la modernidad, la posición miserable de la mujer en la Antigua China cambió en paralelo a la estructura económico-social.

En segundo lugar, el objetivo fundamental del movimiento de liberación de las mujeres es eliminar la propiedad privada y establecer un sistema público socialista. Li Dazhao (1984: 640) indica que el método radical para resolver el problema de la mujer será romper el sistema social burgués sumando la fuerza conjunta de las mujeres proletarias. Así pues, la forma productiva se convertirá en pública en lugar de privada, la forma de reparto se convertirá en algo justo en lugar de monopolístico y la relación entre hombre y mujer irá inclinándose hacia la igualdad. Como resultado, solo existirá la relación entre las personas sin las barreras impuestas por el género.

Como tercer punto, está el que considera que la forma fundamental de la liberación de las mujeres consiste en implementar la revolución proletaria. Como ya hemos mencionado, el problema de la mujer tiene su origen en la desigualdad económica; por ello será necesario despojar a esta de su origen político y eliminar la desigualdad de clases por medio de la revolución proletaria.

Por último y como cuarto punto, concluyen que la fuerza fundamental de la liberación de las mujeres la integran ellas mismas. Respecto a ello, Li Dazhao (1984: 513) considera que la mayoría de las mujeres trabajadoras está bajo la opresión de la

clase capitalista y que, por lo mismo, incluso algunas mujeres de clase media no podrán alcanzar con éxito el objetivo del movimiento feminista. Las mujeres de clase media deberán ayudar a la base del movimiento de las mujeres, constituido por las obreras.

La investigación de los primeros marxistas como Li Dazhao supuso un cambio cualitativo en comparación con la época de la revolución de Xinhai. Concretamente, funcionaba como una concepción y un sistema teórico completo para dirigir la liberación de las mujeres. Constituyó el antecedente teórico del movimiento feminista en China.

2. El establecimiento del feminismo marxista en China

Desde la fundación del partido comunista en el año 1921 hasta el II Congreso Nacional del Partido Comunista Chino en el año 1922, tuvo lugar la época en la que se estableció el feminismo marxista en China. Con su establecimiento se abrió una nueva era para la teoría feminista china y el movimiento de las mujeres.

Dirigir el movimiento de la mujer es parte de la agenda de fundación del partido comunista. Sobre todo, durante el II Congreso Nacional del Partido Comunista Chino, donde se aprobó la Resolución sobre el movimiento de las mujeres, —la primera en la historia —, que puso de manifiesto la alta valoración del partido comunista hacia la mujer.

En primer lugar, la Resolución analizó la situación actual y el futuro de la mujer desde la perspectiva capitalista y la socialista concluyendo que, bajo el sistema capitalista, será imposible lograr la libertad de la mujer. Solamente dentro del socialismo podrá llevarse a cabo dicho proyecto, a consecuencia de que es la única forma posible de organización económica y social que cuenta con los medios fundamentales para hacerlo¹⁰¹.

¹⁰¹ El texto completo de la Resolución sobre el movimiento de las mujeres del II Congreso Nacional del Partido Comunista Chino está disponible en el enlace: https://baike.baidu.com/reference/6149355/125cu1L_R2dtBuAk1qwcEbwoHoOAHvBhAstbvE3qL4y

De modo complementario y basándose en la condición nacional y la situación de la mujer de aquel entonces, la Resolución planteó una serie de tareas: en primer lugar, ayudar a las mujeres a obtener la libertad y el poder político. Como segundo punto, proteger el interés de las trabajadoras y suprimir la explotación infantil y, como tercer y último punto, romper con todas las convenciones y ataduras de la social feudal. Al mismo tiempo, consideraba que la libertad de la mujer debía ir acompañada por la emancipación laboral, y que esta se podría llevar a cabo siempre que el proletariado dominara el poder político. En consecuencia, precisó la relación entre la mujer y la libertad laboral, la dominación del poder político y la supresión de la propiedad privada.

Generalmente, la Resolución sobre el movimiento de las mujeres ofreció una base teórica que se correspondió bien con la condición nacional china y las ideas proletarias del marxismo.

Posteriormente, el primer presidente, Mao Zedong, siguió dicha tendencia declarando explícitamente que “hombres y mujeres son iguales, y que las mujeres son “la mitad del cielo”. Así, fue él mismo quien comenzó y dirigió el movimiento emancipador de la mujer, quien mejoró notablemente su situación y quien dejaría grandes y profundas influencias para el futuro.

Ahora bien, esta igualdad de sexos se desarrolló a lo largo de diferentes etapas durante el siglo XX. En efecto, de acuerdo con Liu Bohong (2009), se habrán dado dos etapas fundamentales: una de igualdad desde una perspectiva formal y otra desde una perspectiva protectora, donde ambas tendrán como propósito conseguir una igualdad desde una perspectiva práctica.

Así pues, la primera etapa fue, como hemos anticipado, la de una igualdad desde una perspectiva formal. Dicha etapa comprenderá un lapso de tiempo que va desde el Movimiento Cuatro de Mayo de 1919 hasta la terminación de la Revolución cultural, en 1976. Concretamente, en el periodo que va desde 1919 a 1949 pueden diferenciarse a su vez dos etapas en las que, si bien es cierto que los movimientos para

la igualdad entre hombres y mujeres comenzaron ya en 1919 (con el Movimiento del Cuatro de Mayo), fue desde 1949 cuando se empezaron a dar de forma institucionalizada con la llegada de Mao Zedong. Ahora bien: entre el año 1949 y 1976 (coincidiendo con el fin de la Revolución Cultural) se habrá producido una primera fase que tenía como principio el de tratar a las mujeres igual que a los hombres, tomando a estos como ejemplo y horizonte para aquellas. A pesar de que bajo este modelo las mujeres habrán obtenido algunas oportunidades que cualitativamente las conducirán a la igualdad, se prescribía que la mujer debería comportarse según las normas masculinas. Esta vía se consideraba el medio para lograr su desarrollo, emancipación e igualdad.

Por todo ello podemos concluir que esta primera vía no tenía en cuenta aspectos como las diferencias fisiológicas y culturales impuestas por la sociedad para ambos sexos: en definitiva, habrá en ella una ausencia total de la perspectiva de género. Por otro lado, esta primera etapa y su cauce ideológico conducirán a una elevación de la posición masculina al considerarse un honor ser hombre, en lugar de combatir el estigma tradicional de las mujeres, así como el papel que tenían asignado.

En consecuencia, en esta primera etapa ideológica la igualdad no incluía ningún tipo de medida especial para la mujer. En efecto, tal y como hemos mencionado, el presidente Mao insistió en el principio de que hombres y mujeres son iguales y, por lo tanto, se consideró durante el inicio de la Nueva China que sería razonable entrar en la senda de la igualdad sin ningún tipo de preparación y asumiendo que no existían precedentes de esta cuestión en ninguna sociedad ni proyecto político. Los eslóganes promovidos por el propio Mao tenían como objetivo estimular a las mujeres a adoptar un nuevo estilo de vida fuera de sus hogares e incorporarse como elementos sociales al trabajo y el esfuerzo colectivo.

Posteriormente se hará patente que dicha igualdad, sin una perspectiva de género, causaba de forma inevitable grandes problemas. Es esta falta de perspectiva la que llevó, entre 1960 y 1970, al fenómeno extremo de “las mujeres de hierro”, que conceptualizaba a las mujeres sin distinguir sus propias especificidades físicas y, por el que terminaban haciendo tareas y oficios exactamente igual que los hombres, sin

tener en cuenta sus propias limitaciones y diferencias biológicas: este hecho terminó por perjudicar de forma notoria a las propias mujeres. Este punto se concretará con mayor detalle en los siguientes epígrafes. Sin embargo, cabe adelantar que esta conceptualización errónea sería, de hecho, la causa por la que se pasó a la segunda etapa.

En ella, y desde el fin de la Revolución cultural en 1976, el fenómeno de las “mujeres de hierro” fue desapareciendo; se pasó a identificar la igualdad desde una perspectiva protectora, donde se partía de las diferencias fisiológicas entre ambos sexos, que debían tenerse presentes para llevar a cabo la igualdad real. Ahora bien, esta perspectiva protectora tampoco resolvió el problema que suponía la consecución de la igualdad formal: la abolición del papel tradicional asignado a las mujeres. Más bien, hay que decir que se las consideraba bajo aquella perspectiva sujetos débiles, destinados a la procreación y al cuidado de las familias. Bajo este supuesto se protegió a las mujeres aislándolas de determinados puestos: es decir, se concluyó que, como la mujer era un ser débil, debía ser aislada de un mundo supuestamente lleno de peligros. Esto consiste en «impotencia aprendida (learned helplessness)» (apud Bourdieu, 2000: 81):

Cuanto más me trataban como mujer, en más mujer me convertía. Me adaptaba de grado o a la fuerza. Si me supusieran incapaz de retroceder unos escalones o de abrir unas botellas, sentiría, extrañamente, que me estaba volviendo incompetente. Si alguien pensaba que una maleta era demasiado pesada para mí inexplicablemente, también yo lo consideraría así

Podríamos decir, por ello, que no suponía en realidad un acto de protección, sino, más bien, de limitación. Por otro lado, y tal y como se ha mencionado, uno de los objetivos de la Resolución sería el de romper todas las ataduras de la sociedad feudal; un objetivo con el que esta etapa entró en algunas contradicciones evidentes. En primer lugar, las mujeres chinas perdieron la oportunidad de acceso al mundo laboral y, con ello, se convirtieron en víctimas de exclusión por parte de las empresas. En

segundo término, los hombres continuaron ocupando los puestos que supuestamente resultaban más complejos o técnicos o que, en general, requerían de mayor cualificación. Desde que China ingresara en la OMC en 2001, la economía del país fue integrándose gradualmente en la globalización económica y, a causa de ello, la protección laboral de las mujeres sufrió grandes impactos y desafíos. Es decir, se pasó a un contexto en el que no se había trastocado el papel tradicional de la mujer en particular ni la estratificación social de la que formaba parte en general, al mismo tiempo que se pasaba a un reajuste de la estructura y el sistema económico: una coyuntura que puso en riesgo la protección de la que hasta entonces habían disfrutado las mujeres en China. En las familias seguía operando la convención tradicional por la que los hombres eran quienes trabajaban fuera y las mujeres quienes se encargaban de las tareas domésticas. Al mismo tiempo que el Estado iba perdiendo el control sobre las empresas, eran estas las que debían asumir el sobrecoste de las políticas de protección femenina. Así pues, con el fin de obtener el máximo beneficio, los empleadores rechazaron contratar a mujeres. Se generó así una peligrosa relación proporcional: cuanto más alto era el nivel de protección, más difícil se hacía encontrar un trabajo. En aquel momento, volver a la familia suponía el último refugio, un hecho que hacía que la historia tradicional de la mujer china se repitiera de nuevo. Por ello, se puede concluir que, al no cambiar la estructura social según el sexo, las mujeres se venían obligadas a asumir en último término el papel tradicional de los cuidados familiares. De modo que esta segunda etapa también está lejos de haber contribuido a la igualdad entre hombres y mujeres.

No obstante, cabe mencionar que esa nueva etapa económica, que de hecho coincide con un gran desarrollo económico, habrá hecho a su vez cambiar una serie de aspectos relacionados con la vida de las propias mujeres así como con el ideario relacionado con ellas y las cuestiones de género – tanto para sí mismas como para la propia sociedad–. Por tomar algún ejemplo paradigmático, podemos mencionar el cambio de valores acerca de la propia identidad de una mujer “emancipada” a partir de 2001: en la medida en que las relaciones económicas, el acceso a la riqueza y las oportunidades laborales así como el cambio de mentalidad han incidido en su estilo de

vida, los valores asociados al feminismo y a los proyectos emancipadores de las propias mujeres también se han visto trastocados. Concretamente, en los últimos veinte años las mujeres chinas han ido concediendo una importancia cada vez mayor a la cuestión de su independencia económica, y este principio se ha promovido también dentro del seno de la propia sociedad. En efecto, actualmente el feminismo chino se centra más en la cuestión de la emancipación económica tras el incipiente desarrollo de la economía china, que se presenta como una economía de carácter global. De forma teórica, podrá establecerse un paralelismo con lo que sucedió tras promulgar la Ley de Reforma Agraria de 1950, que se concretará en el siguiente epígrafe: el momento en el que las mujeres chinas pudieron conseguir por fin tierra propia y escapar a la dominación familiar y social. Esta ley supuso en su momento la oportunidad para las mujeres chinas de obtener “protección” por sí mismas y una cierta liberación de sus familias y de la sociedad en general. En comparación con la situación actual, la independencia económica para las mujeres del presente en China será similar a lo que en 1950 suponía la propiedad de la tierra para las mujeres de entonces. Por otro lado, teniendo en cuenta la condición actual del país, aunque se entienda que las mujeres deben perseguir derechos similares a los de sus congéneres en Occidente y disponer de voz activa y relevante dentro de la sociedad, en la propia mentalidad de las mujeres chinas y en el ámbito social en que se desenvuelven todo se basará en último término en las condiciones económicas.

La economía será, pues, la clave emancipadora para las mujeres. Será, de hecho, en el momento presente, el factor clave que prescribe en qué medida dicha libertad puede darse para las mujeres. Por poner un ejemplo relacionado con la sociedad actual china: una mujer que posea su propia vivienda tiene una mayor capacidad de decisión a la hora de elegir pareja, estilo de vida, etc. Por ello, el imaginario colectivo chino asocia a las mujeres independientes a una idea de mujer con mayor atractivo y fuerte personalidad. Por todo ello puede concluirse que, tras el proceso iniciado tras el 2001 y la entrada en la OMC de China, sus mujeres han entrado en una nueva fase donde la protección por la que obtener su propia emancipación pasa por ellas mismas y se convierte (a través de la economía) en la forma de garantizar su propia independencia.

En las fases de las que hemos hablado fueron los hombres quienes aplicaron normas externas a las mujeres o, mejor dicho, quienes de forma externa tutelaron el proyecto haciendo que solo existiera una norma posible para regular su comportamiento. Es decir, redundar á de nuevo en el control de las mujeres por parte de los hombres y, en general, por el conjunto de la sociedad. En la sociedad tradicional, nadie se preguntaba si las mujeres prefer ían o no trabajar fuera de sus hogares: sin embargo, en la actualidad, no se considera la posibilidad de que existan mujeres con voluntad de realizar las tareas dom ésticas, asumir una actitud m ás conservadora en dicho sentido o dedicarse a su familia tal y como pudiera suceder en la sociedad tradicional. Es decir, en el fondo la cuesti ón de la emancipaci ón sigue sin dejar alternativas y, en muchos casos, reduce la libertad e impide tomar decisiones personales.

En efecto, este planteamiento terminar á por concluir que, si bien las mujeres chinas han salido de la atadura feudal, no lo han hecho a ún de la social. Tanto es así que, en la actualidad, tanto en la sociedad oriental como en la occidental las cuestiones de género ocupan un lugar central en medios y redes sociales. En la sociedad china actual existe una asociaci ón impl ícita entre la mujer emancipada y la independencia econ ómica o la renuncia a ciertas convenciones sociales como casarse y tener hijos. Dichas posturas se consideran feministas y sus antag ónicas como tradicionales. Así en la sociedad china no se entiende que una mujer pueda elegir una vida tradicional o formar un matrimonio y una familia y ser, al mismo tiempo, feminista o mujer emancipada. En cierto modo, y como consecuencia de que existe a ún cierta confusi ón en la sociedad china acerca de las cuestiones de género, no es posible hacer compatible la emancipaci ón femenina con actos y decisiones libres que no coincidan de hecho con estos prejuicios. Veamos, paso a paso, las soluciones que se plantearon durante las fases mencionadas anteriormente.

Ya hemos dicho que, para el marxismo, la resoluci ón del problema de la desigualdad pasa por eliminar las clases y que, por lo mismo, cualquier otro intento de lograrla obviando este requisito ser á rid ícula (Engels, 2009: 113). Por lo tanto, seg ún el marxismo, la igualdad del hombre y la mujer solo puede realizarse en una sociedad

comunista y a través de la eliminación de la propiedad privada de los medios de producción. Para llevar a cabo dicho proyecto, China habrá hecho un esfuerzo en los siguientes aspectos:

En primer lugar, económicamente, implementó una economía planificada copiando para ello el modo económico soviético, que consistía en que el gobierno controlaría los medios primarios de producción e intervendría en las actividades económicas directamente; se aplica al mismo tiempo la estructura del sistema único de propiedad, que será la pública. El gobierno monopolizaba todos los recursos sociales, la distribución de los trabajos quedaba subordinada a las necesidades del país en lugar de las necesidades del mercado. Así las mujeres podrán optar a un trabajo más fácilmente. Además, el gobierno se comprometió a velar por ellas en el caso de que perdieran su empleo. Cabe mencionar que en el año 1955, Mao Zedong (1999: 453) planteó la igualdad salarial de ambos sexos, lo que convertía en este sentido a China en un país pionero en la esfera global.

En segundo lugar, y desde el punto de vista jurídico, en el año 1950 la Ley de Reforma Agraria de la República Popular de China estipuló que la distribución unificada de la tierra se haría siguiendo un criterio poblacional. Eso supuso que las mujeres chinas, a las que se les había negado la propiedad de la tierra y el derecho de herencia sobre ella a lo largo de la historia, finalmente tuvieron acceso a ella. Una mujer no casada tenía derecho a heredar, una casada podía llevar su tierra a su nueva familia e incluso una viuda podía poseer su tierra cuando quisiera casarse otra vez. Por medio de la obtención de la propiedad de la tierra, se estimulaba en gran medida la autoconfianza de las mujeres chinas por encima de lo que tradicionalmente le permitían familia y sociedad, y hacían de ella un sujeto más independiente. Igualmente, esto suponía, de hecho, un paso hacia la garantía de igualdad económica entre hombre y mujer. Todavía en la actualidad, la población femenina de las zonas rurales chinas recuerda lo que supuso para su emancipación respecto al hombre la proclamación de esta ley y la obtención del derecho de propiedad sobre la tierra. En efecto, esta trajo la posibilidad de divorciarse y vivir de forma independiente.

Junto con la Reforma Agraria, la Ley Revolucionaria sobre el Matrimonio

también contribuyó mucho a la igualdad. En 1950 se decretó la primera Ley de matrimonio de la República Popular de China, en la que se expresaba la oposición al matrimonio concertado, en la que se preconizaba y protegía el amor libre y en la que se prohibía la bigamia y el concubinato, terminando así con la poliginia que había existido a lo largo de la historia china. Esta nueva ley no solo garantizaba la autonomía matrimonial de las mujeres, sino también la igualdad entre los miembros de la familia.

En tercer lugar, y desde el punto de vista político, el gobierno permitió a las mujeres participar en sus asuntos. En 1949, el Programa Común estipuló que las mujeres disfrutarían de los mismos derechos civiles que los hombres en todos los aspectos de la política, la economía, la cultura y la educación. Cabe mencionar que el gobierno dotó de un mayor porcentaje de representantes femeninas en la Asamblea Popular Nacional. Bajo el sistema delegatorio de cuadros y la garantía del porcentaje de las representantes femeninas, la cifra de los cuadros femeninos que en 1951 solo fue de 366.000, mientras que en 1978 alcanzó la cifra de 4.470.000 (Yuan Fang, 1989).

Con todo lo anterior, se ponen de manifiesto los logros y esfuerzos hechos en pos de la igualdad en China desde su nueva fundación. Sin embargo, conviene recordar que bajo el comunismo también hubo problemas para las mujeres chinas. A continuación los veremos y analizaremos.

3. Dificultades de las mujeres chinas durante el comunismo

Como hemos indicado previamente, tras la fundación de la Nueva China, se estableció la propiedad comunitaria. Con ella, los chinos, incluidas las mujeres, se deshicieron de su destino de explotación y esclavitud. Sin embargo, China todavía se situaba en los inicios del socialismo y su índice de industrialización y su nivel de productividad eran relativamente bajos. Además, el pensamiento feudal que afirmaba que el hombre era superior a la mujer todavía estaba profundamente arraigado. Por esta razón, aunque las mujeres chinas disfrutaban de los mismos derechos que los

hombres en el aspecto político y económico, jurídicamente, debido a las cargas del trabajo doméstico y las restricciones del pensamiento tradicional, seguían sufriendo la discriminación de género y la pérdida de oportunidades en empleo y ascenso social. Ese es, de hecho, el principal problema de la emancipación de las mujeres chinas. Por lo tanto, en palabras de Wang Tao (2015: 29), la sola igualdad de derechos no puede garantizar la verdadera igualdad entre hombres y mujeres: en consecuencia, habrá que asegurar también una igualdad de oportunidades.

Por otra parte, a través de la economía planificada se logró—en cierta medida—la independencia económica de las mujeres. Sin embargo, al mismo tiempo, también se afirmó su dependencia respecto al gobierno. Wang Tao (2015: 116) indica lo siguiente: una vez que el gobierno hubo perdido su capacidad de intervención ejecutiva hacia las empresas, las mujeres tuvieron que competir por un empleo recurriendo a sus propias habilidades y cualidades. Cuando las empresas son capaces de determinar sus propios estándares salariales de acuerdo con las reglas de mercado, se rompe fácilmente el mito de la alta tasa de empleo de las mujeres y el de la igualdad salarial en el país del socialismo.

En referencia a las limitaciones de la economía planificada, bajo la situación particular de la política china, el empleo de las mujeres no dependía de la necesidad del mercado: incluso no era el reflejo del desarrollo de la productividad, sino que fue un arreglo administrativo del Estado de acuerdo a la necesidad política. Así pues, como hemos mencionado, con la intervención administrativa y la limitación de la productividad los problemas que aparecieron resultaban ahora claros.

En primer lugar, Engels (2009: 181) indica que la emancipación femenina solo se realiza en cuanto las mujeres participan en la producción a gran escala social y cuando el trabajo doméstico solamente les ocupa escaso tiempo: eso depende del apoyo de la industria moderna. Se ve claramente que la liberación de las mujeres está íntimamente relacionada con el desarrollo de la productividad y las mejoras de la industrialización, ya que puede ofrecer a las mujeres más oportunidades de empleo y socializar el trabajo doméstico con el fin de reducir su doble carga.

Sin embargo, en aquel momento China no alcanzó sus objetivos: las mujeres

participaron con frecuencia en trabajos que superaron sus límites físicos y les perjudicaron. Como comenta Luo Qiong (1980), las mujeres chinas sufrían mucho a causa de los trabajos físicos de alta intensidad: sobre todo, entre ellas había más de un veinte por ciento que tenía enfermedades como el prolapso uterino y la amenorrea. De manera precisa, la doble carga no solo perjudicaba a la salud, sino que también dejó a los niños sin cuidado. Guo Yuhua (2003) nos ofrece una imagen de esta situación: la abuela y la madre trabajan para obtener comida y poder vivir, mientras un niño de cinco años cuida a uno de dos. Un puré de sorgo era la única comida para el día entero. Además, debido a que las mujeres también trabajaban por la noche, los niños dormían solos y atemorizados en casa.

En segundo lugar, está la cuestión de la prioridad de los hombres en el empleo. En China el androcentrismo seguía ocupando un papel inveterado y muy difícil de erradicar con una revolución. Tras la fundación de la Nueva China, aunque a nivel estatal se propagaba positivamente la emancipación de las mujeres, el pensamiento feudal seguía controlando la estructura social y económica. Wang Tao (2015: 134) nos recuerda que bajo la economía planificada, el gobierno garantizaba el empleo del varón. Al mismo tiempo, la participación de las mujeres tenía una función de complemento y el trabajo de casa se consideraba parte de su función natural. Durante el Gran Salto Adelante numerosos hombres se dedicaron a la fundición masiva de acero, lo que causó un problema de escasez de mano de obra. Por esta razón, el país recurrió a las mujeres. Mao Zedong (1999: 453) señala que las mujeres chinas son una gran fuente de mano de obra que es necesario aprovechar para construir un gran país socialista. En concordancia con ello, las mujeres participaron en el trabajo colectivo de la sociedad, lo que se consideró un método eficaz para resolver la insuficiencia de mano de obra masculina. Sin embargo, la aparición de una mano de obra excedentaria condujo inevitablemente al sacrificio de la emancipación femenina. En realidad, el movimiento femenino chino fue parte del movimiento socialista, donde el trabajo de la mujer dependía del criterio estatal y donde el objetivo de la liberación obedecía en realidad a la necesidad de la construcción del propio partido comunista y del país: un objetivo que incluso desaparecía cuando no resultaba acorde a ello (Wang Tao, 2005:

135).

Respecto al problema de la relación entre el patriarcado y el socialismo, se observa que bajo el sistema de economía planificada el pueblo chino pasó a depender totalmente del gobierno; la fuerte propaganda ideológica moldeaba el reconocimiento y respeto hacia el Partido Comunista. Como resultado, el patriarcado dejó de ser en cierta medida algo familiar para convertirse en una estructura de forma estatal. Este patriarcado socialista –así bautizado por Judith Stacey (apud Wang Tao, 2005: 141) – tenía un matiz colectivo. De manera más profunda, aunque romper el patriarcado feudal había sido uno de los objetivos principales de la liberación, la estructura de poder altamente centralizada y la nueva ideología estatal supusieron un patriarcado más fuerte y refinado. Incluso, tal y como nos ilustra Meng Yue (1991), suponía una estructura que, lejos de oprimir únicamente a las mujeres, haría que el propio machismo y la dictadura de género que proponía fueran –paradójicamente– los que terminarían por descentralizar el control absoluto del Partido Comunista.

Después de realizar la socialización y la revolución femenina, el partido se convirtió en un padre simbólico: no solo cuidaba políticamente de la mujer, sino que también la vigilaba en casi todos los aspectos de su vida. Desde el estilo de su peinado hasta el de su forma de vestir; desde su pensamiento hasta su comportamiento. En primer lugar, en aquel tiempo, casi todas las mujeres poseían una misma imagen: la de una mujer revolucionaria, trabajadora, austera y modesta que casi no poseía identidad de género. Esto expresaba la interpretación de la igualdad de género en esa época que concluía que “los hombres y las mujeres son iguales” y que “las mujeres sostienen la mitad del cielo”. Por ello, las imágenes femeninas neutras e incluso masculinas se convirtieron en un símbolo para lograr la igualdad para todas las mujeres en la sociedad socialista: algo que también transmitía el mensaje de que los vestidos sensuales o extravagantes representaban la inmoralidad.

Respecto al matrimonio y el sexo, cuyas restricciones resultaron más estrictas, se indicó que su función primordial es la de la reproducción y la producción. Bajo el sistema socialista, todos los actos sexuales tenían una misma premisa: el matrimonio legal (An Yunfeng, 1995: 208 y 217). Como resultado, el sexo prematrimonial, el

sexo extramatrimonial y el homosexual estaban prohibidos y se consideraban inmorales en términos absolutos. Al mismo tiempo, se exigió a la mujer que estimara su virginidad y que reprimiera su deseo sexual (An Yunfeng, 1995: 199).

Por añadidura, el matrimonio y la relación amorosa ya no eran un asunto privado, sino que más bien quedaban vinculados a la política, la sociedad y la moralidad. Las revistas femeninas indicaban a las mujeres que “en la sociedad de clases, el amor también tiene clases y no hay un amor que pueda superarlas” (Bai Ye, 1964). La búsqueda de pareja dependía más de la adopción de una posición política común que de aspectos como el nivel socioeconómico o la apariencia.

Tras la Reforma y Apertura del año 1978, se plantearon nuevos problemas. Señalemos, en primer lugar, que el proceso de Reforma y Apertura se concibió como un proceso para mejorar y reformar el sistema socialista, en el que el poder del gobierno se fue reduciendo en su aspecto económico y cultural. Como resultado, los intereses de las mujeres, favorecidos y protegidos por el gobierno, fueron los que se vieron afectados en primer lugar. Las garantías frente a la pérdida de empleo, la participación en política y, en general, el nivel de calidad de vida sufrieron un descenso considerable. En efecto, uno de los aspectos más reseñables fue el aumento de la discriminación de género, según el cual las empresas no querían trabajadoras en su plantilla para no tener que asumir el coste de su fertilidad. De acuerdo con la investigación de la Federación Nacional de Sindicatos, en 1993 las mujeres ocupaban el 60% de la población desempleada y del volumen de despidos (Chang Kai, 1995). Cabe precisar que el grupo de mujeres desempleadas se concentra principalmente entre la clase trabajadora. El otro aspecto que se verá afectado es el de su participación en política. Tal y como hemos mencionado, aunque las mujeres contaban con una alta tasa de participación política, esta no se correspondía con una influencia real. Por lo mismo, con el avance de la reforma política de 1980, se realizó una importante reformulación de cuadros y se pasó del sistema de nombramiento al de elección diferencial. De acuerdo con Yan Ye (2002), durante el décimo Comité Central hubo un total de 20 miembros femeninos de un total de 195. Una cifra que fue reduciéndose en el decimotercer Comité Central de 1987, donde los miembros

femeninos solo sumaron 10 de un total de 175, y que se redujo aún más en el decimoquinto de 1997, en el que los miembros femeninos fueron únicamente 8 de un total de 193. Al mismo tiempo, el ranking internacional de la tasa de participación política de las mujeres en China descendió desde el puesto número 12 hasta el puesto 28, desde el año 1994 hasta el año 2002.

En consecuencia, el retroceso de la posición femenina desde ambas perspectivas justamente prueba que el avance femenino no debería apoyarse exclusivamente en el gobierno, sino que debe depender de la propia iniciativa femenina. Desde este punto de vista, el proceso de Reforma y Apertura ofreció a las mujeres una oportunidad sin precedentes para perseguir la libertad a través de sus propias fuerzas (Wang Tao, 2005: 39).

4. Referencia a las teorías feministas occidentales

Marx consideraba que mediante el desarrollo de la productividad y la aparición de la propiedad privada, el trabajo doméstico fue desapareciendo de la esfera social y reduciéndose cada vez más al espacio privado, algo que llegó a suponer el principal obstáculo de la mujer a la hora de entrar en el dominio público. Según él, bajo los parámetros capitalistas, la sociedad no valora el trabajo doméstico por creer que su único valor es el de uso. Sin embargo, el feminismo occidental subvirtió este punto de vista y consideró que la mujer aportaba un valor creativo innegable en su trabajo doméstico, pues este mantenía una estrecha relación con otros trabajos sociales e impulsaba conjuntamente el desarrollo económico y social.

Si, desde el punto de vista del marxismo, la situación solo terminaría cuando se suprima el capitalismo, cuando el hombre y la mujer formen parte conjunta del capital productivo y cuando se realice la división del trabajo de acuerdo a la vocación en lugar del género, Simone de Beauvoir (2005: 21) nos recuerda que en la sociedad socialista la mujer también sería Otro, muy posiblemente a causa de quedar oprimida no solo por razón de la economía, sino también por una causa ontológica. «Si no hubiese en ella la categoría original del Otro, y una pretensión original de dominar a

ese Otro, el descubrimiento del útil de bronce no habría podido comportar la opresión de la mujer». Por lo tanto, la emancipación de las mujeres requiere ir más allá de la abolición del capitalismo; supone erradicar una inveterada dominación del hombre hacia la mujer.

En lo que respecta al tema de la reproducción, el marxismo tradicional no solo no sería apto para aplicarse en el campo tradicional de las mujeres –los trabajos domésticos–, sino que en cierta medida también ignoraría el problema de la reproducción. El marxismo tradicional prestó especial atención a la producción material, considerando que esas actividades productivas serían la base económica de la sociedad. Sin embargo, Alison Jaggar (2009: 201) plantea que tener y educar a los hijos así como la satisfacción sexual también supondrían un aspecto básico para la supervivencia de la especie y supondrían tanto una necesidad personal como social. Las mujeres son quienes, de forma natural, asumen la responsabilidad de procrear. Tanto la producción como la reproducción formarían parte, en consecuencia, de la base económica social y se relacionarían y retroalimentarían. El feminismo occidental señala que el papel que la mujer representa respecto a la reproducción es la fuente de su opresión. Es decir, su papel como madre o, mejor dicho, su posición inferior en la reproducción natural ha sido causa de su posición inferior en la vida social. Así pues, la teoría occidental feminista se fija en la libertad de reproducción: concretamente, en que las mujeres deben poseer la autonomía sexual y reproductora con el fin de resolver la dominación masculina del cuerpo femenino. Eso sería lo que el marxismo debería tomar como referencia desde la perspectiva del feminismo occidental.

Por lo tanto, podríamos decir que la emancipación de la mujer no solo requiere un análisis de clase y una perspectiva económica, sino también la perspectiva del género y otras teorías.

5. Diferencias entre el feminismo chino y el occidental

Podría decirse que el movimiento de emancipación dentro del seno occidental comenzó (de forma general) con la Ilustración y se desarrolló durante la Revolución

Francesa¹⁰². Ese puede entenderse también como el inicio de los posteriores movimientos de emancipación de las mujeres que reivindicaban de hecho una igualdad real basándose en las premisas dieciochescas. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en el mundo occidental, el inicio del feminismo chino está en el impulso y la concienciación de intelectuales formados en ideologías occidentales, no en el despertar y la búsqueda de los derechos de sus propias mujeres. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que los esfuerzos realizados por dichos intelectuales no buscaron alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres por sí misma, sino que más bien tuvieron como objetivo alcanzar una cierta prosperidad y renacimiento nacionales. En consecuencia, Wang Tao (2005: 58-59) señala que una de las características de la emancipación femenina en China consistiría en que nunca ha sido un movimiento que solamente tuviera la función de perseguir la igualdad entre los dos sexos, sino que estaría ligado estrechamente a la propia emancipación nacional y a la prosperidad estatal.

La razón radica en que al final del siglo XIX e inicios del XX, cuando China se encontraba en riesgo nacional, a causa de los enfrentamientos coloniales, los intelectuales mostraron su preocupación por el país y consideraron que las mujeres (débiles e ignorantes, según su concepción) eran una gran y comprometedora carga. Así pues, ejecutaron medidas como la abolición del vendaje de los pies e implementaron la formación para las mujeres con el fin de que pudieran cuidar bien a los hijos y a su marido en casa al mismo tiempo que ellas trabajaban fuera. En cuanto a la liberación del matrimonio, consideraban que con su preconización y la de la educación femenina la nación se haría más fuerte. Por ello, la emancipación femenina sería un medio, mientras la prosperidad nacional sería el verdadero objetivo. Concretamente, Liang Qichao (apud Wang Tao, 2005: 61) dividió a los chinos en dos categorías: “los que suman al interés” y “los que dividen el interés”. A causa del

¹⁰² En palabras de Giménez y De la Calle (2009), «el punto de partida del movimiento por la igualdad de los derechos de las mujeres respecto al de los varones se puede situar en el contexto de la Revolución francesa. La “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano” de 1789 puede ser considerado como el impulsor del movimiento de reivindicaciones feministas».

vendaje de los pies, las mujeres no podían trabajar, por lo que no eran capaces de sumar al interés, aunque sí lo compartían. El varón sufría las grandes cargas familiares mientras el país se enfrentaba a esos riesgos; las mujeres, las que compartían el interés, y que representaban la mitad de la población, habían sido consideradas como la razón principal del retraso del Estado.

La liberación femenina comenzó, pues, a inicios del siglo XX. Los intelectuales enfatizaron que las mujeres debían asumir las mismas responsabilidades que el varón en lugar de mantener sus privilegios. La guía para las mujeres que se publicó en el año 1906 apuntaba que las mujeres debían amar la colectividad y hacer al mismo tiempo todo lo posible para defender el interés común, incluso en perjuicio del interés propio (Luo Suwen, 1996: 148). Por lo tanto, al principio, el movimiento de liberación feminista chino no siguió el mismo camino que el occidental, pues su impulso se debió al trabajo de intelectuales varones (en lugar de mujeres) y tenía como objetivo fortalecer la nación, en lugar de luchar en exclusiva por los derechos femeninos. Es decir, subyace en el feminismo chino un matiz instrumentalista. A continuación estudiaremos las diferentes cualidades del feminismo chino y el occidental.

Las mujeres occidentales tienen una conciencia fuerte acerca del derecho y la participación y, de hecho, ellas también son parte activa del movimiento feminista. Bajo el sistema de democracia capitalista o liberal, la mujer reivindica sus derechos por medio de la manifestación, el discurso, las arengas en el Congreso, etc. Sin embargo, el sistema socialista chino se fundó basado en la experiencia soviética como referencia, cuya característica más destacada sería la de una alta centralización. En otras palabras, el partido al mando y el gobierno que engendraba contaban con una intervención muy potente en el ámbito cultural, económico y político. Por ello, desde el punto de vista del partido gobernante, la liberación femenina formaría parte de la construcción del socialismo. Sería un gobierno con plenos poderes, cuya omnipresencia otorgó a las mujeres una serie de prebendas así como cierta protección para conseguir su apoyo y reconocimiento. Pero, si era el Gobierno quien poseía la iniciativa y la interpretación acerca de la emancipación, resultaba fácil dejar a un lado

las cualidades específicas de las mujeres, algo que cambió cuando dichas iniciativas debían supeditarse a los intereses empresariales. En efecto, tal y como hemos mencionado previamente, no se consideró lo suficiente en aquel momento la diferencia física entre hombres y mujeres, y estas habrán sufrido por ello grandes estragos a causa de la dureza de los trabajos.

En comparación con la ardua y solitaria lucha del feminismo occidental, y como consecuencia de que las mujeres en China habrán llegado a la emancipación de forma pasiva, podríamos afirmar que las mujeres chinas lograron “fácilmente” su liberación. Ahora bien, su importancia práctica, sin embargo, todavía dejará mucho que desear a causa de su falta de desarrollo en la conciencia subjetiva. Por parte de Chris Berry y Mary Farquhar (2001), la emancipación femenina de la República no era tan alentadora como se pensaba, y llegaba al punto de negar el interés de la particularidad y la autonomía de la mujer para priorizar en cambio el del partido y la revolución. La emancipación, en fin, solo implicará que la mujer deberá asumir igual responsabilidad que los hombres en su trabajo.

En cuanto a la vida política, dado que China y el mundo occidental se encuentran en diferentes sistemas políticos, la participación de las mujeres en política tampoco ha supuesto lo mismo. En el mundo democrático, la mujer obtiene la oportunidad de la participación por medio de sus competencias y esfuerzo. Aunque no suponían en la misma época una tasa alta dentro de la vida política occidental, todas las mujeres que estaban en dichos puestos contaban con una gran conciencia acerca de la participación democrática así como con una gran capacidad política, por la que serían capaces de encargarse bien y de forma independiente de su labor. Esto les hacía de hecho indispensables en dichos puestos. Sin embargo, en comparación con las políticas occidentales, las chinas realizaron su participación a través de ayudas gubernamentales, por lo que, si esta participación fue alta, los miembros femeninos, dado el sistema de nombramiento de cuadros, carecían de una personalidad independiente en lo político y de una conciencia acerca de la participación democrática. En otras palabras, fueron elegidas por conformidad a la necesidad del Partido Comunista y no contaban con un verdadero poder político ni tampoco

ocupaban puestos nucleares. Así por todo lo señalado, se ve claramente que el motivo de la participación en política tampoco sería el mismo: en uno se trataría de luchar por los derechos individuales y en el otro constituye un derecho colectivo, una parte de la reconstrucción del país.

En conclusión, la actuación china se enfocaría en una política de gran ayuda por parte del Estado mientras que en Occidente, lo central sería la consciencia de la mujer acerca del derecho individual y la igualdad entre los dos sexos.

A continuación, estudiaremos el concepto de género, el cual ha ofrecido perspectivas significativas para el desarrollo de feminismo chino.

6. La cuestión del género

Existen dos palabras para la sexualidad: género y sexo. La primera se refiere a un hecho biológico natural, y la segunda a la construcción cultural y social. Joan W. Scott (1997: 289) señala que «el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder».

La *World Health Organization* lo define como:

Gender refers to the roles, behaviours, activities, attributes and opportunities that any society considers appropriate for girls and boys, and women and men. Gender interacts with, but is different from, the binary categories of biological sex¹⁰³.

Para Gerda Lerner (apud Rivera Garretas, 1994: 79), el género es:

La definición cultural de la conducta definida como apropiada a los sexos en una sociedad dada en una época dada. Género es una serie de roles culturales. Es —prosigue— un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres

¹⁰³ Disponible en <https://www.who.int/health-topics/gender>

bailan su desigual danza.

Aunque las explicaciones acerca del género no son iguales en los distintos campos, tienen todas en cuenta la característica social y, especialmente, la construcción social del comportamiento y su concepción para los diferentes sexos. Además, tienen un sentido en común: hacen una distinción entre el hecho biológico natural y la construcción social.

El género ha sido un concepto liberador, que apareció en la década de 1970 y que ha tenido gran éxito en el campo académico.

Basándose en las tesis de estos teóricos feministas, Ann Oakley (1972) distinguió precisamente entre sexo y género señalando que el último se refiere a la feminidad y a masculinidad según la construcción social. Es decir, se forman bajo la influencia de la sociedad, la cultura y los elementos psicológicos en lugar de la biología.

En el año 1975, Gayle Rubin analizó la explicación marxista respecto a la relación social humana, la doctrina de Engels sobre la constitución social humana, la investigación del sistema familiar de Claude Levi-Strauss y la teoría de complejo de Edipo de Freud y planteó por primera vez el sistema de género que, junto a otros sistemas, forma parte de la sociedad humana. El género nos permite entender que la mujer se inscribe en una cierta relación social al nacer y que no es solo una cuestión de clase. El sistema queda intrincado en la biología humana y, posteriormente, prescribe normas concretas sobre la mujer.

En la década de los ochenta del siglo XX, Joan W. Scott (1986) señaló que «gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power». La autora considera que el cambio de la relación social siempre corresponde al del poder; sin embargo, la dirección del cambio no será la misma. Siendo una parte de la sociedad, el género tendrá cuatro elementos relacionados: en primer lugar, existen en él varias posibilidades para las diferentes culturas, a pesar de que en ocasiones aquellas puedan resultar contradictorias entre sí. En segundo término, dichas posibilidades quedan reflejadas en los conceptos religiosos, educativos,

jurídicos, científicos y políticos. Como tercer aspecto, se señala que el género deberá incluir una noción política y una referencia a instituciones u organizaciones sociales. En cuarto y último lugar, debe incluir una identidad subjetiva que se refiera a la identificación del género en el entorno social histórico y cultural.

Joan W. Scott indica que estos cuatro aspectos se enlazan y nos ofrecen un medio con el cual poder analizar la compleja relación social y la constitución del poder.

En el último cuarto del siglo XX, Shulamith Firestone (1976) afirma que la diferencia de género influye en todos los aspectos de la vida y que se tratará de un sistema organizado para la sociedad, donde el varón ocupa la posición dominante. El feminismo tiene que tener en cuenta dicho sistema y terminar con él.

Así pues, el género se ha convertido en un concepto nuclear de la teoría feminista. En primer lugar, el género ofrece una perspectiva nueva para la investigación de la relación entre el hombre y la mujer. En segundo lugar, si bien la economía política marxista y el psicoanálisis de Freud intentaron investigar el origen de la posición inferior de la mujer, ninguna de ellas logró resolverlo de forma satisfactoria. En ese sentido, la construcción de la teoría de género descubrió el sistema sexual que se escondía detrás de la economía y de las relaciones de producción: algo que permitiría a la sociedad acercarse a una idea más verdadera de la relación desigual que existe entre hombres y mujeres. El género promueve no solo una profundización de la investigación feminista, sino también su extensión e infiltración en otros campos.

Aunque en China el género no ha sido tan estudiado como en Occidente, entre sus autores y autoras, la más destacable será Li Yinhe: la primera socióloga y sexóloga china que se dedicó a los estudios de género. La autora (2008: 5) plantea la teoría de la col y el nabo,¹⁰⁴ con el fin de erradicar las fobias o prejuicios respecto al sexo. Indica que la homosexualidad estará representada por el nabo y la heterosexualidad por la col; la pareja de una noche es nabo, el matrimonio es col; la

¹⁰⁴ En China existe un refrán 萝卜青菜各有所爱 ‘tanto el nabo como la hortaliza tienen sus propios seguidores’, que hace referencia a que ‘algunas personas prefieren nabo y, al mismo tiempo, existen otras que prefieren la col’. Es decir, que cada persona tiene sus propias aficiones, modo de ser y ética, por lo que será normal que la gente no comparta un mismo gusto y que cada cosa cuente con seguidores que la admiren.

relación fija y larga es nabo, la relación corta es col; la masturbación es nabo, el acto del sexo es col, etc. Es decir, todas esas preferencias responden a la pura necesidad fisiológica o sensual, por lo que no será necesario considerarlos actos o preferencias horribles, sino únicamente una cuestión acerca del gusto. En cuanto al derecho, Li Yinhe (2005: 9) nos explica que cuando se dice que la gente tiene derecho a hacer una cosa no implica que quien lo dice esté promovéndolo. El pueblo chino no se acostumbra a la norma que da a alguien el derecho a hacer una cosa, aunque al mismo tiempo pueda rechazarlo. A lo largo de la historia, China ha sido un país con una sociedad en la que se propugna el colectivismo y la desestimación del valor personal y el derecho; sobre todo, en la cuestión de la represión del sexo. Para ser más precisos habrá que preguntarse ¿por qué perseguimos el derecho de igualdad entre el hombre y la mujer? Hay un fenómeno interesante, que consiste en que después del proceso de Reforma y Apertura, de forma general se acabó con la situación de pobreza, por lo que algunos hombres fueron capaces de mantener una familia al tiempo que sus esposas tenían ganas de volver a ser amas de casa, a pesar de tener empleo. Este fenómeno parece dar a entender que la igualdad no será lo imprescindible y tampoco una necesidad general. Li Yinhe (2005: 4) nos explica que algunas mujeres prefieren ser esclavas y otras no; algunas pueden aguantar la desigualdad, otras no. Las hay que persiguen la igualdad por razones distintas, tales como la cuestión económica, la autoestima y la conciencia personal. Por todo ello la represión económica no será suficiente para explicar y estudiar los problemas radicales del feminismo para/con la sociedad socialista de China. Como hemos mencionado anteriormente, en el país existe un problema por el que las mujeres no solo deberán trabajar fuera, sino que también deberán asumir los trabajos domésticos: algo que el marxismo no consideró y que Li Yinhe lo tiene, sin embargo, muy en cuenta en relación a la situación propia de China.

En este punto podremos concluir que el género ensancha el límite del feminismo marxista; por lo tanto, los problemas concretos entre la relación del hombre y la mujer resultarán más fáciles de entender y resolver bajo dicha perspectiva. En la obra *Juicio a una zorra*, el contexto cultural tiene como medio el feminismo y, concretamente, lo

tiene desde el estereotipo de la mujer y la opresión sexual. A continuación estudiaremos estas dos perspectivas.

7. El estereotipo del género

El diccionario de RAE define la palabra *estereotipo* como «imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable», para López, Madrid y Encabo (2005: 252) el estereotipo es:

Un elemento que nos facilita la aprehensión de la realidad más lejana y también la más cercana; esto supone un arma de doble filo, ya que en ocasiones depender de estereotipos puede suponer la conformación de imágenes cognitivas erróneas o en otros casos el encasillamiento en comportamientos determinados, con lo que se permiten conductas distintas llegando a situaciones de censura”.

De las citas se desprende que el estereotipo es la idea colectiva convencional acerca de cómo debe ser la realidad. Además, estos estereotipos son aceptados en todas las culturas, aunque no son iguales en todas ellas ni en todas las sociedades. Igualmente, cambian a su vez de acuerdo al tiempo, tendiendo siempre a categorizar y simplificar las cosas, personas o grupos. Concretamente, en el caso del estereotipo acerca del género, se manifiesta de forma general la posición inferior de la mujer y la dominación masculina. En cuanto a las razones de su formación, Li Yinhe (2005: 88) las explica desde la perspectiva de cuatro teorías. La primera es la teoría cognitiva: la información inculcada desde la infancia y el sistema de referencias constituyen el estereotipo del género. La segunda es la referida al papel social: el entorno social fortalece el concepto de sexo por el que el hombre trabaja fuera y la mujer hace el trabajo doméstico. La tercera trata de la identidad (desde la perspectiva de las ciencias sociales), donde el estereotipo es un proceso cognitivo colectivo que no se basará solamente en un sesgo individual: por lo mismo, todos los individuos deberán lograr la identidad positiva dentro de un cierto grupo. La cuarta teoría se articula en torno al

poder, y es donde se enfatiza el elemento de la estructura social y se considera al mismo tiempo que el individuo y el grupo mantienen el estereotipo de forma intencional con el fin de elevar su posición propia haciendo descender la de otros.

Tendremos que tener en cuenta que el resultado perjudicial del estereotipo será la limitación de la explotación intelectual, por la que se entiende que cierto sexo resultará conforme a cierta disposición. Esto restringirá ciertos comportamientos individuales particulares para exigir, en su lugar, que se actuara conforme a determinadas normas. En la vida cotidiana, la presión de la femineidad de la mujer es igual a la de masculinidad del hombre, y provendrá precisamente de las normas del sexo. En este sentido, Alberti (1985) explica que

La importancia de los estereotipos deriva de la persistencia de su arraigo social. Los cambios sociales que hacen cumplir a hombres y mujeres diferentes papeles tardan en quebrar la fuerza de los estereotipos. Estos no se basan en hechos reales sino más bien en hechos ya sobrepasados, en conductas ya superadas, tipificadas y cristalizadas por la opinión. Descansan en prejuicios enraizados y transmitidos de generación en generación y evolucionan más lentamente de lo que lo hace, a veces la realidad social.

Concretamente, en la obra *Juicio a una zorra*, se ve claramente que Helena sufrió mucho a causa del estereotipo de la mujer: veamos algunos fragmentos de ello:

Si no adivináis entre los escombros del tiempo la belleza divina de Helena, tal vez lo hagáis con los otros nombres por los que se me conoce: Helena la zorra... y no precisamente por mi astucia. Helena la puta, la casquivana, la ramera, la meretriz, la desvergonzada, la seductora. La poseída por los furros de Afrodita. La calientapollas... que rima con Troya. La ruina de Ilión y de la casa de los Atreos. La culpable de desencadenar la guerra más famosa de la historia...

Se observa claramente que Helena, mujer hermosa, carga con la culpa de la guerra y la destrucción de la ciudad. En este caso concreto, lo cierto es que paga con

su belleza por la culpa del hombre. La obra incide en la reivindicación femenina: Helena como mujer bella, de la que el autor intenta ofrecer al espectador un nuevo punto de vista para destruir su estereotipo. En efecto, a lo largo de la historia china se comparte el mismo estereotipo del mundo occidental; también existen mujeres hermosas y famosas como Yang Yuhuan, Bao si, Diao chan y Da ji, que gozaron de la preferencia de los emperadores y causaron la ruina del país. El estereotipo de esas mujeres se ha insertado y aceptado como una norma en la conciencia del público chino, y la mayoría de la sociedad no los entiende desde otra perspectiva. En palabras de García (2003: 31), «nada más nacer, cada persona es encuadrada en un molde. Y, en función de poseer un determinado cuerpo, la sociedad se encarga de imponer y legitimar los distintos comportamientos diferenciados y estereotipados en femeninos y masculinos». Sin embargo, la obra *Juicio a una zorra* nos hace prestar atención al estereotipo de la mujer hermosa. Debido a que en la historia china existen casos parecidos, el espectador podrá vincular la imagen de Helena a la de las mujeres clásicas mencionadas y tener una nueva comprensión acerca del tema.

8. La opresión del sexo

La relación injusta respecto al sexo entre la mujer y el varón siempre ha sido un problema en el feminismo. Desde el punto de vista de la mayoría de feministas, la dominación económica y social del varón influye en su relación sexual con la mujer, que no tendrá ni derecho ni poder respecto a la sexualidad. Evelyn Reed (1970: 104) lo explica de forma explícita apuntando que «dejadme repetir que no fue la caza la que dio al hombre la superioridad sobre la mujer —fue la introducción de la propiedad privada, de la división en clases y de la familia patriarcal, lo que condujo a la supremacía masculina y a la opresión femenina».

Además, subsiste en todo ello un criterio dual generalizado por el que el movimiento feminista desafía al concepto clásico sexual en el que un hombre se considera como un galán si mantiene relaciones con muchas mujeres y, sin embargo, al contrario de lo que ocurre con el varón, una mujer perderá en el mismo caso su

valor y dignidad. De acuerdo con Mac Kinnon (1982: 515-516), «la sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo... el moldeado, dirección y expresión de la sexualidad organiza a la sociedad en dos sexos, mujeres y hombres». Así pues, la mujer debe tener el mismo derecho en la sexualidad y, por supuesto, también en la cuestión del placer sexual, que constituye un eje fundamental para los movimientos feministas.

En realidad, a lo largo de la historia, el varón consideraba a la mujer como un objeto sexual, por lo que los movimientos feministas comenzaron a subrayar el papel que jugaba la maternidad respecto a la posición inferior de la mujer. Es decir, a raíz del factor biológico, la sociedad condiciona a la mujer y se podrá decir que con ello está reduciendo a seres humanos al nivel de animales, o bien haciendo que el estado propio de la mujer fuera considerado como el de esclavas sexuales. De hecho, ellas están sujetas a sus maridos, padres o hermanos. En consecuencia, era frecuente la práctica de tomar a la mujer como un negocio. En relación a la obra *Juicio a una zorra*, podremos tener en cuenta el matiz de la sexualidad oprimida de la mujer, la trata de blancas y el tratamiento injusto para/con ella.

Cabe mencionar que, en efecto, actualmente, existe un nuevo concepto de mujer independiente en China que identifica su propia libertad como un signo de emancipación, una emancipación que pasa en primer lugar por participar de la nueva libertad económica así como por tomar unas decisiones propias completamente alejadas de la idea tradicional que para ellas se proponía. Sobre este tema se hablará de forma más extensa en el epígrafe 3 y el 10. Cabe en este punto decir que esos nuevos valores encajarán en cierto modo mejor con la propuesta de la obra *Juicio a una zorra*, en la que la sexualidad constituye otro de los elementos liberadores por asumirlos como propios gracias precisamente a su emancipación. Una emancipación que puede verse de hecho reflejada en el propio personaje de Helena, que se habrá desligado de los hombres que hasta entonces la habían oprimido y que, desde un momento dado, decide vivir conforme a sus propios valores y en aceptación de su género para ejercer su propia libertad.

Veamos algunos fragmentos para ilustrarlo.

Me mantuvieron escondida de la masa para alimentar la leyenda. Tindáreo, mi padre putativo, enseguida se dio cuenta de que en el futuro podré comerciar con mi belleza y hacer un gran negocio con mi casamiento. Apenas me dejaron abandonar el palacio.

(Escena V, Dolo)

Suya fue la idea de hacer jurar a todos los pretendientes que respetarían mi elección y que defenderían con su vida ese matrimonio ante cualquiera que se interpusiera en él. A cambio obtuvo el apoyo de Tindáreo para casarse con mi prima, Penélope.

(Escena VI, Nuda propiedad)

Se observa claramente que los hombres, Tindáreo y Odiseo, se aprovechan de la mujer con el fin de obtener su propio interés sin tener en cuenta para nada la voluntad de ella. Eso también ocurría en la Antigua China: la mujer casi nunca tenía elección en el caso del matrimonio e incluso se pagaba una deuda con una mujer o hija. Podemos entender que, durante un largo tiempo, la mujer había sido considerada como un producto que se podía cambiar y con el que se podía negociar y aprovechar como recurso. Actualmente, con el desarrollo del feminismo y de la propia sociedad, se vuelve a tomar en consideración el antiguo problema desde una perspectiva nueva: la feminista. Bajo esta perspectiva, los sujetos van a reflexionar y conocer en mayor profundidad cómo fue y es la opresión del sexo femenino y cómo sufrió la mujer a lo largo de la historia.

De una forma profunda, Bourdieu (2000: 59) nos ilustra que el principio de esta situación no es más que:

La asimetría fundamental, *la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento*, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social.

Es decir, en este sentido, las mujeres solo constituyen un objeto que permite aumentar el capital simbólico poseído por los hombres. En cierto grado, el honor masculino depende del valor simbólico disponible de las mujeres y, sobre todo, de su castidad. Mejor dicho, la virilidad se muestra por medio de la fuerza sexual: la desfloración.

Respecto a la castidad, está estrechamente relacionada con poseer sexualmente, lo que en palabras de Bourdieu (2000: 33) es «dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar». Se podrá entender que el acto sexual supondrá la dominación y la posesión desde una perspectiva masculina; que su placer es «disfrute del placer femenino y del poder de hacer disfrutar» (Bourdieu, 2000: 34).

En los siguientes fragmentos de *Juicio a una zorra* puede observarse este punto de vista.

Casi un año tardaron en dar conmigo. Un año en el que Teseo, que ya había cumplido cincuenta, me convirtió en su juguete sexual.

(Escena V, Dolo)

Después de mi experiencia con Teseo estaba convencida de que el sexo era una cosa que a los hombres les volvía locos y que las mujeres debíamos padecer. Menelao no vino a mejorar ese concepto.

(Escena VII, Cuerpo del delito)

En estos dos ejemplos se expone, como dijo Helena en el texto, que la mujer se consideraba como un juguete sexual y que el sexo era una cosa que a los hombres les volvía locos y que las mujeres debían padecer. Este se trata de un fenómeno general que existió durante siglos: especialmente en África, con prácticas como la mutilación genital femenina, por la que se reduce casi plenamente el placer sexual. En consecuencia, durante los primeros años del movimiento feminista, la preocupación por el campo de la sexualidad ha sido constante. Desde la perspectiva del poder,

Foucault (1977: 194) indica que:

El poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que puede ser obtenido de él pertenecen a esta producción.

Podr ámos entender que el poder produce comportamientos y que no solo los proh íbe: por lo mismo, no ser á solo represivo, sino tambi én creador. En consecuencia, recuper ándolo a manos del feminismo podr á tomarse de nuevo el dominio sobre la sexualidad. En el caso de género y sexo, el poder no solamente juega un papel de dominación, sino que más bien ser á la potencia con la que se conforman cosas, se produce el placer y tambi én el modo de saber. En otras palabras, tal y como se ñalan Romo y Papadimitriou (2004: 60) «el poder no niega el deseo, sino que le da forma».

Concretamente, el poder ejerce un dominio sobre el cuerpo, el pensamiento y el comportamiento de la mujer. Así ser á natural que la mujer conociera poco la forma del placer y la voluntad: solo experimentar á, más bien, lo que el var ón le permite. En este sentido, Bourdieu (2000: 51) lo considera como violencia simb ólica y afirma que:

Se instituye a trav és de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a s í mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural.

En otras palabras, cuando los pensamientos y percepciones de las mujeres se disuelven en la relación de dominación que est án sufriendo y asumen lo que les han impuesto los hombres, su conocimiento es un reconocimiento sumiso. Por otra parte, la magia de la violencia simb ólica entre los dominadores y los dominados tambi én hace que estos se comporten contra su voluntad o que traspasen sus límites sin saberlo.

Cabe mencionar que, incluso en la actualidad, algunas mujeres prefieren que el hombre domine en casa y busque un hombre mayor y de gran corpulencia. Respecto a esto, Bourdieu (2000: 52) nos explica que:

Es por él, por la dignidad que ellas le reconocen a priori y que quieren ver universalmente reconocida, pero también por ellas mismas, por su propia dignidad, por lo que ellas solo pueden querer y desear a un hombre cuya dignidad está claramente afirmada y demostrada en y mediante el hecho de que «las supera» visiblemente.

Por lo tanto, las consecuencias de la dominación y la opresión sexual suponen para los dominadores el «ser capaces de hacer que se reconozca como universal su manera de ser particular» (Bourdieu, 2000: 82)

Así pues, en la obra *Juicio a una zorra*, el autor también ha descrito la imagen en la que la mujer, Helena, ha descubierto por la primera vez el verdadero placer de todo. Veamos el fragmento.

Descubrí el placer de mirar, de averiguar, de preguntar, de respirar, de amar, de follar... ¡¿Cómo podría yo haber imaginado que con la misma arma que Teseo y Menelao me destruyeron, Paris me hiciera volver a la vida?!

(Escena VIII, Enajenación)

Se ve claramente que Helena está sorprendida por el placer que ha descubierto y que se tratará de hecho de una experiencia que nunca conoció. La experiencia con Teseo y Menelao podrá compararse a la situación de la mujer en la antigüedad: la experiencia con Paris a la de la actualidad o, dicho de otra manera, a la de la mujer que se sitúa bajo el feminismo. Por medio de este contraste, el espectador o el lector podrán comprender con una imagen llena de emoción el sufrimiento que experimentó la mujer y llamar al mismo tiempo la atención a una parte oculta de la violencia que poca gente tomó en seria consideración antes del movimiento feminista.

Finalmente, las mujeres deberían tener en cuenta las ataduras “naturales” que se

les han impuesto. Concretamente, para Bourdieu (2000: 126), «debería extenderse a todas las situaciones en las que las mujeres pueden creer y hacer creer que ejercen las responsabilidades de un agente actuante cuando en realidad están reducidas al estado de instrumentos de exhibición o de manipulación simbólicos».

9. El género en la literatura contemporánea china

Desde una perspectiva contemporánea, la investigación y reflexión acerca del género contribuye a la construcción espiritual de la cultura actual. En el caso de la literatura contemporánea, en parte debiera consistir en una cierta fuente ideológica o, al menos, tomar parte a la hora de transformar la sociedad. Aunque desde el siglo XX el concepto de igualdad sexual ya iba entrando en el horizonte de los autores, y estos lo tomaban como el tema principal de sus obras, era un tema sobre el que el público en general todavía tenía un conocimiento superficial o, lo que es lo mismo, un juicio acerca de ello desde el punto de vista estrictamente masculino. Concretamente, en obras de autores masculinos se ve una imagen de la mujer con matices similares a los de la consideración de un objeto o los de la dominación. Al mismo tiempo, estos consideraban que la manifestación de la piedad o el elogio de la mujer supondrían ya una fuente de respeto suficiente para el sexo femenino. En los años 90 la creación literaria se relacionaba mucho con el deseo sexual femenino y reconocía y afirmaba su necesidad sexual a través de temas como la poligamia, el hecho de ser violentada o maltratada, etc. Aparentemente, la puesta en relieve del sexo femenino implicaría su emancipación: sin embargo sería, al mismo tiempo, una operación por la que se trataría de racionalizar la violencia del hombre hacia la mujer ejercida de forma velada por medio del dominio del poder. Incluso por motivos relacionados con el interés de mercado existían autoras que convertían el deseo femenino en una herramienta para complacer al masculino, con el fin de obtener con ello buenas ventas. Por lo tanto, a lo largo de la historia y la literatura la mujer frecuentemente jugaba el papel de objeto. Sin embargo, en la actualidad, el concepto de género y los movimientos feministas llegan a ser una de las tendencias principales de la sociedad

china, donde se necesita la literatura como una forma de propagación ideológica.

En realidad, el resultado de la cultura actual contiene en sí una crítica respecto a la ideología de la androcracia. Las obras de Lv Xun, 我之节烈观 ‘Mi punto de vista de la castidad’ y 娜拉走后怎样 ‘Qué pasa tras irse Nala’, y las de Zuoren Zhou, 北沟沿通信 ‘La carta de Beigouyan’ y 妇女问题与东方文明 ‘El problema femenino y la civilización oriental’, se basan en la igualdad de sexos a través de la lucha contra la castidad femenina, reservada exclusivamente para su hombre, y el prejuicio confuciano y clásico acerca de la mujer desde la perspectiva de su posición. Al mismo tiempo se señala que los primeros pasos de la emancipación de la mujer pasarán por la emancipación económica y sexual.

Zhou Zuoren (2002: 275) afirma que actualmente el gran error es tomar al varón como la norma incluso en el caso de los movimientos feministas. Por lo tanto existe un fenómeno por el que la masculinización femenina se ha considerado como la emancipación y por el que hasta el caso del sexo se basaba en el punto de vista masculino que, al mismo tiempo, elogiaba la pasividad de la mujer. Aquí respecto a la norma del hombre y el punto de vista masculino existen dos connotaciones: una sería acerca de los comportamientos del hombre y la otra sería acerca de lo que espera el varón.

Es preciso que sus críticas no solo se dirijan a la ética feudal, sino que también lleven a la reflexión acerca de la cultura actual. Desde el Movimiento del cuatro de mayo, tal y como hemos mencionado, el concepto de igualdad todavía no se habrá insertado profundamente en el subconsciente de la gente. Tal como Ding Fan (1991) comenta, todavía no habrá aparecido una obra en donde se explicaran los fenómenos sociales desde la perspectiva femenina y a través de una imagen independiente de la mujer. En este sentido, las cuestiones igualitarias de género, o sea, la de la igualdad sexual, constituyen de un lado una necesidad histórica respecto al entorno cultural y también una necesidad respecto a una modernidad represiva, en la que la tiranía del sexo todavía no se habrá erradicado; prueba de ello sería la gran ausencia de las cuestiones de género en la literatura contemporánea china. En consecuencia, podremos confirmar la necesidad y urgencia de la reflexión acerca del género en la

literatura actual china.

Ahora bien, puesto que el género tal y como lo entendemos y aplicamos en la literatura contemporánea china proviene del mundo occidental contemporáneo será por lo mismo, lo que estudiaremos. Li Ling (2002: 13) nos explica que se debe respetar la subjetividad de la mujer: es decir, los autores podrán elogiar su belleza o criticar su maldad bajo la premisa del respeto o, mejor dicho, que en la literatura la imagen femenina más bien se debiera transmitir sin el prejuicio masculino y teniendo en cuenta siempre la perspectiva de la mujer. De forma general, la autora señala que hay cuatro tipos de imagen femenina en la literatura contemporánea masculina: angelical, mala, independiente y atrasada.

Concretamente, el primer tipo, la mujer angelical, se refiere a las mujeres ideales, que poseen la belleza, fidelidad, docilidad etc. Se ven por ejemplo en las novelas de Ba Jin, en la obra de teatro *Tormenta* de Cao Yu y en la novela *Feng xiao xiao* de Xu Yu etc. En realidad, la imagen de ángel tendrá la intención de continuar la cultura del poder masculino de forma clandestina: es decir, cumplirá con la expectativa de la mujer según el mundo patriarcal y se limitará con ello su propia libertad.

El segundo tipo, la mujer perversa, proviene del odio y el miedo masculinos a la subjetividad del género femenino. Al contrario de lo que ocurre en la maldad del hombre, la de la mujer consiste en romper las normas femeninas tradicionales y ejercer la subversión de la posición superior masculina: algo que en las obras de Lao Shen, Qian Zhongshu y Cao Yu se puede observar. Incluso la valentía de perseguir su propia felicidad de forma voluntaria, por ejemplo, ejerciendo la lucha contra la condición de esclavas se asocia con una imagen negativa. Cabe mencionar que la mujer bella también se ha considerado como una mujer mala: sobre todo aquellas que se relacionan con la destrucción del país a causa de la demonización de la mujer por medio de las relaciones sexuales.

El tercero tipo es el de la mujer independiente y bella. Esta imagen representa una conciencia ideológica contemporánea que manifiesta la subjetividad de la mujer y la lucha contra el poder patriarcal. Al contrario de los primeros tipos, los autores otorgan a las mujeres características independientes fuera de la voluntad de sus padres:

la valoración y el reconocimiento empujarán tanto el desarrollo literario como la propia emancipación femenina. Tal como Po Yi en la obra de teatro *Tormenta*, este tipo será una mujer que rechaza el papel que se le asigna de esposa y madre, aunque sufra con ello la condena familiar. Un personaje que intenta romper con todo ello a través de un espíritu obstinado por el que se niega a ser obediente. Respecto al tema de la sexualidad, podemos hablar del personaje Cai dasao en la obra *死水微澜* ‘Aguas estancadas con olitas’, quien posee una imagen de mujer decente que, al mismo tiempo, tiene un carácter animado y enérgico que le faltará a una mujer seria clásica. Ello se corresponde plenamente con la necesidad del hombre respecto a su relación sexual con la mujer. Es decir, refleja la norma contradictoria de los hombres respecto a la mujer decente y prostituta. En este sentido, Li Ling (2002: 88) afirma que para los intelectuales masculinos el conflicto es representativo: sentimentalmente, se han sentido atraídos por la sexualidad: sin embargo desde lo racional cargan con la obligación social moral. En consecuencia, la creación de este tipo de mujer compensará en cierto modo el conflicto psicológico de los varones. Es así que los autores modelan una imagen independiente, bella y positiva de la mujer, que representará un gran logro en contra de lo feudal e igual a la tradición narrativa masculina china respecto al campo de género. Con todo ello, todavía necesitará desarrollarse más allá en el futuro.

El cuarto tipo es la mujer atrasada. Este tipo de mujer en la literatura tiene una peculiaridad común: desde la perspectiva masculina, su valor está relacionado con la familia, la etnia o el país, teniendo por lo mismo siempre un papel subordinado. Se tratará de un tipo de mujer nunca viva desde su propia subjetividad y voluntad. Incluso en las novelas de maestros como Laoshe y Luxun, se muestra una infiltración del poder masculino inconsciente que expone la represión de la voluntad o el deseo razonable de la mujer y la negación del valor de su propia vida. En este sentido, podremos concluir que en la literatura narrativa masculina existe una imagen de la mujer como sacrificadora sus propios horizontes de vida y signo de una comunidad más que sujeto autónomo.

En conclusión, estos cuatro tipos principales de mujer en la literatura narrativa

masculina actual se basan en la ilustración contemporánea y la ideología revolucionaria, lo que supone un cambio respecto a la forma de la narrativa clásica. En cierto grado se ha transformado el valor de la norma sobre el juicio de la moralidad feudal respecto al deseo masculino. Sin embargo, los autores solo se fijaban en la esclavitud y el prejuicio, sin tener en cuenta la voluntad y la realidad desde la perspectiva femenina: estos deben ser dos aspectos dignos de tomarse en consideración en los siguientes pasos de la literatura contemporánea china.

Teniendo esto en cuenta, volvemos a la obra *Juicio a una zorra*, donde la imagen de Helena coincidirá con el segundo tipo de mujer, la mujer mala. A lo largo de la historia china y tal y como hemos mencionado anteriormente, también han existido mujeres con una imagen parecida a la de Helena. Por lo mismo, la figura de Helena resultará familiar para los lectores chinos. Sin embargo, la obra no solo reivindica su imagen o narra la adaptación de la historia como ocurrirá en la literatura contemporánea feminista china, sino que también se cuenta todo en voz femenina y desde el punto de vista de la mujer. Tal como se expone en la obra:

Esta noche voy a someterme voluntariamente a vuestro juicio a pesar de haber sido condenada de antemano. Pero esta noche las palabras que den forma a los hechos serán mías.

...

Esta noche seré yo quien elija las palabras.

En consecuencia, esta obra sí que contiene un aspecto que todavía no se ha incorporado suficientemente a la literatura contemporánea china o, mejor dicho, a la narrativa masculina: la consideración del punto de vista femenino; es decir, aquel que incluye su voluntad y su realidad. En este sentido, esta obra podrá ofrecer a los lectores chinos una nueva perspectiva centrada en la historia, la literatura china y la tendencia actual de la sociedad.

Es decir, históricamente los lectores podrán ser conscientes de que la imagen femenina presentada en la literatura no es real. Este punto es especialmente relevante

en referencia a la imagen sobre la mujer de la literatura antigua.

En efecto, literariamente la cuestión de la reivindicación de la imagen femenina puede suponer de hecho una novedad para la sociedad china; la mayoría de los lectores posee un estereotipo muy arraigado para personajes femeninos como Helena. Un estereotipo basado en su entorno social y en la propia literatura clásica. Ahora bien, con una obra como *Juicio a una zorra* podrán transmitirse un nuevo ideario con el que juzgar la propia historia e iniciar una reflexión más profunda hacia ella y hacia los “hechos” y “verdades” en los que se basa. Unos hechos y una verdad que provendrán de hecho de solo una de las partes.

Actualmente, tal y como hemos mencionado, el papel tradicional y estereotipado de las mujeres está cambiando en el seno de la sociedad: es una tendencia dentro de esta búsqueda de la erradicación del feudalismo de la Antigua China que dio origen a esos estereotipos, lo que está presente en la obra *Juicio a una zorra*.

Por todo ello podrá decirse que esta obra ofrece nuevas perspectivas para los lectores chinos acerca de su propio punto de vista literario en referencia a lo histórico y lo actual.

10. Los posibles problemas de la cultura feminista en China

En los años 90, bajo la influencia de feminismo occidental y la sociedad de masas apareció la centralidad del cuerpo femenino, por la que se incorpora la descripción del mismo y escenas de su vida cotidiana como el baño, el espejo, la cama, la egolatría, el sentimiento de la sexualidad, etc. Por ello, la manifestación de la sexualidad o el sentimiento sexual contribuyen a una parte del contenido. Indudablemente, el sexo se enlaza estrechamente con el cuerpo de los seres humanos y se trata de una acción corporal relacionada con la reproducción humana a lo largo de la historia: en la vida cotidiana la sexualidad forma, de hecho, parte de la rutina.

En ciertas culturas el tema del sexo resultaba algo “sucio” y por lo mismo también lo era para su literatura y, en consecuencia, se transformaba en algo oculto al entorno social. Desde el año 90 del siglo XX, con la aparición de obras con el cuerpo

femenino como elemento central, la literatura china contemporánea hab á dado un gran paso. Sin embargo, aunque ser á un gran avance para la emancipaci3n de la mujer y del feminismo, posteriormente aparecieron voces que criticaron que no se haya dado cuenta al mismo tiempo de la liberaci3n social ni espiritual de la mujer. Wang Yanfang (2006: 182) afirma que desde la identidad del sexo hasta el del cuerpo, las obras de la escritura del cuerpo femenino no muestran su alma y esp ítu. En la perspectiva de este tipo literatura, existe un mundo lleno de sexualidad que no alcanza, sin embargo, a encarnarse en un personaje femenino de esp ítu fuerte. En este sentido, las novelas como *Shanghai Baby* se prohibieron por no relacionar el destino de la mujer con la cr ífica hist3rica y por haberse abandonado al reclamo de lo comercial.

Dado que en China todav á no hay una categorizaci3n clara de la literatura, una obra feminista podr á sufrir el problema de la censura si manifestara la sexualidad de una forma muy expl ícita. Es verdad que actualmente el feminismo se va desarrollando en la sociedad china y el p úblico ha empezado a tener en cuenta la cuesti3n de la igualdad de sexos. En este sentido, la literatura presta mayor atenci3n a la voz femenina, al alma y al mundo interior de la mujer, y una obra feminista estar á m ás adaptada a la sociedad china actual. Pero cabe mencionar que hay que estar precavido respecto a la posible censura, que afecta especialmente a las obras introducidas en China. Teniendo esto en cuenta, el traductor deber á elegir palabras adecuadas y, al mismo tiempo, transmitir de forma precisa la cultura extranjera adapt ándola al mismo tiempo a la cultura china.

La concepci3n del feminismo en China oscila entre lo nuevo y lo viejo, entre la modernidad y la tradici3n. Es decir, tiene una apariencia moderna y, al mismo tiempo, boga en su subconsciente la tradici3n (Yuan Xilin, 2005: 122).

La diferencia entre el feminismo occidental y el chino consiste en que este último se relaciona estrechamente con la naci3n, por lo que se tratar á de algo que forma parte de un sistema socialista. Como hemos expuesto en el ep ígrafe 5, el movimiento feminista chino empez3 como parte del movimiento para la salvar a la naci3n. En é se consideraba que, a causa de los problemas econ3micos por los que China estaba pasando, se requer á a las mujeres para asumir las mismas

responsabilidades en la producción que los hombres. También se las implicó en las tareas de mejora del país y ellas mismas ofrecieron su propia fuerza en lugar de asumir el papel tradicional de seres al amparo de los hombres.

Cabe mencionar que tanto en el mundo occidental como el oriental, la moral sexual ha ocupado un lugar relevante en el sistema patriarcal. En Occidente, Eva era el ejemplar lascivo en la imaginación humana, mientras que en China existe la expresión 万恶淫为首, cuyo significado sería ‘la lasciva es el peor de todos los males’. Es decir, la gente enlazaba el sexo con los pecados y, generalmente, ser a la mujer quien los causaría. En la sociedad occidental, la Biblia empieza con Adán y Eva comiendo el fruto prohibido y siendo expulsados del Edén. La sexualidad se habría considerado así como el pecado original desde la perspectiva cristiana. Sin embargo, Foucault (2003: 114) explica el pecado sexual, que lleva al adulterio, desde el punto de vista del poder:

El adulterio era jurídicamente condenado y moralmente tachado por concepto de la injusticia que hacía un hombre a aquel cuya mujer seducía. Lo que lo constituía era pues, en una relación sexual fuera del matrimonio, el hecho de que la mujer estuviera casada y solo ese hecho; el estado eventual de matrimonio, del lado del hombre, no tenía porque tomarse en cuenta; que es como decir que el engaño y el daño eran asunto entre los dos hombres –el que se habría apoderado de la mujer y el que tenía sobre ella derechos legítimos.

En consecuencia, la moral sexual alimenta la mitología con el sufrimiento como hilo conductor. Ahora bien, si no se tiene en cuenta la cuestión del control sobre la sexualidad no podrán lograrse los objetivos deseados. En este sentido, en la obra *Juicio a una zorra* también existe el fenómeno de la moral sexual para que el lector pueda tenerlo en cuenta y reflexionar. De una forma más precisa, y tras haber apuntado que en China y en la cultura occidental existirá un criterio parecido acerca del adulterio, hay que decir que para el público chino no resultará difícil en exceso comprender las connotaciones de dicha cultura.

Conclusión

Tal y como se ha expuesto en la introducción, este trabajo de tesis doctoral se centra en el análisis de la traducción del teatro español al chino y lleva a cabo también la traducción al chino de la obra teatral *Juicio a una zorra*. Hemos de tener en cuenta que, todavía en la actualidad, las obras teatrales españolas no se han difundido suficientemente en China; ello afecta especialmente al teatro contemporáneo, del que la obra *Juicio a una zorra* constituye un ejemplo sobresaliente. Aunque basada en la mitología griega, el personaje de Helena de Troya tiene rasgos que lo acercan al propio acervo cultural de la población china. La reivindicación del personaje de Helena, que hace hincapié en las cuestiones de género en particular y la cuestión feminista en general, están en proceso de maduración en China.

La primera parte de esta tesis ha analizado las dificultades más reseñables que existen a causa de las diferencias entre la lengua española y la china desde una perspectiva sintáctica y morfológica. Esta parte sirve de introducción y aporta, de paso, posibles soluciones para algunas de las dificultades más comunes que surgen al enfrentarnos a un trabajo de traducción y que son, de hecho, causadas por las diferencias en cuanto a estructura de ambas lenguas.

En la segunda parte, el estudio se centra en las dificultades de origen cultural, como la fraseología y el empleo de las metáforas. Estas dificultades aparecen de forma inevitable debido a las diferencias culturales entre los dos países. Por eso, se ha expuesto la fraseología china, la española y la traducción de la fraseología de ambas lenguas desde la perspectiva de la equivalencia plena, parcial y nula. En el último caso, y teniendo en cuenta la característica particular del teatro por la que los espectadores no pueden acceder a las explicaciones del contenido que no entienden de modo directo, como harían si fueran lectores, se requiere un nuevo método que se ha desarrollado con detenimiento en la cuarta parte.

Respecto a la tercera, hemos llevado a cabo la investigación de las características

del teatro chino, el lenguaje y el texto con el fin de elaborar una versión convenientemente adaptada al estilo del teatro y las costumbres de la población china. Hay que señalar que es característico del teatro chino el expresar el espíritu de una cosa en lugar de acudir al objeto y el dar cuenta de la mayor cantidad de cosas con la menor cantidad de palabras posible, tal y como sucede con las expresiones de *chengyu*.

En efecto, en la cuarta parte, nos hemos fijado en la búsqueda de métodos y teorías apropiadas para la traducción de la obra, así como en el análisis de las traducciones de obras de teatro al chino. En nuestra versión de *Juicio a una zorra* hemos recurrido de forma general al método interpretativo-comunicativo y de adaptación; se ha hecho teniendo en cuenta al mismo tiempo la oralidad, con el fin de mantener fidelidad y naturalidad respecto al texto original y poder reproducir su efecto estético.

Desde un punto de vista lingüístico, hemos decidido transmitir el sentido comunicativo del texto en lugar de imitar su estructura original. Así cuando nos hemos enfrentado a oraciones largas en español, en la traducción hemos intentado reconstruirlas por medio de frases cortas, prestando atención a la oralidad de la tradición china. Desde el punto de vista cultural, cabe mencionar que hemos tenido en cuenta la posible censura, aspecto de gran relevancia en la China actual, y hemos recurrido a eufemismos para traducir las palabras malsonantes contenidas en el texto original. Por otro lado, respecto a las dificultades dramáticas, hemos distinguido dos técnicas: una para el texto destinado a la representación y otra para el texto destinado a la lectura. Este último se ha traducido más como una obra literaria al estilo de una novela o un poema, mientras que el primero, que ha implicado una mayor dificultad, ha requerido insertar explicaciones en el texto de forma natural.

La tesis trata del feminismo, la ideología que, de hecho, supone el sustrato de esta obra. Así hemos analizado el feminismo de línea marxista chino y el feminismo occidental, considerando que algunas ideas de este podrán servir de referencia para el desarrollo de aquel. Además, las ideas que quieren transmitirse por medio de la obra *Juicio a una zorra* también se han estudiado combinadas con el estudio de la situación

actual así como a la luz de los hechos históricos. En este sentido, esperamos que con la traducción de esta obra también se puedan transmitir a los lectores unas referencias más consistentes acerca del feminismo en particular y la realidad en general. Aparte de ello, la consideración de los posibles problemas de la cultura feminista china constituye por sí mismo otro aspecto importante que se convierte, de hecho, en una nueva razón por la que buscar expresiones adecuadas para la traducción.

En el anexo se ha incluido la traducción completa de la obra *Juicio a una zorra*.

Finalmente, sería nuestro deseo que la presente tesis pudiera servir como referencia para los traductores; sobre todo para los que se dediquen en la traducción español-chino, y que enriqueciera los estudios de traducción teatral. Por otro lado, nos gustaría que contribuyera a despertar el interés de los lectores chinos por el teatro español y por la cuestión del feminismo.

Bibliografía

- Aaltonen, S. (2000). *Time—sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.
- Ahern, A. (2008). *El subjuntivo: contextos y efectos*. Madrid: Arco/Libros.
- Alarcos Llorach, E. (1999). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alberdi, I. (1985). “La interiorización de los roles y la formación de los géneros en el Sistema Escolar. El papel de los enseñantes”. En *Mujer y educación*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer. Serie 3. pp. 23-32.
- Alvar, M. (2000). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.
- Amorós, C. (2005): *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, Madrid: Biblioteca nueva.
- Artaud, A. (1993). *The Theatre and its Double*. Richmond: Calder Publications Ltd.
- Arduini, S. (2002). “Metáfora y cultura en la traducción” en *Tonos Digital*. 4.
- Bassnett, S. (1978). “Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance”. En *Literature and Translation*, pp. 61-76. Eds. J. S. Holmes, et al. Leuven: ACCO.
- Bassnett, S. (1980). “Introduction to Theatre Semiotics”. En *Theatre Quarterly*, 10.38, pp.47-53.
- Bassnett, S. (1985). “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. En *The Manipulation of Literature*, pp. 87-102. Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm.
- Bassnett. (1991). *Translation Studies*. London: Routledge.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1995). *Translation, history and culture*. London: Cassell.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (2001). *Constructing cultures essays on literary translation*. Shanghai: shanghai translations foreign language education press.
- Bassnett, S. (2004). *Translations studies*. Shanghai: shanghai translations foreign

language education press.

- Belbel et alii. (2013): Conocimiento feminista y políticas de traducción. San Sebastián: Arteleku.
- Bello, A. (1847): Gramática de la lengua castellana: destinada al uso de los americanos. Madrid: EDAF.
- Beltrán et alii. (2008): Feminismos. Debates contemporáneos. Madrid: Alianza.
- Bobes Naves, M. del C. (1997). Teoría del teatro (Lecturas). Madrid: Arco Libros.
- Boulton, M. (1960). The anatomy of drama. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.
- Bosque, I. et al. (1999). Gramática descriptiva de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe (Real Academia Española).
- Braga, J. (2009). La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro. Madrid: Fundamentos.
- Brecht, B. (1936). "Alienation Effects In Chinese Acting" en *Brecht On Theatre*, pp.91-99. North Yorkshire: Methuen Drama.
- Butler, J. (1990). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (1993). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Barcelona: Paidós.
- Bueno Pérez, M. L. (1994). "La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio" en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, pp. 15-26. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Calderon de la Barca, P. (2004). La vida es sueño. Madrid: Biblioteca nueva.
- Canoa Galiana, J. (1989). Estudios de dramática: (teoría y práctica). Valladolid: Aceña.
- Carneado Moré Z. y Tristán Pérez, A. M. (1983), Estudios de fraseología. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba.
- Carvalho, P. E. (1999). "Pérolas, esferas e círculos: A tradução de teatro". En *Teatro. Escritos 2: Está tudo bem com o teatro em Portugal?* pp. 57-70 Lisboa: Coto v.á.

- Cary, E. y Ballard, M. (1986). *Comment faut-il traduire?* Lille: Presses Universitaires.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Casares, J. (1992). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Coates, J. y Pichler, P. (ed.) (2011). *Language and Gender*. Oxford: Blackwell.
- Cobo Bedá, R. (2011). *Hacia una nueva política sexual: las mujeres ante la reacción patriarcal*. Madrid: La Catarata.
- Cohen, R. (1988). *Theatre*. California: Mayfield publishing company.
- Corpas Pastor, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos (Lingüística iberoamericana)*. Madrid: Iberoamericana.
- Corpas Pastor, G. (2000). *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Comares.
- Corpas Pastor, G. y Alvar Ezquerro, M. (1997). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Corvin, M. (1997). *Teoría del teatro*. Edited by M. del C. Bobes Naves. Madrid: Arco/Libros.
- Coseriu, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Cowie, A.P. (1981). "The Treatment of Collocations and Idioms in Learner's Dictionaries" en *Applied linguistics* 2 (3), pp. 223-235.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y Horas.
- Díez Taboada, J. M. (1968). "Observaciones sobre la traducción poética" en XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas, actas/ coord por Antonio Quilis, Ramón Blanco Carril, Margarita Cantarero, Vol. 2, pp. 853-964.
- Dobrovol' Skij. (2000). "Idioms in contrast: a functional view", en *Las lenguas de europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, pp. 367-386.

- Dueñas, M. (2010). *El tiempo entre costuras*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Echenique Elizondo, M.T. y Martínez Alcalde, M. J. (2016). *Fraseología española*. Madrid: Editorial CSIC.
- Espasa, E. (2000). “Performability in translation: speakability? Playability? Or just saleability?” en *Moving Target: drama translation and cultural relocation*. Ed. Upton, Carole—Anne. Manchester: St Jerome.
- Espasa, E. (2012). “Stage translation”. En *The Routledge Handbook of Translation Studies*, pp. 317-331.
- Espasa, E. (2001). *La traducció dalt de l’escenari*. Barcelona: Eumo editorial.
- Espasa, E. (2009). «Repensar la representabilidad». En *Revista de traductologia* 13, pp.95-105.
- Ezpeleta, P. (2007). *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Federici, S. (2004). *El calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de sueños.
- Fernández Almagro, M. (1954). “Benavente y algunos aspectos de su teatro”. En *Clavileño*, 28, pp. 1-17.
- Firestone, S. (1976). *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *La historia de la sexualidad volumen 3*. Madrid: Siglo XXI.
- Foster, D.W. (1998). *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerna.
- Gairns, R. y Redman, S. (1986). *Working with words: a guide to teaching and learning vocabulary (Cambridge handbooks for language teachers)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Garzón, J. I. (2011). “Carta al padre”. En el periódico *ABC*. 11/11/2011.
- García Lorca, F. (2006). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Colihue.
- García Lorca, F. (2005). *Yerma*. Buenos Aires: Colihue.

- García Lorca, F. (2001). *Bodas de sangre*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- García Montero, L. (1996). “El teatro, la casa y Bernarda Alba”. En *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, pp. 359-370. Granada: Universidad de Granada.
- García-Page Sánchez, M. (2008). *Introducción a la fraseología española: estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthropos.
- García Posada, M. (1996). “Introducción” en Soria Olmedo, A. (ed), García Lorca, Ucelay, M. (1986), *Federico García Lorca y el club teatral Anfistora: el dramaturgo como director en escena*.
- García, P. (2003). *Estereotipos de género en la publicidad televisiva*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- García, S. (2003). *Las expresiones causales y finales*. Madrid, Arco/Libros.
- García Yebra, V. (1997). *Teoría y práctica de la traducción: Vol. 1*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gasca, L. y Gubern, R. (2008). *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Giménez Armentia, P. y De la Calle Maldonado, C. (2009). “Inicios y fragmentación del feminismo en Occidente”. En *Comunicación y hombre revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades*. No. 5, pp.167-174.
- González Royo, C. y Mogorrón Huerta, P. (2011). *Estudios y análisis de fraseología contrastiva: lexicografía y traducción y análisis de corpus*. Alicante: Universidad de Alicante.
- González Vaquerizo, H. (2011). “Duplicidad de una mujer griega. Helena como fantasma de la duplicidad femenina en el mundo griego”. En R. López Gregoris & L. Unceta Gómez (eds.), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*, pp. 93-106. Alicante: Universidad de Alicante.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2001). *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.
- Haensch, G. (1982). *La lexicografía: de la lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid: Gredos.

- Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. London: Longman.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Heim, Irene. (1982). *The Semantics of Definite and Indefinite Noun Phrases*. Ph.D. thesis, University of Massachusetts, Amherst.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jakobson, R. (1960). *Concluding Statement: Linguistics and Poetics*. Cambridge: MIT Press
- Joan W. y Scott, G. (1986). "A Useful Category of Historical Analysis". En *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5. (Dec., 1986), pp. 1053-1075
- Lafarga, F. (1998). "La traducción teatral: Problemas y enfoques". En Ruiz, Rafael y López, Rodrigo (col.). *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*, pp. 101-116 Granada: La Gioconda.
- Lakoff, G. (1993). "How metaphor structures dreams: The theory of conceptual metaphor applied to dream analysis". En *Dreaming 3*, pp. 77-98.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lapeña, A. L. (2012). *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: El caso de Vieira Mendes*. Granada: Universidad de Granada.
- Larson, M.L. (1989). *La traducción basada en el significado*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Llovet, E. (1966). "Jacinto Benavente y su circunstancia literaria y social". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 204, pp. 519-526.
- Lonzi, C. (1981). *Escupamos sobre Hegel*. Barcelona: Anagrama.
- Lope de Vega. (2013). *Fuente Ovejuna*. Barcelona: Vicens Vives.
- López, A., Madrid, J^aM^a, Encabo, E. Y Moreno, C. (2005-2006). "Comunicación, diferencias de género e investigación. Realidad y perspectivas". En *Contextos educativos*, N^o8-9, pp. 249-259.
- Lu, Jingsheng. (2000). *Enseñanza e investigación del español en China*. Madrid: Gráficas Escorial, S L.

- Luque Durán, J. de D. (2001). Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo. Granada: Impredisur S.L.
- Luque Durán, J. de D. y Pamiés Bertrán, A. (2005). La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología, Granada: Impredisur S.L.
- Luque Durán, J. de D. y Pamies Bertrán, A. (1998). Léxico y fraseología. Granada: Impredisur S.L.
- Luque Durán, J. de D. y Pamies Bertrán, A. (1997). Problemas de lexicología y lexicografía. Granada: Impredisur S.L.
- Luque Durán, J. de D., Pamies Bertrán, A., Universidad de Granada. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. (2000). Trabajos de lexicografía y fraseología contrastivas. Granada: Método.
- Luque Durán, Jornadas internacionales sobre estudio y enseñanza del léxico Granada, J. de D., Manjón Pozas, F.J. (1998). Teoría y práctica de la lexicología: IV jornadas internacionales sobre estudio y enseñanza del léxico. Granada: Método.
- Luque Nadal, L. (2011). Fundamentos teóricos de los diccionarios lingüístico-culturales: relaciones entre fraseología y culturología, Granada: Granada Lingüística.
- Luque Durán, J. de D. (2009). “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?” En *Language Design* volumen 11, Barcelona, pp 93-120.
- Lvóvskaya, Z. (1997). Problemas actuales de la traducción. Granada: Método Ediciones.
- Lyons, J., Cerdà Massó R. (1993). Introducción al lenguaje y a la lingüística, [3a. ed.]. Barcelona: Teide.
- Lyons, J., Cerdà Massó R. (1986). Introducción en la lingüística teórica, [8a. ed.]. Barcelona: Teide.
- Marcos Marín, F. (1975). Lingüística y lengua española: introducción, historia y métodos, Madrid: Cincel.
- Martínez Marín, J. (1996). Estudios de fraseología española. Málaga: Librería Agora.
- Matteini, C. (2008): “La traducción teatral”. En Tortosa, Virgilio (ed.). *Re-escrituras*

- de lo global: Traducción e interculturalidad*, pp. 471-485. Madrid: Biblioteca Nueva,.
- MacKinnon, Catherine. (1982). "Feminism, Marxism, method, and the state: An agenda for theory". En *Signs: Journal of women in culture and society*, 7(3), 515-544.
- Marco Borillo, J., Verdegal Cerezo, J. M., Hurtado Albir, A. (1999). "La traducción literaria", en: Hurtado Albir, A. (ed.), *Enseñar a traducir*. pp. 167-181. Madrid: Edelsa.
- Marx, K. (2019). Manifiesto del partido comunista, Michigan: Independently published.
- Millet, K. (1995). Política sexual. Madrid: Cátedra.
- Montoro del Arco, E.T. (2006). Teoría fraseológica de las "locuciones particulares": las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español. Frankfurt am main: Peter Lang.
- Mora Teruel, F. y Sanguinetti, A. M. (1994). Diccionario de neurociencias. Madrid: Alianza.
- Mounin, G. (1977). Los problemas teóricos de la traducción. Madrid: Gredos.
- Muraro, L. (1994). El orden simbólico de la madre. Madrid: Horas y Horas.
- Newmark, P. (1992). Manual de traducción. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. (1959). "Principles of Translation as exemplified by Bible Translating". En *Translation*, pp.11-13. Ed. Reuben Arthur Bower. Harvard: Harvard University Press.
- Nida, E. A. y Taber, C. R. (1974). La traducción: teoría y práctica. Madrid: Ediciones Cristiandad
- Nida, E. (1975). Exploring semantic structures. Munchen: Wilhelm Fink Verlag.
- Nida, E. (2012). Sobre la traducción. Madrid: Cátedra.
- Oakley, A. (1972). Sex, Gender and Society. London: Temple Smith.
- Oliva, C. (1989). El teatro desde 1936. Madrid: Alhambra.
- Pavis, P. (1989). Problems of translation for the stage intercultural and post modern theater. The play out of context: transferring plays from culture to culture. Ed.

- Scolnicov, Hanna and Holland Peter. Cambridge: Cambridge University press.
- Pavis, P. (1982). *Language of stage: Essays in the Semiology of theater*. New York: Performing arts journal publication.
- Pavis, P. (1992). *Theater at the crossroads of cultures*. London: London Routledge.
- Pawlik, J. (2001). *Selección de problemas de gramática española*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza.
- Pisarska, A. (1989): *Creativity of translators. The translation of Metaphorical Expressions in Non-literary Texts*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu.
- Rabadan, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés—español*. León: Universidad de León.
- Radford, A. et al. (2009). *Introducción a la lingüística*. Madrid: Akal.
- Ramírez Bellerín, L. (2009). *Manual de traducción chino-castellano*. Barcelona: Gedisa.
- Real Academia Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa Libros.
- Reed, E. (1970). “La mujer: ¿casta, clase o sexo oprimido?”. En *Revista International Socialist Review*, septiembre 1970, Vol. 31, No. 3, pp. 15-17 y 40-41.
- Ribas, A. (1995). “Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos” en *Teatro y Traducción*, pp.25-36, coord. por Francisco Lafarga, Roberto Dengler Gassin. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Rivera, M. M. (1994): *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.
- Romo Reza, S. y Papadimitriou Cánara, G. (2004). *Sistema sexo-género. Guía metodológica*. México: D.F.
- Rojo, G. (1978). *Cláusulas y oraciones*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Ruiz Ramón, F. (1996). *Historia del teatro español*. Vol. 1, Desde sus orígenes hasta

1900. Madrid: C átedra.
- Salvat, R. (1996). *El teatro: como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- Santoyo, J. M. (1989). "Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de una tipología". En *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, pp. 95-112.
- Santoyo, J. M. (1995). "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español". En Lafarga, F. y Dengler, R. (eds.). *Teatro y traducción*, pp. 13-23. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Seco, M. (1982). *Gramática esencial del español: introducción al estudio de la lengua*. Madrid: Aguilar.
- Seleskovitch, D. y Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. París: Didier Erudition.
- Serón-Ordóñez. (2014). Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field. En *Status Quaestionis*.
- Scott, J. (1997). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Lamas, Marta (comp.) *El Género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 289. México: UNAM Grupo Editorial,.
- Simposio de Lenguas Asiáticas Granada, Luque Durán, J. de D. (2004). *Lenguas y culturas de Oriente: Actas del I Simposio de Lenguas Asiáticas*, Granada: Granada Lingüística.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins publishing.
- Snell—Hornby, M. (1997). *Is this a dragger which I see before me?: The non—verbal language of drama. Non—verbal communicative and translation*. London: John Benjamins publishing.
- Stanislavski ĩ K.S., Campos, J., Corazza, J.C., Magarshack, D. (2009). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI.
- Steiner, G. (1975): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de cultura económica.
- Thun, H. (1976). *Probleme der Phraseologie*. Berlin: De Gruyter.

- Torrente Ballester. (1957). Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama.
- Torre, E. (1994). Teoría de la traducción literaria. Madrid: Síntesis.
- Tortosa, V. (2008). Re-escrituras de lo global : traducción e interculturalidad . Madrid: Biblioteca Nueva
- Toury, G. (1995). Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Trancón, S. y Gutiérrez Carbajo, F., (2006). Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática. Madrid: Fundamentos.
- Tubert, S. (2003). Del sexo al género. Los equivalentes de un concepto. Madrid: Cátedra.
- Ubersfeld, A. (1993). Le drame romantique. París: Belin.
- Valcárcel, A. (2008). Feminismo en el mundo global. Madrid: Cátedra.
- Vázquez-Ayora, G. (1977). Introducción a la traductología, Washington: Georgetown University Press.
- Veiga, A. y Mosteiro, M. (2006): El modo verbal en cláusulas condicionales, causales, consecutivas, concesivas, finales y adverbiales de lugar, tiempo y modo. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vigoureux-Frey, N. (1996): “Traduire le théâtre: le jeu de la différence”. En Ruiz, Rafael y Martínez, Juan Antonio (eds.). *Propuestas metodológicas para la enseñanza de lenguas extranjeras: Texto dramático y representación teatral*. pp. 13-22. Granada: Universidad de Granada.
- Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1958). Stylistique comparée de l’anglais et du français. París : Didier.
- Vlakhov, S. y Florin, S. (1970): “Neperevodimoe v perevode: realii”. En *Masterstvo perevoda*, pp. 432-456. Moscú: Sovetskii pisatel.
- Villán, J. (2011). “La bella inocente”. En el periódico *El Mundo*, 7/11/2011.
- Verba G. y Breus, V. (1998): “Expresiones idiomáticas en la prensa española en el espejo de su equivalencia ucraniana”, en Luque Durán, Juan De Dios y Pamies Pertrán, Antonio (Eds.), *Léxico y fraseología*, pp.171-179. Granada: Método Ediciones.

- Vermeer, H. J. (1983). "Translation theory and linguistics", en *Näk ökhtia k ään ämisen tutkimuksesta*, pp. 1-10. P. Roinila, R. Orfanos y S. Tirkkonen Condit (eds.), Joensuu: University of Joensuu.
- Wellwarth, G. E. (1981). "Special Considerations in Drama Translation". En *Translation Spectrum*, pp.140-146. M.O. ROSE (ed.). Albany: State University of N. Y. Press.
- Wu, F. (2014). La fraseología en chino y en español: caracterización y clasificación de las unidades fraseológicas y simbología de los zoónimos. Un estudio contrastivo. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Wu, F. (2016). "Fraseología comparada del español y del chino: su aplicación a la enseñanza en la clase de español como lengua extranjera". En *Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera*.
- Wilson, E. y Goldfarb, A. (2016). *Theatre: The Lively Art* (9th ed.). Boston: McGraw-Hill Education.
- Witte, H. (2008). Traducción y percepción intercultural. Granada: Comares.
- Wright, E. A. (1962). Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wright, E. A. y Paschero, C. H. (1982). Para comprender el teatro actual. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zich, O. (1931). *Estética del arte dramático*. Praga: Melantrich.
- Zinaida Lv óvskaya. (1997), *Problemas de la traducción*. Granada: Granada lingüística
- Zuber-Skerrit, O. (1984): *Page to page. Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- Zuluaga, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt am main: Peter Lang

Bibliografía en chino:

- 安云凤主编. (1995). 《性伦理学》，北京：首都师范大学出版社。
- 安托南 阿尔托. (1993). 《残酷戏剧：戏剧及其重影》，北京：中国戏剧出版社。
- 北京艺术研究所和上海艺术研究所. (1990). 《中国京剧史》中卷，北京：中国戏剧出版社。
- 白夜. (1964). 《恋爱和思想革命化的关系》，载《中国妇女》1964年第6期。
- 常凯. (1995). 《公有制企业中女职工的失业及再就业问题的调查与研究》，载《社会学研究》1995年第3期。
- 陈永国主编. (2005). 《翻译与后现代性》，北京：中国人民大学出版社。
- 辞海. (1979). 上海：上海辞书出版社。
- 丁帆. (1991). 《男性文化视阈的终结——当前小说创作中的女权意识和女权主义批评断想》，载《小说评论》1991年第4期, 25-30。
- 杜芳琴, 王向贤. (2003). 《妇女与社会性别研究在中国：1987~2003》，天津：天津人民出版社。
- 冯媛. (1996). 《“赋权”、“权能”或“引爆”——求解“Women Empowerment”》，载《妇女研究论丛》1996年第1期。
- 高彦颐. (2016). 《女权主义在中国的翻译历程》，上海：复旦大学出版社。
- 高小贤等主编. (2002). 《社会性别与发展在中国：回顾与展望》，陕西：陕西人民出版社。
- 郭于华. (2003). 《心灵的集体化：陕北驢村农业合作化的女性记忆》，载《中国社会科学》2003年第4期。
- 黄爱华. (2004). 《论西方浪漫主义思潮对中国现代话剧创作的影响》，载《浙江艺术职业学院学报》2004年第2期, 34-40。
- 金惠康. (2002). 《跨文化交际翻译》，北京：中国对外翻译。
- 焦菊隐. (1959). 《略谈话剧的民族形式和民族风格》，载《戏剧研究》
- 刘伯红. (2009). 《中国社会转型期的女职工劳动保护》，载《妇女研究论丛》2009年第2期, 11-19。
- 罗琼. (1980). 《关于贯彻以生产为中心的妇女工作方针的问题》，载《妇女工作》

1980年第9期。

- 罗苏文. (1996). 《女性与近代中国》，上海：上海人民出版社。
- 李小江. (2002). 《导言：从 Gender(性别)在译介中的歧义性谈起》，载李小江等著《文化、教育与性别——本土经验与学科建设》，江苏：江苏人民出版社。
- 罗列. (2013). 《性别视角下的译者规范》，北京：北京师范大学出版社。
- 李银河. (2005). 《女性主义》，山东：山东人民出版社。
- 刘月华，潘文娱、故桦. (2017). 《实用现代汉语语法》，北京：商务印书馆。
- 吕臣重. (2000). 《卡尔德隆戏剧选》，北京：昆仑出版社。
- 卢昂. (2000). 《东西方戏剧的比较与融合》，上海：上海社会科学出版社。
- 蔺海波. (1999). 《话剧：在向戏曲的学习中发展自身——中国话剧发展史的启示》，载《戏剧文学》1999年第10期, 45-47。
- 李玲. (2002). 《中国现代文学中的性别意识》，北京：人民文学出版社。
- 厉震林. (2010). 《论原始戏剧与前卫戏剧》，北京：文化艺术出版社。
- 李大钊. (1984). 《李大钊文集：下册》，北京：人民出版社。
- 卢昂. (2000). 《东西方戏剧的比较与融合》，上海：上海社会科学院出版社。
- 马康淑，黎万棠. (1998a). 《中国语文文法》，台北：国立编译馆。
- 马康淑，黎万棠. (1998b). 《中国语文文法》，台北：国立编译馆。
- 梅耶荷德. (1986). 《梅耶荷德谈话录》，北京：中国戏剧出版社。
- 孟伟根. (2012). 《戏剧翻译研究》，杭州：杭州大学出版社。
- 毛泽东，周恩来. (1938). 《创立缘起》，鲁迅艺术学院。
- 马少波. (1952). 《戏曲改革论集》，上海：华东人民出版社。
- 孟悦. (1991). 《性别表象与民族神话》，载《二十一世纪》(香港) 1991年第4期。
- 马莎·E.希门尼斯，周守吾. (2005). 《马克思的方法论与女性主义》，载《国外理论动态》2005年第10期, 28-29。
- 裴开瑞，法夸尔 (Chris Berry y Mary Farquhar). (2011). 《再次观看：以中国的实例重新思考电影中的性别》，载《二十一世纪》2001年第68期。
- 潘智丹，杨俊峰. (2013). 《国外戏剧翻译研究的发展及流变》，载《外语教学与研究》2013年第2期, 288-297。
- 潘水琴. (1996). 《中西文翻译技巧与方式研究》，台北：中央图书。

- 齐文颖. (1997). 《加强对国外的妇女研究》，载《妇女研究论丛》1997年第3期。
- 孙维张. (1989). 《汉语熟语学》，吉林：吉林教育出版社。
- 沈拉蒙. (2001). 《应用中西翻译》，台北：冠唐。
- 田美丽. (2004). 《中国现代戏剧原型阐释》，北京：中国戏剧出版社。
- 王涛. (2015). 《世界社会主义运动视阈下的中国妇女解放》，北京：中国社会科学出版社。
- 王璐. (2016). 《国内外戏剧翻译研究综述》，载《四川戏剧》2016年第9期, 45-49。
- 王国维. (1998). 《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社。
- 王艳芳. (2006). 《女性写作和自我认同》，北京：中国社会科学出版社。
- 谢莉.西蒙，吴晓黎，译. (2001). 《翻译理论中的性别》，北京：中央编译出版社。
- 现代汉语词典. (1997). 北京：商务印书馆。
- 肖冰. (2008). 《论中国传统戏剧审美观及近现代的嬗变》，博士论文，湖南：湖南大学。
- 徐暮云. (2008). 《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社。
- 袁曦临. (2005). 《潘多拉的盒子：女性意识的觉醒》，上海：上海译文出版社。
- 伊维德，何博，程芸. (2015). 《中世纪中国戏剧的多种形态：如何改编文本以满足演员，观众，审查官和读者的不同要求》，载《长江学术》，2015年第3期, 33-38。
- 岳中奇. (2007). 《句首前置定语和状语的位移性质思辨》，载《汉语学习》2007年第6期, 12-19。
- 余秋雨, (1985). 《戏剧审美心理学》，四川：四川人民出版社。
- 杨文华. (2002). 《中国话剧与西方哲理剧》，载《文艺理论与批评》2002年第3期, 134-134。
- 源放. (1989). 《我国女干部超过870万》，载《人民日报》1989年3月7日。
- 颜焯. (2002). 《我国女性人口的社会成就分析》，载《统计研究》2002年第1期。
- 余光中. (2007). 《余光中谈翻译》，北京：中国对外翻译出版公司。
- 俞航. (2016). 《中西戏曲戏剧语言与文体比较》，载《外国文学研究》2016第九期。
- 周作人. (2002). 《谈虎集》，河北：河北教育出版社。

- 赵士钰. (1999). 《汉语、西班牙语双语比较》，北京：外语教学与研究出版社。
- 中华妇联. (1991). 《中国妇女运动历史资料(1840-1918)》，北京:中国妇女出版社。
- 周海云. (2016). 《契诃夫戏剧语言的诗意美学特征对曹禺戏剧创作的影响》，载《蚌埠学院学报》2016年第5期, 68-71。
- 张洪霞. (2019). 《浅析文本元素作为戏剧向度的几种模式》，载《戏剧文学》，2019年第3期, 6-16。
- 张庚, 郭汉城. (1989). 《中国戏曲通论》，上海：上海文艺出版社。
- 朱生豪. (1958). 《莎士比亚戏剧全集》，北京：人民文学出版社。
- 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. (2009). 《马克思恩格斯文集(第9卷)》，北京：人民出版社。
- 中共中央文献研究室. (1999). 《毛泽东文集》第6卷，北京：人民出版社。
- 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. (2009), 《马克思恩格斯文集》第4卷，北京：人民出版社。
- 朱保光. (1983). 《维佳戏剧选》，上海：上海译文出版社。
- 赵振江. (2007). 《加西亚·洛尔卡戏剧选》，石家庄：河北教育出版社。
- 周访渔. (1997). 《卡尔德隆戏剧选》，上海：上海译文出版社。