

Paisajes del alma de Unamuno: propuesta de
traducción

YURAN WANG

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

Diciembre de 2022

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



A mis padres.

AGRADECIMIENTOS

Esta tarea tan significativa para mí no hubiera podido llevarse a cabo sin la ayuda y el apoyo de muchas personas.

La primera a quien quiero dar las gracias es a mi tutor, el profesor Rafael García Pérez, que tanto me ha ayudado y quien siempre ha hecho gala de una gran paciencia. Gracias a sus amplios conocimientos he logrado resolver muchos problemas que se me han planteado a lo largo de esta investigación, incluyendo las dificultades lingüísticas y culturales más destacadas en la traducción del español al chino, así como la comprensión e interpretación de los textos contenidos en la colección de ensayos *Paisajes del alma*.

A continuación, me gustaría dar las gracias a mis familiares y a mis amigos, que me han transmitido todo su ánimo y apoyo durante el doctorado; a mis padres, que me dieron a luz y me criaron, que me han dado todo lo que tenían, y, finalmente, a mis amigos, que se han preocupado por mí y siempre me han transmitido sus buenos deseos.

A partir de hoy, mi vida tomará un nuevo rumbo con el amor y el cuidado de mi profesor, mis familiares y mis amigos.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Libro publicado:

La traducción al chino de la obra de Unamuno, *Paisajes del alma* (灵魂的风景).

ISSN 978-1-64695-212-0

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE	15
TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN Y ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS.....	15
CAPÍTULO 1	16
LAS REFLEXIONES TEÓRICAS EN OCCIDENTE Y EN CHINA.....	16
1. La reflexión teórica en Occidente.....	16
1.1. La teoría comparativa de Vinay y Darbelnet.....	16
1.2. Catford y la teoría de equivalencia.....	17
1.3. Newmark y los métodos de traducción	18
1.4. Nida y la equivalencia dinámica	19
1.5. Hatim y Mason, la teoría comunicativa y el análisis de discurso.....	20
1.6. La teoría del skopos, Katharina Reiss y Hans Vermeer.....	21
1.7. Venuti, la extranjerización y la domesticación	22
2. La reflexión teórica en China.....	23
2.1. Yan Fu y las <i>tres dificultades</i>	23
2.2. Lu Xun y la traducción dura.....	25
2.3. Fu Lei y el parecido espiritual.....	26
2.4. Qian Zhongshu y la traducción como transmigración.....	27
3. La lengua china y la traducción.....	29
3.1. La historia y evolución de la lengua china	29
3.2. La traducción y la europeización del chino moderno.....	31
CAPÍTULO 2	34
DIFICULTADES LINGÜÍSTICO-CONTRASTIVAS DE LA TRADUCCIÓN..	34
1. Principales dificultades provocadas por diferencias sintácticas.....	34

1.1. Amplificación y adición	34
1.2. Repetición.....	38
1.3. Simplificación y omisión.....	41
1.4. Reorganización de la oración	42
1.5. Reconstrucción de la oración	46
1.5.1. Orden de las palabras	47
1.5.2. Afirmación y negación.....	50
1.5.3. Construcciones activas y pasivas	52
1.5.4. Aposición	53
2. Principales dificultades provocadas por diferencias morfológicas.....	55
2.1. Artículo	55
2.2. Sustantivo	58
2.3. Verbo.....	64
2.3.1. Tiempo	64
2.3.2. Modo	68
2.3.3. Las formas no personales: el participio y el gerundio	75
2.4. Adjetivo	78
2.5. Adverbio	87
2.6. Conjunción	92
2.6.1 Conjunciones coordinantes	92
2.6.2. Conjunciones subordinantes	95
2.7. Clasificador	97
2.7.1. Clasificadores nominales	98
2.7.2. Clasificadores verbales	103
2.8. Partícula auxiliar.....	106
2.8.1. Partículas estructurales.....	107
2.8.2. Partículas aspectuales.....	109
2.8.3. Partículas tonales	110
3. Principales dificultades provocadas por diferencias léxicas	112
3.1. La polisemia	112
3.2. Disparidad de campos semánticos.....	117

CAPÍTULO 3	120
DIFICULTADES CULTURALES DE LA TRADUCCIÓN.....	120
1. Las metáforas	120
1.1. Las metáforas conceptuales.....	120
1.2. La traducción de las metáforas.....	124
2. Las expresiones idiomáticas: modismos, proverbios y refranes	126
3. Religión	131
4. Historia y sociedad.....	133
4.1. Historia.....	133
4.2. Sociedad.....	135
5. Ecología y materia.....	138
5.1. Ecología.....	138
5.2. Materia.....	139
SEGUNDA PARTE	142
TRADUCCIÓN AL CHINO DE <i>PAISAJES DEL ALMA</i>.....	142
CAPÍTULO 1	143
EL CARÁCTER ENSAYÍSTICO OCCIDENTAL Y CHINO, Y LA TRADUCCIÓN DEL ENSAYO UNAMUNIANO EN CHINA.....	143
1. El ensayo español y el ensayo chino	143
1.1. El ensayo español.....	144
1.2. El ensayo chino.....	148
1.2.1 El ensayo chino antiguo.....	148
1.2.2. El ensayo chino moderno: la europeización.....	153
2. Análisis comparativo del ensayo literario en China y España.....	155
2.1. Forma literaria del ensayo.....	155
2.2. La tipología del ensayo.....	156

2.2.1. El ensayo puro.....	157
2.2.2. Ensayo poético-descriptivo.....	161
2.2.2.1 Ensayo poético	162
2.2.2.2. Ensayo descriptivo	166
2.2.3. El ensayo crítico-erudito	169
2.2.3.1. El ensayo crítico	170
2.2.3.2. El ensayo erudito	172
2.3. Comparación de las características del chino y el español en los ensayos.....	175
2.3.1. Estructura silábica y tonos	175
2.3.2. Los caracteres chinos	177
2.3.3. La combinación formal y la combinación semántica	178
3. La traducción del ensayo unamuniano en China.....	180
CAPÍTULO 2	182
LA TRADUCCIÓN DEL PAISAJES DEL ALMA: ESTUDIOS DE LA OBRA, Y DE LAS TRADUCCIONES DE OTROS ENSAYOS DE UNAMUNO.....	182
1. Estudio del Paisajes del alma	182
1.1. Paisajes y Unamuno	182
1.2. Fondo y forma de <i>Paisajes del alma</i>	184
1.2.1. Los viajes	184
1.2.2. La reflexión filosófica.....	187
1.2.3. Los poemas	190
1.3. Los elementos principales	193
1.3.1. Los elementos naturales.....	194
1.3.1.1. La naturaleza y el alma.....	194
1.3.1.2. La naturaleza y la música	196
1.3.1.3. La naturaleza, la soledad y el silencio	197
1.3.1.4. La naturaleza y la eternidad.....	198
1.3.2. Los elementos humanos.....	200
1.3.2.1. La humanidad y las construcciones.....	200
1.3.2.2. La humanidad y la vida	202

1.3.2.3. La humanidad y la religión.....	204
1.3.2.4. La humanidad y la historia	205
2. Estudio de los ensayos unamunianos traducidos al chino.....	207
2.1. La elección de las palabras apropiadas: precisión léxica	207
2.2. La traslación de las oraciones.....	220
2.2.1. Las rayas	220
2.2.2. La reconstrucción y reorganización de las oraciones.....	226
2.2.2.1. Cambio de posición del foco de información.....	226
2.2.2.2. La elección de combinación y división	229
2.2.3. La transmisión de las reflexiones filosóficas y religiosas.....	231
2.3. Los errores en la traducción	239
2.3.1. Malentendido del original	239
2.3.2. Omisiones y simplificaciones inapropiadas.....	241
2.3.3. Traducciones chinas incomprensibles.....	243
CAPÍTULO 3	246
MÉTODOS TRADUCTOLÓGICOS.....	246
1. La traducción literaria	246
1.1. La traducción literaria	246
1.2. La traducción ensayística	247
2. El papel del traductor	249
3. Las estrategias, los métodos y las técnicas aplicados en la traducción	251
CAPÍTULO 4	257
DIFICULTADES LINGÜÍSTICAS EN LA TRADUCCIÓN DE <i>PAISAJES DEL ALMA</i>	257
1. La traducción de las palabras.....	257
1.1. Sustantivo: el género y el número	257
1.2. Verbo: el tiempo y el modo	264

1.2.1. Tiempo: el pasado y el futuro.....	264
1.2.2. Modo: el subjuntivo	267
1.3. Adjetivo	269
1.4. Conector	271
2. Sintaxis unamuniana	275
2.1. Cohesión.....	276
2.2. Coherencia.....	278
2.3. Embellecimiento.....	281
3. Vocabulario característico.....	286
3.1. Arcaísmos	287
3.2. Dialectalismos	294
3.3. Neologismos y Helenismos	297
3.3.1. Neologismos	297
3.3.2. Helenismos.....	298
CAPÍTULO 5	301
DIFICULTADES CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN DE PAISAJES DEL ALMA	301
1. Las anotaciones	301
2. La traducción de los nombres propios	302
2.1. Antropónimos	304
2.2. Topónimos	308
3. La traducción de los términos históricos y religiosos	312
3.1. Términos religiosos	312
3.2. Términos históricos	315
4. La traducción de las figuras retóricas.....	318
4.1. Retórica semántica	320
4.1.1. Metáfora.....	320
4.1.2. Símil.....	326

4.1.3. La adjetivación.....	328
4.2. Retórica estructural.....	330
4.2.1. Paralelismo.....	330
4.2.2. Repetición	332
4.2.3. Quiasmo	336
4.3. Retórica lógica: Las contradicciones.....	338
4.4. Figuras retóricas fónicas.....	343
5. La recreación de las expresiones idiomáticas	346
6. La traducción de la intertextualidad.....	347
CAPÍTULO 6	353
LA TRANSMISIÓN DE LOS SÍMBOLOS LITERARIOS UNAMUNIANOS.	353
1. La traducción intercultural e intergeneracional.....	353
2. Los simbolismos unamunianos	354
2.1. Cielo	354
2.2. Montaña.....	359
2.3. Páramo.....	362
2.4. Agua.....	364
2.5. Humano	369
2.5.1. Ensueño.....	369
2.5.2. Nacer y morir	371
2.5.3. Hueso y carne.....	375
2.5.4. Alma.....	377
2.6. Eterno e inmortal	381
CONCLUSIÓN	385
BIBLIOIGRAFÍA	389
TERCERA PARTE	413
ANEXO	413

Introducción

De la obra de Miguel de Unamuno y Jugo, figura central de la generación del 98, solo se han sido traducido en China los libros *Niebla*, *La tía Tula*, *San Manuel Bueno, mártir* o *Del sentimiento trágico de la vida*. Ello significa que la mayoría de sus obras ensayísticas, que han contribuido a la innovación del ensayo español en el siglo XX y pueden considerarse un modelo del género, apenas son conocidas para los chinos.

Sabemos que, desde hace mucho tiempo, el autor se dedicó a recorrer las tierras españolas en busca del alma del país, y su literatura y filosofía sobre el paisaje han despertado un gran interés en mí. Creo que la traducción al chino de la colección de artículos de viaje elaborada por Manuel García Blanco en los que Unamuno reflexiona sobre el paisaje español, *Paisajes del alma* es esencial para ayudar a los lectores chinos a comprender mejor la forma en que nuestro autor vasco percibe y retrata España. Y lo que es más importante: para enriquecer el conjunto de los textos sobre la literatura española de principios de siglo en lengua china y contribuir a facilitar el trabajo de los especialistas de la literatura comparada y de los estudios culturales de España y China. Esa obra compleja nos lleva necesariamente a trabajar de modo interdisciplinar, pues en estos textos se mezclan la literatura de viajes y la reflexión filosófica. Partimos de la idea de que nos encontramos ante textos ensayísticos integrados en el molde formal del artículo periodístico.

En la primera parte de la tesis, de carácter general, se analizan los aspectos relacionados con la traductología y con la práctica de la traducción y, más concretamente, de la traducción literaria. En el primer capítulo, se resumen las teorías modernas de la traducción, tanto en Occidente como en China. En el segundo capítulo se tratan las principales dificultades provocadas por la lingüística en la traducción del español al chino. Dado que el español y el chino son dos lenguas con distintos orígenes (una indoeuropea y la otra sinotibetana), hay que prestar atención a los obstáculos a los que los traductores deben enfrentarse debido a las diferencias sintácticas, morfológicas

y léxicas. El tercer capítulo de esta parte se centra en el estudio sobre las dificultades ligadas a las diferencias culturales entre España y China. Estos dos países, tan distantes, tienen su propia cultura, formada por distintos aspectos históricos, geográficos, sociales, etc., lo cual, obviamente, supone una dificultad añadida a la hora de traducir.

A continuación, la segunda parte es, en realidad, un estudio de la obra *Paisajes del alma* desde los puntos de vista del género ensayístico, desde el contenido, así como las dificultades y prioridades de la traducción. En el primer capítulo, defenderemos el carácter ensayístico de los textos de la colección situándolos en la historia del ensayo occidental, y estableceremos una comparación con el ensayo chino. En el segundo capítulo se presentan los estudios sobre la obra *Paisajes del alma*. Situaremos estos textos en el conjunto de la obra del autor y en la evolución de su pensamiento. Además, analizamos las traducciones de otros ensayos unamunianos publicados en China, con el objetivo de determinar los principales problemas que presentan estas obras para los traductores chinos. De esta manera, se establecen los criterios que se deberían tener en cuenta a la hora de traducir de un modo más adecuado estos ensayos al chino. Todos los estudios y análisis realizados hasta aquí proporcionan una adecuada base teórica y práctica para la posterior traducción de la obra seleccionada. En cuanto a los últimos cuatro capítulos de esta parte, se centran en la traducción de la obra *Paisajes del alma*. Se presentan los métodos de traducción aplicados, las dificultades lingüísticas y culturales encontradas en la traducción del texto, así como las soluciones propuestas. Se analiza también la transmisión de los símbolos literarios, que podríamos considerar propiamente unamunianos; se exponen los esquemas de traducción de los símbolos estilísticos característicos de Unamuno, y se especifican los medios para reproducir cierta belleza del texto original o para crear un resultado estético por medio de la mezcla de lenguaje vernáculo y clásico.

Por último, la tercera parte (anexo) del trabajo ofrece una traducción completa del libro de ensayos *Paisajes del alma*, publicado ahora por primera vez en China, lo que supondrá una novedad importante en el panorama literario chino. Se ha llevado a cabo una versión crítica que toma en consideración las características culturales de los receptores de la lengua meta.

PRIMERA PARTE

TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN Y ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS

CAPÍTULO 1

Las reflexiones teóricas en Occidente y en China

1. La reflexión teórica en Occidente

1.1. La teoría comparativa de Vinay y Darbelnet

Desde un enfoque lingüístico, la metodología de traducción de Vinay y Darbelnet (1958) se presenta como un manual cuyo objetivo es aconsejar al lector sobre el modo de traducir. Se habla, así, de una traducción directa (literal) y una traducción indirecta. La primera consiste en transponer el mensaje de la lengua original palabra por palabra a la lengua terminal, de modo que los dos mensajes se correspondan exactamente. Newmark (2016: 70) señala que la traducción literal es útil como un proceso de pretraducción para ver los problemas del texto. Obviamente, la traducción literal es más adecuada para los idiomas con estructuras pragmáticas similares, especialmente cuando tienen una cultura parecida, como el italiano y el francés, o el español y el portugués, pues es más probable que alcancen la fusión del pensamiento y la estructura. Por tanto, se entiende que, en el caso de la interpretación del español al chino, el método literal solo funcione como un paso de pretraducción. Por otra parte, la traducción indirecta busca reproducir ciertos efectos de estilo específico en la LT, alterando, si es necesario, el orden sintáctico o incluso el léxico.

En el estudio de la estilística comparada, Vinay y Darbelnet llevaron a cabo una comparación entre inglés y francés, creando a su vez muchos términos que influyeron en los estudios contemporáneos sobre la traducción. Desde la perspectiva lingüística, los autores realizaron su comparación en tres planos: en primer lugar, el plano del léxico, sustituyendo unidades de traducción dentro del marco sintáctico de una estructura comparable y analizando las diferencias entre las dos lenguas; en segundo lugar, el plano estructural sintáctico, ya que comparan las unidades de la oración y sus rasgos sintácticos, además de señalar que el significado de una unidad de traducción depende del traductor particular, de las variaciones en morfología o en sintaxis; en tercer lugar,

el plano del mensaje, ya que indican que cada mensaje es una entidad individual y un fenómeno extralingüístico. En el proceso de traducción, los factores que se originan en el contexto son muy difíciles de explicar con la naturaleza léxica y sintáctica, ya que una palabra no tiene sentido en sí misma, hay que analizarla a través del contexto.

1.2. Catford y la teoría de equivalencia

John Cunnison Catford (1965: 20) define la traducción como “la sustitución de material textual en un idioma (original) por material textual equivalente en otro idioma (terminal)”. Catford (1970: 50) estudia la equivalencia de la traducción y propone el concepto de *Translation shifts*, señalando que el equivalente textual de traducción “es cualquier forma (texto o porción de texto) de LT que resulte ser el equivalente de una forma dada (texto o porción de texto) de LO”. Aunque Catford descubre el equivalente textual basado en la autoridad de los traductores bilingües calificados o de un informante, sabemos que si se cambia una parte del texto de la LO, la misma parte de texto de la LT también debe cambiarse sistemáticamente y el resultado debe ser su equivalente textual (Moya, 2017: 38).

Al igual que Nida¹ (1986: 48-49), Catford (1970: 57) distingue entre la equivalencia textual y la correspondencia formal, y define la segunda como “cualquier categoría de LT de la que puede decirse que ocupa, tan aproximadamente como es posible, el ‘mismo’ lugar en la economía de la LT que el ocupado por la categoría de la LO en la economía de la LO”. La traducción por equivalencia formal preserva la forma lingüística del texto original, trata de imitarlo en la traducción del vocabulario, la sintaxis y la fonología a la lengua terminal. No obstante, como es un método empírico, no se puede aplicar a las lenguas que carecen de la correspondencia gramatical o cultural, por lo que es imposible calcar la estructura formal.

Por otra parte, los *shifts* (o cambios) se refieren a las “desviaciones relacionadas con la correspondencia formal” (Catford, 1970: 130) e incluyen dos cambios: cambios de nivel (*level shifts*) y cambios de categoría (*category shifts*). En primer lugar, los

¹ Nida distingue entre la equivalencia dinámica y la correspondencia formal.

cambios de nivel indican que un elemento de un nivel lingüístico en la lengua original tiene una traducción equivalente de un nivel diferente en la lengua terminal; en segundo lugar, los cambios de categoría se dividen en cambios de estructura, cambios de clase, cambios de unidad y cambios intra-sistema, que son diferentes de la correspondencia formal en la traducción. Desde el punto de vista gramatical, el traductor realiza las transposiciones en los casos del género, el número, la posición del léxico, la estructura oracional que no existe en la lengua terminal, la pragmática natural y los vacíos de vocabulario virtuales rellenos con estructura gramatical.

1.3. Newmark y los métodos de traducción

Peter Newmark (2016: 19) señala que muchas veces (no siempre) la traducción “es verter a otra lengua el significado de un texto en el sentido pretendido por el autor”. Resume los métodos de la traducción de la siguiente manera: la traducción palabra por palabra, la traducción literal, la traducción fiel, la traducción semántica, la adaptación, la traducción libre, la traducción idiomática y la traducción comunicativa (2016: 70-72). Sin embargo, Newmark cree que solo la traducción semántica y la traducción comunicativa pueden cumplir los objetivos principales de la traducción, a saber, la exactitud y la economía. En la traducción semántica, se presta más atención al valor artístico. La traducción comunicativa, por su parte, intenta recrear el significado contextual exacto del original, lo que hace que el lector entienda fácilmente el contenido y el lenguaje. Sin embargo, la traducción semántica es personal e individual, basada en los pensamientos más que en las intenciones del autor. En cambio, la traducción comunicativa es social, funciona con la información y la fuerza principal del texto, por lo que la traducción debe ser directa, efectiva, simple, clara y concisa; siempre se escribe en estilo natural e ingenioso y enfatiza más el efecto del mensaje que el contenido. En teoría, la traducción comunicativa permite más libertades que la semántica, reduce la ambigüedad del texto e intenta que el lector de la lengua terminal tenga tanto como sea posible la misma sensación que el lector de la original.

Newmark (2016: 73) indica que “el objetivo primordial de toda traducción es

conseguir un ‘efecto equivalente’”. Se refiere a reproducir el mismo efecto, o al menos lo más parecido, en el lector de la lengua terminal que en el de la lengua original. Sin duda, la traducción comunicativa tiene más posibilidades de obtener un efecto equivalente basándose en el idioma y la cognición del lector; no obstante, en el caso de la traducción literaria también es bastante importante en conservar el valor artístico.

Otro método flexible en la traducción es el análisis componencial, “el proceso básico consiste en comparar una palabra de la LO con otra palabra de la LT que tenga un significado semejante...” (2016: 160). Se puede utilizar en los siguientes aspectos en la traducción: palabras léxicas, palabras culturales, sinónimos, conjuntos y series, términos conceptuales, neologismos y palabras convertidas en mitos. A veces, para reproducir el significado más cercano al texto original, el traductor debe añadir varios componentes semánticos a la palabra traducida, tanto lingüístico como cultural, cuando la palabra original tiene un significado más especial.

Además, Newmark presta mucha atención a la traducción de las metáforas, que tienen básicamente un doble objetivo: uno referencial y otro pragmático (2016: 147). La metáfora —una de las figuras retóricas más comunes—, que se expresa como una oración gramaticalmente correcta, pero sin sentido aparente, puede afectar a cualquier palabra, por lo que debe considerarse la connotación, el contexto y la cultura relacionada para conocer su sentido.

1.4. Nida y la equivalencia dinámica

El lingüista y traductor de la Biblia—Eugene A. Nida, se dedica al estudio de traducción y señala que la naturaleza de la traducción es “reproducir en la lengua de llegada el equivalente natural más cercano al mensaje de la lengua de partida, primero en lo que se refiere al significado y luego al estilo” (Nida, 2012: 283). La equivalencia dinámica² es uno de los estudios más destacados de Nida, ya que enfatiza que el objetivo fundamental de la traducción es la reproducción del mensaje y que los traductores deben conseguir una equivalencia natural más cercana dando prioridad al

² Newmark la llama efecto equivalente. (1992).

significado y luego al estilo. Propone un sistema de prioridades, que son las siguientes: “1) La coherencia contextual tiene propiedad sobre la correspondencia verbal (correspondencia palabra por palabra); 2) La equivalencia dinámica tiene prioridad sobre la correspondencia formal; 3) La forma hablada del lenguaje tiene prioridad sobre la escrita, y 4) Las formas que emplean y aceptan los destinatarios de la traducción tienen prioridad sobre las formas que pueden ser tradicionalmente más prestigiosas” (*ibid.*, 286). Cada lengua tiene su propio fondo cultural, por lo que las palabras, las frases y las oraciones tienen rasgos que las distinguen de otras lenguas. Por tanto, para lograr la inteligibilidad de la traducción, las formas lingüísticas deben ser comprensibles y aceptables, y la manera en la que los receptores de la lengua terminal responden al mensaje debe ser fundamentalmente la misma forma en la que responderían los de la lengua original.

La equivalencia dinámica es un método que fue aplicado en la traducción de la Biblia y desarrollado por Nida, al igual que su contrario, la equivalencia formal³. Ambos son aplicables a cualquier traducción. Nida y Taber (1986) señalan que es necesario reconocer la falta de ciertos rasgos en la lengua terminal y respetar su esencia para aprovechar al máximo sus posibilidades de expresión. Además, proponen un proceso de decodificación y recodificación, a saber: primero, la retro-transformación; segundo, la transferencia; tercero, la reestructuración. Para que el sentido del autor sea reproducido y el contenido se mantenga intacto, se pueden realizar las reorganizaciones estructurales necesarias de acuerdo con las formas estructurales propias de la lengua terminal. Desde el punto de vista de la cultura y la historia, este método es muy importante para la reformulación del mensaje del autor, ya que existe una enorme diferencia contextual entre el español y el chino.

1.5. Hatim y Mason, la teoría comunicativa y el análisis de discurso

Es habitual que tanto el autor original como el traductor se encuentren en diferentes sistemas sociales. Por ello, Hatim y Mason (1993: 3) indican que la traducción es como

³ El principio de equivalencia formal hace hincapié en la conservación de la forma lingüística de la obra original, imitando el orden de las palabras y la sintaxis.

un proceso comunicativo que tiene lugar dentro de un contexto social⁴, y el trabajo básico es la coordinación de sentido entre el autor y el receptor. El autor tiene su propósito comunicativo propio, pero el efecto real en el receptor del discurso es difícil de juzgar. Por lo tanto, se debe considerar la relación entre el sentido y la dimensión comunicativa, pragmática y semiótica. Hurtado (2001) las resume de la siguiente manera: la dimensión comunicativa constituye el marco del proceso comunicativo y explica la variación del lenguaje; la dimensión pragmática, como complemento de la comunicativa, estudia la relación entre el lenguaje y su contexto; la dimensión semiótica trata de promover la comunicación y ayuda a comunicar el sentido de una cultura determinada.

Hatim y Mason (1990) formulan una pregunta sobre la interpretación escrita: ¿La actividad de la traducción consiste únicamente en hacer coincidir los registros del idioma original y del idioma terminal según las convenciones “estilísticas” percibidas intuitivamente o son definidas externamente? (Hatim y Mason, 1993: 56). En el proceso de traducción, para expresar los significados tácitos y los profundos pensamientos culturales del autor, debemos vincular el texto con la situación lingüística y social. La reproducción de la misma situación contextual en el texto terminal desempeña un papel crítico en la interpretación de los mensajes.

Por otro lado, Hatim y Mason (1990) definen la intertextualidad como “una precondition para la inteligibilidad de los textos, que supone la dependencia de un texto respecto a otro” (Moya, 2017: 434). Esta se lleva a cabo de varias formas: genéricas, discursivas y textuales; las cadenas intertextuales se pueden unir para identificar la línea principal: desde las señales encontradas más adelante en el texto hasta las señales anteriores, así como todos los aspectos de conocimiento que se evocan.

1.6. La teoría del skopos, Katharina Reiss y Hans Vermeer

Katharina Reiss y Hans Vermeer (2014: 85) creen que cada discurso es una expresión del estado cognitivo y la intención del hablante, dirigido más o menos

⁴ El texto original era *Translating as a communicative process which takes place within a social context*.

claramente hacia una meta. Por lo tanto, indican que la acción de la traducción está sujeta a su propósito y su intención. La teoría del *skopos* postula que “toda traducción está mediatizada por el objetivo (o función) que se le asigne al texto terminal en la cultura meta y que puede no ser el mismo que el del texto original” (Moya, 2017: 88). La teoría del *skopos* contiene las traducciones dentro de la teoría general de la acción intercultural, por lo que la traducción no solo es un proceso de transcodificación del lenguaje, sino también una forma especial de interacción entre diferentes culturas. Así mismo, el texto original ya no es el único factor determinante de la traducción (Moya, 2017: 89-90). Reiss y Vermeer indican que la traducción no es el acto de asignar precisamente los elementos del texto original al texto terminal; es decir, la traducción no solo es un proceso de transferencia del lenguaje, sino que también es un proceso de transmisión de la cultura (2014: 113).

Sin embargo, dicha teoría requiere que los traductores sigan las siguientes reglas: primera, la regla de *skopos*, que indica que el propósito determina la acción; segunda, la regla de coherencia, es decir, que la traducción debe ser internamente coherente y comprensible; tercera, la regla de finalidad, que afirma que el objetivo de la traducción es la transferencia coherente de un texto original (Nord, 1997: 135). La teoría de *skopos* enfatiza la situación del traductor y el lector de la lengua terminal, centrándose en la creación de traducciones, por lo que se convierte en un fenómeno del pluralismo teórico de la traducción.

1.7. Venuti, la extranjerización y la domesticación

Schleiermacher (1813) sostenía que solo hay dos formas de traducir: o bien el traductor deja al autor en paz en la medida de lo posible y mueve al lector hacia él, o bien deja al lector en paz tanto como sea posible y mueve al autor hacia él⁵ (Venuti, 1995: 19-20). También creía que la traducción nunca puede ser completamente adecuada para los textos extranjeros y propone un método de domesticación y un

⁵ Texto original en inglés: “there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him”.

método de extranjerización. Venuti (1995: 20) caracteriza el primero como una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua terminal, llevando al autor de vuelta a casa, mientras que define a la segunda como una presión etnocéntrica sobre esos valores para registrar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero, enviando al lector al extranjero.

La traducción domesticada puede hacer que la traducción sea más fluida, ya que el traductor inevitablemente introduce los valores culturales dominantes de la lengua terminal en la traducción, de modo que los lectores pueden identificar su propia cultura en la traducción, es decir, en otras culturas. Para Venuti (1995: 34), la estrategia de fluidez borra las diferencias culturales entre los idiomas y tales traducciones no son más que falsificaciones del texto original.

El traductor también puede elegir el método de extranjerización, que conserva las características de la cultura original. En general, la extranjerización y la domesticación son dos métodos de traducción que se refuerzan mutuamente, por lo que cualquiera que desee tener éxito en la traducción debe utilizarlos con destreza. Cuando un traductor quiere transmitir de manera precisa y completa el “pensamiento” y el “estilo” de la obra original, sin duda es necesario aplicar el método de extranjerización, mientras que la domesticación es una buena forma para resolver los obstáculos entre las lenguas. En realidad, la traducción también constituye un proceso de selección, ya que en cierta forma los traductores se enfrentan a la elección entre la extranjerización y la domesticación de principio a fin, buscando el “equilibrio” entre estar cerca del autor y del lector.

2. La reflexión teórica en China

2.1. Yan Fu y las tres dificultades

Yan Fu es uno de los traductores más famosos e influyentes de la China de finales del siglo XIX y principios del XX. En 1898, en su 天演论 ([Tian Yan Lun], *La evolución del cielo*, la traducción china de la obra *Evolution, Ethics and other Essays* de Thomas Henry Huxley), propone su propio estándar de traducción, según el cual la

traducción comporta tres dificultades: 信 ([xin], fidelidad), 达 ([da], claridad), 雅 ([ya], elegancia).

La interpretación exacta de estos tres conceptos fue uno de los temas más discutidos por los expertos chinos durante más de cien años (1998). Así, Yan Fu se refiere a 信 ([xin], fidelidad), que significa que el traductor tiene que respetar el texto original. El traductor debe elegir sabiamente las palabras que mejor transmitan el contenido original. Si bien la fidelidad es ya difícil de lograr, una traducción fiel pero incomprensible para los receptores no puede ser llamada traducción, porque carece del requisito básico de comprensibilidad. El segundo aspecto es 达 [da], claridad, que es directamente opuesto a “fidelidad” porque, si la traducción es completamente fiel, puede llevar a una expresión poco clara y, si el traductor quiere expresarla de manera más clara, puede ser menos fiel. A este respecto, la elección de Yan Fu es muy contundente: “si solamente se traduce el significado exacto sin que este quede claro, es como si no se hubiera traducido. Por lo tanto, es preferible que sea claro⁶” (Ciruela Alférez, 2014: 97). En cuanto a la última dificultad, 雅 [ya], elegancia, que ha dado lugar a numerosas confusiones, también puede entenderse como “el justo tratamiento estilístico del texto”:

Este punto es el que ha originado mayores controversias, ya que Yan Fu se decanta por un estilo arcaico, más apropiado, según él, para transmitir el sentido del original. Un estilo sumamente erudito y bello, pero de difícil comprensión para la mayoría de la población, y que ha sido fuente de elogios y críticas.

(Ramírez Bellerín, 1998: 118)

Cabe destacar que Yan Fu (traducción de Ramírez Bellerín, 1998: 121-122) cree que su traducción se esfuerza por ilustrar el significado más profundo del texto original, por lo que a menudo emplea la transposición y la ampliación. A pesar de que trata de no alterar el original, no fue muy cuidadoso con el orden de las palabras y frases.

⁶ Las palabras originales de Yan Fu son: “顾信矣不达, 虽译犹不译也, 则达尚焉 [gu xin yi bu da, sui yi you bu yi ye, ze da shang yan]”.

Considera que sus traducciones son difíciles de entender y son demasiado profundas, pero lo cierto es que el libro original trata temas que también son difíciles de entender (las matemáticas, las ciencias naturales, la astronomía y otras ciencias humanas). Ante un contenido original de términos o conceptos más profundos e incomprensibles, hay que citar y explicar más para aclarar sus significados. Esto favorece que la traducción sea fácil de entender y siga siendo fiel al original.

2.2. Lu Xun y la traducción dura

Lu Xun creía que la expresión del idioma chino de su época era estética, poco rigurosa y, además, que la gramática china no podía transmitir los matices de otros idiomas occidentales. Quería cambiar la forma sofisticada, lírica y elegante de pensar y expresarse del pueblo chino para introducir innovaciones lingüísticas radicales, especialmente en el lenguaje escrito. Lu Xun quería llevar a cabo estas innovaciones a través de la difusión de obras extranjeras, traducidas de una manera desconocida (un nuevo desarrollo de la gramática, nuevos términos y construcciones, etc.), para que el idioma chino pudiera hacerse con más y mejores recursos expresivos.

La idea de la traducción propuesta por Lu Xun es 硬译 [yingyi], literalmente, ‘traducción dura’, que podemos entender como “traducción literal”, referida principalmente para las sintaxis y morfología extranjeras. Sostiene que “el propio idioma chino necesita, como en otras épocas históricas, una renovación en la que interviene la traducción en tanto que importa términos, expresiones y modelos procedentes de otros idiomas”. (Ramírez Bellerín, 1999: 42). Debido al desconocimiento inicial hacia la nueva forma, la comprensibilidad del texto original es más difícil en el caso de la traducción dura, pero se puede mejorar con el paso del tiempo. Por supuesto, lo ideal sería combinar literalidad con fluidez, pero en ese momento no era posible, o al menos ningún traductor lo haría. Así, muchas frases en el proceso de traducción tienen que reescribirse inevitablemente con el fin de preservar mejor el estilo del original y transmitir su esencia, razones por las que Lu Xun abogó por la traducción dura para ser más fiel al original. Sin embargo, esto también dificulta

la comprensión del lector.

Además, la tendencia de hacia la “adaptación” y la “extranjerización” también es muy obvia. En “*Tiweiding*” Cao. II, Lu Xun expuso la idea de “conservar el estilo extranjero”⁷, aunque añadió que, si solo se desea que los lectores comprendan fácilmente la traducción, es mejor recrear las cosas en chino y convertir los personajes en chinos. Insistió, en todo caso, en que el propósito principal de la traducción es difundir las obras extranjeras, por lo que debe tener un ambiente o un estilo extranjeros. Evidentemente, en la traducción se deben equilibrar los dos aspectos, la comprensibilidad (y, por ende, la facilidad de lectura) y la preservación del carácter original, a pesar de que ambos se contradicen con bastante frecuencia. Dado que las obras traducidas son necesariamente extranjeras, prefería anteponer la literalidad a la fluidez si no son compatibles.

2.3. Fu Lei y el parecido espiritual

Como traductor autorizado de las obras de Balzac⁸, Fu Lei incorporó la traducción literaria a la categoría de estética literaria y expuso una teoría de la traducción que ocupa un lugar importante en la historia de la traducción china moderna gracias a un concepto simple y abstracto:

Tendría que considerarse, en efecto, que la traducción debería ser igual que la reproducción artística de un cuadro, porque lo que busca es el parecido espiritual en vez de parecido formal.

(Fu Lei *apud* López García, 1996: 475)

Según el *Diccionario de Traducción Chino* (Lin, 1997: 592, 788), el 形似 [xingsi], parecido formal, significa que la traducción conserva la forma del texto original, específicamente como género, estructura, figuras retóricas, etc., mientras que el 神似 [shensi], parecido espiritual, se refiere a que la traducción reproduce las imágenes y la

⁷ Las palabras originales de Lu Xun son “保留洋气 [baoliu yangqi]”.

⁸ Honoré de Balzac, representante de la llamada novela realista francés del siglo XIX.

sabrosa lengua en la que se escribió el texto original. Así, Fu Lei enfatiza la importancia del parecido espiritual en la traducción, y añade que los idiomas occidentales son analíticos y prosaicos, mientras el chino es sintético y poético (Fu Lei *apud* Ramírez, 1999: 46).

Después de haber realizado bastantes traducciones, este autor creía que una lengua autóctona no puede sustituirse completamente por otra debido a las diferencias en la categoría del vocabulario, la construcción sintáctica, la gramática, las figuras retóricas, la métrica y los modismos (Tian, 1999: 92). Por lo tanto, consideraba que la traducción debe ser fiel al original, lo que requiere que el traductor estudie profundamente el antecedente de la época y el pensamiento del autor, a fin de superar las barreras culturales, psicológicas, temporales y espaciales para lograr una correspondencia ideológica con el original. Además, la traducción ideal debería ser un texto escrito como si el autor original (un extranjero) lo hubiera compuesto en chino. (Fu, 1982: 475). Por consiguiente, Fu Lei adoptaba métodos creativos tales como agregar dialectos, jerga, chino culto y “lenguaje de la vieja novela” a la lengua común para transmitir el estilo y el espíritu originales, haciéndolo natural y fluido. Cuando la sintaxis china normal no es suficiente para transmitir la información original, se aboga por el uso de oraciones largas occidentales en la traducción y por la adición de cambios sintácticos para enriquecer el idioma chino, de modo que los lectores chinos puedan conocer el encanto de las culturas extranjeras.

2.4. Qian Zhongshu y la traducción como transmigración

En 1964, Qian Zhongshu postuló que el máximo criterio de la traducción literaria es la 化 ([hua], transformación) en el artículo *La traducción de Lin Shu*. Es decir, “transformar la lengua original de la obra en la propia de otro país, eliminando cualquier vestigio de rigidez o forzamiento a que pueda dar lugar la diferencia de idiomas y conservando completamente el sabor del original”, un proceso que denomina 化境 ([huajing], transmigración) (Qian Zhongshu *apud* Ramírez, 1999: 47). También explicó (2002: 78) que un británico del siglo XVII elogiaba esta traducción ideal como una

transmigración o reencarnación en cuyo transcurso el original pierde su cuerpo físico, pero la sustancia espiritual sigue siendo la misma. En otras palabras, las obras literarias nunca se leen como traducciones en su lengua original, por lo que el traductor debe ser cuidadoso para que no se lean como versiones traducidas.

Por supuesto, se da cuenta de que la 化 ([hua], transformación) total y completa es un estado idealizado imposible, pero no la parcial; a su vez, la 讹 ([e], engaño), es decir, la mala interpretación del texto original constituye un error inevitable. Además, según el análisis moderno de Cui sobre las opiniones de Qian Zhongshu (2006: 46), la 讹 ([e], engaño) se debe a las siguientes razones: las diferencias entre los idiomas de los dos países (incluidas las diferencias en la forma del idioma, la cultura y los pensamientos); la distancia entre la comprensión del traductor del texto original y su verdadera significación (se refiere principalmente al impacto de los cambios en los tiempos y las distinciones ambientales); la desigualdad entre el estilo del traductor y la forma original; y, en ocasiones, el desacuerdo entre la comprensibilidad en el idioma original y la expresión de la traducción en el idioma terminal.

Qian Zhongshu explicó dialécticamente el significado de la traducción utilizando la polisemia de la palabra china, lo que sin duda es una gran inspiración para que comprendamos la naturaleza de la traducción. Su análisis se remonta a la exégesis de Xu Shen sobre la traducción en *De los caracteres simples y complejos*⁹. En concreto, 译 [yi, traducción] tiene cuatro significados: 化 ([hua], transformar), 诱 ([you], seducir), 媒 ([mei], mediar), 讹 ([e], engañar), los cuales sirven para “mediar entre el autor y el lector, seducirlo con el lenguaje para que acepte el texto final, engañarlo a veces con las infidelidades inevitables de la traducción: lograr en definitiva la transformación o metamorfosis del original” (Ramírez Bellerín, 1999: 47).

Por lo demás, cabe señalar que Qian Zhongshu no eligió entre europeización y sinización, sino que dejó la decisión a los traductores, que han de esforzarse por evitar la rigidez en la traducción y preservando el sabor literario del original.

⁹ El famoso 说文解字 [Shuo Wen Jie Zi], es el primer gran diccionario chino que analiza sistemáticamente la forma y fuente de los caracteres chinos.

3. La lengua china y la traducción

3.1. La historia y evolución de la lengua china

La lengua china, la lengua de la nacionalidad Han, pertenece a la familia de las lenguas sino-tibetanas¹⁰, que se extiende por China, Birmania, India, Nepal, Bhután, Bangladesh y otros países y regiones asiáticos, con un total de 449 lenguas de acuerdo con *Ethnologue* (SIL International, 2000), lo que la convierte en la lengua más hablada del mundo si se considera que se trata de un solo idioma. Entre las características tipológicas más importantes de la familia de las lenguas sino-tibetanas son destacables las siguientes: existencia de tonos con valor léxico distintivo, base léxica monosilábica o de raíz monosilábica; presencia frecuente de clasificadores y partículas, y recurso al orden de las palabras como medio principal de expresión del contenido gramatical. Tiene varias ramas, de las cuales *guanhua*, la lengua oficial, es la más popular y su derivado es el chino estándar moderno, a saber, el *putonghua* (mandarín)¹¹, cuya fonología es la del dialecto de Pekín. Su norma gramatical se origina a partir de obras maestras escritas en chino moderno¹² y es utilizado por escuelas, medios de comunicación e instituciones estatales (Xu y Zhou, 1997: 13).

Evidentemente, China es un país con unas enormes dimensiones geográficas y muy poblado que, además, tiene una historia extraordinariamente larga, lo que afecta al desarrollo de los caracteres chinos. El origen de 汉字 [hanzi], caracteres chinos o escritura china, se remonta a las inscripciones en los huesos y los metales del período “Yin y Zhou” de hace unos 3400 a 2700 años. Después de la dinastía Qin (221-206 aC.), la escritura fue unificada. Vale la pena mencionar que en la historia de China solo unos

¹⁰ El término sino-tibetano fue propuesto en 1924 por Jean Przyluski, que creía que esta familia de lenguas abarcaba dos ramas fundamentales: familia hantai y familia tibetano-birmana; pero según Li Fanggui (1937), en China se divide más comúnmente en cuatro grupos lingüísticos, a saber, chino, tibeto-birmano, miao-yao y zhuang-dong.

¹¹ Según Ramírez (2004: 59), el mandarín del norte es una lengua que difiere mucho del chino antiguo, en comparación con otros dialectos menos evolucionados, pero comienza a ser la lengua oficial desde la dinastía Yuan (1273) que instaura la capital en Dadu 大都 (nombre antiguo de Pekín).

¹² El chino moderno, en caracteres 白话 [baihua], “es un lenguaje escrito mucho más cercano a la lengua vernácula hablada, propio de manifestaciones culturales menos artísticas, pero más populares”, por oposición al chino clásico, en caracteres 文言 [wenyan], que “fue el lenguaje clásico, culto y literario, propio de intelectuales funcionarios y élites, de uso obligatorio y único en todos los niveles educativos. Era el lenguaje casi exclusivo en el mundo oficial y artístico” (Martínez Robles, 2007: 100-101). Aunque los dos han convivido desde la dinastía Tang (618-907), el chino moderno se estableció como la escritura a principios del siglo XX (Ramírez, 2004: 18).

pocos, como los emperadores, los eruditos, los intelectuales, los funcionarios y, en general, los miembros de las clases acomodadas, tuvieron el derecho y la oportunidad de aprender la escritura china y usarla para crear poemas, versos, novelas, artículos, etc. Con la fundación de la República Popular China en 1949, el *putonghua* fue claramente adoptado como la “lengua común”. A partir de 1958, se inició una reforma de la escritura china y desde entonces coexisten dos tipos de escritura: el chino simplificado y el chino tradicional¹³.

Como todas las lenguas antiguas, la lengua china ha experimentado una serie de transformaciones profundas durante los siglos, por lo que el idioma actual es muy diferente al de los últimos miles de años. No obstante, el chino moderno tanto hablado como escrito ha acumulado una gran parte de las formas sintácticas, morfológicas y sobre todo léxicas a lo largo de la historia, lo que ha llevado a un enorme sistema lingüístico en la actualidad, que está “en lenta y constante evolución, formado por elementos que se desplazan sincrónica o diacrónicamente con gran libertad de movimientos” (Ramírez Bellerín, 2004: 59, 107, 108). Cabe mencionar que el nacimiento de la gramática china se remonta a Ma Jianzhong (1898), quien combinó los conceptos de la lingüística occidental y los conceptos tradicionales. Sin duda, desde la perspectiva de la traducción, este análisis estructuralista y funcionalista puede ayudar a comprender la función de cada elemento de la frase.

El chino, como lengua aislante, tiene hoy en día palabras que son monosílabas y bisílabas, mientras que existen menos palabras trisílabas y cuatrísílabas. Las palabras monosilábicas, junto a los clasificadores y partículas gramaticales, eran el elemento fundamental del chino clásico. Después de un largo período de desarrollo, en la actualidad la mayor parte de las palabras del chino moderno son bisilábicas. Es una obviedad que la lengua china es ideográfica; las palabras funcionales¹⁴ y el orden de las palabras son los dos principales mecanismos gramaticales. Además, no hay

¹³ El chino simplificado se utiliza en la China continental, mientras que todavía se usa el chino tradicional en Taiwán y Hong Kong.

¹⁴ Según Zhao (1999: 115, 117), en chino todas las palabras se pueden dividir en dos categorías principales: las palabras conceptuales, que pueden constituir el núcleo de la frase (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, pronombres, clasificadores, numerales y onomatopeyas), y las palabras funcionales (preposiciones, conjunciones, partículas auxiliares e interjecciones).

correspondencia exacta entre las clases de palabras y los componentes de la oración, es decir, las palabras chinas son gramaticalmente multifuncionales. Debido a esta tradición, las las palabras del chino moderno tienen funciones muy variadas: algunas tienen la función de sustantivo y verbo, otras tienen la función de adjetivo y verbo, y otras más tienen la función de sustantivo y adjetivo (Zhao, 1999: 165).

Lo que nunca se puede ignorar es que el chino es una lengua que sigue desarrollándose, con una vigorosa vitalidad y que extrae características de las lenguas y culturas extranjeras constantemente.

3.2. La traducción y la europeización del chino moderno

Por la carencia de flexión, la lengua china posee una gramática más esquemática que las lenguas romances, pero la sintaxis compuesta por el orden de las palabras y las partículas auxiliares es más complicada. A lo largo de los milenios de evolución, la lengua vernácula o *baihuawen* tradicional nunca “se europeizó”; la influencia de las lenguas indoeuropeas se llevó a cabo a través de la traducción escrita, que resulta en usos idénticos o similares a algunas lenguas occidentales, pero diferentes del chino.

Según He (2008: 9-10), de 1899 a 1918 fue un periodo de gran culminación traductora en la historia cultural china gracias a la traducción de unas 1.000 obras. Muchos escritores importantes en países europeos de gran esplendor literario, como Inglaterra, Francia, Alemania, Rusia, España e Italia, tenían en los siglos XVIII y XIX casi todas sus obras traducidas al chino. Durante ese período, los traductores chinos pasaron por un proceso de uso del chino clásico al chino moderno en las traducciones, haciendo que el texto en chino moderno se convirtiera gradualmente en la principal forma de traducción de literatura extranjera. Más tarde, el influyente Movimiento del 4 de Mayo de 1919 promovió aún más la transformación y la transición de la lengua escrita china, liberando el pensamiento y la literatura chinos de las cadenas del chino clásico y de la lengua vernácula antigua¹⁵, que se reemplazarían por el chino moderno europeizado. Así, se lograron los objetivos de la emancipación de la mente de los

¹⁵ La lengua vernácula antigua o *jiubaihua* se refiere al lenguaje escrito de base oral utilizado antes de 1921.

lectores, la liberación ideológica y la creación de nueva literatura (*ibid.* 13).

La europeización del chino moderno se refiere, por un lado, a la producción de nuevos componentes gramaticales y expresiones europeizantes y, por el otro, también, a la absorción de palabras extranjeras para complementar el vocabulario chino, mediante la imitación y el trasplante de las lenguas indoeuropeas (He, 2008: 1). De esta manera, el chino moderno utilizado en la sociedad actual se ha vuelto más refinado, explícito y expresivo. Hay que decir que el chino europeizado producido por la traducción ha tenido un profundo impacto en la traducción de la literatura occidental. Wang (1984: 436) señala que el uso generalizado actual de palabras polisilábicas (que combinan dos palabras con el mismo o similar significado en una sola palabra) se origina en la traducción de las palabras extranjeras, como 社会 ([shehui], sociedad), por la duplicación de la significación y 模特 ([mote], modelo) por la transliteración, enriqueciendo enormemente el vocabulario chino. He (2008: 64, 66) indica que los pronombres personales chinos originalmente no tenían distinciones sexuales, sino que utilizaban el mismo pronombre para referirse a masculino, femenino y neutro. Sin embargo, debido a la influencia de las lenguas indoeuropeas (principalmente por la traducción), los pronombres personales chinos comenzaron a tener distinciones sexuales en la escritura: 他 ([ta], él), 她 ([ta], ella), 它 ([ta], él), y en el plural: 他们 ([tamen], ellos), 她们 ([tamen], ellas), 它们 ([tamen], ellos). Además, Wang (1984: 468) cree que las oraciones compuestas chinas son en su mayoría parataxis, mientras que en los idiomas indoeuropeos son principalmente hipotaxis. Al traducir las conjunciones y preposiciones de estas últimas para conectar palabras o cláusulas en las oraciones, han surgido en la escritura china palabras con las funciones correspondientes. Por ejemplo, las preposiciones 对于 ([duiyu], para) y 关于 ([guanyu], sobre) y otras estructuras preposicionales. Así, se usan las conjunciones paralelas con más frecuencia, como las conjunciones adversativas, casuales, condicionales, hipotéticas, etc.

En cuanto a la sintaxis, un estudio comparativo muestra que el sujeto se omite a menudo en la poesía y la prosa antiguas chinas, mientras que en la literatura occidental ocurre lo contrario. Sin embargo, debido a la europeización se presta más atención a la adición del sujeto en las obras de los escritores modernos, igual que ocurre con el verbo

copulativo 是 ([shi], ser, estar). Influidas por las largas oraciones que son tan comunes en los idiomas indoeuropeos, las traducciones siempre presentan frases largas parcialmente europeizadas, ya que su sintaxis no es idéntica a la estructura de la primera ni conserva completamente la gramática original china. A través de la traducción literal escrita, se produce un cambio semántico, o más bien una ampliación semántica en las oraciones potenciales y pasivas: las primeras ya pueden utilizarse para expresar hipótesis, especulación y posibilidad, mientras que la forma pasiva ha pasado de ser usada principalmente en sentido negativo a ser usada también en sentido neutral y positivo (Wang, 1984: 458-462).

En general, como indica Wang (1984: 501), la traducción está estrechamente relacionada con la europeización del chino, por lo que ambas suelen confundirse. Además de los cambios mencionados anteriormente, en el chino hay otros elementos europeizantes, tales como las unidades de medida o las abreviaturas léxicas, las cuales no tienen mucha influencia en la traducción, por lo que no las explicaremos aquí detalladamente.

CAPÍTULO 2

Dificultades lingüístico-contrastivas de la traducción

1. Principales dificultades provocadas por diferencias sintácticas

1.1. Amplificación y adición

La amplificación generalmente se considera un proceso traductor y una técnica de traducción. Vinay y Darbelnet (1958: 192-193) definen la amplificación como una técnica para remediar una deficiencia sintáctica o para resaltar el significado de una palabra, en ambos casos llenando una laguna en el léxico o en la estructura. Sin embargo, la amplificación no es igual que la ampulosidad, porque la primera solo aumenta la información sin exagerar el estilo, según cree Vázquez Ayora (1977: 348). Así mismo, en el caso de la traducción del español al chino, Pan (1996: 74) aclara que “la amplificación no significa añadir lo que no existe en el texto original, sino expandir lo que se ha simplificado o elidido para que el lector del texto terminal pueda comprender mejor su verdadero significado.” Y la amplificación, incluyendo la sintáctica y la semántica, es una parte del proceso de modificación estructural y de ajuste del significado.

Desde la perspectiva sintáctica, la posición del sujeto en las oraciones españolas es más libre que en chino y, además, este se suele omitir. Sin embargo, el sujeto debe manifestarse claramente si se quiere respetar la sintaxis china, excepto cuando su ausencia no causa malentendidos. Al traducir las oraciones sintácticas impersonales¹⁶, si el iniciador de la acción es una persona, se agrega 有人 o 人们 como sujeto, pero si se describe un fenómeno meteorológico, se agrega 天 como sujeto. Por ejemplo:

1. Hace bastante frío.

天很冷。

¹⁶ La oración sintáctica impersonal es una oración impersonal porque no contiene ningún sujeto en el sentido de *agente de la acción*.

(Lit. El cielo hace bastante frío).

2. Aquí se comen muchos quesos diferentes.

这里的人们吃许多不同的奶酪。

(Lit. La gente aquí come muchos quesos diferentes).

Se han incorporado respectivamente las palabras 天 (cielo) y 人们 (gente) en las dos traducciones, respetando así la sintaxis china. Además, en la reconstrucción o reorganización de las oraciones, en algunos casos se tiene que añadir el término mencionado en la traducción para facilitar la lectura en chino. Veamos dos ejemplos:

3. [...] Eulogio había tenido miedo de volverle a ver convertido en algo tan diferente a todo lo que podía soñarse de Pepe; en un sacerdote...

(La mujer nueva, 1956: 30)

埃乌洛西奥万万没有想到，佩贝竟当起了神父，埃乌洛西奥本来不想再见变化如此令人不解的朋友了...

(Traducido por Gu, 1986: 23-24)

(Lit. Eulogio nunca imaginó que Pepe se había convertido en sacerdote, Eulogio no quería volver a ver a un amigo tan desconcertante...)

4. Pero ésta no se consideraba como un ser vivo, sino más bien como un amuleto mineral para la buena suerte, del que nunca se sabía a ciencia cierta por dónde andaba.

(El amor en los tiempos del cólera, 2015: 37)

不过，人们并不把它看成生灵，只把它看做交好运的含矿物质的护身符。至于这个护身符到底起不起作用，谁也说不清楚。

(Traducido por Ji, 2004:20)

(Lit. Sin embargo, la gente no lo considera un ser vivo, solo lo considera un amuleto mineral de la buena suerte. Sobre si este amuleto funciona o no, nadie lo tiene claro.)

Con la incorporación del nombre 埃乌洛西奥 (Eulogio) del ejemplo 3, aunque se considera una expresión pleonástica desde el punto de vista español, la reconstrucción de la oración original corresponde a la sintaxis china y los lectores lo pueden comprender mejor. Asimismo, en el ejemplo 4 se ha añadido 护身符 (amuleto) para respetar mejor la sintaxis china y 到底 (por fin) para enfatizar las expresiones.

Desde la perspectiva semántica, en español se usa la interrogación en *¿Sabes si viene la profesora?* y en chino se ha traducido como 你知道老师会不会来? (Lit. ¿Sabes si viene la profesora o no?); lo mismo ocurre cuando se traduce la oración interrogativa *¿Lo conocéis?* por 你们认不认识他? (Lit. ¿Lo conocéis o no?) y la oración *¿Quieres levantarte?* por 你想不想起床? (Lit. ¿Quieres levantarte o no?). Esto es así porque en chino dichas oraciones son al mismo tiempo una interrogación afirmativa y negativa¹⁷, por lo que al traducir al chino las oraciones interrogativas mencionadas, hay que añadir su interrogación negativa. Por tanto, la amplificación se utiliza para clarificar el texto original con el fin de comprenderlo mejor en chino.

Por otra parte, Newmark (2016: 129-131) indica que “la información adicional que un traductor puede introducir en su versión es por lo general cultural, técnica o lingüística, y depende, a diferencia del original, de las exigencias de sus lectores”. También ha resumido los cuatro métodos de la adición, que son: dentro del texto, notas a pie de página, notas al final del capítulo y notas al final del libro¹⁸. Algunos traductores insertan información adicional dentro del texto para no interrumpir la atención del lector, pero también se debe evitar la confusión en el texto original, por lo que no se aplica a las adiciones extensas. Veámoslo con un ejemplo:

5. Era rico por la gracia del destino.

(*La mujer nueva*, 1956: 18)

安东尼奥的发财纯属命运的恩赐，而并不是他本人的功绩。

(Traducido por Gu, 1986: 10)

¹⁷ En chino se trata de 正反问 (2002, 113).

¹⁸ Las notas a pie de página, las notas al final del capítulo y las notas al final del libro son tres métodos de la adición, pero no aparecen en el texto de la traducción.

(Lit. La fortuna de Antonio es puramente un regalo del destino, no un mérito personal.)

6. Parezco una mujer remilgada, pero me dieron ganas de vomitar. Vaya pocilga.

(*La mujer nueva*, 1956: 43)

怎么搞的，我怎么倒成了个矫揉造作的女人了。不过，的确恶心人，这么个鬼地方，比猪圈还脏。

(Traducido por Gu, 1986: 38)

(Lit. Cómo sucedió, cómo me convertí en una mujer remilgada. Pero, es realmente asqueroso, un lugar del diablo, más sucio que pocilga.)

7. Pastos muy verdes, con grandes vacadas y montes cubiertos de robles y castaños. Más lejos, los grandes riscos hacían un semicírculo alrededor de aquel ensanchamiento del valle donde estaba el pueblo.

(*La mujer nueva*, 1956: 11)

绿茵茵的牧场上，成群的奶牛悠闲地细嚼慢咽；山坡上，橡树和栗树郁郁葱葱；抬眼远望，陡峭的山峰围成了半圆，将镇子连同它四周的开阔地怀抱其中。

(Traducido por Gu, 1986: 1-2)

(Lit. En los pastos verdes, grandes vacadas mastican lentamente; en la ladera, los robles y castaños son exuberantes; mirando a lo lejos, los grandes riscos hacen un semicírculo, rodean el pueblo y aquel ensanchamiento del valle a su alrededor.)

8. El marqués se dio una palmada en la frente.

(*Del amor y otros demonios*, 1995:11)

侯爵恍然大悟，拍了拍脑门。

(Traducido por Zhu, 1999:11)

(Lit. El marqués se dio cuenta y le dio una palmadita en la frente.)

Comparado con los originales, es obvio que en la quinta traducción se ha insertado la frase 而并不是他本人的功绩 (no es un mérito personal) para explicar mejor al personaje y así el lector comprenda la información implícita del texto original. De la

misma manera, en el sexto ejemplo se añaden dos paréntesis 怎么搞的 (cómo sucedió) y 这么个鬼地方 (un lugar del diablo): el primero se agrega para reflejar completamente el asombro original del personaje en chino, mientras que el segundo se añade para conectar mejor los equivalentes *vomitara* y *pocilga*, haciendo la traducción más coherente. Por otra parte, en el ejemplo 7, si se traduce fielmente el original, los lectores se quedarían perplejos y no comprenderían la traducción, por eso el traductor agrega varias estructuras *verbo + objeto* como 悠闲地细嚼慢咽, 抬眼 y 怀抱其中 para que sea semánticamente fluido en chino. Igual que ocurre en el ejemplo 8, se añade 恍然大悟 (darse cuenta) para explicar el significado implícito de la acción “darse una palmada en la frente”. Por supuesto, la adición de elementos en la traducción puede cambiar el texto original en cierta medida, pero en la mayoría de los casos no se encuentra una traducción perfecta con los equivalentes de las palabras originales. Por eso, tanto la amplificación como la adición son métodos necesarios en la traducción oracional, aunque se debe considerar con cuidado el modo y los términos agregados con el fin de lograr una traducción más cercana al original, manteniendo la comprensión por parte de los lectores lo mejor posible.

1.2. Repetición

Tal y como nos recuerda Pan (1996: 81), la repetición en el proceso traductor del español al chino se refiere a completar las expresiones elípticas o explicar los elementos implícitos en el texto original. Su objetivo principal es que el lector chino comprenda mejor el original, sin que haya ninguna adición al contenido semántico ni ningún cambio en cómo se comunica la información. Santacana (2001: 27) también señala que “la repetición de palabras en chino es una exigencia para tener una adecuada comprensión del texto. Sin embargo, en español hay muy pocas repeticiones”. Por tanto, al traducir al chino hay que repetir algunos términos sobreentendidos en el texto original. Así, la repetición puede ser de tipo sintáctico o semántico, es decir, por necesidades gramaticales o por aclarar o especificar el significado. A continuación se presentan una serie de ejemplos:

1. -¿Viaja por negocios?

-No creo que los tenga.

(*La Gaviota*, 1998: 153)

“他出来旅行是做生意吧？”

“我看他没生意要做。”

(Traducido por Xu, 1997: 9-10)

(Lit. -¿Viaja para hacer negocios?

-Veo que no tiene negocios que hacer.)

2. El marqués le ofreció su coche, con grandes instancias; pero la duquesa le dijo:

-Padre, ya he mandado que vayan a por el mío.

(*La Gaviota*, 1998: 397-398)

侯爵坚持要她坐他的车回去。可是，公爵夫人对他说道：

“爸爸，我已经吩咐准备我的车了。”

(Traducido por Xu, 1997: 244)

(Lit. El marqués insistió en que ella volviera en su coche. Pero, la duquesa le dijo:

- Padre, ya ordené preparar mi coche.)

Desde el punto de vista sintáctico, en estos dos originales españoles, se usa *los* en el ejemplo 1 y *el mío* en el ejemplo 2 para evitar respectivamente las repeticiones de *negocios* y *coche*. Sin embargo, en chino es necesaria la repetición y, por eso, el traductor los ha vertido como 生意要做 y 我的车. Así se respeta mejor la sintaxis china y al lector le costará menos esfuerzo comprender la información. Lo mismo ocurriría al traducir otros pronombres que sustituyen una palabra o una frase, si la repetición que reemplazan no se correspondiera con la gramática china.

Por otra parte, Tang (1979: 113-132) señala que en chino existe el fenómeno de reduplicar los elementos léxicos, lo que incluye verbos, adjetivos, sustantivos, adverbios, etc. Este fenómeno se ha denominado *reduplicación* por Li y Thompson (1989: 28-36). Por eso, al traducir las oraciones españolas al chino, se pueden duplicar

algunas palabras para mejorar la naturalidad de la frase. He aquí algunos ejemplos:

3. Pero déjame ver a mí este remanso bello, [...]

(*Platero y yo*, 1993: 115)

反正你得让我也去看看这个美丽的水潭, [...]

(Traducido por Feisake, 2005: 48)

(Lit. De todos modos, tienes que dejarme ver ver este bello remanso.)

4. El muerto que mató a mi difunto está muerto y bien muerto [...]

(*Mazuerca para dos muertos*, 1983: 21)

杀害我亡夫的那个死鬼已经死了, 已经死死的了 [...]

(Traducido por Li, 1992: 129)

(Lit. El espíritu muerto que mató a mi difunto esposo ya está muerto, ya está muerto muerto.)

5. Nadie, tampoco en el periódico [...]

(*La forma de la noche*, 1993: 33)

报馆里也是空荡荡的。

(Traducido por Huang y Liu, 1999: 22)

(Lit. La sala del periódico también está vacía vacía.)

Sintácticamente, no es obligatorio utilizar la repetición léxica para traducir estas oraciones, pero desde la perspectiva semántica, las traducciones de los ejemplos con 看看(ver ver), 死死(muerto muerto), 空荡荡(vacía vacía)¹⁹, dan fuerza a la expresión resultante y son más naturales para el lector chino. Además, querría subrayar que en el chino escrito, tanto en la expresión culta como en la popular, existe el uso de las palabras duplicadas. Se recomienda usar la repetición léxica si ayuda a tener una traducción más cercana al significado original y más fluida para los lectores.

¹⁹ Aquí quiero presentar los modelos básicos de la duplicación léxica en chino, que son: AA, AABB y ABB.

1.3. Simplificación y omisión

Debido a las profundas diferencias existentes entre la lengua española y la lengua china, es posible que en español sean necesarias muchas palabras para expresar una idea, mientras que se pueda lograr el mismo efecto en chino con unas pocas palabras, y viceversa. Según Yao (*apud* Pan, 1996: 92), sabemos que la simplificación incluye la morfología, por reconstrucción o por omisión, la morfosintáctica y la combinación. En realidad, simplificar el original es un procedimiento difícil y infrecuente, como ocurre en la traducción de la oración “Los secuestradores están más ansiosos que nunca por liberar a sus víctimas” (Pan, 1994: 29) por 绑匪极欲释放其受害者 (Lit. Los secuestradores quieren liberar a sus víctimas) en chino, en la que se simplifican las palabras *están más ansiosos que nunca* por 极欲; así, la oración es más concisa y refinada, pero también es más fácil de entender.

Vázquez Ayora (1977: 359) cree que la omisión es una técnica a menudo ignorada y mal aprovechada en la traducción. Debido a la enorme divergencia morfológica entre el español y el chino, si el traductor tiene que transferir todas las palabras al chino sin olvidar ninguna, recargará el texto con elementos extraños, pleonasmos y tautologías. Al traducir el texto del español al chino, pueden omitir el artículo, el pronombre, la preposición, la conjunción, el verbo, el adverbio, etc., según las situaciones concretas. No obstante, hay que obedecer al principio de naturalidad y equivalencia en chino para no afectar la reproducción del significado original. Nida (2012: 84) nos recuerda que “hay que evitar a toda costa el ‘traslacionismo’ -la fidelidad normal-, que resultaría en una infidelidad al contenido y a un impacto del mensaje”. Por cierto, si la equivalencia contiene elementos ajenos al espíritu de la lengua terminal, entonces tampoco sería normal. Además, las oraciones coordinadas y las oraciones subordinadas están compuestas de forma estricta, por lo que al traducirlas al chino se deben omitir siempre que sea posible los adverbios, las preposiciones, las conjunciones y los pronombres relativos que conecten dichas oraciones, porque en chino, cuanto menos se usen estas marcas estructurales, mejor. Veamos su aplicación en los siguientes ejemplos:

1. Cuando tenga tiempo, viajaré a otra ciudad.

我一有空, 就去其他城市旅游。

(Palabra por palabra: Yo-uno-tener-tiempo, ir-otra-ciudad-viajar)

2. No pudo trabajar porque estaba enferma.

她病了, 不能工作。

(Palabra por palabra: Ella-enferma-partícula 了, no-poder-trabajar)

3. [...] me he dado tan poca cuenta de eso que dicen que se ha desfigurado y afeado
[...]

(*Niebla*, 2015: 132)

人家说她人变了模样, 脸变丑了, 我不大理会。

(Traducido por Fang, 1988: 152)

(Palabra por palabra: Otros-decir-ella-persona-cambiado-figura, rostro-cambiado-
feo-partícula 了, yo-no-dar cuenta)

En el ejemplo 1, la traducción ha omitido la conjunción *cuando*, aunque se podría traducir *cuando* así: 当我一有空, 就去其他城市旅游, que contiene la palabra 当 (cuando), pero casi no se usa en esta situación en chino y se considera un término occidentalizado, así que es mejor omitirla. En el ejemplo 2, se ha omitido la traducción de *porque*, que corresponde a 因为...所以... en chino, pero los lectores pueden comprender la causalidad fácilmente. En el ejemplo 3, el traductor omitió la marca estructural *tan...que...* de la oración subordinada porque no le hacía falta en el contexto chino correspondiente. Generalmente, la simplificación y la omisión no son ni tan numerosas ni tan variadas como la amplificación y la adición. No obstante, se tratan de técnicas muy importantes en el proceso de ajuste de la traducción.

1.4. Reorganización de la oración

Newmark (2016: 95) cree que “la oración es la unidad ‘natural’ de la traducción y,

a la vez, también es la unidad natural de la comprensión y del pensamiento expresado. Dentro de una frase son corrientes las transposiciones, las reorganizaciones proposicionales y la reconstrucción, siempre que no se infrinja la PFO²⁰ y tenga una explicación razonable”. Por su parte, Nida (2012: 392-393) nos recuerda que “las oraciones pueden estar bien o mal construidas (aunque todo sea gramaticalmente correcto), los párrafos y las unidades más grandes también pueden estar bien o mal contruidos, aunque se ajusten a algunas unidades mayores de estructura”. Por un lado, según las reglas sintácticas y las expresiones habituales, las oraciones largas son muy comunes en español, tanto las coordinadas como las subordinadas. En ocasiones, una oración puede formar un párrafo. Sin embargo, debido a su complicada construcción y a la gran cantidad de información contenida, una oración larga puede ser difícil de entender si se traduce fielmente a otra lengua. Por otro lado, en chino la mayoría de las oraciones son concisas y sustanciosas.

Al traducir, si entendemos una oración como parte de un texto que termina con un punto o dos puntos, a veces encontramos que las oraciones españolas son realmente largas, y no es raro que una oración tenga siete u ocho líneas. En esos casos, es muy común dividir las oraciones largas en frases más cortas en chino para que la traducción sea más flexible, posibilitando que el lector chino reciba perfectamente la información del texto original. Por ejemplo, en la versión china de la obra *Niebla* (Unamuno), el traductor tradujo la frase *La tía de Eugenia era asturiana y tenía una criada, asturiana también, a la que reñía en bable* como 欧赫妮娅的姑母是阿斯图里亚斯人。她有一个女仆，也是阿斯图里亚斯人。她用巴勃莱语责骂那个女仆。 (Fang, 1988: 56), dividiéndola en tres frases cortas según las características de la lengua china. En esta situación, lo primero que hacemos es reorganizar la información y poner los puntos. Después de la partición, hay que revisar la secuencia traducida y verificar su fidelidad y continuidad. Sin embargo, si las frases largas forman parte del estilo del autor en un texto expresivo, entonces deben mantenerse.

Por otro lado, al traducir oraciones cortas y esquemáticas en español con

²⁰ PFO: se refiere a las siglas de *perspectiva funcional de la oración*.

informaciones dispersas, en chino se pueden fusionar las frases cortas en una larga para que el lector comprenda el sentido de las oraciones coherentemente. Tal y como se combinan las dos frases *Cielo verde. Campo verde.* en una frase 碧绿的天空，碧绿的田野。(1979: 20), la traducción tiene una sintaxis más china.

En el desarrollo de la traducción, los lingüistas han tendido a considerar la oración compuesta como el límite superior de la estructura formal del lenguaje. Pero cada vez está más claro que los hablantes de un idioma no unen las frases al azar o de forma desorganizada. Como sabemos, el orden de la estructura sintáctica española es muy diferente del chino, especialmente en este siempre se anteponen las informaciones relativas y se posponen las principales. Según el resumen de Zhu (2013: 153-155), al ajustar las informaciones del texto original en la traducción del español al chino, la oración principal y la subordinada pueden ajustarse en casos concretos, por lo que propuso los siguientes tres métodos:

A. Orden narrativo: al traducir las oraciones enunciativas o declarativas, el traductor puede distinguir las primarias y las secundarias, así como la relación entre las frases individuales, para luego ordenarlas de acuerdo a la sintaxis china, jerarquizando las informaciones narrativas.

B. Orden cronológico: consiste en reorganizar los hilos en orden cronológico, en lugar de la construcción corriente utilizada por los autores españoles. Este método es muy adecuado para los lectores chinos.

C. Orden lógico: esta lógica refiere a la lógica del pueblo chino, es decir, se anteponen la causa y el efecto, las premisas como las condiciones, los supuestos y las transiciones, en lugar de la construcción libre de la oración del texto original.

Veamos su aplicación con los siguientes ejemplos:

1. Era tal su impaciencia por llegar al puertecillo de mar que le habían indicado, que

creyendo cortar terreno entró en una de las vastas dehesas, comunes en el sur de España, verdaderos desiertos destinados a la cría del ganado vacuno, cuyas manadas no salen jamás de aquellos límites.

(*La gaviota*, 1998:156)

他急于到达人们指点的某海港，匆匆赶路，原以为抄了近路，结果却误入歧途，走进了一个广袤千里的牧场。在西班牙南部常见这种牧场。它们是些荒漠之地，专供牧牛。那里的牛群从不离开它们的生息之地。

(Traducido por Xu, 1997: 12)

(Lit. Estaba ansioso por llegar al que la gente señalaba como cierto puerto, se apresuró, pensando que había tomado un atajo, pero se descarrió, se metió en un vasto pasto. En el sur de España este tipo de pastos es común. Son tierras desiertas, dedicadas al ganado. La torada de allí nunca sale de ese lugar en su vida.)

2. ¡Cuál no sería su espanto, cuando habiendo doblado una espesa mancha de lentiscos, se encontró frente a frente, y a pocos pasos de distancia, con un toro!

(*La gaviota*, 1998:158)

当他绕过一片浓密的黄连木林时，竟与一头野牛面面对，相距仅几步之遥，吓得他魂不附体！

(Traducido por Xu, 1997: 14)

(Lit. Cuando habiendo doblado una espesa mancha de lentiscos, estaba frente a frente con un toro, a solo unos pasos de distancia, asustándolo fuera de su cuerpo.)

3. La actitud de Eulogio era cariñosa, protectora. Como si hablase a un niño o a un enfermo.

(*La mujer nueva*, 1956: 14)

象是在跟病人或小孩嘱咐什么一样，埃乌洛西奥语气非常亲切，一副非常体贴人的神态。

(Traducido por Gu, 1986: 7)

(Lit. Como si hablase a un enfermo o un niño, el tono de Eulogio era muy amable, con un aire muy considerado.)

4. Por dicha, en lugar de acudir a la pistola para consolarse, ha echado mano del ponche, lo que sí no es tan sentimental, es mucho más filosófico y más alemán.

(*La gaviota*, 1998:152)

幸好他没用手枪来安慰自己, 而是拿起了斗篷。这说明, 他感情并不十分脆弱, 而更富哲理, 更像个德国人。

(Traducido por Xu, 1997: 8)

(Lit. Por dicha no usó la pistola para consolarse, sino que recogió la capa. Esto muestra que sus sentimientos no son muy frágiles, sino más filosóficos, más como un alemán.)

En el ejemplo 1, el texto original se divide en tres frases cortas según el orden narrativo y la adición de las partículas 原 (yuan) y 结果 (jieguo) puede explicar la causalidad. En el ejemplo 2, el traductor reorganiza la oración de acuerdo con el orden cronológico, es decir, traslada primero el encuentro con el toro y luego su espanto. En cuanto a las traducciones 3 y 4, que siguen el orden lógico, en el ejemplo 3 se combinan las dos frases originales en una larga y se cambia la posición de las dos, mientras que en el ejemplo 4 se divide la oración en dos, añadiendo las palabras 说明 (shuoming), 感情 (ganqing) y 而 (er) para indicar la relación lógica. De hecho, en chino se encuentran pocas veces oraciones tan largas como el ejemplo A, ya que si las traducimos fielmente es probable que los lectores no comprendan la oración, aunque conozcan todos los caracteres que aparezcan. Por el contrario, cuando algunas frases cortas unidas en español se traducen una a una al chino, es posible que los lectores chinos encuentren la semántica un poco incoherente. En este caso, hay que combinar las frases cortas y sencillas en una larga, de modo que la traducción resulte rápidamente comprensible.

1.5. Reconstrucción de la oración

Una traducción satisfactoria implica un nuevo nacimiento en una nueva lengua, ya

que no puede conservar completamente la forma del texto original después de una serie de cambios precisos. Uno de ellos es la reconstrucción en el proceso traductor del español al chino. Nida (2012: 252) señala que “la necesidad de hacer ajustes en el orden de las palabras parece algo tan evidente que casi no necesitaría mencionarse. Hay ciertas situaciones en las que los cambios de orden no parecen esenciales, pero que, sin embargo, son importantes si se quiere que la traducción resulte natural”. Cada lengua tiene sus propios modelos y reglas para construir palabras, frases y discursos a partir de sus partes constitutivas. El trabajo de traducción es más difícil por los numerosos rasgos de la estructura que deben modificarse en el proceso de transferencia del español al chino. Según el resumen de Nida (2012: 368) sobre la modificación de la estructura de la oración, combinada con las diferencias sintácticas entre el español y el chino, se resumen a continuación las dificultades en la reconstrucción de las oraciones en el proceso traductor:

1.5.1. Orden de las palabras

Como sabemos, el orden básico de la lengua española es sujeto-verbo-objeto, con sus diversas variantes como sujeto-objeto-verbo, verbo-sujeto-objeto, etc. En el proceso de transferencia, deben seguirse los modelos básicos del chino, aunque son muchos menos variables que los del español. En algunos casos, existen diferentes opciones y la dificultad reside en que suele haber diferencias sutiles que solo pueden comprenderse bien gracias a un estudio largo y detallado del chino. Primero, tenemos que conocer las diferencias entre los elementos sintácticos de los dos idiomas, que se muestra en la siguiente tabla elaborada por Ma (2014):

Los elementos sintácticos del español			Los elementos sintácticos del chino		
Los primeros	sujeto		Los primeros	sujeto	
	predicado			predicado	
Los segundos	Los complementos del	Complemento directo	Los segundos	Elementos que acompañan al	Objeto (sustantivo)

	verbo	Complemento indirecto		núcleo del predicado verbal o adjetival	Complemento (adjetivo)
		Complemento circunstancial		Elementos que acompañan al núcleo del sintagma	Adyacente + verbo
	Complementos del adjetivo				Adyacente + adjetivo
	Complementos del sustantivo				Adyacente + adverbio
	Complementos del adverbio				Atributo
Los especiales	Los absolutos		Los especiales	Los absolutos	
				Los tonales	

Tabla 2.1

De esta manera, si el traductor conoce muy bien cada elemento en la oración en ambos idiomas (Tabla 2.1), incluso la estructura y la forma de combinación, le será más fácil ajustar la estructura sintáctica para que los receptores comprendan mejor la información del texto original. Veamos los ejemplos de las oraciones simples y compuestas:

1. La miel me sienta mal.

我不宜吃蜂蜜。

(Lit. Yo no puedo comer miel.)

2. Me duele la cabeza.

我头痛。

(Lit. Mi cabeza tiene dolor.)

3. En la última temporada, ni su hijo parecía importarle. Sin embargo, había vivido dedicada al niño durante diez años.

(*La mujer nueva*, 1956: 16)

最近，她连儿子也不怎么放在心上了，然而，米盖尔却是她精心抚育了十年的宝贝。

(Traducido por Gu, 1986: 8-9)

(Lit. Recientemente, ni siquiera a su hijo le importa, sin embargo, Miguel era el bebé que había criado cuidadosamente durante diez años.)

4. En aquel punto se hallaba el pueblo de Villamar, situado junto a un río tan caudaloso y turbulento en invierno, como pobre y estadizo en verano.

(*La gaviota*, 1998:179)

那个亮点儿便是维利阿马镇。一条小河从镇边流过。它冬季水量充沛，河水浑浊，而夏季水少的可怜，不再流淌。

(Traducido por Xu, 1997: 33)

(Lit. Aquel punto es el pueblo de Villamar. Un río atraviesa el pueblo. En invierno es caudaloso y turbulento, y en verano es pobre y estadizo.)

Normalmente, la transformación de los elementos de la oración simple que debe efectuarse en la traducción es más sencilla que en la oración compuesta. En el ejemplo 1, el sujeto *La miel* se convierte en el complemento indirecto en chino, pero en el ejemplo 2 el complemento indirecto *la cabeza* se transforma en sujeto en chino. Como el orden de las palabras chinas es más estricto y regular que en español, una frase que tiene múltiples órdenes de palabras a veces solo dispone de un equivalente en chino. Visualicemos esta situación tan peculiar con el siguiente ejemplo: las dos frases *Corre rápidamente* y *Rápidamente corre* son correctas y tienen el mismo sentido, pero se corresponden a única traducción: 他跑得快 (lit. Él corre rápidamente). En cuanto a las oraciones compuestas, como siempre son largas y complejas, sus transformaciones también suelen ser más complicadas. En el ejemplo 3, el sujeto del texto original *su hijo* se convierte en el complemento y el complemento *niño* en el sujeto en chino. Por

su parte, en el ejemplo 4 se traslada el complemento *En aquel punto* al sujeto y también se convierte el adjunto de lugar *un río* en otro sujeto en la traducción. Además, según Nida (2012: 252-253), en la reconstrucción de las oraciones, lo más importante son los cambios entre las formaciones hipotácticas y paratácticas, ya sea agregando o reduciendo elementos léxicos. Debido a que no se utiliza la estructura hipotáctica en chino, al traducir las oraciones compuestas españolas al chino, una de las principales tareas del traductor es cambiar la estructura predominantemente hipotáctica de los textos españoles en las equivalentes estructuras paratácticas en chino, por ejemplo:

5. En lo alto de la colina que domina el pueblo se destaca el Calvario; se va a él por un caminejo plantado de cipreses; las capillitas que sirven de estación desaparecen medio desmoronadas, en ruinas.

(España, 2010: 169)

俯瞰全城的山顶上，耶稣蒙难的十字架特别显眼，可以从一条栽种柏树的小路到那儿去；用来歇脚的小教堂已经倒塌了一大半，成了一片废墟。

(Traducido por Lin, 2018: 220)

(Lit. En la cima de la colina que domina la ciudad, el Calvario es particularmente llamativo, se puede llegar allí por un camino plantado de cipreses; la capilla utilizada para descansar se ha derrumbado más de la mitad, se ha convertido en una ruina).

Se ve claramente con la retraducción literal, se cambian las dos construcciones subordinadas por construcciones coordinadas en chino, quitando la conjunción *que*. Ya sea que se trate de un cambio sutil en el orden de las palabras, una modificación constructiva de la oración o un cambio en la expresión, este cambio hace que la traducción sea más fluida y natural, facilitando que el lector pueda entender toda la información del texto original.

1.5.2. Afirmación y negación

La transformación entre la forma del afirmativo y negativo es una reconstrucción

sintáctica que merece mencionar en la traducción del español al chino. Debido a la disparidad en los términos de la expresión del tema, el enfoque de la información, el punto de vista y la forma descriptiva entre ambas lenguas, en ocasiones tenemos que traducir la forma negativa del español en la forma afirmativa del chino, o viceversa, para acercar las diferencias y mejorar la comprensión de la traducción. Por ejemplo:

6. Tienes que decirme algo más.

(*La mujer nueva*, 1956: 101)

你应该对我讲的话还没有说完。

(Traducido por Gu, 1986: 101)

(Lit. Las palabras que me deberías decir no están terminadas.)

7. Los dos amigos subieron sobre cubierta, donde no tardaron en encontrar al hombre que buscaban.

(*La gaviota*, 1998: 153)

他们俩走上甲板，立刻找到了他们要找的人。

(Traducido por Xu, 1997: 9)

(Lit. Los dos subieron sobre a cubierta, inmediatamente encontraron a la persona que estaban buscando.)

En el ejemplo 6 se cambia la oración original afirmativa en por una negativa, añadiendo la negación 没有 (no) sin que ello afectar la transmisión de la información original. Asimismo, en el ejemplo 7 se cambia la expresión negativa *no tardaron* por *立刻* (inmediatamente), para que tenga sea una traducción más sencilllo sencilla y más fácil de entender para los lectores. Además, la doble negación tiene un sentido positivo tanto en español como en chino, y en la traducción, al chino a veces se tienen que transformar la doble negación confusa en una a afirmación en chino para que la traducción quede más natural. Así ocurre la frase *No dejes de llamarme cuando visites*

Madrid, que se traduce en 你到马德里, 一定给我打电话 (Lit. Tienes que llamarme cuando visites Madrid) al chino.

1.5.3. Construcciones activas y pasivas

En la transferencia del español al chino no se corresponden los problemas de las construcciones activas y pasivas. Por eso, a menudo cuando se traducen las oraciones pasivas en español, estas deben pasarse a activas, y viceversa. Por ejemplo:

8. [...] sin ver nada, sin oír nada, sin sentir nada, fatigado por el llanto, se quedó dormido, [...]

(*El señor presidente*, 1999: 5)

他什么也看不见, 什么也听不到, 什么也感觉不出, 只顾一个劲儿地哭叫, 直到筋疲力尽, 才又迷迷糊糊地睡去。

(Traducido por Huang y Liu, 1980: 5)

(Lit. Él sin ver nada, sin oír nada, sin sentir nada, y sigue el llanto hasta quedar tan fatigado, que se quedó dormido.)

9. Don Juan Canales, dichas las frases de cajón, como buen nadador se había tirado al fondo.

(*El señor presidente*, 1999: 62)

堂胡安·卡纳莱斯说完客套话, 手势也停止了, 好象游泳家潜进了水底。

(Traducido por Huang y Liu, 1980: 130)

(Lit. Don Juan Canales termina las frases de cajón, termina también los manoteos, como un buen nadador bucea al fondo).

10. Y este llevaba a sus sueños nocturnos un beso húmedo aún en lágrimas.

(*Niebla*, 2015: 28)

于是他把一个被泪水打湿的吻带进了梦乡。

(Traducido por Fang, 1988: 49)

(Lit. Y él llevaba un beso húmedo de lágrimas en sus sueños).

Hay dos tipos de oraciones pasivas en español, uno con la estructura *sujeto + ser + p.p. + (de/por + agente)* y otro con la oración pasiva refleja. Por un lado, al traducir las oraciones pasivas españolas se observa una gran preferencia por la voz activa en chino. Sin duda alguna, las pasivas con agente suelen ser de fácil traducción, pero cuando en el texto original no se menciona el agente, hay que agregarlo según se observe en el contexto. En el ejemplo 8 se ha reconstruido la frase pasiva *fatigado por el llanto* en la activa 只顾一个劲儿地哭叫，直到筋疲力尽, además de añadir el pronombre personal correspondiente al agente para adecuar mejor la traducción a la costumbre narrativa china. Por otro lado, en la mayoría de los casos las oraciones pasivas reflejas se traducen como activas o pasivas sin marca, tal y como se puede observar en el ejemplo 9, en el que se ha cambiado la frase pasiva refleja *buen nadador se había tirado al fondo* por la forma activa 游泳家潜进了水底. De esta manera, se ajusta a la lógica china y también se expresa información original. En chino hay muchas estructuras pasivas, desde la fórmula básica que marca la pasiva con 被 (equivalente a *por*), hasta el empleo de palabras diferentes, como 把, 给, 让, 为, etc. Así ocurre en la traducción del ejemplo 10, que reconstruye la frase *un beso húmedo aún en lágrimas* en la voz pasiva 被泪水打湿的吻, y también se cambia el verbo *llevaba* en la estructura pasiva 把...带进..., porque con la voz pasiva se expresa bien la información original.

1.5.4. Aposición

La aposición es un sintagma nominal modificativo que sigue inmediatamente a otro elemento de la misma clase con forma sintética y que contiene un valor explicativo o específico. Ya sabemos que el orden de las palabras es muy flexible en español, es decir, los componentes gramaticales se pueden organizar libremente, y las aposiciones sin duda hacen las oraciones más complejas. En chino se suele usar la raya o el paréntesis para marcar las aposiciones, pero en español se usa normalmente las dos comas antes y

después, lo que requiere que el traductor las distinga de las comas que indican pausas en las oraciones. Además, aunque las aposiciones son relativamente independientes de la oración principal, están contextualizadas tanto en género como en número, y pueden explicar lo anterior o lo siguiente. Cuando la aposición se encuentra al final de una oración, puede causar especialmente una comprensión errónea. Por tanto, al traducir las aposiciones es mejor traducir primero la parte principal de la oración y luego colocar la aposición traducida, prestando atención a la relación lógica entre la aposición y el texto original. Observemos este proceso en los siguientes ejemplos:

11. El refugiado antillano Jeremiah de Saint–Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro.

(El amor en los tiempos del cólera, 2015: 11)

来自安的列斯的流亡者赫雷米亚·德圣阿莫尔，曾在战争中致残，是儿童摄影师，也是医生交情最深的象棋对手，此刻以靠氰化金的烟雾从回忆的痛苦中解脱了。

(Traducido por Yang, 2012: 1)

(Lit. Provenía de las Antillas el refugiado Jeremiah de Saint–Amour, que había sido mutilado en la guerra, era fotógrafo de niños, y era el adversario de ajedrez más compasivo del médico, en este momento con un sahumero de cianuro de oro salva de los tormentos de la memoria).

12. Fue su hijo único, nacido de una alianza ocasional con el conocido naviero don Pío Quinto Loayza, el mayor de los tres hermanos que fundaron la Compañía Fluvial del Caribe, y le dieron con ella un impulso nuevo a la navegación a vapor en el río de la Magdalena.

(El amor en los tiempos del cólera, 2015: 83)

他是独生子，是母亲和那位鼎鼎有名的船主皮奥第五·罗阿依萨先生一次偶然结合的产物。后者兄弟三人曾共同创建了加勒比河运公司，为马格达莱纳河上的蒸汽机船航行事业注入了新的活力。

(Traducido por Yang, 2012: 59)

(Lit. Él fue hijo único, producto de una alianza ocasional de su madre y el conocido naviero señor Pío Quinto Loayza. El último tres hermanos fundaron juntos la Compañía Fluvial del Caribe, inyectaron un impulso nuevo a la navegación a vapor en el río de la Magdalena.)

Estos dos ejemplos muestran dos estrategias para trasladar las aposiciones. Por un lado, pueden integrarse en la traducción según el mismo orden de las palabras con una modificación sutil. Esto ocurre en el ejemplo 11, donde el traductor cambió los sintagmas nominales *inválido de guerra*, *fotógrafo de niños* y *su adversario de ajedrez más compasivo* en frases de predicado nominal. Esto no solo se ajusta a la gramática china, sino que también se corresponde mejor con el texto original. Por otro lado, se pueden cambiar las aposiciones por frases independientes de la oración principal. Es decir, si la traducción fiel causara una frase incomprensible, lo mejor es traducir la frase principal y tratar la aposición como otra separada, colocándola en el lugar apropiado. Tal y como sucede en el ejemplo 12, la aposición del sustantivo *don Pío Quinto Loayza* se convierte en otra oración independiente, con el sujeto 兄弟三人 (los tres hermanos), transmitiendo la misma información de otra manera.

2. Principales dificultades provocadas por diferencias morfológicas

2.1. Artículo

Nida (2012: 283) nos recuerda que el objetivo esencial de la traducción es la reproducción del mensaje, y los traductores deben realizar muchos ajustes léxicos y gramaticales para alcanzarlo. Como el contenido del mensaje es lo más importante de la traducción y existen muchas diferencias entre el español y el chino, a menudo hay dificultades en el proceso de la traducción morfológica. En primer término, cabe destacar la traducción de los artículos. Según *NGLE* (2010: 263), el artículo es una clase de palabra con función gramatical que permite delimitar la denotación del sustantivo o sintagma nominal, además de informar sobre sus referencias. Su aparición o ausencia depende de factores sintácticos, semánticos y pragmáticos. En español, hay dos tipos

de artículos: el determinado (*el, la, los, las, lo*) y el indeterminado (*uno, una, unos, unas*). El chino carece de ellos, y en la traducción pueden omitirse en muchos casos, si bien esto no es siempre así, ya que en otros casos deben traducirse, como sucede cuando nos hallamos ante nombres modificados.

Los sintagmas nominales que llevan un artículo determinado son definidos e indican entidades identificables por el oyente, es decir, expresan información consabida. Cuando el artículo determinado solamente tiene sentido gramatical, sin ninguna especificidad, se suele omitir en la traducción. Por ejemplo, el traductor Yang Ling ha traducido la frase *El doctor Juvenal Urbino había sido el soltero más apetecido a los veintiocho años* (*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 155) como 胡维纳尔·乌尔比诺医生二十八岁时，是最受人青睐的单身汉 (palabra por palabra: Juvenal Urbino-doctor-veintiocho-año-cuando, es-más-apetecido-partícula 的-soltero-hombre) (2012: 119) al chino omitiendo los tres artículos determinados, a pesar de que transmite completamente la información original. Por el contrario, si el artículo determinado es muy indicativo y su omisión causa ambigüedad, en general se podía traducir como 这 ([zhe], este, esta), 那 ([na], eso, esa), 这些 ([zhexie], estos, estas), 那些 ([naxie], esos, esas) o con la construcción 一 ([yi], uno, una) + *clasificador*. Veamos el siguiente ejemplo ilustrativo:

1. El mar parecía de ceniza, los antiguos palacios de marqueses estaban a punto de sucumbir a la proliferación de los mendigos, y era imposible encontrar la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumerios de muerte de los albañales abiertos.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 157)

大海如死灰一般，一座座古老的侯爵府几乎被淹没在不断增多的乞丐之中，露天的污水沟散发出死亡的味道，再也闻不到昔日那浓郁的茉莉花香。

(Traducido por Yang, 2012: 121)

(Palabra por palabra: Mar-parece-ceniza-como, uno-clasificador 座-clasificador 座-antiguo-partícula 的 -marques-palacio-casi-sumergir-estar-constantemente-proliferación-partícula 的 -mendigo-en, abierto-albañal-despedir-muerte-partícula 的-sabor, más-también-oler-no-ataño-esa-ardiente-partícula 的-jazmín-fragancia).

Como se observa en la re-traducción, se traduce el artículo *los* del sintagma *los antiguos palacios* en 一座座 ([yí zuozuo], uno + clasificador + clasificador) y *la* del sintagma *la fragancia ardiente* en 那 ([nà], esa), para transmitir sus respectivos significados especificativos. Además, la única forma neutra *lo* del artículo determinado no presenta el número ni se combina con sustantivos. Por un lado, la construcción *lo + adjetivo* de carácter pronominal que está sustantivada a menudo es traducida por un sintagma nominal en chino, tal y como se percibe en la traducción de la frase *No todo lo caro es bueno* en 并非贵的东西就是好的 (palabra por palabra: no-caro-partícula 的-cosa-adverbio 就-es-bueno), en la que se transfiere *lo caro* al sintagma 贵的东西 ([guì de dōngxī], cosa cara), añadiendo el sustantivo 东西 ([dōngxī], cosa) para que la traducción sea más comprensible. Por otro lado, dicha construcción también puede representar cierto énfasis, como ocurre en la frase *No sabes lo bueno que es este libro* que es traducida como 你不知道这本书有多好 (palabra por palabra: tú-no-sabes-este-clasificador 本-libro-tiene-mucho-bueno), y se transfiere *lo bueno* a 多好 ([duohǎo], qué bueno) en chino. Así los lectores se dan cuenta del sentido exclamativo implícito que se respira en el original.

En cuanto a los artículos indeterminados, si introducen el sintagma nominal e informan sobre algunas de sus propiedades referenciales, se pueden omitir en la traducción. Por ejemplo, en la frase *Ese raro modo de ser, que alguien elogió alguna vez en un discurso como una demencia lúcida [...]* es traducida por 他的这种奇怪脾性—曾有人在某次演讲中称之为大智若愚 [...] (palabra por palabra: él-partícula 的 -este-tipo-extraño-carácter—adverbio 曾 -hay-gente-en-alguna-clasificador 次 -discurso-centro-llamar-pronombre 之 -como-gran-sabiduría-parece-demencia), se omiten los artículos *un* y *una* sin que ello afecte la reproducción de su significado. Sin embargo, según NGLE (2010: 283), sabemos que el artículo indeterminado se interpreta como cuantificador numeral cuando hacer de contraste con otro numeral, y también cuando los adjetivos *solo* o *único* aparecen entre dicho artículo y el sustantivo; bien, en estos casos, el artículo indeterminado sí debe ser traducido al chino. Asimismo, cuando el artículo indeterminado está inducido en el contexto por el adjetivo evaluativo, debe

traducirse por la construcción *uno + clasificador*, que suele reflejarse muchas veces como 一种 ([yizhong], un tipo), véase a continuación:

2. Salvo en uno, en el que tuvo la buena idea de cantar *When wake up in Glory*, un canto funerario de la Luisiana, hermoso y estremecedor, y fue hecho callar por el capellán que no pudo entender aquella intromisión luterana dentro de su iglesia.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 238-239)

除了有一次，他灵光一现想要唱《在光荣中醒来》，一首来自路易斯安娜州的美丽而忧伤的挽歌，结果被神甫勒令制止，因为神甫不能允许马丁·路德涉足他的教堂。

(Traducido por Yang, 2012: 189)

(Palabra por palabra: Salvo-partícula 了-haber-una-vez, él-inspiración-un-aparecer-querer -cantar- *When wake up in Glory*, un-clasificador 首-proviene-de-Luisiana-partícula 的-hermoso-y-estremecedor-partícula 的- canto funerario, resultado-por-capellán-ordenar-detener, porque-capellán-no-puede-permitir-Martín Lutero-abarcar-su-iglesia).

Se percibe claramente con la re-traducción palabra por palabra que el artículo *uno* se traduce como 有一次 ([you yi ci], haber una vez) y otro *un* como 一首 ([yi shou], un + clasificador), de acuerdo con la morfología china. Generalmente, los artículos no tienen un significado léxico independiente y, al traducirlos al chino son omitidos en muchos casos, mientras que en otros deben ser traducidos con o sin clasificadores.

2.2. Sustantivo

Como señala *NGLE* (2010: 209), desde una perspectiva morfológica existen reglas estrictas de concordancia de género y número en español, algo que no es tan usual en la lengua china, y esto puede conducir a dificultades en la traducción. Al traducir el género de los sustantivos, pueden traducirse meramente el masculino y femenino que se refieren a personas, animales y plantas agregando unos prefijos, como 男 ([nan],

hombre) y 女 ([nü], mujer); 公 ([gong], macho) y 母 ([mu], hembra); 雄 ([xiong], macho) y 雌 ([ci], hembra). No obstante, es imposible traducir el género de incalculables sustantivos españoles, ya que sus equivalentes chinos son neutros. Generalmente, si el género de un sustantivo no afecta a la semántica del texto original, se puede traducir por un equivalente sin agregar el prefijo de género; así, la traducción será concisa y comprensible. Por ejemplo, la frase *El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras[...]* es traducida como 胡维纳尔·乌尔比诺医生刚走进那个半明半暗的房间就悟到了这一点 (palabra por palabra: Juvenal Urbino-doctor-acaba-andar-entrar-aquella-media-clara-media-oscura-partícula 的-habitación-adverbio 就-percibir-llegar-partícula 了-este-uno-punto), sin tener que trasladar el género de palabra *doctor* y haciendo que la traducción sea simple y clara. Dependiendo de distintas emociones o circunstancias expresadas en el original, hay que considerar la adición y la omisión de los prefijos de género sin que esto cause ambigüedad. Además, cuando se traduce el género de los animales, la aplicación de diferentes prefijos provocarán diferencias semánticas sutiles, por lo que siempre debe elegirse el más apropiado en chino. Por ejemplo, veamos dos formas de traducción del sustantivo *gallo*:

1. [...] hasta mucho después de que acabaron de cantar los gallos y la despertó el sol indeseable de la mañana sin él.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 81)

雄鸡终于高啼，不受欢迎的晨光将她唤醒。

(Palabra por palabra: macho-gallo-al fin-alto-cantar, indeseable-partícula 的-alba-sol-hace-ella-despertar)

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 53)

2. Cuando el alcaraván cantó las cinco, junto con los gallos del vecindario, [...]

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 158)

五点钟，那只石鸟和邻居的公鸡一起弓项啼鸣的时候， [...]

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 110)

(Palabra por palabra: Cinco-punto-reloj, aquel-clasificador 只-alcaraván-y-vecino-

partícula 的-macho-gallo-junto-cantan-partícula 的-tiempo)

En los ejemplos 1 y 2 se presentan dos posibles traducciones de la palabra *gallo*, que son 雄鸡 [xiongji] y 公鸡 [gongji] respectivamente. Está claro que ambas traducciones son muy apropiadas en sus correspondientes contextos: La primera traducción indica un gesto fuerte y poderoso cuando el gallo canta, porque el prefijo 雄 [xiong] significa grandioso o poderoso, y también puede usarse con animales fuertes, como 雄鹰 ([xiongying], águila), 雄狮 ([xiongshi], león), etc.; la segunda utiliza el prefijo 公[gong], que solo expresa el género del gallo, e incita a los lectores a que recuerden los gallos comunes, ajustándose a la descripción *los gallo del vecindario* del texto original.

Además, cabe mencionar dos prefijos especiales en la cultura tradicional china, que son 阴 [yin] y 阳 [yang]²¹, que se corresponden respectivamente al femenino y masculino. Estos dos prefijos se usan para objetos inanimados, como 阴气 ([yinqi], aire femenino) y 阳气 ([yangqi], aire masculino). Hay sustantivos que encuentran su equivalente en chino con dichos prefijos y a veces ambos tienen exactamente el mismo género, pero en otras ocasiones son diferentes. Veamos esta circunstancia con los siguientes ejemplos:

3. [...] la presencia invisible del padre muerto en la vasta mansión dormida.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 158)

亡父在这座沉睡中的空旷屋子里的阴魂, [...]

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 110)

(Palabra por palabra: Muerto-padre-en-este-clasificador 座-dormido-partícula 的- vasta-mansión-partícula 的- femenino-muerto)

4. [...] para que no se metieran las crecientes de los albañales abiertos [...]

²¹ El concepto 阴 [yin] y 阳 [yang] pertenece a la filosofía china antigua. Tradicionalmente, 阴 [yin] y 阳 [yang] representan la relación opuesta más básica de todas las cosas, se origina a partir de la visión de la naturaleza del pueblo chino antiguo, se refiere a varios fenómenos naturales opuestos y relacionados en la naturaleza, como el cielo y la tierra, el sol y la luna, el día y la noche, el frío y el calor, los hombres y las mujeres, arriba y abajo, etc.

(*El amor en el tiempo de cólera*, 2015: 25)

这是为了避免在阳沟涨水时污水涌入。

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 11)

(Palabra por palabra: Este-es-para-partícula 了 -evitar-en-masculino-albañal-
creciente -agua-cuando-sucia-agua-meter)

En los ejemplos 3 y 4, se traduce la presencia invisible como 阴魂 [yinhun] y los albañales abiertos como 阳沟 [yanggou], combinando los elementos culturales tradicionales chinos para que la traducción se comprenda con mayor facilidad.

Por otro lado, los sustantivos españoles se caracterizan también por admitir número, es decir, su apariencia denota si están en singular o plural, mientras que la mayoría de los sustantivos chinos no se reflejan el género. La traducción de los sustantivos singulares generalmente es más fácil. Si el sustantivo coincide con el artículo indefinido singular, se puede traducir directamente omitiendo el artículo, y también se puede agregar el número 一 ([yi], uno) en chino y el clasificador adecuado antes del sustantivo²². Por otro lado, cuando los sustantivos singulares se combinan con los artículos definidos, deben analizarse dos casos concretos: los sustantivos comunes y los propios. Véase que en el sintagma *el perfil de la mujer española*, la palabra *mujer* pertenece claramente al sustantivo común, por lo que debe traducirse por 西班牙女人的形象 [xibanya nüren de xingxiang] sin añadir el clasificador, mientras que en el sintagma *la mujer rubia*, que se traduce por 那位金发女子 [na wei jinfa nüzi], se agrega el clasificador 位 [wei] para subrayar la mujer específica.

Tomando como referencia a Pan Shuiqin (1996: 176) y de Li Jianzhong (1994: 23-28), podemos decir que, en general, tenemos cuatro métodos para traducir los sustantivos plurales: el primero es agregar un adjetivo numeral antes del sustantivo para expresar el significado plural, como 众 ([zhong], numeroso), 诸 ([zhu], varios), 列 ([lie], cada), 类 ([lei], clase), 各 ([ge], cada), 凡 ([fan], todos), 全 ([quan], todo), 全体 ([quanti], todo), 一些 ([yixie], unos), 许多 ([xusuo], mucho), 多少

²² Al traducir los sustantivos abstractos, no se añade el número ni el clasificador.

([duoshao], cuántos), 若干 ([ruogan], vario), 无数 ([wushu], innumerable), etc.; el segundo es reflejar el plural mediante el sufijo 们 [men], que sucede a los correspondientes pronombres personales o los sustantivos personales, o a través de la adición de los términos que también van detrás de los sustantivos, como 众 ([zhong], numeroso), 些 ([xie], algunos), 等 ([deng], etcétera), 辈 ([bei], tipo de gente); el tercero es utilizar los numerales, especialmente las palabras de cuatro sílabas²³, como 三番五次 ([sanfan wuci], muchas veces), 千恩万谢 ([qianen wanxie], dar un sinfín de gracias), etc. Es posible que estos numerales cambien la información original en cierta medida, pero ayudará a los lectores a entenderla mejor; el cuarto es usar palabras duplicadas, es decir, clasificadores duplicados o sustantivos monosilábicos duplicados, como 鲜花朵朵 ([xianhua duoduo], flores frescas), 一次次 ([yi cici], una y otra vez), etc. Sin embargo, cuando el sustantivo plural del texto original no tiene sentido retórico ni sentido de connotación, sino que se refiere a un sustantivo común o a un plural general, puede traducirse como un sustantivo singular al chino. Se citan algunos ejemplos a continuación:

5. [...] aunque payasos y fieras, funambulistas, trapecistas, hipnotizadores, malabaristas y demás componentes, [...]

(*La forma de la noche*, 1994: 11)

小丑和动物、走钢丝的、耍吊杠的、催眠魔术师、杂耍演员以及马戏团的其他成员 [...]

(Traducido por Huang y Liu, 1999: 3)

(Palabra por palabra: payaso-y-fiera, funambulista-partícula 的, trapecista-partícula 的, hipnotizador, malabarista-y-circo-partícula 的-otro-componente)

6. [...] mis ojos — ¡tan lejos de mis oídos! — se abren noblemente, [...]

(*Platero y yo*, 1993: 91)

我神气十足地睁开双眼——任何烦嚣都不去理会！

²³ Las palabras de cuatro sílabas son un fenómeno lingüístico común en chino. Se utiliza ampliamente en discursos y artículos. Se diferencian de las locuciones porque generalmente se pueden separar y combinar a voluntad.

(Traducido por Feisake, 2005: 16)

(Palabra por palabra: Yo-noblemente-partícula 地-abrir-dos-ojo-cual-oído- todo-no-dar-atención)

7. [...] adonde no alcanza la broza de las pasiones y donde halla el hombre consolador refugio para las desilusiones de la vida.

(Niebla, 2015: 146)

七情六欲的污垢飞不到那里，却可以在那里找到一个逃避人生幻灭的称心如意的安身之处。

(Traducido por Fang, 1986: 156)

(Palabra por palabra: siete-emoción-seis-pasión-partícula 的-broza-vuela-no-llegar-allí, pero-puede-estar-allí-hallar-un-clasificador 个-evitar-vida-desilusión-partícula 的-satisfacción-partícula 的-refugio)

En el ejemplo 5 los sustantivos plurales *payasos, fieras, funambulistas, trapeceistas, hipnotizadores, malabaristas*, que indican una profesión, se traducen en singular al chino. Por su parte, en el ejemplo 6 la palabra *ojos* es traducida como 双眼 ([shuangyan], dos ojos), siendo común el uso de la técnica 双 (*dos*) + *parte de cuerpo* para indicar la forma plural de las partes del cuerpo, como ocurre en 双臂 ([shuangbi], dos brazos), 双手 ([shuangshou], dos manos), etc. En cuanto al ejemplo 7, se observa el uso del numeral o, mejor dicho, el numeral contenido en una palabra de cuatro sílabas para traducir *pasiones*, y así los lectores chinos pueden entender el significado plural de este sustantivo abstracto. En el proceso de traducción, el traductor no solo elige el método de traducir más apropiado, sino que también considera los matices entre los diferentes términos chinos y lucha por conseguir una traducción más cercana al original.

Además, un fenómeno nunca encontrado en chino, como la forma plural de algunos sustantivos, no cambia el número visualmente, pero sí cambia el significado. De manera similar, algunas locuciones tienen diferentes sentidos al modificar el singular por el plural. Por ejemplo, hay que distinguir las palabras *conocimiento y conocimientos, humanidad y humanidades, bien y bienes*, así como las frases *a tiempo y a tiempos*,

coger el paso y coger los pasos, etc.

2.3. Verbo

El *NGLE* (2010: 427) señala que el español tiene un sistema de flexión verbal bastante complicado que puede expresar el número, persona, modo, tiempo y aspecto. Así, este sistema marca la secuencia relativa de la acción y define el entorno psicológico de la acción, del aspecto y de la naturaleza de la acción. Al contrario, según Xu y Zhou (1997: 105), “en chino, los verbos no sufren cambios morfológicos de persona, tiempo o modo. Estos se expresan claramente gracias a la presencia de nombres o pronombres en función del sujeto, adverbios de tiempo, partículas verbales u otros tipos de palabras”. Como los verbos chinos siempre aparecen en infinitivo, en el proceso de traducción se suelen agregar léxicos y partículas para denotar esos aspectos verbales, pero a veces se pierden informaciones del original. A continuación, se analizan las dificultades y las soluciones más comunes aplicadas a la traducción de los verbos españoles desde los siguientes aspectos:

2.3.1. Tiempo

Como indica Nida (2012: 209-210), en el tiempo gramatical se distinguen tres tiempos básicos, que son el pasado, presente y futuro, así como sus relativos, que son pluscuamperfecto, pretérito perfecto y futuro perfecto, y se considera el elemento básico en cualquier expresión verbal. Para obtener una buena traducción del verbo español, lo primero que debe hacerse es tener una comprensión completa del texto original, porque la expresión del tiempo en español no es tan exacta. *NGLE* (2010: 436-437) señala que el presente indica la coincidencia de la situación designada con el momento del habla. Si el predicado tiene una naturaleza puntual, suele traducirse literalmente sin agregar ningún indicador del tiempo, pero si el presente adquiere un valor progresivo, equivalente al empleo de *estar* + *gerundio*, pueden traducirse agregando adverbios como 正 [zheng], 在 [zai], 正在 [zhengzai], 中 [zhong], y partícula 着 [zhe], para indicar que la situación está en curso. Además, el presente

también describe los hechos pretéritos (presente histórico), que es utilizado en las biografías y descripciones historiográficas, y también alude a ciertos hechos futuros, en particular a sucesos previstos o planificados. Para estos casos especiales, debería traducirse el tiempo verbal al pasado y futuro respectivamente para evitar cualquier malentendido o confusión.

Al traducir el verbo en pasado, se pueden utilizar los indicadores del tiempo pasado, como las partículas 了 [le] o 过 [guo]²⁴, y sus sinónimos 过来 [guolai], 起来 [qilai], que se consideran equivalentes del pretérito perfecto compuesto y el pretérito pluscuamperfecto. También se pueden usar el prefijo 曾 [ceng] y su sinónimo 曾经 [cengjing]²⁵, que se consideran equivalentes del pretérito perfecto simple, así como otros adverbios que reflejan el orden cronológico para indicar las acciones pasadas y terminadas. Desde luego, se podría ignorar el tiempo pasado cuando la adición de los indicadores temporales afecte a la coherencia de la traducción. Véase los siguientes ejemplos ilustrativos:

1. Ádega se quedó en silencio y escanció otras dos copas de aguardiente, una para ella y otra para mí.

(*Mazurca para dos muertos*, 1986: 25)

阿德加沉静了一会，又斟满两杯白酒，一杯是给她自己的，另一杯给我。

(Traducido por Li, 1992: 132)

(Palabra por palabra: Ádega-silencio-partícula 了-un-momento, otra vez-escanciar-lleno-dos-clasificador 杯-blanco-licor, un-clasificador 杯-ser-dar-ella-propia, otra-un-clasificador 杯-dar-yo)

2. Una hija del subsecretario y por tanto biznieta de Manecha, la Haydée Comesaña Bethencourt, fue Miss Barquiesimeto allá por los años 50.

(*Mazurca para dos muertos*, 1986: 30)

²⁴ Las dos palabras 了 [le], 过 [guo] se tratan de 动态助词 [dongtai-zhuci], *partícula auxiliar aspectuales* en chino.

²⁵ En 现代汉语虚词散论 (Lu y Ma, 1999: 99), se indica que los adverbios de tiempo 曾 [ceng] y 曾经 [cengjing] localizan una situación que se presenta completa o acabada.

秘书长的一个女儿，也就是阿依德·克梅沙尼亚·贝腾古特，曾在 50 年代被选为巴尔基西梅托美女。

(Traducido por Li, 1992: 138)

(Palabra por palabra: Subsecretario-partícula 的-un-clasificador 个-hija, es decir-Haydée Comesaña Bethencourt, haber-en-cincuenta-década-ser-elegido-como-Barquiesimeto-bonita)

En el primer ejemplo, la información se traduce casi literalmente ignorando el pretérito perfecto simple, y el texto original enfatiza una serie de acciones en lugar del tiempo pasado. Al contrario, en el segundo ejemplo se emplea el prefijo 曾 porque las palabras *los años 50* es una marca destacada del tiempo pasado.

Además, el pretérito imperfecto expresa el tiempo pasado pero posee aspecto imperfecto, ya que presenta las situaciones en curso centrándose en su desarrollo interno, pero sin referencia a su principio ni a su final (NGLE, 2010: 443-444). En la traducción, podrían usarse los adverbios temporales con valor equivalente, como 正在 [zhengzai], 不断地 [bu duan de], 不停地 [bu ting de], 总是 [zongshi], 常常 [changchang], 从来 [conglai], 向来 [xianglai], 都 [dou], 每 [mei], o la partícula 着 [zhe], etc. Hay que tener cuidado si en una misma oración o párrafo aparecen dos o más verbos en tiempo pasado, ya que deberían distinguirse sus valores temporales y considerar lo que necesita ser traducido e ignorado con precisión. A continuación se cita un ejemplo que muestra esta peculiar situación verbal:

3. [...] pero no salía nada que mereciese la pena y se pasaba el día en el Café, con la cabeza apoyada en el respaldo de peluche, mirando para los dorados del techo.

(*La colmena*, 1998: 81)

但是从来也没出现过任何值得一干的机会。于是，他终日泡在咖啡馆，把头仰在长毛绒的椅背上，两眼望着金黄色的天花板。

(Traducido por Meng, 1986: 5)

(Palabra por palabra: Pero-nunca-tampoco-no-salir-cualquiera-merecer- un-trabajar-partícula 的-oportunidad. Por eso, él-todos-días-bañar-en-Café, echar-cabeza-atrás-

en-larga-peluche-partícula 的-rejilla-arriba, dos-ojos-ver-partícula 着-oro-amarillo-color-partícula 的-techo)

Se añaden las palabras 从来 [conglai] y 终日 [zhongri] para indicar el valor temporal de los verbos *salía* y *se pasaba*, omitiendo el valor del verbo *apoyada*. En cuanto a la traducción del tiempo futuro, que sitúa una situación en un momento prospectivo al momento de la enunciación (NGLE, 2010: 447, 453), tanto el futuro simple como el futuro compuesto podrían utilizar las partículas 将 [jiang], 会 [hui], 要 [yao], 快 [kuai], y sus sinónimos 即将 [jijiang], 将要 [jiangyao], 终将 [zhongjiang] etc. En la actualidad, 将 [jiang] es más formal y literario, siendo utilizado a menudo como palabra escrita, mientras que 会 [hui], 要 [yao] y 快 [kuai] son más coloquiales y cotidianas, y son consideradas como los equivalentes de la perífrasis *ir a + infinitivo* en chino. Si el verbo se refiere a un futuro de conjetura, debería traducirse como 八成 [bacheng] o 大概 [dagai] para manifestar la suposición.

En particular, como sabemos que el sistema gramatical chino carece del valor de las conjugaciones, hay que tener en cuenta que estas palabras chinas de uso frecuente no pueden equipararse con las conjugaciones españolas ni tienen la misma función que los verbos conjugados. La función de estos elementos auxiliares es mantener la lógica y la coherencia del texto, por lo que si se repite continuamente en el mismo párrafo puede dar lugar a una traducción redundante. De hecho, en muchos casos sería mejor utilizar un indicador temporal en una oración o incluso ni siquiera utilizar ninguno. Además, al traducir el tiempo verbal en una oración narrativa sobre un acontecimiento, no se podrían utilizar en todos los casos los términos mencionados anteriormente, sino que habría que buscar otras palabras para hacer que la traducción fuese más fluida de acuerdo con el contexto. Aquí se citan algunos ejemplos:

4. Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria...

(Platero y yo, 1993: 87)

银表也许可以唤醒黎明，猎枪却消灭不了饥饿，马也可能将人带向不幸。

(Traducido por Feisake, 2005: 10)

(Palabra por palabra: Argénteo-reloj-quizá-poder-despertar-madrugada, escopeta-pero-matar-no-partícula 了-hambre, caballo-también-probable-va a-persona-llevar-hacia-miseria)

5. Eran palabras que no me decían nada, pero comprenderás que las últimas frases me inquietaron.

(*La mujer nueva*, 1956: 105)

对我来说，这几句话并没有多大的意义，但是，你应该明白，她最后几句话使我非常不安。

(Traducido por Gu, 1986: 105)

(Palabra por palabra: Para-mi-venir-decir, este-varias-frases-no-tienen-mucho-grande-partícula 的-sentido, pero, tú-debes-comprender, ella-último-varias- frases-hacer-yo-muy-inquieto)

En el ejemplo 4, se emplean simultáneamente la expresión 也许可以 [yexu keyi] y las partículas 将 [jiang] y 可能 [keneng] para indicar la suposición y el significado futuro. En cuanto al ejemplo 5, que contiene dos tiempos verbales, el pasado y el futuro, se traduce de manera muy similar al ejemplo 1, ignorando el valor temporal de los verbos. Cuando pueden transmitir completamente la información original con el modo infinitivo en chino, no hace falta añadir los indicadores de ningún tiempo verbal. El traductor tiene que considerar la racionalidad y la coherencia cuando utiliza estos indicadores que reflejan el valor de los verbos temporales en el texto original. Así, para evitar que la traducción sea tan redundante, podría utilizar otras muchas frases que representan el tiempo en lugar de repetir los elementos temporales a través de las partículas y adverbios chinos anteriormente mencionados.

2.3.2. Modo

Según *NGLE* (2010: 473), sabemos que “el modo revela la actitud del hablante ante

la información suministrada, es decir, su punto de vista sobre el contenido que se presenta o describe”. Sin duda, el modo, que delimita el imperativo, el indicativo y el subjuntivo, es considerado uno de los aspectos de los más difíciles de traducir en la categoría gramatical por su naturaleza subjetiva, particularmente los conceptos modales de necesidad, posibilidad y deseo, que no están claramente definidos en la lengua china. En este sentido, el modo subjuntivo²⁶, que dispone de cuatro formas en pleno uso, dos simples y dos compuestos, es considerado como el modo más difícil de traducir al chino. Es importante indicar que los predicados que induce el subjuntivo se caracterizan por ser no asertivos, ya que no informan de eventos, sino que los presentan bajo el prisma de la evaluación, emoción, intención o comportamiento impuesto por algo o alguien. Antes de nada, debería tenerse en cuenta que si la frase subjuntiva es corta y expresa ideas relativamente simples, generalmente puede ignorarse en el texto traducido. Véanse los siguientes ejemplos:

6. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental.

(*Del sentimiento trágico de la vida*, 1999: 80)

我不知道为什么没有把人定义为一种情感动物，或是感情动物。

(Traducido por Duan, 2007: 5)

(Palabra por palabra: Yo-no-sé-por qué-no-preposición 把-hombre-definir-como-un-tipo- afectivo-animal, o-ser-sentimental-animal)

7. Y Dios, su divinidad, le manda la esperanza en otra vida para que crea en ella.

(*Del sentimiento trágico de la vida*, 1999: 210)

上帝以及它的神性命令人类，把希望寄托在来生，目的是让我们相信来生。

(Traducido por Duan, 2007: 242)

(Palabra por palabra: Dios-y-su-divinidad-manda-hombre, preposición 把 - esperanza-confiar-estar -otra vida, objetivo-es-hacer-nosotros-creer-otra vida)

²⁶ Según *NGLE* (2010: 455-456), el español establece cuatro distinciones temporales en el modo subjuntivo correspondientes a los nueve tiempos del modo indicativo, que son: el presente, el pretérito perfecto compuesto, el pretérito imperfecto, el pretérito pluscuamperfecto.

Estos dos ejemplos se traducirían casi literalmente ignorando el valor del subjuntivo, excepto las respectivas repeticiones de *animal* y *otra vida* para ajustar la expresión castiza en chino. Al contrario, en los casos en los que debería traducirse fielmente el subjuntivo, primero hay que conocer sus funciones en el texto original, analizando la lógica española tanto como sea posible, para así poder transmitirlos correctamente al chino. Sin embargo, según *NGLE* (2010: 455-459), como el español establece una menor diferencia de tiempo en el modo subjuntivo que en el indicativo, el presente subjuntivo vale para expresar tanto el presente como el futuro. Por ejemplo, cuando se dice *Espero que digas la verdad* se refiere a una situación actual, que le estés diciendo la verdad ahora, o a una venidera y que lo hagas en el futuro. En efecto, *No creo que Arturo venga* es la negación de *Creo que Arturo viene* y también de *Creo que Arturo vendrá*. Así, como el pretérito imperfecto del subjuntivo vale para indicar el pretérito perfecto simple, el pretérito imperfecto y el condicional de indicativo, el pretérito perfecto compuesto de subjuntivo abarca el pretérito perfecto compuesto y el futuro compuesto del indicativo, mientras que el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo indica el pretérito pluscuamperfecto y el condicional compuesto del indicativo. En pocas palabras, todos los tiempos del modo subjuntivo pueden expresar situaciones futuras en algunas de sus interpretaciones, por lo que el traductor debe elegir entre la interpretación actual y la prospectiva, que a veces se puede determinar léxicamente a partir del predicado de la oración principal, como sucede en *Es imprescindible que digas la verdad*, donde *digas* se refiere al futuro. Además, también existen situaciones que se elige por el contexto. Véase:

8. Le pedí hace semanas que me enviara la documentación.

(1) 我几个星期前就叫他当时把文件发给我了。

(Palabra por palabra: Yo-varias-semanas-antes- 就 -mandar-él-aquel tiempo- 把 - documentación-enviar-dar-me-partícula 了)

(2) 我几个星期前就叫他之后把文件发给我了。

(Palabra por palabra: Yo-varias-semanas-antes- 就 -mandar-él-después- 把 - documentación-enviar-dar-me-partícula 了)

(3) 我几个星期前就叫他提前把文件发给我了。

(Palabra por palabra: Yo-varias-semanas-antes- 就 -mandar-él-anticipación- 把 - documentación-enviar-dar-me-partícula 了)

El pretérito imperfecto, que es el tiempo más complejo del modo subjuntivo, en este caso, sin la especificación de la relación temporal entre la situación que se designa y el momento de la enunciación, puede traducirse de tres formas diferentes, de manera que la situación puede ser simultánea, como la traducción (1) con el indicador del tiempo 当时 [dangshi, aquel tiempo], posterior, como la traducción (2) con el indicador 之后 ([zhihou], después), o anterior al acto del habla, como la traducción (3) con 提前 ([tiqian], anticipación). Por lo tanto, frente a esos casos, el traductor debe comprender el texto original lo suficientemente bien como para entender el significado exacto de este tipo de frases a fin de evitar una mala traducción, añadiendo los adverbios temporales para representar tiempos específicos.

Como indica *NGLE* (2010: 478-479), la alternancia modal consiste en un par de contextos donde el mismo predicado admite tanto el indicativo como el subjuntivo. Por lo tanto, permiten una comparación detallada de las diferencias de la forma y la significación asociadas a cada modo, lo que frecuentemente causa muchos problemas en la traducción del español al chino. En el caso de las subordinadas sustantivas, en algunas situaciones, la alternancia modal se debe a los diferentes significados entre los predicados inductores. De hecho, con el indicativo el hablante enfatiza el valor de la información de la subordinada, mientras que con el subjuntivo enfatiza el contenido ordenado, enjuiciado, valorado y las reacciones afectivas en función del significado del predicado principal. Así se observa en el siguiente ejemplo:

9. (1) Le dijo que actuaba de buena fe.

他告诉她，他是出于善意。

(Palabra por palabra: Él-decir-ella, él-es-salir-de-buena fe)

(2) Le dijo que actuara de buena fe.

他告诉她, 要善良行事。

(Palabra por palabra: Él-decir-ella, tiene que-buena fe-hacer-cosa)

Con el indicativo (1), el verbo *dijo* indica estados de cosas que se tienen por ciertos, mientras que con el subjuntivo (2) se transmite petición y orden. Si el traductor desea explicar estas intenciones en la traducción, debe aplicar los verbos adecuados para que la información traducida sea lo más fiel posible al original. Por otro lado, en el caso de las subordinadas relativas, es verdad que poseen mayor complejidad (2010: 482), por lo que es habitual que se elijan ambos en los dos modos, aunque tengan significados distintos. Un punto muy importante se da en la alternancia entre el indicativo y el subjuntivo, que ocurre en las frases de relativo especificativas o restrictivas. Véanse los siguientes ejemplos:

10. (1) Iremos a una ciudad donde hace calor.

我们要去一个热的城市。

(Palabra por palabra: Nosotros-queremos-ir-un-clasificador 个-calor-partícula. 的-ciudad)

(2) Iremos a una ciudad donde haga calor.

哪个城市热, 我们就去哪儿。

(Palabra por palabra: Cuál-clasificador 个-ciudad-calor, nosotros-partícula 就-iremos-dónde)

Obviamente, en la primera frase se transmite la noción de una ciudad concreta, mientras que la segunda solo se expresa una ciudad indeterminada con el verbo subjuntivo *haga*. El traductor tiene que aplicar distintas explicaciones con sentido específico o inespecífico dependiendo de la idea que quiera expresar el hablante.

Otro desafío encontrado en la traducción del modo subjuntivo es la traducción de situaciones que expresan hipótesis y irrealidad, que incluyen el pretérito imperfecto y el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo. Analicemos los siguientes ejemplos:

11. [...], y ojalá hubiese llegado a publicarla, [...]

(*Niebla*, 2015: 146)

要是他能出版这本书多好啊!

(Traducido por Fang, 1988: 158)

(Palabra por palabra: Si-él-puede-publicar-este-clasificador 本 -libro-muy bien-partícula 啊)

12. Platero me lleva, contento, ágil, dispuesto. Se dijera que no le peso. Subimos, como si fuésemos cuesta abajo, a la colina.

(*Platero y yo*, 2003: 51)

小银驮着我，高兴、轻快又安逸，简直就像没有分量。我们上起坡来也像在下坡一样。

(Traducido por Feisake, 2005: 57)

(Palabra por palabra: Pequeño-plata-llevar-着-yo, contento-ágil-y-dispuesto, como- parecer-no-tener-peso. Nosotros-subir-cuesta-también-como-estar-bajar-cuesta-igual.)

13. O lo que es lo mismo: ¿cuántos días deberían de pasar para que todos los niños hubieran sido devorados?

(*La forma de la noche*, 1994: 40)

或者说：离老虎吃光所有的孩子的日期大概还有多少天？

(Traducido por Huang y Liu, 1999: 27)

(Palabra por palabra: O-decir, salir-tigre-comer-luz-todo-partícula 的-niño-partícula auxiliar 的-día-aproximadamente-todavía-quedar-cuánto-día?)

14. Así que bien podía ser que sólo un momento antes hubiese acabado de caer; [...]

(*La forma de la noche*, 1994: 143)

这可能只是在刚掉进来时的状况。

(Traducido por Huang y Liu, 1999: 108)

(Palabra por palabra: Esto-posible-sólo-ser-estar-acabar-caer-entre-cuando-partícula
的-situación)

En primer lugar, cabe mencionar la traducción de las oraciones desiderativas que transmiten deseos, sobre todo en los casos que no es posible interpretarlas directamente al chino, donde normalmente se pueden añadir algunos auxiliares, como 希望 ([xiwang], desear), 但愿 ([danyuan], ojalá), 要是 ([yaoshi], si), etc. Así, veamos el ejemplo 11, en el que se usa la palabra auxiliar 要是 para indicar la imposibilidad del deseo. Lo mismo ocurre en el ejemplo 12, con la aplicación de la perífrasis 简直就像 [jianzhi jiuxiang] y la palabra 也像 [yexiang] para indicar la situación irreal que los verbos *se dijera* y *fuésemos* representan en el original. En cuanto al ejemplo 13 y 14, se añaden 大概 [dagai] y 可能 [keneng] respectivamente, palabras con sentido incierto para que el lector chino entienda la hipótesis expresada en el original.

En resumen, aunque en chino los verbos solo tienen un modo, el infinitivo, al traducir el modo subjuntivo se pueden utilizar partículas y adverbios que indican el valor del subjuntivo en función del contexto específico, y así los lectores chinos pueden recibir la información real del texto original.

A continuación, se hablará del modo potencial²⁷, que se refiere al condicional simple y compuesto, que puede representar el deseo, el eufemismo y la cortesía, así como designar una situación posterior a otra pretérita. Al traducir las oraciones que poseen el modo potencial, es mejor transmitir el sentido implícito empleando palabras eufemísticas chinas. A continuación se compara la sutil diferencia entre las traducciones de dos frases que se distinguen solo por el indicativo y el potencial:

15. (1) ¿Puede fumar aquí?

²⁷ Aunque todavía existe el debate sobre la existencia del modo potencial, aquí se querría tratar como un problema en la traducción del español al chino.

可以在这里抽烟么?

(Palabra por palabra: Poder-estar-aquí-fumar- partículas expletivas 么)

(2) ¿Podría fumar aquí?

介意在这里抽烟么?

(Palabra por palabra: Importar-estar-aquí-fumar- partículas expletivas 么)

16. (1) Me gusta ayudarte.

我希望能帮助你。

(Palabra por palabra: Yo-deseo-poder-ayudar-tú)

(2) Me gustaría ayudarte.

我好希望能帮助你。

(Palabra por palabra: Yo-muy-deseo- poder-ayudar-tú)

Se ve que en la primera traducción del ejemplo 15 se usa la palabra 可以 [keyi] para traducir el verbo *Puede*, expresando un tono normal, mientras que en la segunda se aplica la palabra 介意 [jiei] para transmitir en chino la cortesía y el eufemismo designado por el verbo *Podría*. De manera similar, en el caso del ejemplo 16, la adición del adverbio 好 ([hao], muy) en la traducción (2) indica la irrealidad con un tono muy suave.

2.3.3. Las formas no personales: el participio y el gerundio

Las dos formas no personales en español, el gerundio y el participio, son otro de los problemas encontrados en la traducción de los verbos españoles. Según *NGLE* (2010, 521-522), sabemos que “el participio posee aspecto perfectivo, lo que permite interpretar la situación que designa como un estadio alcanzado con anterioridad al punto indicado por el verbo principal”. Posee flexión de género y número, excepto en los tiempos compuestos que, formados con el auxiliar *haber*, también pueden formar frases

pasivas con el auxiliar *ser*. Dichos usos no causarán dificultades para la traducción, pero cuando se usan como modificadores de sustantivos, como atributos y predicativos, ahí tienen función adjetiva y suelen ser traducidos como un adjetivo, cláusulas adverbiales o de otros tipos según los contextos correspondientes. En general, se podría traducir la construcción del participio pasivo por una frase pasiva, pero también podría ser activa, como *el hombre callado* no se refiere al hombre que no tiene permitido hablar, sino al hombre con carácter silencioso; por eso, su traducción correcta es 沉默的人 (palabra por palabra: callado-partícula 的-hombre). Lo más complicado es traducir la construcción del participio, sea absoluta o fuera de ella, en cláusulas al chino. Como resume Zhang y Zhai (2007: 76), si la construcción del participio indica el tiempo anterior del verbo principal, hay que añadir un marcador temporal, como 时 ([shí], cuando), 后 ([hòu], después), en la cláusula traducida; si expresa el sentido concesivo como en la conjunción *si bien*, se puede utilizar la conjunción 虽然 ([suīrán], aunque) para explicar el original. De manera similar, cuando las construcciones del participio indican la forma, la condición, la causa de la situación o el estado descriptivo, generalmente se encuentran palabras adecuadas para transmitirlos al chino. Aquí se cita un ejemplo:

17. México, con su nopal y su serpiente; México florido y espinudo, seco y huracanado, violento de dibujo y de color, violento de erupción y creación, me cubrió con su sortilegio y su luz sorpresiva.

(*Confieso que he vivido*, 2004: 186)

墨西哥有仙人掌和蛇；墨西哥多花又多刺，干旱又常受飓风袭击，轮廓分明又色彩绚丽，有着强烈的爆发力和强大的创造力，以其魅力和令人惊异的阳光使我心满意足。

(Traducido por Lin, 2015: 194)

(Palabra por palabra: México-tiene-nopal-y-serpiente; México-mucho-flor-y-mucho-espina, seco-y-suele-sufrir-huracán-atacar, dibujo-claro-y-color-violento, tiene-partícula 着-violento-erupción-y-violento-partícula 的-creación, con-su-sortilegio-y-hace-gente-sorpresa-partícula 的-sol-hacer-yo-contento)

En esta traducción se emplea muchas veces la estructura *adjetivo + sustantivo* para indicar el participio, trasladando *florido* a 多花 ([duo hua], mucho flores), *espinudo* a 多刺 ([duo ci], mucha espinas), *huracanado* a 常受飓风袭击 ([chang shou jufeng xiji], soler sufrir huracanes), *violento de erupción y creación* a cláusula 有着强烈的爆发力和强大的创造力 ([you zhe qiangle de baofali he qianga de chaungzaoli], tiene erupción violenta y creación poderosa). Aunque se ha hecho una gran modificación de estos participios desde el original, se considera que es una buena traducción porque se ajusta a las expresiones chinas más habituales.

En relación al gerundio, este puede ser simple y compuesto, se construye habitualmente como verbo, pero se acerca a los adverbios, aunque su interpretación depende de factores externos al grupo verbal que encabece en la frase. Aparecen dos formas de gerundio, una llamada interna que pertenece al predicado y otra absoluta, que es considerada como una sola oración en sí misma. Además, cuando el gerundio funciona como el complemento predicativo (llamado gerundio predicativo), como señala NGLE (2010: 514), describe el estado de las acciones cuando se realizan, mientras que los adjuntos indican la manera en la que se ejecutan dichas acciones o los procesos que se realizan. Por tanto, se suele traducir el gerundio por un adverbio, verbo o convertirse en una frase absoluta de acuerdo con la lógica semántica en chino. Aquí citan unos ejemplos:

15. -¡Y la habéis sorprendido! -dijo el duque, pudiendo apenas pronunciar estas palabras, con una voz que la indignación ahogaba.

(*La gaviota*, 1998: 432)

“您发现她了？”公爵好不容易才说出这句话来，他的嗓子好像要被愤怒窒息了。

(Traducido por Xu, 1997: 279)

(Palabra por palabra: Usted-sorprender-ella-partícula 了 -duque-bueno-no-fácil-pronunciar-salir-este-palabra, su-garganta-parecer-ser-indignación-ahogado.)

16. Después vuelve a la realidad y se pasea otra vez, para arriba y para bajo, sonriendo a los clientes, [...]

(*La colmena*, 2002: 78)

待她恢复常态之后，便又来回回地转悠，并且朝着顾客们微笑，[...].

(Traducido por Meng, 1986: 2)

(Palabra por palabra: Esperar-ella-volver-realidad-después, pues-otra vez-venir-venir-regresar-regresar-partícula 地 -pasear, además-hacia-partícula 着 -clientes-sonreír.)

En el ejemplo 15, también se encuentra la construcción del participio pasivo *indignación ahogaba*, que es traducida en la frase pasiva 被愤怒窒息了 [bei fennu zhixi le]. En cuanto a la combinación del gerundio *pudiendo* y el adverbio *apenas* que modifica el verbo *pronunciar*, es traducida por 好不容易 [hao bu rongyi]. En el ejemplo 16, se ha traducido la construcción del gerundio como una frase absoluta 朝着顾客们微笑 [chaozhe guke men weixiao], para que el lector pueda entender la situación narrada en el texto original.

2.4. Adjetivo

Según *NGLE* (2010: 235-238), el adjetivo en español puede modificar al sustantivo, suele indicar propiedad o cualidad y también dispone de flexión, que se limita a reproducir los rasgos de género y número del sustantivo, algo que no se reflejaría en la traducción al chino. Por un lado, los adjetivos calificativos designan cualidades o características (puede estar relacionada con el color, la forma, el carácter o la predisposición) y pueden ir antes o después de los sustantivos; por otro lado, los adjetivos determinativos introducen el grupo nominal y pueden indicar ubicación, posesión y cantidad definida o indefinida (incluye los demostrativos, los posesivos, los numerales, así como algunas palabras exclamativas, interrogativas y relativas). Sin embargo, desde la perspectiva de la traducción, preferiría considerar los adjetivos agrupados en dos clases fundamentales: los adjetivos restrictivos y los adjetivos no

restrictivos, que se distinguen principalmente por la posición que ocupa el adjetivo en el grupo nominal. En general, los adjetivos restrictivos suelen ir detrás de los sustantivos, mientras que los no restrictivos suelen ubicarse antes de los mismos, mientras que en chino la mayoría de los adjetivos ocupan la posición prenominal, aunque existen algunas excepciones. De hecho, Xu y Zhou (1997: 45) señalan que en chino muchos adjetivos se usan duplicados con un valor intensivo y sin que haya un gran cambio de sentido. Existen en general cuatro fórmulas para las duplicaciones de los adjetivos en chino:

a. Los adjetivos monosilábicos se duplican con la fórmula AA, como ocurre en 高高 [gaogao].

b. Los adjetivos con un sufijo monosilábico duplicado con la fórmula ABB aportan una imagen física o acústica confiriendo una connotación expresiva; por ejemplo, 亮晶晶 [liang jingjing], 脏兮兮 [zang xixi], etc.

c. Los adjetivos bisilábicos tienen dos formas de duplicación: la fórmula común AABB, como 清清楚楚 [qingqing chuchu], 高高兴兴 [gaogao xingxing], etc., y otra fórmula menos usual A 里 AB, como 糊里糊涂 [hu li hutu], 慌里慌张 [huang li huangzhang], etc.

d. Los adjetivos bisilábicos cuyo morfema designa su propio carácter inherente, tal como 雪白 [xuebai], 冰冷 [bingleng], se duplican en ABAB, como 雪白雪白 [xuebai xuebai] y 冰冷冰冷 [bingleng bingleng].

Al traducir los adjetivos del español al chino, uno tiene que fijarse en la posición del adjetivo en la frase, ya que si encuentra con un adjetivo posnominal se debe ajustar a la posición prenominal de acuerdo con la morfología china. Además, hay que tener en cuenta que existen algunos adjetivos españoles cuyo significado cambia según vayan delante o detrás del sustantivo. A continuación se presentan algunos ejemplos:

1. (1) Él es un simple profesor.

他只是个老师。

(Palabra por palabra: él-solo-ser-clasificador 个-profesor)

(2) Él es un profesor simple.

他是个单纯的老师。

(Palabra por palabra: él-ser-clasificador 个-ingenuo-profesor)

2. (1) Compré un nuevo libro ayer.

昨天我新买了一本书。

(Palabra por palabra: ayer-yo-nuevo-compro-partícula 了-un-clasificador 本-libro)

(2) Compré un libro nuevo ayer.

昨天我买了一本新出的书。

(Palabra por palabra: ayer-yo-compro-partícula 了-un-clasificador 本-nuevo-publicar-partícula 的-libro)

Si hay dos o más de dos adjetivos posnominales en la frase original, se deberían reorganizar según la expresión habitual en chino. Por ejemplo, se traduce la frase *una falda verde oscura* como 一条深绿色的裙子 (palabra por palabra: un-clasificador 条-oscura-verde-partícula 的-falda) y la frase *un edificio antiguo alto* como 一座高大的古老建筑 (palabra por palabra: un-clasificador 座-alto-partícula 的-antiguo-edificio). En ambos casos, el orden de los adjetivos en la traducción es el contrario que en el original.

Además, cabe mencionar la traducción de los adjetivos indefinidos, ya que a menudo se necesita ajustar toda la oración para transmitir su significado preciso. Como señalan Lu y Lü (1998: 21), al traducir el adjetivo *cualquier* o *cualquiera*, se podrían emplear alguna de las siguientes estructuras: 任何一个...都... [renhe yi ge...dou...],

所有...都... [suoyou... dou...], 不论哪一个...也... [bulun na yi ge...ye...], 不管哪一个...也... [buguan na yi ge...ye...], 随便哪一个...都... [suibian na yi ge...dou...], etc. Véanse a continuación algunos ejemplos concretos:

3. Puedes venir cualquier día.

你随便哪一天来都可以。

(Palabra por palabra: Tú-libre-cuál-un-día-venir-todo-puedes)

En cuanto a la traducción de *algún* o *alguna* (*ibid.*, 22), es más complicada porque se divide en muchas situaciones. En las oraciones interrogativas, se pueden traducir al chino utilizando las estructuras 有...吗 [you...ma] o 有没有... [you meiyou...]. Además, cuando el adjetivo *algún* o *alguna* se coloca delante de un sustantivo contable, se debería traducir como 有一... [you yi...] o 某一... [mou yi...] si es un sustantivo singular y como 几 [ji] si es plural. Por otro lado, cuando se coloca delante de un sustantivo incontable, debería traducirse como 一些 [yixie] o 一点 [yidian], etc. A continuación, se muestran unos ejemplos para ilustrar estas estructuras:

4. ¿Sabe alguna persona cómo usar este ordenador?

(1) 有没有人知道如何使用这台电脑?

(Palabra por palabra: Hay-no-hay-persona-sabe-cómo-usar-este-clasificador 台 -ordenador)

(2) 有人知道怎样使用这台电脑吗?

(Palabra por palabra: Hay-persona-sabe-cómo-usar-este-clasificador 台-ordenador-partícula 吗)

5. Algunos de nosotros vienen del campo.

我们当中的一些人是从农村来的。

(Palabra por palabra: Nosotros-entre-partícula 的 -unos-personas-son-de-campo-venir-partícula 的)

6. Él quiere ganar algún dinero.

他想赚一点钱。

(Palabra por palabra: Él-quiere-ganar-un-punto-dinero)

En relación a los problemas que conllevan los usos de *ser* y *estar* + *adjetivo* en las oraciones copulativas, hay que destacar que son bien conocidos tanto por los gramáticos españoles como por los traductores chinos. Así, Enrique Aletá (2008: 1) nos recuerda que “siguiendo con una larga tradición gramatical, continúa siendo habitual explicar los usos de los denominados verbos copulativos con atributos adjetivos a partir de una única regla: con los verbos *ser* y *estar* expresamos la diferencia entre ‘cualidad’ y ‘estado’”. Además, según *NGLE* (2010: 713) sabemos que los atributos en las oraciones copulativas con *ser* suelen señalar características individuales que no surgen como efecto de ningún cambio, mientras que con *estar* designan propiedades relativas a una situación concreta. Las dos construcciones, a saber, *ser* + *adjetivo* y *estar* + *adjetivo* tienen significados distintos y aunque en chino existen 是 [shi], que equivale a *ser* o *estar*, y 在 [zai], que se corresponde a *estar*, no pueden expresar su diferencia y es necesario añadir algunas partículas para traducirlas correctamente. (Pan, 1996: 126-127). A continuación se presentan unos ejemplos:

7. María es muy alegre.

(1) 玛丽亚是一个很开朗的人。

(Palabra por palabra: María-es-un-clasificador 个-muy-alegre-partícula 的-persona)

(2) 玛丽亚天生很开朗。

(Palabra por palabra: María-nacer-muy-alegre)

(3) 玛丽亚一直很开朗。

(Palabra por palabra: María-siempre-muy-alegre)

8. María está muy alegre.

玛丽亚很开心。

(Palabra por palabra: María-muy-alegre)

En el ejemplo 7, observamos que para expresar el carácter del personaje en el original se han aplicado muchas modificaciones en la traducción. Así, en la frase (1) se usa la construcción 是一个...的人 ([shi yige ... de ren], ser una persona ...), añadiendo cierta información para que la frase traducida sea semánticamente completa. En la frase (2) se emplea la palabra 天生 ([tiansheng], de nacimiento) para indicar que el carácter alegre es permanente. En la frase (3), se usa el adverbio 一直 ([yizhi], siempre) para expresar que la situación sigue siendo la misma. En cuanto al ejemplo 8, se presenta el estado temporal del personaje con la frase 很开心 [hen kaixin] sin traducir el verbo copulativo *estar*; de acuerdo con la forma de expresión habitual en chino.

Por otro lado, también se suelen encontrar problemas en la traducción de la estructura *estar* + *adjetivo* debido al sentido de estado temporal, que adquiere un significado con valor comunicativo. Pan (1996, 127) cita los siguientes ejemplos:

9. ¡Eres muy guapa!

你很漂亮!

(Palabra por palabra: Tú-muy-guapa)

10. ¡Estás muy guapa!

(1) 你看起来很漂亮!

(Palabra por palabra: Tú-parecer-muy-guapa)

(2) 你打扮得很漂亮!

(Palabra por palabra: Tú-adornarse-partícula 得-muy-guapa)

(3) 你穿得很漂亮!

(Palabra por palabra: Tú-vestirse-partícula 得-muy-guapa)

Dependiendo del caso, para destacar la diferencia en la traducción de las dos estructuras (*ser + adjetivo* y *estar + adjetivo*), se podría añadir 看起来 [kan qilai] que significa *parecer*, 打扮得 [daban de] que significa *adornarse* o 穿得 [chuan de] que significa *vestirse*, para indicar la idea del estado temporal de guapa, sin la necesidad de ser siempre así.

Además, los adjetivos en español pueden ir detrás de los verbos, funcionando como complementos predicativos no obligatorios para describir algunas características de la acción del sujeto (NGLE, 2010: 243). No obstante, en general se traducen como adverbios porque se usan para modificar a los verbos en chino. Así, la frase *El bebé nace desnudo* se traduce como 婴儿赤裸裸地出生 (palabra por palabra: bebé-desnudamente-nacer). Cabe mencionar que el límite entre adjetivos y sustantivos es siempre fluido, por lo que las transiciones entre ellos son comunes (NGLE, 2010: 245-246). Por ejemplo, cuando los adjetivos se ponen después de los artículos determinados, como *lo, el, la*, etc., los adjetivos se sustantivan en dicho proceso, ya que necesitan realizar la función de sustantivos. Entonces se traduce la frase *ya tiene todo lo necesario* como 他已有一切必需品 (palabra por palabra: él-ya-tener-todo-necesidad) y *soy la primera en llegar* como 我是第一个到的 (palabra por palabra: yo-ser-primero-clasificador 个-llegar-partícula 的).

Otra cuestión crucial que se plantea con frecuencia es la traducción de los adjetivos españoles que reflejan una comparación y que incluyen expresiones de igualdad, superioridad e inferioridad. Nos recuerda Pan (1996: 198) que en chino suele utilizarse la palabra 比较 ([bijiao], comparar) para presentar el valor comparativo, pero existen otras muchas estructuras que se corresponden a las distintas expresiones comparativas en español. En primer lugar, al traducir el grado comparativo de igualdad, las construcciones *tan (tanto) + adjetivo + como e igual de + adjetivo + como* son traducidas en 和...一样 [he...yiyang] y la primera también en 无论...还是 [wulun...haishi], mientras que los adjetivos tanto(s) y tanta(s) tienen los equivalentes

这么 [zheme] y 那么 [name] en chino. Aquí se presenta un ejemplo especial:

11. [...] porque tanto vive en el agua como en la tierra [...]

(*La gaviota*, 1998: 187)

有一半时间在水里，一半时间在岸上 [...]

(Traducido por Xu, 1997: 41)

(Palabra por palabra: Hay-medio-tiempo-en-agua, medio-tiempo-en-tierra)

En este primer ejemplo se expresa el significado de igualdad con los términos 一半...一半... [yiban...yiban...] combinado con el contexto. Está claro que este caso se ajusta al método de traducción de la estructura 和...一样 [he...yiyang], pero el traductor usó otra forma que consideró más apropiada, lo que ilustra la diversidad de la traducción de los adjetivos. En segundo lugar, al traducir el grado comparativo de superioridad expresado a través de la construcción *más + adjetivo + que*, se podría utilizar el carácter 比 ([bi], comparar) y su sinónimo 比较 [bijiao]. Además, muchas veces se antepone el adverbio 更 [geng] o 还 [hai] (1997: 49), que significan *aún*, al adjetivo para subrayar la naturaleza que expresa el adjetivo. En tercer lugar, las expresiones *menos + adjetivo + que* y *no tan (tanto) + adjetivo + como* del grado comparativo de inferioridad se pueden traducir con las partículas antepuestas usuales 没有 [meiyou], 不如 [buru], 不比 [bubi]. De hecho, para destacar la inferioridad se añade también el adverbio 还 [hai] antes de dichas partículas. Vamos algunos ejemplos al respecto:

12. Eres más alto que tu madre.

(1) 你比你妈妈高。

(Palabra por palabra: Tú-comparar-tu-madre-alto)

(2) 你比你妈妈还(更)高。

(Palabra por palabra: Tú-comparar-tu-madre-aún-alto)

13. Esta camisa no es tan barata como ésa.

(1) 这件衬衫没有那件便宜。

(Palabra por palabra: Esta-clasificador 件-camisa-no-esa-clasificador 件-barata)

(2) 这件衬衫还没有那件便宜。

(Palabra por palabra: Esta-clasificador 件-camisa-aún-no-esa-clasificador 件-barata)

En cuanto a la traducción del grado superlativo (Xu y Zhou, 1997: 49-50), que se distingue entre superlativo relativo y superlativo absoluto, en el primer caso se podría añadir el adverbio 最 ([zui], más) antepuesto al adjetivo o utilizar la estructura 比...都... ([bi...dou...], más... que...) en chino, mientras que en el segundo caso se pueden emplear los siguientes adverbios, también antepuestos al adjetivo: 很 ([hen], muy), 非常 ([feichang], muy), 特别 ([tebie], especialmente), 十分 ([shife], completamente), 极其 ([jiqu], extremadamente), 绝对 ([juedui], absolutamente), 格外 ([gewai], excepcionalmente), etc. Por ejemplo, se puede traducir la frase *María es la chica más guapa del colegio* en 玛丽亚是学校里最漂亮的女孩子 (palabra por palabra: María-es-colegio-partícula 里-más-guapa-partícula 的-chica), y la frase *Este hombre es extremadamente desgraciado* en 这是个极其不幸的男人 (palabra por palabra: Este-es-clasificador 个 -extremadamente-desgraciado-clasificador 的 -hombre).

De manera parecida, los adjetivos derivados españoles, tales como los aumentativos, diminutivos, despectivos, superlativos absolutos, etc., causan otro problema de traducción porque pueden fortalecer o debilitar el significado de la palabra original, así como también hacer que la palabra contenga un significado elogioso o despectivo. En chino, como no existe tal forma de derivación en los adjetivos, solo se pueden traducir agregando modificadores o utilizando equivalencias semánticas. Por ejemplo, los siguientes adjetivos se pueden traducir respectivamente así: *buenito* en 挺好 [ting hao], *calentito* en 微热 [wei re], *carito* en 小贵 [xiao gui], *altucho* en 巍峨 [weie] o 高耸 [gaosong].

2.5. Adverbio

Existe una enorme cantidad de adverbios tanto en español como en chino. En español, desde el punto de vista morfológico, el adverbio es una clase de palabra invariable por la ausencia de flexión; sintácticamente, es capaz de establecer una relación modificada con grupos sintácticos correspondientes a diferentes categorías (NGLE, 2010: 575). Así, Ofelia Kovacci (2000: 707) distingue dos clases de adverbios: léxicos²⁸ y pronominales²⁹. Desde la perspectiva china, se observa que los traductores chinos normalmente analizan las dificultades de la traducción de los adverbios a partir de una clasificación más simple. Pan (1996: 202-203) lo resume de la siguiente manera: “Muchos de los mismos adverbios españoles, además de estar compuesto por los adjetivos femeninos singulares y un ‘mente’, también pueden estar formados por ‘de modo (forma o manera) + adjetivo’, ‘locuciones adverbiales’ y ser diminutivos”. En realidad, en la traducción al chino casi todos los adverbios pueden encontrar sus equivalentes, aunque muchos están formados por adjetivos neutros más la partícula 地 [de]. Por ejemplo, se traduce *rápidamente* en 快速地 [kuaisu de], pero hay otros adverbios que abarcan el valor adverbial con las partículas 得 [de], 的 [de], 上 [shang], 然 [ran], 般 [ban], etc., y así se traduce *teóricamente* en 理论上 [lilun shang]. Por tanto, los traductores deben prestar especial atención al traducir los adverbios, ya que sus significados pueden cambiar debido a las distintas funciones que poseen según el contexto. Véase:

1. (1) El coche apenas anda.

车子艰难地行驶。

(Palabra por palabra: Coche-difícil-partícula 地-andar)

²⁸ Los adverbios léxicos: a. adverbios calificativos: bien, mal, etc.; adverbios en -mente: claramente, etc.

b. Adverbios de lugar: lejos, arriba, etc.; De tiempo: antes, luego, etc. c. Adverbios temporales intransitivos: tarde, etc. d. Adverbios modales: Acaso, etc.

²⁹ Los adverbios pronominales: a. Adverbios deícticos: Aquí, ahí, ahora, entonces, así, etc. b. Adverbios cuantitativos: Mucho, bastante, siempre, nunca, aún, ya, etc. c. Adverbios numerales: Segundo, medio, etc. d. Adverbios relativos: Donde, cuando, etc.; Adverbios interrogativos: Dónde, cuándo, etc.

(2) Apenas salí de casa.

我刚从家出来。

(Palabra por palabra: Yo-recientemente-desde-casa-salir)

En el primer caso, el adverbio *apenas* expresa el sentido modal y se traduce por 艰难地 [jiannan de], mientras que en el segundo ejemplo expresa el sentido temporal y se traduce por 刚 [gang]. Cabe destacar que las locuciones adverbiales de modo y tiempo, que son expresiones fijas formadas por varias palabras con valores adverbiales, no existen como tales en chino y siempre tienen equivalentes que son utilizados como modificadores del predicado.

No obstante, se encuentra dificultad en la traducción de los adverbios relativos, así como *cuando*, *donde*, *cuanto*, *como*, que actúan como una función sintáctica en la oración subordinada que introduce y tienen un antecedente expreso o implícito, y no están disponibles en chino. Para traducir las oraciones que contienen dichos adverbios, el traductor suele reconstruirlas, por ejemplo:

2. Come cuanto le doy.

(Platero y yo, 1993: 85)

我给它什么，它就吃什么， [...]

(Traducido por Feisake, 2005: 7)

(Palabra por palabra: Yo-dar-él-qué, él-adverbio 就-comer-qué.)

3. [...] y hay por su enorme garganta como un pasar profuso de umbrías aguas de sangre.

(Platero y yo, 1993: 105)

一股股暗红的水，流进了它粗大的喉咙。

(Traducido por Feisake, 2005: 37)

(Palabra por palabra: Un-clasificador 股-clasificador 股-oscur-rojo-partícula 的-agua, pasar-entrar-partícula 了-él-enorme-partícula 的-garganta)

Debido a la función de relativo que tienen estos adverbios, no se pueden traducir directamente a sus respectivos equivalentes, sino que deben tenerse en cuenta la coherencia y la comprensibilidad de la traducción, realizando los ajustes necesarios en la estructura de la frase. En el ejemplo 2, se reconstruye la frase original en dos cortas y se repite dos veces el pronombre interrogativo 什么 [shenme] correspondiente al adverbio *cuanto* en la traducción para que transmita completamente la información contenida. En el ejemplo 3, aunque existen equivalentes del adverbio *como* en chino, por ejemplo, 好像 [haoxiang], 如同 [rutong], etc., la traducción reconstructiva que lo omite sería más acorde con la expresión habitual china.

Por otro lado, merece la pena explicar la traducción de los adverbios diminutivos. Como señala Pan (1996, 204-205), no hay ningún error si la forma diminutiva se traduce igual que la forma normal, ya que no hay equivalente chino para reflejar este matiz español. Sin embargo, también existen varias formas para expresar las diferencias de los adverbios diminutivos, como observamos en estos ejemplos:

4. (1) Va ahora.

他现在出发。

(Palabra por palabra: Él-ahora-ir)

(2) Va ahorita.

他现在就出发。

(Palabra por palabra: Él-ahora-adverbio 就-ir)

5. (1) Ven pronto.

你快来。

(Palabra por palabra: Tú-rápidamente-venir)

(2) Ven prontito.

你快点来。

(Palabra por palabra: Tú-rápidamente-punto-venir)

La adición de la partícula requiere un análisis específico y depende de la situación concreta. Comparando las traducciones de las oraciones con los adverbios *ahora* y *pronto*, para traducir los diminutivos en el ejemplo 4 se añade la partícula 就 [jiu] para expresar el significado de *ahorita*, mientras que en el ejemplo 5 se agrega la partícula 点 [dian], que se corresponde con *prontito*. Estas dos traducciones también son muy coloquiales en chino.

Una vez presentados los adverbios españoles, pasamos a describir los diferentes papeles que juegan los adverbios chinos en la traducción, aparte de ser usados como equivalentes de los adverbios españoles. Comencemos con la traducción de los verbos temporales, para lo que se deben usar varios adverbios que indican el tiempo. Tal y como aluden Xu y Zhou (1997: 94), los adverbios de tiempo son utilizados para “denotar que la acción se va a realizar, se ha realizado o se está realizando en un tiempo determinado”. Por otro lado, con los adverbios de grado 多 ([duo], cuánto, qué) y su sinónimo 多么 [duome] se pueden traducir oraciones exclamativas, mientras que con los adverbios de tono, como 幸亏 ([xingkui], por suerte) o 也许 ([yesu], tal vez), se transmite la actitud expresada en el original. Entre ellos, hay que tener en cuenta el uso de los adverbios 都 [dou], 就 [jiu], 才 [cai], que son usuales pero no son fáciles de usar en la traducción, por lo que se analizan en detalle a continuación.

En primer lugar, el carácter 都 [dou] subraya la totalidad de las personas o cosas referentes a la acción como un adverbio de límite, confiere énfasis al contenido expresado en las oraciones usadas en correlación con la conjunción 连 [lian] o el adverbio 甚至 [shenzhi, incluso]. Además, se utiliza en oraciones interrogativas retóricas y son implícitamente condicionales, reforzando la imposibilidad del resultado presentado. Aquí se citan unos ejemplos:

6. Dicen que todos somos hijos de Adán.

(Niebla, 2015: 26)

据说我们大家都是亚当的子孙。

(Traducido por Fang, 1988: 26)

(Palabra por palabra: Según-dice-nosotros-todos-adverbio 都-somos-Adán-partícula 的-hijo-nieto)

7. Incluso un niño de tres años sabe escribir esta palabra.

连三岁的孩子都会写这个词。

(Palabra por palabra: Conjunción 连 -tres-años-partícula 的 -niño-adverbio 都 -saber-escribir-esta-palabra)

8. Si no puedes obtener este honor, ¿quién puede?

如果你都得不到这项荣誉，谁还能？

(Palabra por palabra: Si-tú-adverbio 都 -no-obtener-este-clasificador 项 -honor, quién-todavía-puede)

En cuanto a los adverbios 就 [jiu] y 才 [cai], aunque tiene un uso similar, muchas veces expresan significados opuestos en las oraciones. En concreto, 就 [jiu] enfatiza la velocidad o la rapidez de la ejecución de las acciones y también puede aplicarse para introducir una acción realizada inmediatamente después de la anterior. En cuanto a 才 [cai], representa la lentitud o el retraso de la acción y se usa de manera parecida para introducir una acción realizada con demora. Si ambos afectan al número, 就 [jiu] subraya lo mucho y 才 [cai] lo poco. Véanse los siguientes ejemplos:

9. (1) Este profesor da hasta seis horas de clase en un día.

这位老师一天就上六小时课。

(Palabra por palabra: Este-clasificador 位-profesor-un-día-adverbio 就-subir-seis-horas-clase)

(2) Este profesor solo da seis horas de clase en un día.

这位老师一天才上六小时课。

(Palabra por palabra: Este-clasificador 位-profesor-un-día-adverbio 才-subir-seis-horas-clase)

En general, la aplicación de los adverbios chinos en la traducción es sumamente importante y flexible. Por tanto, además de seguir las reglas mencionadas, también se debe realizar un análisis específico de la situación concreta, agregando los adverbios apropiados para que la traducción contenga la información completa del texto original y sea plenamente comprendida por los lectores chinos.

2.6. Conjunción

Pavón (1999: 621) afirma que las conjunciones son un conjunto de palabras cuya misión es vincular las oraciones o los elementos de una oración. Normalmente se distinguen dos tipos: las conjunciones coordinantes, que enlazan elementos análogos (oraciones o partes de la oración) y las conjunciones subordinantes, que subordinan una oración a otra oración o a un elemento de otra oración. En chino, en comparación con el español, hoy en día las conjunciones más usadas son muy pocas, por lo que no hay mucha elección en las traducciones. No obstante, las conjunciones españolas tienen sus sinónimos en chino, aunque no funcionan exactamente del mismo modo ni se clasifican igual (Xu y Zhou, 1997: 39). De esta manera, las conjunciones pueden ser traducidas a menudo de diferentes maneras, ya sea por sus equivalentes, sustituidas de otro modo o incluso omitidas. En este proceso, el traductor debe tomar las decisiones más apropiadas para que el texto traducido tenga fluidez y sea comprensible en chino. A continuación, trataremos los dos tipos de conjunciones para tratar los problemas encontrados durante la traducción de las conjunciones.

2.6.1 Conjunciones coordinantes

Ya sabemos que las conjunciones coordinantes enlazan frases independientes. No obstante, según exponen Lu y Lü (2008: 58), cuando se traduce la conjunción copulativa *y* (así como su variante *e*), se puede omitir dicha conjunción cuando vincula dos sustantivos, pronombres o cláusulas independientes, pero solo cuando existen más de dos elementos conectados, menos la *y* antes del último elemento, que se puede

traducir por 和 [he] o 又 [you]. Es importante señalar que el contexto suele determinar la traducción de y, es decir, la función semántica de y en el texto original debe reflejarse en el traducido. En concreto, si las frases conectadas tienen una relación cronológica, la y se traduce como 就 [jiu], 后来 [houlai], 然后 [ranhou], etc.; si tienen una relación causal, la y se puede traducir como 所以 [suoyi], 因此 [yinci]; si tienen una relación adversativa, es mejor traducirla por 但是 [danshi], 然而 [raner] o 却 [que], y si tienen una relación de continuo, se puede traducir como 那 [na] o 那么 [name]. Véase un ejemplo a continuación:

1. La chica lo mira durante un segundo y sigue su camino. Es jovencita y muy mona.

(*La colmena*, 1998: 104)

那姑娘看了他一秒钟，又继续走自己的路。她年轻、漂亮，[...]

(Traducido por Meng, 1999: 55)

(Palabra por palabra: Esa-chica-mirar-partícula 了 -él-un-segundo, nuevamente-seguir-andar-propio-partícula 的-camino. Ella-joven-mono.)

Como se puede observar en esta traducción, la primera conjunción y se traduce como 又 [you] expresando el desarrollo de la acción, mientras que la segunda vincula dos adjetivos que indican las características de la misma persona y, por lo tanto, es omitido en el texto chino. Cabe mencionar una figura retórica llamada *Polisíndeton*, que consiste en repetir la conjunción delante de cada miembro coordinado, algo particularmente frecuente en la lengua literaria (NGLE, 2010: 608). Por ejemplo:

2. [...] no le hacían mella ni el frío, ni el calor, ni el hambre.

(*La colmena*, 2002: 177)

他就会不知饥饱，不觉冷热。

(Traducido por Meng, 1999: 104)

(Palabra por palabra: Él-adverbio 就 -poder-no-saber-hambre-harto, no-sentir-frío-calor).

En esos casos, la traducción debería hacerse más comprensible para los lectores chinos, por lo que rara vez se traduce literalmente; de hecho, se traduce parcialmente o se sustituye por otra forma. Como ocurre en este ejemplo, se combinan tanto el adverbio *no* como las tres conjunciones *ni* en dos adverbios 不 [bu] contenidos en dos frases antitéticas.

La conjunción disyuntiva *o* (y su variante *u*) puede tener una interpretación exclusiva o inclusiva, algo que no causa problemas. En las interrogativas indirectas totales, la conjunción *o* puede introducir dos opciones contrapuestas, *sí o no*, y también puede introducir una elección abierta entre los elementos paralelos. Como ocurre en *No sé si vendrá hoy el cartero (o no)* y *No sé si el cartero vendrá hoy o mañana*, la primera es traducida como 我不知道邮递员今天是否会来 (palabra por palabra: yo-no-saber-cartero-hoy-sí-no-poder-venir), la segunda, a su vez, es traducida como 我不知道邮递员是今天会来还是明天会来 (palabra por palabra: yo-no-saber-cartero-es-hoy-poder-venir-o-ser-mañana-poder-venir). Además, la *o* tiene el significado condicional o concesivo en las oraciones disyuntivas formadas por verbos en subjuntivo no subordinados. Así, la frase *Quiera o no* se interpreta como *Aunque no quiera*, por lo que debería traducirse como 无论他是否喜欢 (palabra por palabra: no importa-él-sí-no-gustar).

Por otro lado, si los elementos conectados por la conjunción *o* son palabras que a menudo se usan juntas y se tratan como una sola en chino, no es necesario traducir la conjunción. Por ejemplo, se traduce *Las fresas en maceta no pueden florecer o fructificar* por 盆栽草莓无法开花结果 (palabra por palabra: maceta-plantar-fresa-no-puede-florece-fructificar). Si son dos adjetivos o adverbios con significados opuestos, tampoco se traduce la conjunción, como en el caso de la traducción de la locución *tarde o temprano*, que es 迟早 [chizao].

Por su parte, la conjunción adversativa *pero* se interpreta como conector discursivo cuando se coloca al comienzo de un período (2010: 616), y si está en construcciones que expresan sorpresa, podría omitirse en la traducción. He aquí un ejemplo:

3. ¡Pero qué dices!

你说什么呢！

(Palabra por palabra: Tú-dices-qué-partícula 呢)

2.6.2. Conjunciones subordinantes

En primer lugar, se deben recordar las diferencias que existen en la definición de las oraciones compuestas en ambos idiomas. Según Zhao (1999: 223), en chino las oraciones compuestas están formadas por dos o más frases simples que son estructuralmente incompatibles entre sí. En español, estas frases también están formadas por frases simples y se dividen en oraciones yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas. Al traducir las conjunciones subordinantes que enlazan una oración subordinada, según el estudio comparativo de Pan (1996: 218-220), no es difícil encontrar que pueden ser omitidas cuando son redundantes en la traducción, algo que se corresponde con la lógica del idioma chino. Desde luego, las subordinantes también pueden traducirse en conjunciones equivalentes o en otros términos, y así se encuentran los problemas en la reconstrucción de la oración original para que la traducción sea más fácil de entender. Se citan unos ejemplos a continuación:

4. Era el modo correcto de tratar los anónimos, aunque ella no lo hiciera a propósito, en una clase acostumbrada por las burlas históricas a bajar la cabeza ante los hechos cumplidos.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 224)

尽管并非有意，但这样处理匿名信的方式是正确的，其实那些不敢留名的人所属的阶层，在历史的嘲弄下，早已习惯了对既成的事实低头。

(Traducido por Yang, 2012: 176)

(Palabra por palabra: Aunque-no-tener-propósito, pero-así-arreglar-anónimo-partícula 的 -forma-es-correcta-partícula 的, de hecho-aquellas-no-atreven-dejar-nombres-partícula 的 -persona-partícula 所 -pertenecen-partícula 的 -clase, estar-historia- partícula 的 -burla-bajar, temprano-ya-acostumbrado-tratar-cumplido-hecho-bajar-cabeza)

En general, para ajustar la expresión habitual china se pueden añadir una o más conjunciones de acuerdo con el contexto de la traducción. Esto ocurre en el ejemplo 4, en el que para traducir la conjunción subordinante *aunque* se agrega la conjunción 但 [dan], que equivale a *pero*, mientras que se intercambia el orden de las dos primeras frases según la lógica de las oraciones concesivas chinas. Por otra parte, Zhu (2013: 157) señala que el chino tiene una conexión particular entre oraciones, que es principalmente a través del tema, mientras que en la mayoría de los casos las oraciones españolas están unidas entre sí por la forma. En la traducción, si se sigue estrictamente la construcción y el orden españoles, es posible causar incoherencia y incompreensión. Respecto a las oraciones chinas, suele existir una pista tácita sobre el tema y la lógica, que a menudo es una palabra o una estructura. Por lo tanto, al traducir las conjunciones subordinantes, el traductor puede omitirlas o añadir otros términos según dicha pista tácita. A continuación se presentan unos ejemplos:

5. Además, iré yo mismo conduciendo; de modo que no tienes que tener miedo ninguno.

(*La mujer nueva*, 1956: 23)

又是我自己开车, 你就更用不着害怕了。

(Traducido por Gu, 1986: 16)

(Palabra por palabra: de nuevo-ser-yo-sí mismo-conducir-coche, tú-adverbio 就-más-usar-no-partícula 着-temer-partícula 了)

6. Blanca sabía que aun cuando no existiese ya este cementerio y el polvo de los muertos hubiera corrido por todas las extensiones de la tierra, [...]

(*La mujer nueva*, 1956: 169)

布兰卡认为, 即使这个坟场不复存在, 即使这些死人的尸骨化为随处飘荡的细碎粉末, [...]

(Traducido por Gu, 1986: 166)

(Palabra por palabra: Blanca-saber, aun cuando-este-clasificador 个-cementerio-no-

existe, aun cuando-estos-muerto-partícula 的 -cadáver-hueso-trasladarse en-
cualquier lugar-ondear-partícula 的-farináceo-polvo)

En el ejemplo 5, se ignora la locución conjuntiva *de modo que*, expresando la relación causal a través de la lógica tácita entre las dos frases traducidas. A su vez, en el ejemplo 6 se repite dos veces la conjunción concesiva 即使 [jishi], que equivale a la locución conjuntiva *aún cuando*, correspondiéndose las dos frases originales con *no existiese ya este cementerio y el polvo de los muertos hubiera corrido por todas las extensiones de la tierra* respectivamente, pues la traducción es fácil de entender y es sintácticamente correcta.

2.7. Clasificador

Las “lenguas clasificadoras” son aquellas en las cuales dentro de un sintagma nominal no puede aparecer únicamente un determinante y un nombre (como sucede en español y en las lenguas indoeuropeas), sino que es necesario introducir un “clasificador”, también conocido como “palabra medidora”. Estas nunca forman una unidad morfológica con el sustantivo y no existe concordancia gramatical con el verbo. Según Marco Martínez (2019: 32-33), el orden interno de estos elementos puede variar según las lenguas, pero siempre responde a un principio universal.

El español obviamente no es una lengua clasificadora, pero unos sustantivos ejercen de clasificador, como se observa en las frases *dos kilos de arroz, un grupo de niños y un racimo de uvas*, en las que los sustantivos *kilo, grupo, racimo* funcionan como clasificadores. En chino, a su vez, indica Ramírez (2004: 116-117) que los clasificadores “son monosílabos que, intercalados entre un numeral o demostrativo y un sustantivo, lo adscriben a una determinada categoría de conceptos [...]. La mayoría de los clasificadores aluden a una sola cualidad del sustantivo que rigen”. En el proceso de traducción, aunque no hay clasificador en el sintagma español, se tiene que agregar uno entre el numeral y el sustantivo según la gramática china. Desde la perspectiva gramatical china, cuando el clasificador se combina con un numeral, también sirve

como modificador del sustantivo y de la frase nominal, o como componente suplementario del verbo y la frase verbal. Así, la adición del clasificador en la traducción significa que el traductor crea una cierta cantidad o forma a algo descrito en el texto original según su propia comprensión, por lo que se trata de una recreación del texto original, algo que demanda una cuidadosa consideración del contexto. Sin embargo, hay mucha controversia sobre las clases de clasificadores en chino, por lo que aplicamos la teoría de los cuatro tipos de clasificadores chinos, que son: clasificadores nominales, verbales, temporales y especiales. Desde la perspectiva de las dificultades de traducción, lo más difícil es la selección de los clasificadores para nombres o verbos concretos, ya que hay numerosos clasificadores en chino, mientras en español no existe tal método de cuantificar cosas y acciones, ni tal forma de clasificar entidades y conceptos. Por consiguiente, nos centraremos en el análisis de los clasificadores nominales que modifican al nombre y los verbales que se aplican al verbo.

2.7.1. Clasificadores nominales

Según Xu y Zhou (1997: 51), los clasificadores nominales³⁰ indican las porciones de la misma cosa o los conjuntos de la misma clase de cosa que se diferencia entre sí y, por lo tanto, estas porciones o conjuntos pueden ser medidos. He aquí cuatro ejemplos de cantidad relativos a *casa*:

1. (1) 五间房子

wujian fangzi

Lit. cinco habitaciones

(2) 五座房子

wuzuo fangzi

Lit. cinco bloques de casas

³⁰ Xu y Zhou también resumen que los clasificadores nominales se dividen en cuatro tipos: clasificador de conjunto, clasificadores de individuo, nombres que sirven como clasificadores y clasificadores indeterminados.

(3) 五套房子

wutao fangzi

Lit. cinco pisos

(4) 五排房子

wupai fangzi

Lit. cinco filas de casas

(5) 五栋房子

Wudong fangzi

Lit. Cinco edificios

Como se ha visto en los ejemplos, un sustantivo puede emparejarse con múltiples clasificadores para expresar diferentes significados cuantitativos y viceversa, un clasificador suele poder combinarse con múltiples sustantivos. En este ejemplo, hemos usado el mismo número *cinco* con distintos clasificadores: 间 ([jian], aplicado a un espacio entre tabiques), 座 ([zuo], aplicado generalmente a grandes cosas fijadas en una base en sentido propio o figurado), 套 ([tao], aplicado a cosas combinadas en juego), 排 ([pai], aplicado generalmente a cosas ordenadas en fila) y 栋 ([dong], aplicado a casas o edificios), con los que damos una idea de medida. Por otro lado, en los siguientes ejemplos se incluyen los dos tipos más usados de clasificadores nominales: los clasificadores de conjunto que indican un grupo determinado o indeterminado de cosas o personas, y los clasificadores de individuo, que son utilizados para los objetos que se cuentan o se miden por individuos:

2. (1) 一帮人

yibang ren

Lit. un grupo de personas

(2) 一伙人

yihuo ren

Lit. una banda de personas

(3)一类人

yilei ren

Lit. una clase de personas

(4)一排人

yipai ren

Lit. una fila de personas

(5)一批人

yipi ren

Lit. una promoción de personas

(6)一群人

yiqun ren

Lit. un grupo de personas

(7)一种人

yizhong ren

Lit. un tipo de personas

3. (1) 这里有一人。

zheli you yige ren

Lit. Hay una persona aquí.

(2) 我家有三口人。

wojia you sankou ren

Lit. En mi familia somos tres.

(3) 他是一名教师。

ta shi yiming jiaoshi

Lit. Él es un profesor.

(4) 来了一位女士。

lai le yiwei nüshi

Lit. Viene una señora.

Estos clasificadores de conjuntos o individuos son los más utilizados para las personas. Como menciona Ramírez Bellerín (2004: 117), en muchos casos el uso de los clasificadores es convencional, incluso mecánico, pero muy cuidadoso, y en otros casos son esenciales para dar una descripción específica a los objetos. En el ejemplo 2, se puede ver que los clasificadores sirven para definir la naturaleza de una persona, y algunos de estos son neutrales, como 类 [lei], 排 [pai], 批 [pi] o 群 [qun], mientras que otros suelen ser despectivos, como 帮 [bang], 伙 [huo] o 种 [zhong]. Por otra parte, los clasificadores del ejemplo 3 deben ser contextualizados para reflejar ciertos tipos de significado, aunque el clasificador 个 [ge] aplicado a individuos es el más usual (1997: 53-54), es neutro y no tiene connotaciones positivas ni negativas. Si se utiliza para personas no aporta nada especial, salvo que es coloquial y informal, y también se usa para órganos, salas, disposiciones, astros, topografía, vasijas, muebles, insectos, letras, etc. Por su parte, el clasificador 口 [kou] se aplica para decir el número de familiares o para cosas que tienen alguna parte con la forma de boca. En especial, los clasificadores 名 [ming] y 位 [wei] tienen generalmente un significado respetuoso, suelen utilizarse en situaciones más formales o por escrito. En periódicos, 名 [ming] se considera neutral cuando se utiliza para describir objetivamente los personajes de las noticias, mientras que en las obras literarias contemporáneas tiene un significado positivo combinado con términos respetables y dignos. Además, 名 [ming] a menudo se refiere a personajes profesionales, como se observa en el ejemplo 3. Por

último, 位 [wei] se antepone al tratamiento de respeto, por lo que pragmáticamente indica un mayor grado de educación y respeto.

Llegados a este punto, podemos conocer la gran diversidad y complejidad del uso de los clasificadores. Por lo tanto, el traductor debe tener una profunda comprensión del texto original y “debe averiguar cuál es la forma convencional y cuál es la divergente, y si el texto lo permite, buscar imaginativamente alguna fórmula que reproduzca el efecto buscado” (2004: 118). De esta manera, puede utilizar los clasificadores nominales con precisión para transmitir el contenido original, ya sea una información expresa o tácita. He aquí unos ejemplos que nos ayudarán a analizarlo mejor:

4. La lluvia no le dio una tregua de sol para pensar.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 397)

大雨天，没有一丝阳光好让他静心思考。

(Traducido por Yang, 2012: 319)

(Palabra por palabra: Grande-lluvia-cielo, no-tener-un-clasificador 丝 -sol-bueno-hacer-él-silencio-corazón-pensar)

5. Allá abajo les ha llovido —aquella nube fugaz que veló el prado verde con sus hilos de oro y plata, en los que tembló, como en una lira de llanto, el arco iris—.

(*Platero y yo*, 1993: 117)

一片转瞬即逝的浮云，用它的金线银丝为绿色的草地罩上了一层纱幕，一弯长虹和那些不停地颤动着的金丝银线合在一起，恰似一架如泣如诉的希腊竖琴 [...]

(Traducido por Feisake, 2005: 49)

(Palabra por palabra: Un-clasificador 片-fugaz-partícula 的-flotante-nube, usar-su-oro-hilo-plata-seda-para-verde- partícula 的 -prado-velar-un-clasificador 层-gasas, un-clasificador 弯 -largo-arco iris-y-esas-no-parar-partícula 地-temblar- partícula 着- partícula 的-oro-hilo-plata-seda-juntos, como-un-clasificador 架-como-llorar-como-decir- partícula 的-Grecia-lira).

Estos ejemplos muestran que la adición de los clasificadores apropiados no solo puede ayudar a traducir estas escenas de forma vívida, sino que también favorece que la traducción sea bella y natural. Así, en el ejemplo 4 se aplica el clasificador 丝 [si] para objetos filiformes con el propósito de describir un rayo de sol. Aunque existen muchos clasificadores que se pueden usar con *sol*, tales como 缕 [lü], 束 [shu], 线 [xian], 片 [pian] o 抹 [mo], en este contexto solo con la fórmula 一丝阳光 se transmite perfectamente el uso metafórico de *una tregua de sol*. Por otro lado, en el ejemplo 5, la traducción describe una hermosa imagen con retoques pintorescos, por lo que las combinaciones de los nombres y los clasificadores son . Entre ellas, 一片... 浮云 [yipian...fuyun] se corresponde a la frase *aquella nube fugaz* y transmite que las nubes son ligeras y delgadas. Como hemos mencionado anteriormente, por supuesto que habría otras formas de traducirlo, como 一朵...浮云 [yiduo...fuyun] o 一块... 浮云 [yikuai...fuyun], pero los diferentes clasificadores chinos permiten expresar diversos sentimientos. Así, 朵 [duo] se asocia con la imagen de una flor y se utiliza para el tipo de nube en forma de cúmulo, mientras que 块³¹ [kuai] es más coloquial y se utiliza para una nube irregular. Además, 一层纱幕 [yiceng shamu] es el complemento del verbo *velar* y no solo se ajusta a la expresión china, sino que también permite a los lectores comprender mejor el texto original. Por otro lado, el clasificador 弯 [wan] puede denotar la forma curva del arco iris, y 架 [wan] suele aplicarse a instrumentos con un sostén, por lo que se aplica de forma adecuada para modificar a la lira. En general, el estilo pragmático del texto original y la forma escrita u oral influyen en el uso y la selección de los clasificadores, por que habitualmente se utiliza una mayor variedad de los mismos en el estilo formal.

2.7.2. Clasificadores verbales

Señalan Xu y Zhou (1997: 60) que “los clasificadores verbales se refieren a las palabras que denotan distintas maneras o momentos en los que se realiza una acción o

³¹ El clasificador 块 [kuai] pertenece a los clasificadores indeterminados, equivale al nombre español *trozo* o *pedazo* y puede ser determinados por los adjetivos chinos 大 (grande) y 小 (pequeño).

un movimiento, y precedidos de un número expresan la cantidad de realizaciones.” A diferencia de los clasificadores nominales, los verbales se colocan después de los verbos y actúan como complementos en chino; es decir, son un tipo de modificador verbal. Desde el punto de vista del traductor, los dividimos en dos clases: clasificadores verbales propios y clasificadores verbales de préstamo.

La mayoría de los propios se utilizan para denotar la realización de un evento o acción en momentos y circunstancias diferentes, tales como 下 [xia], 遍 [bian], 次 [ci], 回 [hui], 番 [fan], 阵 [zhen], etc.; son los que equivalen al sustantivo *vez* en español (Zhao, 1999:152), pero con diferencias semánticas sutiles entre ellos. En los sintagmas verbales, se pueden aportar distintos rasgos semánticos que los verbos no poseen empleando distintos clasificadores verbales. Por ejemplo, analicemos brevemente las diferencias semánticas que produce el verbo 看 [kan] seguido de diferentes clasificadores: 看一眼 [kan yiyen] equivale a *echar una mirada*, 看一次 [kan yici] significa *ver una vez*, 看一遍 [kan yibian] tiene el mismo significado que el anterior, salvo que añade la connotación de *leer una vez* si el objeto es una lectura, y 看一回 [kan yihui] se corresponde a *visitar una vez*, 看一下 [kan yixia] significa *echar un vistazo* enfatizando la corta duración de la mirada y, a la inversa, 看一会 [kan yihui] indica que la mirada es relativamente más larga en el tiempo, por lo que equivale a *mirar un momento* o *fijar un momento*. En los casos en que se necesita añadir un clasificador a un verbo traducido, a veces existen múltiples posibilidades, como podemos ver a continuación:

6. Le expliqué toda la historia.

(1) 我向他解释了一番事情的始末。

(Palabra por palabra: Yo-hacia-él-explicar-partícula 了-un-clasificador 番-historia-partícula 的-empiezo-final)

(2) 我向他解释了一下事情的始末。

(Palabra por palabra: Yo-hacia-él-explicar-partícula 了-un-clasificador 下-historia-partícula 的-empiezo-final)

(3) 我向他解释了一回事情的始末。

(Palabra por palabra: Yo-hacia-él-explicar-partícula 了-un-clasificador 回-historia-partícula 的-empiezo-final)

(4) 我向他解释了一次事情的始末。

(Palabra por palabra: Yo-hacia-él-explicar-partícula 了-un-clasificador 次-historia-partícula 的-empiezo-final)

(5) 我向他解释了一遍事情的始末。

(Palabra por palabra: Yo-hacia-él-explicar-partícula 了-un-clasificador 遍-historia-partícula 的-empiezo-final)

En realidad, estas cinco posibles traducciones solo se diferencian entre sí por los clasificadores verbales: el clasificador 番 [fan] alude a un proceso largo, 下 [xia] se aplica a las acciones que duran un corto periodo de tiempo y se utiliza frecuentemente en palabras informales. Además, los clasificadores 遍 [bian], 次 [ci] y 回 [hui] tienen casi el mismo significado, pero como son tres caracteres diferentes, tienen pequeñas connotaciones semánticas (Xu y Zhou, 1997: 61): 遍 [bian] se usa para acciones que se realizan desde el principio hasta el final, 次 [ci] tiene un sentido más genérico y 回 [hui], que se aplica también a los verbos *ir* y *venir*, suele indicar un acto realizado sin enfatizar otros aspectos. Por eso, el traductor debe elegir el clasificador más apropiado para agregarlo a la traducción de acuerdo con el contexto y el estilo literario.

Por otra parte, los clasificadores verbales son nombres de objetos o partes del cuerpo con los que se realiza la acción y que se usan como clasificadores para movimientos de poca duración. Por tanto, equivalen a los mismos nombres españoles que llevan los sufijos *-ada* o *-azo*. He aquí una traducción que sirve de ejemplo:

7. [...] echó primero una mirada rápida a los once pliegos escritos por ambos lados

con una caligrafía servicial, [...]

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 17)

先飞快地扫了一眼这沓工工整整写满了正反两面的十一页纸。

(Traducido por Yang, 2012: 6)

(Palabra por palabra: Primero-volar-rápido-partícula 地 -mirar-partícula 了 -un-clasificador 眼 -este-posteta-trabajo-trabajo-ordenado-ordenado-escribir-lleno-partícula 了-positivo-negativo-dos-lados-partícula 的-once-clasificador 页-papel)

8. No me fuerce a pegarle un tiro.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 124)

您别逼我给您一枪。

(Traducido por Yang, 2012: 93)

(Palabra por palabra: Usted-no-fuerce-yo-dar-usted-un-clasificador 枪)

En el ejemplo 7, el sintagma 扫了一眼 [saole yiyān] es la traducción de *echó... una mirada* que destaca la duración corta de la mirada, en la que el nombre 眼 [yān] equivale a *ojo* y se considera como clasificador verbal. Por otro lado, en el ejemplo 8 la frase *pegarle un tiro* se traduce como 给您一枪 [gěinín yīqiāng], donde el nombre 枪 [qiāng] se refiere tanto a un arma de fuego como a un tiro, por lo que aquí cumple con el significado de la traducción.

2.8. Partícula auxiliar

Igual que los clasificadores, las partículas auxiliares conforman otra categoría propia en chino. Zhao (1999: 155) señala que nunca se usan de manera independiente, se adjuntan siempre antes o después de palabras o frases, o incluso se colocan al final de las oraciones, y expresan alguna relación estructural o significado adicional. En comparación con las partículas españolas, son diferentes en sintaxis y morfología porque tienen una existencia relativamente aislada. Sin embargo, el papel de las palabras auxiliares chinas es similar en cierta medida al rol de la flexión española. Así,

según su función gramatical se dividen en tres tipos: las partículas estructurales, las partículas aspectuales y las partículas tonales. Debido a que la lengua china es sumamente dependiente del uso de las partículas por sus diversas aplicaciones semánticas, la adición de las partículas es indispensable en la traducción del español al chino. Por supuesto, debido a que las partículas pueden combinarse de manera diferente con sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, etc., se debe evitar que la traducción sea redundante por su uso excesivo e incomprensible. A continuación, se exponen los principales problemas relacionados con la traducción de las partículas.

2.8.1. Partículas estructurales

De acuerdo con Huang y Liao (2002: 40), en chino hay cuatro partículas estructurales: tres homónimas pospuestas, 的 [de], 地 [de] y 得 [de], y 所 [suo], que se coloca con anterioridad. Entre estas partículas estructurales, 的 [de]³² marca el complemento del sujeto y objeto, 地 [de] indica el modificador del predicado, y 得 [de] es el marcador de un complemento predicativo del verbo y del adjetivo. En realidad, dichas partículas disponen de muchas más funciones, pero nos centramos en aquellas que presentan unas dificultades específicas.

Cuando la partícula estructural 的 [de] se coloca al final de la estructura nominal, equivalente a un sintagma nominal, tiene diversos usos: el primero sirve como elemento anafórico y tiene una explicación parcial; el segundo se refiere a una categoría de personas u objetos en un amplio sentido; y el último sirve para enfatizar el sujeto, el tiempo, el lugar, la manera, etc. cuando aparece entre el verbo y su complemento. Cabe señalar que en español muchas palabras y frases con función nominal pueden ser traducidas en estructuras con la partícula 的 [de], tales como se muestra a continuación:

³² Según el resumen de Ramírez Bellerín, 的 [de] tiene muchas funciones: a. Conecta dos elementos del discurso, normalmente un sustantivo y un adjetivo; b. Se trata de la marca de posesivo o genitivo cuando precede a un sustantivo y, en el caso de las personas, puede ser omitido; c. Se agrega a un adjetivo al que precede una partícula adverbial, por eufonía; d. Cuando se coloca entre un verbo y un adjetivo, otorga a este un sentido adverbial; e. Se considera como la marca distintiva del sintagma o la frase de relativo.

1. Tengo muchas faldas nuevas, pero me gusta más la verde.

我有很多新裙子，但我最喜欢那件绿色的。

(Palabra por palabra: Yo-tengo-muchas-faldas-nuevas, pero-yo-más-gustar-esa-clasificador 件-verde-partícula 的)

Se observa que el grupo nominal con nombre elíptico *la verde* se traduce por 绿色的 [lüse de], la partícula 的 [de] añadida da el sentido nominal a la perífrasis. Así, al traducir una oración de relativo sin antecedente expreso con la estructura de *el que / lo que + verbo*, se puede usar la fórmula *verbo + 的* para transmitir la información original:

2. Todo lo que hagan los gobiernos debe responder a lo que pida el pueblo.

政府干的，都应人民盼的。

(Palabra por palabra: Gobierno-hacer-partícula 的, todo-debe-ser-pueblo-pedir-partícula 的)

Se traducen *lo que hagan* en 干的 [gande] y *lo que pida* en 盼的 [pande] respectivamente, y dicha estructura es la más cercana al original tanto en forma como en significado. Además, con la partícula 的 [de] se pueden traducir las expresiones del énfasis sobre los hechos pasados. Por ejemplo:

3. Fue él quien compró este libro.

是他买的这本书。

(Palabra por palabra: Fue-él-compró-partícula 的-este-clasificador 本-libro)

Además, según Ramírez Bellerín (2004: 123), la partícula 地 [de] tiene la función adverbializada y complementaria del adjetivo o verbo. Así, también aparece como adverbio y por eso se coloca detrás del adjetivo y delante del verbo, considerándose como equivalentes de los adverbios y las perífrasis adverbiales españoles. Por su parte,

la partícula 得 [de]³³ (*ibid.*, 240), se coloca entre el verbo o el adjetivo que la preceden y la frase, sintagma o palabra que la suceden, indicando modo, resultado o grado. En la traducción se considera como el equivalente en la mayoría casos de diversas fórmulas contextualizadas, como *tanto (tan)...que, tal...que, hasta el punto de, hasta el grado de, de modo que*, e incluso con el adverbio *muy*. Se muestra un ejemplo a continuación:

4. Le dolía la cabeza de tanto trabajo.

他工作得头痛。

(Palabra por palabra: él-trabaja-partícula de grado 得-cabeza-dolía)

2.8.2. Partículas aspectuales

Anteriormente hemos explicado las dificultades sobre la traducción de los verbos temporales, que suelen utilizar los adverbios y partículas aspectuales siguientes (Ramírez Bellerín, 2004: 242-244): 着 [zhe]³⁴, que denota permanencia o duración de un estado, se utiliza para traducir el gerundio y el participio pasivo; 了 [le] puede denotar el término de la acción y el cambio de situación, sin límite del tiempo; 过 [guo] indica experiencia, diferenciándose así de 了 [le], que enfatiza la realización de una acción. Antes de nada, comparemos las diferencias entre los grupos nominales que solo se distinguen en estas partículas en chino:

5. (1) 门开着。

Traducción: La puerta está abierta.

(2) 门开了。

Traducción: La puerta se abrió.

(3) 门开过。

³³ La partícula 得 [de] también indica posibilidad si aparece sola o delante del complemento de resultado, pero como casi nunca no se encuentran dificultades sobre este uso, no se menciona aquí.

³⁴ La partícula 着 [zhe] se pronuncia ligeramente, pero tiene distintas pronunciaciones y cada una corresponde a un significado diferente, algo que no afecta a la traducción y por eso no se explica en este texto.

Traducción: La puerta fue abierta.

En estas frases, la partícula 着 [zhe] destaca el estado de la puerta que se mantiene abierta, 了 [le] enfatiza el cambio de estado, es decir, el cambio de la puerta de cerrada a abierta, mientras que 过 [guo] implica la experiencia de que la puerta había estado abierta. Cabe mencionar que las últimas dos partículas aspectuales pueden indicar los hechos que sucedieron en el pasado, por lo que en ocasiones al traducir una oración se puede usar tanto 了 [le] como 过 [guo], aunque son semánticamente diferentes. Por ejemplo, la frase ¿Has comido el durio? tiene dos traducciones en chino, que son 你吃了榴莲没有? (palabra por palabra: tú-comer-partícula 了-durio-no-haber) y 你吃过榴莲没有? (palabra por palabra: tú-comer-partícula 过-durio-no-haber). La primera se trata de una pregunta para saber si alguien se ha comido o no el durio que realmente existe en la situación, y la segunda traducción es para preguntarle a alguien si alguna vez se ha comido un durio, y aquí el durio mencionado realmente no existe, dadas las circunstancias retóricas.

2.8.3. Partículas tonales

Ramírez Bellerín (2004: 123) indica que las partículas tonales en chino casi siempre se colocan al final de la frase y se leen con un tono ligero expresando aserción, duda, exhortación o exclamación. Según Huang y Liao (2002: 45), hay seis partículas tonales básicas que son las siguientes: 的 [de], 了 [le], 呢 [ne], 吧 [ba], 吗 [ma] y 啊 [a]. Además, existen otras partículas derivadas, que no son muy utilizadas, y las partículas tonales de dos sílabas. Cabe destacar que una partícula tonal puede disponer de más de un tono cuando se pronuncia, por lo que se facilita una tabla para mostrar los significados múltiples de las partículas tonales (Zhao, 1999: 160):

	Aserción	Interrogación	Exhortación	Exclamación
的 [de]	+			
了 [le]	+		+	

呢 [ne]	+	+		
吧 [ba]	+	+	+	
吗 [ma]		+		
啊 [a]	+	+	+	+

Tabla 2.8

Además, debemos recordar que hay algunas partículas tonales que pueden utilizarse consecutivamente y, aunque pertenezcan a diferentes niveles de la estructura de la oración, la última presenta el tono principal. Como en español no existen las partículas tonales, que en general expresan emociones y sentimientos, como alegría, sorpresa, dolor, miedo, duda, etc., se utilizan oraciones exclamatorias, interrogativas, etc en las traducciones. En el proceso de traducción del tono de las frases, primero hay que reescribirlas como oraciones asertivas y luego agregar las partículas tonales apropiadas, para que las frases traducidas indiquen el tono del texto original. A continuación se expone un ejemplo:

6. Nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana hay muchas horas, y en una, en algún en un momento, se cae la casa; yo he visto que llueve y hay sol, todo a la vez; tal se acuesta sano por la noche que no se puede mover al día siguiente.

(Don Quijote de la Mancha)

从现在开始到明天还有很多小时呢,谁知道会发生什么事情?说不定什么时候房子就塌了呢。我就见过一边下雨一边出太阳的情况,说不定谁晚上躺下时还好好好的,第二天早晨就起不来了呢。

(Traducido por Liu, 2015)

(Palabra por palabra: Desde-ahora-hasta-mañana-todavía-tener-muchas-horas-partícula 呢, quién-saber-poder-ocurrir-qué-asunto? Hablar-no-seguro-qué-momento-casa-adverbio 就-caer-partícula 了-partícula 呢. Yo- adverbio 就-ver-partícula 过-un-lado-llover-un-lado-salir-sol-partícula 的 -situación, hablar-no-seguro-quién-noche-acostarse-momento-todavía-bien-bien-partícula 的 , segundo-día-mañana-adverbio 就-no-levantarse-partícula 了-partícula 呢).

En la traducción, se usa 呢 [ne] para denotar el tono asertivo y 的 [de] para reforzar la afirmación. Además, la combinación 了呢 [lene] aparece dos veces para que indicar la aparición de una nueva situación y manifiesta el tono interrogativo. De hecho, la adición de las partículas tonales en el proceso traductor requiere de una cuidadosa consideración de acuerdo con la frase original y su contexto.

3. Principales dificultades provocadas por diferencias léxicas

3.1. La polisemia

El español es una lengua que tiene origen indoeuropeo, mientras que el chino tiene origen sinotibetano, por lo que son dos lenguas tan distintas que la correspondencia semántica exacta no es frecuente en su traducción. Una palabra puede constituir la unidad más pequeña de significado independiente, y las locuciones, frases y oraciones se componen de palabras. Como remarca Newmark (2016, 52-53), “las dificultades con las palabras pueden surgir por dos razones: porque no las entienden o porque las encuentran difíciles de traducir”, y la polisemia, sin duda, hace referencia a ambas.

La polisemia surge tanto en español como en chino cuando a una misma palabra tiene múltiples significados, convirtiéndose en un obstáculo en la traducción. Las palabras españolas, sean sustantivos, verbos, adjetivos o adverbios, suelen tener muchos significados, como los verbos *dar*, *hacer*, *poner*, etc. De hecho, cada uno tiene más de cuarenta significados. Por su parte, los sustantivos como *casa*, *mano*, etc., son palabras polisémicas que tienen muchos significados que pueden encontrarse con sinónimos chinos, pero en otros casos no es así, algo que causa probablemente ambigüedad en la traducción. Por ejemplo, la palabra *bronce* dispone de varios sentidos que no deben confundirse en la traducción, como se perciben en los siguientes ejemplos:

1. [...] otra hacía vibrar el bronce retumbante y melodioso, como una banda de música militar; [...].

(*La Gaviota*, 1998: 177)

[...] 第二根能让一口大钟发出悦耳雄壮的响声，宛如一只军乐队， [...]

(Traducido por Xu, 1997: 31)

(Lit. La segunda puede hacer que una gran campana suene retumbante y melodiosa, como una banda de música militar, [...])

2. [...] necesitaría tener un corazón de bronce para ver padecer a uno de mis semejantes sin aliviar sus males pudiendo hacerlo.

(*La Gaviota*, 1998:281)

眼看着我的一个同类遭受痛苦，能救而不去救，那是需要一副铁石心肠的呀。

(Traducido por Xu, 1997: 135)

(Lit. Al ver que uno de mis semejantes sufre, puede salvar y no salvar, necesitaría tener un corazón de piedra férrea.)

3. [...] mientras que la bella y colosal estatua de bronce dorado, emblema de la fe, que se enseñorea en lo alto de la Giralda, resplandecía con los últimos rayos del sol, [...]

(*La Gaviota*, 1998: 331)

但是，耸立在希拉尔达大教堂顶端的象征宗教信仰的金黄色铜雕，在夕阳余晖中依然熠熠闪光。

(Traducido por Xu, 1997: 179)

(Lit. Pero la estatua de bronce dorada, emblema de la fe religiosa, que se enseñorea en lo alto de la Giralda de la catedral, todavía resplandecía con los últimos rayos del sol.)

Obviamente, el “contexto” desempeña un papel muy importante en la traducción y en general el sentido de las palabras es determinado por la colocación, la locución estereotipada y, sobre todo, el contexto. Así, los tres *bronce* han sido traducidos como 钟 ([zhong], campana), 铁石 ([tieshi], piedra férrea) y 铜 ([tong], bronce) respectivamente, se tratan de traducciones precisas y no intercambiables. En concreto, en la frase *vibrar el bronce retumbante y melodioso*, dicho bronce equivale campana y con la locución coloquial *tener un corazón de bronce* sabemos que este bronce tiene el

sentido de ser empedernido. Por su parte, el sintagma *estatua de bronce* indica obviamente un objeto hecho de bronce. Por eso, en el proceso de la traducción literaria, la selección de las palabras apropiadas se convierte en una tarea difícil y, en la mayoría de los casos, las palabras utilizadas deben ser precisas, elegantes, relevantes, legibles y capaces de reproducir el efecto artístico del texto original. No obstante, es posible que diferentes traductores tengan diversas estrategias de traducción para el mismo vocablo. He aquí una comparación que nos permite saber cómo la polisemia conduce a traducciones diferentes:

4. [...], por la pureza de esta alta noche de enero, sola, clara y dura!

(Platero y yo, 1993:224)

(1) 正月里崇高夜晚的纯洁——孤独、明亮、寒冷。

(Traducido por Lin, 2001:233)

(Lit. Por la pureza de esta alta noche de enero, sola, brillante y fría.)

(2) 为了那孤寂、明亮、清新而崇高的夜空。

(Traducido por Liang, 1999: 252)

(Lit. Por esta alta noche de enero, sola, brillante y fresca.)

(3) 为这崇高的元月之夜的纯净——那种孤寂、灿烂与清新。

(Traducido por Fu, 1983: 143)

(Lit. Por la pureza de esta alta noche de enero——tan sola, deslumbrante y fresca.)

(4) 来换取这独一，清澈，严酷，高爽的冬夜的纯净。

(Traducido por Wang, 1967:132)

(Lit. Por la pureza de esta noche invernal, alta, sola, clara y dura.)

En este ejemplo, podemos ver la amplia variedad del léxico chino utilizada en las traducciones. Los traductores emplean tres equivalentes para traducir el adjetivo *sola*,

que son 独一 ([duyi], solo), que indica el carácter particular en la noche de enero, mientras que 孤寂 ([guji], solo) y 孤独 ([gudu], solo) describen la soledad en una noche de invierno. En cuanto al adjetivo *clara*, optan por 明亮 ([mingliang], brillante) y 灿烂 ([canlan], deslumbrante), cuyos significados son distintos del léxico original porque ambas describen algo que tiene abundante luz, más que 清澈 ([qingche], clara), que es semánticamente idéntica al original. No obstante, en chino este adjetivo no suele utilizarse para describir la calidad de la noche, sino más bien la transparencia del agua. Respecto al adjetivo *dura*, las traducciones 寒冷 ([hanleng], frío) y 严酷 ([yanku], dura) demuestran el tiempo de la noche de enero. En cambio, el uso de 清新 ([qingxin], fresco) no se corresponde con el significado original y transmitiría una información incorrecta a los lectores. A través de este caso de traducción y las re-traducciones, se puede ver que el ejemplo (4) es el más adecuado al texto original. Por tanto, es verdad que la correcta selección de las palabras determina en cierta medida la calidad de la traducción.

Por otra parte, nunca se puede ignorar otra dificultad léxica que trata de la traducción de las palabras con sentido figurado³⁵, que es opuesto al sentido literal y se considera una de las fuentes de la polisemia. Como indica Newmark (2016: 53-54), la mayoría de los sustantivos, verbos o adjetivos pueden ser usados figurativamente, es decir, además de los significados originales que se encuentran en el diccionario, también tienen sentidos figurados. En muchos aspectos, el sentido figurado es una forma de describir usando términos abstractos en lugar de descripciones concretas, lo que provoca la imaginación y crea imágenes visuales que muestran los efectos de lo escrito. Sobre todo, cuanto más comunes sean las palabras, más contagiosos y accesibles serían estos sentidos, puesto que pueden interpretarse especulativamente según el contexto. Por ejemplo, al traducir el sintagma “los pobres de solemnidad”, sería ridículo traducirlo como 威武不能屈的穷人 ([weiwu bunengqu de qiongren], lit. los pobres poderosos e inflexibles), y la traducción correcta sería la literaria 一贫

³⁵ Nida indica (2012: 343-345) que una palabra que tiene sentidos adicionales muy diferentes de su sentido primario en todos los aspectos esenciales, cuando el vínculo se produce a través del componente adicional, se llama sentido figurado.

如洗的人 ([yipin ruxi de ren], lit. los pobres desnudos) o la más popular 穷得叮当响的人 ([qiong de dingdangxiang de ren], lit. los pobres con tintineo). Por otro lado, en la frase *Este jardín es el amor de su vida*, el jardín puede simbolizar la belleza, la felicidad, la intimidad, etc. He aquí un ejemplo literario:

5. Sí, es algo muerto, hecho polvo ya...

(*La mujer nueva*, 1956: 58)

的确是这样，死去了，毁灭了.....

(Traducido por Gu, 1986: 54)

(Lit. Es cierto, está muerto, está destruido.....)

Además, la metáfora³⁶ es un tipo muy común de sentido figurado y, al igual que la polisemia, siempre implica la pluralidad de significados de las palabras, mientras crea sentidos más profundos e imaginativos. Siempre se encuentra una oración que es gramaticalmente correcta, pero que parece no tener sentido, por lo que se debería analizar si el término sin sentido en esta oración tiene un sentido metafórico. En la traducción del español al chino, la equivalencia del sentido figurado algunas veces puede ser “encontrada” y otras veces tiene que ser “creada”. Es decir, en el primer caso el sentido figurado permite una traducción literal, mientras que en el segundo caso hay dos formas de traducción: una es traducir la connotación directamente, sin metáforas, y otra es reemplazarla con otra expresión también figurada. (Torre, 2001: 143-145). Cabe mencionar que rara vez encontramos el cambio de la expresión no figurada en la lengua original a otra figurada en la lengua final. (Nida, 2012: 361). Veamos estas explicaciones en los siguientes ejemplos:

6. Tengo que comerme los mocos y pedirles disculpas a mis padres.

我不得不壮着胆子向我父母道歉。

(Lit. Tengo que fortalecer mi coraje y pedirles disculpas a mis padres.)

³⁶ Newmark (2012: 150) clasifica las metáforas en seis tipos: muertas, tópicas, estereotipadas, adaptadas, recientes y originales.

7. La primera vez que nos besamos, tenía mariposas en el estómago.

我们第一次接吻的时候，我心里有头小鹿乱撞。

(Lit. La primera vez que nos besamos, tenía un ciervo en el corazón.)

La traducción del ejemplo 6 ha cambiado el sentido figurado de *comerme los mocos* a no figurado 壮着胆子 ([zhuang zhe danzi], lit. fortalecer mi coraje) en chino para evitar crear confusión a los lectores. En cuanto al ejemplo 7, se reemplaza la metáfora original con otra diferente en chino, 心里有头小鹿乱撞 ([xin li you xiaolu luan zhuang], lit. ciervo en el corazón), que expresa la sensación física del nerviosismo, que es muy parecido a la original y así la traducción es más aceptable para los lectores chinos.

3.2. Disparidad de campos semánticos

La disparidad de los campos semánticos obedece al desequilibrio entre la parte conceptual del signo lingüístico -el significado- y la parte puramente lingüística -el significante-, y se manifiesta al comparar cualquier par de lenguas, por cercanas que parezcan.

Ramírez Bellerín (2004: 127)

También Newmark (2016: 54-55) cree que las palabras con correspondencia en dos idiomas con raíces muy distintas como el español y el chino no suelen compartir a la perfección el mismo campo semántico; las palabras españolas pueden tener un campo semántico más grande o más pequeño que sus similares en chino. Además, la relación semántica entre los equivalentes de ambos idiomas puede dividirse normalmente en tres tipos, a saber: no superposición, superposición parcial y superposición completa. Así, existe un problema en la traducción léxica, que es la transposición obligada de las palabras genéricas por específicas, y viceversa. De hecho, aunque muchos conjuntos de palabras forman unidades bien definidas en el dominio semántico, el significado de

ciertas palabras tiene una relación inclusiva dentro de su campo semántico. Según Huang y Liao (2002: 282-286), los campos semánticos en muchos casos no pueden corresponderse exactamente debido a las grandes diferencias existentes entre ambas lenguas, lo que requiere aplicar algunas modificaciones en el proceso de traducción.

El concepto de no superposición indica que la semántica de una palabra en español no tiene similitudes con una palabra en chino, ni existe superposición en el campo semántico. Desde la perspectiva de la teoría de la traducción, las palabras con esta relación no son “palabras equivalentes” y tampoco pueden traducirse entre sí. Sin embargo, en algunos casos especiales, solo se obtiene una buena traducción con las palabras sin campos semánticos superpuestos. He aquí un ejemplo:

1. Piénsalo dos veces, antes de obrar.

你要三思而后行。

(Lit. Tienes que pensar tres veces antes de obrar.)

En español, el sintagma *dos veces* se refiere a “muchas veces” y se traduce por 三 ([san], tres), que tiene el significado connotativo de “muchas veces” en chino, a pesar de que los dos números son totalmente diferentes en el campo semántico.

La relación de superposición parcial, en la que los campos semánticos de los equivalentes de ambos idiomas se superponen parcialmente, es la más común en la traducción y a menudo se convierte en una de las causas de los errores léxicos de traducción. Está claro que es imposible hacer una traducción directa de palabras cuyo campo semántico solo es parcialmente idéntico, por lo que el traductor debe especificar los campos semánticos equivalentes y, por tanto, traducir directamente la semántica superpuesta, mientras utiliza otros métodos para trasladar la semántica que no se superpone. Así, en el siguiente ejemplo el traductor añadió una palabra para que la expresión fuese la más apropiada:

2. Fidel es un muchacho joven, que lleva bigotito y una corbata verde claro.

(*La colmena*, 1984: 338)

菲德尔是个年轻的小伙子，他蓄着小胡子，系着浅绿色的领带。

(Traducido por Meng, 1986: 219)

(Lit. Fidel es un muchacho joven, él dejar crecer bigotito, lleva una corbata verde claro.)

El equivalente del verbo *llevar* en chino no puede usarse con *bigotito*, debido a la superposición parcial del campo semántico, por lo que hay que añadir el verbo 蓄 [xu] para que pueda concordar con el complemento *bigotito*. Este es un ejemplo típico de la traducción de una palabra genérica a otra específica. Además, también ocurre lo contrario, hay muchos casos en los que es necesario traducir palabras específicas a genéricas, como sucede en el campo de los colores. Así, el color 青 [qing] en chino representa un color que puede ir del azul al negro, pasando por todas las gamas del verde, y por eso encontramos traducciones de *cielo azul* como 青天 [qingtian], *hierba verde* como 青草 [qingcao], *venas azules* como 青筋 [qingjin], *colina verde* como 青山 [qingshan], *jade gris* como 青玉 [qingyu], *carpa negra* como 青鱼 [qingyu], *pelo negro* como 青丝 [qingsi], etc. (Ramírez Bellerín, 2004: 93).

En cuanto a la superposición completa de los campos semánticos de las palabras españolas y sus equivalentes chinos, es algo más común en las palabras sin sentido emocional, sin sentido figurado y sin distinción estilística, como *padre* y su equivalente chino 父亲 [fuqin], que no es difícil de traducir. En general, en el caso de la disparidad de los campos semánticos, se suelen usar las palabras castizas de la lengua final para que los lectores reciban la misma información descrita en el original. Aunque el término empleado en chino represente una reproducción del verdadero significado en español, y pueda causar algún tipo de pérdida semántica, no provoca problemas serios en la traducción.

CAPÍTULO 3

Dificultades culturales de la traducción

1. Las metáforas

1.1. Las metáforas conceptuales

Según Lakoff y Johnson (2004: 39), la metáfora no es solo un medio de la imaginación poética, ni la retórica es solo una cuestión de lenguaje extraordinario. En realidad, la metáfora impregna la vida cotidiana en el lenguaje, el pensamiento y la acción. Estos autores argumentan que “nuestro sistema conceptual ordinario, sobre el que pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica”; además, afirman que la metáfora forma parte del sistema conceptual, es decir, que es conceptual y no un mero recurso estilístico para herosear el discurso. Por otra parte, los problemas particulares de la traducción metafórica han atraído la atención de algunos traductores y traductólogos (Torre, 2001: 139). Así pues, los principales factores que afectan a la traducción real de las metáforas son las dificultades culturales más comunes en la traducción, como las similitudes y diferencias entre las metáforas conceptuales del español y del chino.

Antes de todo, cabe destacar que Lakoff y Johnson (2004: 41) en el libro *Metáforas de la vida cotidiana* definen que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”. Durante su investigación sobre las metáforas conceptuales, observaron tres diferentes tipos de metáforas:

a. Metáfora estructural, que se refiere a “un concepto que está estructurado metafóricamente en términos de otro” (*ibid.*, 50). Podemos encontrar ejemplos como *Una discusión es una guerra*, ya que muchas de las cosas que hacemos durante una discusión están constituidas por el concepto de la guerra y se reflejan en su estructura (ataque, defensa, contraataque, etc.). Así, esta metáfora forma parte de nuestra cultura y constituye la acción que realizamos en nuestras discusiones (*ibid.*, 41). Por su parte,

un ejemplo similar en chino es 世界经济尚未完全企稳，短期内不宜过分乐观，出口企业应做好打“持久战”的心理准备。(lit. La economía mundial aún no se ha estabilizado por completo, no se puede ser demasiado optimista a corto plazo, por lo que las empresas exportadoras deben prepararse psicológicamente para una “guerra prolongada”), que también utiliza la estructura conceptual de la guerra para hablar de operaciones económicas (Xiong, 2011: 67).

b. Metáfora orientacional, que “organiza un sistema global de conceptos en relación a otro” y cuyo nombre deriva también de la orientación espacial que expresan: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico (Lakoff y Johnson, 2004: 50). Es decir, las metáforas orientacionales dan a los conceptos una orientación espacial, pero dicha orientación de las metáforas no es arbitraria, sino que está basada en nuestra experiencia física y cultural y, por lo tanto, varía de una cultura a otra. Por ejemplo, la gente tiende a asociar el concepto de arriba con emociones y situaciones positivas como “feliz”, “dichoso”, “edificante”, etc., como *Hoy me siento alto, Ya estoy levantado, Hace trabajo de alta calidad*, etc.; y el concepto de abajo se asocia con emociones y situaciones negativas, como “tristeza”, “pesimismo”, “desesperación”, etc., como *Caí en una depresión, Se vino abajo con la gripe* (*ibid.*, 51-54). Lo mismo ocurre en chino, como se ve en la frase 专家学者普遍认为，我国经济下滑趋势已初步得到遏制，经济出现回升势头。(lit. Los expertos y académicos coinciden en que la tendencia a la baja de la economía ha sido frenada preliminarmente y que la economía ha mostrado un impulso ascendente.). En general, el crecimiento económico se asocia con el concepto de “arriba” y, por el contrario, la recesión económica se representa con la idea de “abajo” (Xiong, 2011: 66).

c. Metáfora ontológica, que tiene múltiples usos, refleja el tipo de propósito al que sirven y la experiencia de las personas con los objetos físicos (especialmente nuestros propios cuerpos) proporciona la base para varias metáforas ontológicas, las cuales deben ser tratadas racionalmente (Lakoff y Johnson, 2004: 64). Este tipo de metáforas clasifican el fenómeno de forma peculiar, tratándolo como una entidad, un recipiente,

una persona, etc. La forma de considerar los eventos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias, como ocurre en *La inflación me pone enfermo*; y cuando las sustancias pueden considerarse como recipientes, como en las “extensiones de tierra”, “el campo visual”, etc., como se observa en los ejemplos *No hay nada a la vista*; y las metáforas para designar objetos físicos como humanos nos permiten entender las múltiples experiencias de entidades desde una perspectiva humana, como por ejemplo *La inflación me ha robado mis ahorros* (*ibid.*, 63-72). En chino, muchas palabras originales, como ventana, cortafuegos, etc., constituyen metáforas ontológicas nuevas, como se observa en el ejemplo de Ceng Pengfei en *Jishu maoyi shiwu* (Tecnología y práctica comercial), 艰苦的脑力劳动等多因素息息相关的, 其中脑力劳动又是科技进步的门户。(lit. El trabajo mental duro y muchos otros factores están estrechamente relacionados, entre los cuales el trabajo mental es la puerta al progreso tecnológico.), en el que se utiliza el significado original de 门户 ([menhu], puerta) para representar cosas y conceptos nuevos (Deng, 2006: 269).

Según Hu (1997: 51), combinando las situaciones específicas de ambas lenguas se obtienen expresiones lingüísticas que damos por sentado, como los *pies de la montaña* en español y su equivalente chino 山脚 ([shanjiao], los pies de la sierra). No obstante, en realidad han sufrido una metaforización conceptual que aparece primero y que luego se expande el significado de la palabra a través de la metáfora en la forma expresiva. Con el tiempo y con el uso frecuente, estas palabras metafóricas se han aceptado como palabras normales o significados originales, por lo que se puede decir que las metáforas de una generación son las expresiones habituales de otra. De hecho, de lo anterior se desprende que la estructura metafórica de los conceptos fundamentales del español y del chino sigue siendo coherentes, pero no se pueden ignorar las diferencias entre ambas culturas. A continuación, analizaremos las diferencias de las metáforas entre estas dos culturas utilizando ejemplos clásicos desde la perspectiva de la metáfora conceptual.

Primero, cuando comparamos las metáforas conceptuales del tiempo, en ambas culturas existen metáforas de *El tiempo es dinero* y ambas reconocen que *El tiempo es un objeto que se mueve* (Lakoff y Johnson, 2004: 44, 84). Sin embargo, la diferencia es

que los chinos suelen utilizar una línea temporal vertical, es decir, el tiempo pasado se expresa con “arriba”, mientras que el tiempo futuro se expresa con “abajo”, como se observa en la frase frecuente 中华上下五千年 (palabra por palabra: China-arriba-abajo-cinco-mil-años), que significa “cinco mil años de historia china”. Además, el pasado suele expresarse en chino como un movimiento hacia el presente, como 千百年来 (palabra por palabra: mil-cien-años-viene), correspondiente a “durante miles de años”, mientras que en español el pasado suele ser estático (Zhu, 2010: 121).

A continuación, nos fijamos en las metáforas conceptuales de los animales. Debido a las diferentes percepciones de los animales, el mismo animal quizá no tenga el mismo sentido implícito para los hablantes chinos y españoles, o es probable que ambos usen distintos animales para expresar un mismo sentido implícito. Por ejemplo, el término “perro” casi siempre se utiliza en un sentido negativo en los modismos chinos, como en 狗腿子 (lit. pierna de perro) o 走狗 (lit. perro caminando) (Mao, 2006: 31). En cambio, la mayoría de los modismos españoles relacionados con los perros tienen un significado positivo o neutral, con pocos insultos como *hijo de perra*, que también tiene su equivalente en chino 狗杂种 (lit. Perro mestizo). Además, según Zhou (1995: 331-333), en la cultura española, la gente asocia al león con la audacia y la valentía, de ahí la metáfora *Este hombre es un león*, y en el caso de la leona, se refiere a una mujer valiente y audaz. Como el león es considerado el “rey de los animales” en Occidente y el escudo de España lleva su imagen, se puede decir que es un símbolo de la realeza. Sin embargo, en la cultura china el león siempre se asocia con la fiereza, la crueldad y el miedo, mientras que el tigre es el símbolo de fuerza, valentía, coraje y determinación, aunque limitado al tigre macho.

En cuanto al concepto metafórico de los colores, las expresiones metafóricas en español y en chino tienen tanto similitudes como diferencias. El blanco significa pureza e inocencia en la cultura española. Por ejemplo, en las bodas españolas el color más importante es el blanco (el vestido de novia suele ser blanco), mientras que en las bodas chinas el color más destacado es el rojo (en las bodas antiguas y en parte de las modernas, los novios se visten de rojo). En la cultura china, el blanco se asocia principalmente con los funerales, ya que en los días del funeral las mujeres deben vestir

de blanco con flores blancas en el cabello, mientras que los hombres visten de negro. El blanco también se asocia con el terror, ya que los fantasmas chinos suelen aparecer de noche, vestidos de blanco, de ahí la expresión china 白色恐怖 (lit. terror blanco), que se refiere al terror político y a las amenazas. Esta diferencia cultural metafórica se refleja también en el hecho de que el verde en español significa obsceno y erótico, mientras que en chino se utiliza el amarillo para la misma metáfora, como en 黄色笑话 (lit. chistes amarillos). (Zhou, 1995: 341, 345, 346).

1.2. La traducción de las metáforas

La metáfora es un fenómeno lingüísticamente común y es posible traducirla, pero tiene muchas características culturales que son inseparables de la realidad empírica de la cultura de la lengua original y terminal (Tan y Ge, 2005: 59). Cabe decir que la traducción de la metáfora es muy importante porque determina el efecto de la traducción de toda la oración. Es decir, una mala traducción de la metáfora distorsiona el significado original de la oración, y a la inversa, una buena traducción de la metáfora contribuye aún más a la transferencia perfecta del significado de toda la oración. Además, como nos recuerda Newmark (2016: 147), la metáfora tiene básicamente un doble objetivo: uno cognitivo, referencial, que se refiere a la descripción de un proceso o estado mental, concepto, persona, objeto, masa o acción, de una manera más completa y concisa que el lenguaje literal o físico permite; y otro estético, “pragmático, simultáneo, para estimular los sentidos, para interesar, clarificar ‘gráficamente’, agradar, deleitar y sorprender”. Sin duda, en las mejores metáforas suelen fundirse los dos objetivos como el fondo y la forma en paralelo. Así, en este apartado nos centramos en el proceso de traducción de las metáforas en las obras literarias, en el que el contexto cultural es la restricción más significativa y la metáfora no puede separarse de la intención creativa del autor y de la reacción del lector (Xiao y Li, 2010: 108).

Antes de estudiar la dificultad de la traducción metafórica, hay que aclarar dos importantes roles en la metáfora, ejemplificados por *Sus dientes son perlas*, en la cual dientes es el término metaforizado y perlas es el término metaforizador (Torre, 2001:

141), conceptos que también se conocen como objeto e imagen (Newmark, 2016: 149) o término real y término evocado (Chang, 2004: 18). Torre (2001:143) resume muchas opciones viables sobre la traducción de las metáforas. Por su parte, Nida argumenta que las metáforas pueden traducirse en cualquier caso como no metáforas, mientras que Vinay y Darbelnet sugieren que existen ciertos casos en los que la lengua terminal no permite que las metáforas se traduzcan literalmente. Por el contrario, Rolf Kloepper argumenta que la estructura de las imágenes es común a toda la humanidad y, por lo tanto, las metáforas no son un problema para la traducción. Finalmente, Katharina Reiss propone que el método “palabra por palabra” se utilice en la traducción de metáforas.

Gracias a Gideon Toury (Torre, 2001: 146), combinando las similitudes y diferencias culturales metafóricas entre el español y el chino, se pueden establecer cuatro formas alternativas en la traducción de metáforas del español al chino:

a. Traducir la metáfora original a la misma metáfora china. Como se explicó anteriormente, existen bastantes cogniciones similares de los objetos en ambos idiomas, por lo que se puede reproducir la misma imagen en la lengua terminal. Por ejemplo, en la frase *Y se detuvo a la puerta de una casa donde había entrado la garrida moza que le llevara imantado tras de sus ojos* (2015) en *Niebla* de Unamuno, se traduce como 他在一幢住宅的门前停住了脚步, 目光象磁铁一般吸引着他的那个年轻貌美的女郎走进住宅去了 (traducido por Fang, 1988: 26) (lit. Se detuvo frente a la puerta de una residencia, y la moza hermosa que había atraído su mirada como un imán entró en la residencia). Dado que en chino existe la misma metáfora con *imantado*, que es muy exacto traducirlo como 磁铁 ([citie], imán);

b. Traducir la metáfora original a una metáfora china diferente. Inevitablemente, existen diferentes cogniciones de la misma cosa o diferentes portadores de la misma cognición en ambas lenguas. Entonces, la imagen original puede reemplazarse por otra imagen equivalente en chino. Por ejemplo, se traduce la frase [...] *ya el chance se lo había dado a ése que tal vez es un mugre* (Miguel Angel Asturias, 1969: 214) de *El señor presidente*

[...] como 已经晚了一步, 这个差事已经给了那个窝囊废 (traducido por Huang y Liu, 1980: 54) (lit. Ya es un paso demasiado tarde, el trabajo se le había dado al inútil). Se observa cómo se ha sustituido *mugre* por 窝囊废 ([wonang fei], persona inútil) en chino, que expresa el mismo significado;

c. Traducir la metáfora original a una expresión no metafórica en chino o traducirla como una paráfrasis. Se trata de un método común cuando no se encuentra el equivalente chino de la metáfora, pero no se reproduce la connotación cultural y así puede compensarse añadiendo palabras explicativas. Véase la traducción de la oración *El ruido de los cerrojos de diente de lobo y las palabrotas de los carceleros hediendo a ropa húmeda y a chenca [...]* (Miguel Angel Asturias, 1969: 181) de *El señor presidente*, como [...]铁门闷的铿锵声以及满身汗臭喝烟味的看守们的斥骂声 [...] (traducido por Huang y Liu, 1980: 11) (lit. El golpeteo de los cerrojos de hierro y las palabrotas de los carceleros, que apestaban a sudor y a humo). Se traslada la metáfora *los cerrojos de diente de lobo* en 铁门闷 ([tie menshuan], cerrojo de hierro), aunque se perdería la alusión metafórica al *diente de lobo*;

d. Traducir la expresión no metafórica a una metáfora china. Los traductores que utilicen procedimientos de compensación pueden introducir metáforas en chino que no se correspondan con ningún elemento específico del texto original.

En general, los tres primeros métodos para la traducción metafórica son los más utilizados, mientras que se recurre menos al cuarto debido a la necesidad de creación en la lengua terminal. El resultado de la traducción metafórica debe ser que las imágenes metafóricas producidas en la mente del lector original en español puedan reproducirse en la mente del lector chino.

2. Las expresiones idiomáticas: modismos, proverbios y refranes

El uso de los modismos, proverbios y refranes en el texto literario es un recurso

muy común tanto en español como en chino, ya que pueden transmitir una idea compleja con pocas palabras. No obstante, conectar el significado de estas expresiones españolas con el chino conlleva una gran dificultad en la traducción. Para transmitir el pensamiento y la sabiduría del texto original, el traductor debe estar muy familiarizado con los proverbios y refranes de los dos idiomas. En realidad, al traducir los modismos, proverbios y refranes al chino, los traductores se encuentran en una situación ideal, ya que muchos de ellos tienen sus equivalentes en chino, aunque algunos quizá tengan un matiz diferente y más literal. Por ejemplo, el modismo *No tener precio* (Dong, 1981: 46) fue traducido como 无法估计 [wufa guji] y *Cruzarse de brazos* (Dong, 1981: 48) como 袖手旁观 [xiushou pangguan]. Respecto al caso de los refranes, veamos los siguientes ejemplos:

1. A buenos ocios, malo negocios.

业精于勤，荒于嬉。

(Gao, 2010: 1)

(Lit. El negocio bueno por laborioso, malo por ocios.)

2. El hombre propone y Dios dispone.

谋事在人，成事在天。

(Gao, 2010: 39)

(Lit. El hombre propone, el cielo dispone.)

En el primer ejemplo, la traducción tiene el significado perfecto que equivale al refrán español y a la vez rima, es decir, la pronunciación parecida de *ocios / negocios*, se corresponde con 于[yu] / 于 [yu], dos caracteres que son completamente iguales en chino. En el segundo ejemplo, solo se ha cambiado la palabra *Dios* por 天 (cielo), que tiene el mismo significado simbólico, y también expresa la rima similar de *propone / dispone* que se corresponde en chino con 事在 [shizai] / 事在 [shizai].

Como es conocido por todos, tanto en español como en chino hay incontables modismos, proverbios y refranes, y está claro que existen bastantes equivalentes con el

mismo sentido implícito pero que son diferentes en la expresión. Por eso, el traductor siempre debe utilizar el equivalente chino para que la traducción se adapte al máximo a la escritura china y así los lectores puedan comprender mejor el sentido verdadero del texto original. Aquí se citan unos equivalentes en español y chino:

3. Cada panadera alaba su pan.

老王卖瓜，自卖自夸。

(Gao, 2010: 18)

(Lit. El melonero Wang, alaba su melón.)

4. Lo que de noche se hace a la mañana parece.

纸里包不住火。

(Gao, 2010: 82)

(Lit. El papel no puede abarcar fuego.)

5. Robar a Pedro para pagar a Pablo.

拆了东墙补西墙。

(Gao, 2010: 128)

(Lit. Derribar el muro oriental para llenar el muro occidental.)

En estos ejemplos se observa que, aunque los equivalentes chinos llevan palabras diferentes, se expresan los mismos sentidos pedagógicos que en español. Los modismos, proverbios y refranes son considerados costumbres lingüísticas, por lo que el uso de expresiones que tengan significados iguales en español y en chino facilita y mejora la traducción final. Por otro lado, en cuanto a los modismos y refranes que no tienen equivalentes en chino, se pueden traducir con mayor libertad explicando sus significados profundos. Por ejemplo, el modismo *Haber moros en la costa* (Dong, 1981: 53), que tiene su origen en la historia española, se traduce como 不对劲 ([buduijin], lit. Algo está mal) en chino. Se citan otros ejemplos a continuación:

6. Las cosas no se arreglan con palabras elocuentes.

没有做的事情，才需要花言巧语来解释。

(Gao, 2010: 78)

(Lit. Las cosas no se arreglan, se necesitan palabras elocuentes para explicarlas.)

7. No todas las verdades son para ser dichas.

真理并不都能说清楚。

(Gao, 2010: 107)

(Lit. No toda la verdad se puede decir con claridad.)

Se observa que las dos traducciones explican la sabiduría de los refranes originales con palabras chinas normales, aunque estas expresiones, desgraciadamente, no pueden equiparar a los lectores chinos con los españoles, que comprenden los sentidos implícitos con integridad y facilidad.

Por otra parte, querría destacar la importancia del uso de *chengyu*³⁷ en la traducción del español al chino. El *chengyu* es una clase de locución fija exclusiva del chino, se traduce lo más cercano posible al estilo chino y se eliminan los elementos culturales españoles conscientemente. A su vez, se reproduce la escritura del autor y es un método usual en la traducción domesticada que conlleva una dificultad importante. En realidad, hay muchos modismos y refranes españoles que son semánticamente similares o idénticos a algunos *chengyu* en chino, como por ejemplo el refrán *Matar dos pájaros de un tiro*, que se identifica con el 一箭双雕 ([yijian shuangdiao], lit. Una flecha dos halcones) y *Dejar al lobo cuidando las ovejas*, que es similar a 引狼入室 ([yinlang rushi], lit. Dejar al lobo en la habitación). Sin embargo, cuando no existen esas expresiones fijas en el texto original y el traductor usa deliberadamente un *chengyu* con el objeto de dar a su traducción un carácter más literario y estético, se requiere prestar mucha atención para evitar que cambie el estilo original y se transmita un

³⁷ El *chengyu* es una de las peculiaridades más notables del idioma chino, ya que son pequeños refranes de cuatro sílabas y estructura invariable que presentan con gran fuerza una imagen o un episodio procedente de la literatura, la historia o la tradición popular (Ramírez Bellerín, 2004: 100).

mensaje diferente. Veamos algunos ejemplos de esta dificultad:

8. Volvió más atildado que cuando se fue, más dueño de su índole, [...]

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 155)

他比去的时候更加衣冠楚楚，更加自信。

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 107)

(Lit. Estaba más atildado en la ropa y sombrero que cuando se fue, con más confianza.)

9. Seducidas por sus gracias personales y por la certidumbre de su fortuna familiar, las muchachas de su medio hacían rifas secretas para jugar a quedarse con él, y él jugaba también a quedarse con ellas, pero logró mantenerse en estado de gracia, intacto y tentador, hasta que sucumbió sin resistencia a los encantos plebeyos de Fermina Daza.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 2015: 155)

他个人的才华和风度令人倾倒，他家里的财富令人羡慕，和他门当户对的姑娘们彼此暗自较劲儿，对他频送秋波，他也向她们投桃报李，但始终保持着洒脱，求越雷池而魅力犹存，直到妩媚迷人的费尔米纳使他一见钟情。

(Traducido por Jiang y Jiang, 1987: 107)

(Lit. Su talento personal y su comportamiento eran admirables, la riqueza de su familia es envidiable, las muchachas igual de bien casadas hacían rifas secretas, le daban muchas miradas seductoras y él también les correspondía, pero siempre se mantenía siempre libre y tentador, hasta que la encantadora Fermina le hace enamorarse a primera vista).

En el ejemplo 8, se usa 衣冠楚楚 ([yiguan chuchu], lit. La ropa y el sombrero están atildados) para traducir *atildado*, que da una figura vívida de un hombre apuesto y elegante, facilitando que el lector chino entienda mejor el original. Por otro lado, la traducción en el ejemplo 9 es tan buena así que merece nuestra atención y elogios, ya que el traductor ha presentado un texto excelente de la literatura española

reconstruyéndolo con su propia creatividad. El manejo perfecto de los *chengyu* 门当户对 ([mendang hudui], lit. Justo en la casa y puerta), 投桃报李 ([toutao baoli], lit. Si me das un melocotón, te corresponderé con una ciruela) y 一见钟情 ([yijian zhongqing], lit. Amor a primera vista) hacen de la traducción una delicia para todos nuestros sentidos.

3. Religión

En la literatura occidental, los símbolos y gestos religiosos han estado acompañando a las personas desde tiempos inmemoriales, por lo que la traducción de los mismos entre dos idiomas y culturas tan distintos no es nada sencillo. La religión se ha convertido en una parte más difícil de comprender en la cultura occidental. El lenguaje religioso y los dichos derivados de la religión pueden producir significados y evocar sentimientos específicos en todas las sociedades que los conocen y los usan. La cultura cristiana tiene una profunda influencia en la literatura española, por lo que para traducir el contenido de la cultura religiosa, el traductor debe comprender la connotaciones culturales específicas para poder transmitir los significados implícitos y los sentimientos expresados en el texto original. Sin duda alguna, esto supone una dificultad en la traducción al chino. Según el resumen de Zhang Yingchun (2010: 166), se encuentran cuatro métodos principales para traducir los elementos religiosos: En primer lugar, se pueden traducir literalmente los elementos culturales que sean completamente equivalentes en ambas culturas. Por ejemplo, la locución *oveja perdida* representa el pecador en *La Biblia*, mientras que los chinos también usan la misma locución para referirse a una persona extraviada, por lo que es adecuado utilizar dicho método aunque sea más general.

En segundo lugar, se utiliza la forma de traducción literal añadiendo algunas anotaciones. Veamos la traducción de *Ellos marcan el paso de la vieja religión de la Naturaleza, la de Zeus, a la religión más espiritual de Apolo, la de la redención. (Del sentimiento trágico de la vida, 1999: 118)*. En chino, como *Zeus* es un dios de la mitología griega, la mayoría de los lectores chinos no lo conocerán, por lo que el

traductor lo tradujo directamente al chino y puso la siguiente nota: 他们停留在崇拜自然的古老宗教阶段: 宙斯的宗教, 阿波罗最高尚的宗教, 耶稣舍身救世的宗教。(Traducido por Duan, 2007: 82). [宙斯: (Zeus) 希腊神话中的主宰天空之神, 神中最强健者。] (2007: 102). (Lit. Ellos permanecieron en la etapa religiosa antigua de adorar a la naturaleza: la religión de Zeus, la religión más espiritual de Apolo, la religión de la salvación de Jesús. Nota: [Zeus] El dios que domina el cielo en la mitología griega, el más fuerte entre los dioses).

En tercer lugar, se trasladan los elementos religiosos a expresiones con el mismo significado pero con forma diferente. Así, el lector comprende fácilmente el sentido del término religioso, pero pierde en parte la expresión original. Por ejemplo, Xu Xinhua tradujo *-¡Jesús María!, no es Manuel; es un desconocido... ¡y está muerto! ¡Dios nos asista!* (*La gaviota*, 1998:17) como 我的天哪! 不是曼努埃尔, 是一个陌生人……他已经死了! 上帝保佑我们吧! (Traducido por Xu, 1997: 16). (Lit. ¡Mi cielo!, no es Manuel, es un desconocido... ¡ya está muerto! ¡Dios nos asista!). Sabemos que el equivalente de *Dios*, 上帝 [shangdi], ya es un nombre propio muy conocido por todos los chinos, pero *Jesús María* no es el caso y por eso lo sustituyó por una frase exclamativa en chino que tiene el mismo sentido.

En cuarto lugar, se puede usar la transliteración o su combinación con paráfrasis. En realidad, este método no se usa con frecuencia debido a que provoca demasiadas modificaciones en el texto original y, aunque facilita mucho al lector la comprensión del lenguaje religioso, debe usarse con prudencia. Así, Es decir, el traductor puede transliterar los nombres, lugares o gestos religiosos mientras añade un paréntesis para explicarlos, y que también forma parte de la traducción. Por ejemplo, al transferir la ciudad *Jerusalén*, se pueden agregar explicaciones sin afectar el contexto, como 耶路撒冷, 是犹太教、基督教和伊斯兰教的圣城 ([yelusaleng, shi youtaijiao, jidujiao he yisilanjia de shengcheng], lit. Jerusalén es considerada una ciudad sagrada por el judaísmo, el cristianismo y el islam), para que los lectores conozcan directamente la situación religiosa de dicha ciudad.

4. Historia y sociedad

La cultura de un país está formada por un largo proceso de desarrollo histórico y la acumulación de su patrimonio social. Debido a la gran distancia entre España y China, el desarrollo histórico y las costumbres sociales son muy diferentes, lo que conlleva a grandes diferencias culturales entre ambos países. Por lo tanto, al traducir el español al chino se suelen encontrar un vacío de palabras para expresar los términos culturales, históricos o sociales.

4.1. Historia

El entendimiento mutuo es particularmente difícil cuando los hablantes tienen diferentes culturas, conocimientos, valores y suposiciones (Lakoff y Johnson, 2004: 276). Este problema es evidente en los elementos históricos de las obras literarias, especialmente en la alusión³⁸ histórica. Casi todos los escritores citan en múltiples ocasiones a algún personaje o acontecimiento histórico especialmente famoso, lo que permite a los lectores comprender fácilmente una idea compleja. A menudo dicho personaje o acontecimiento histórico tiene un carácter nacional y contiene una gran carga histórica y cultural. Por supuesto, un chino no suele ser capaz de entender ni apreciar estas alusiones de procedencia histórica española, por lo que para trasladar propiamente dicha información hay que conocer y entender la connotación histórica cultural de la lengua original. Sin embargo, es difícil transferir esta información histórica si se traduce directamente, por lo que es mejor añadir notas a la traducción. Por ejemplo:

1. [...] ¿oye?, y soy de los que no se rajan y tienen siete vidas, hijo de moro valiente.

(*El señor presidente*, 1969: 240)

你听见没有？我是个天不怕地不怕的亡命之徒，骁勇好斗的摩尔人的子孙。

(Traducido por Huang y Liu, 1980: 88-89)

³⁸ La alusión se trata de una figura retórica que hace referencia a la cultura, la historia, la mitología, etc.

(Lit. ¿lo oyes? Soy un bandido que no teme ni al cielo ni a la tierra, descendiente de los moros valientes y belicosos.)

2. Lo que será es un carbonario, un propagandista, una verdadera plaga.

(*La gaviota*, 1998: 358)

也许那是个烧炭党人，是个宣传家，一个真正的祸害。

(Traducido por Xu, 1997: 205)

(Lit. Tal vez ese es un carbonario, un propagandista, una verdadera plaga.)

3. Los diplomáticos, excelencias de Tiflis, se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol.

(*El señor presidente*, 1969: 265)

来自第比利斯的可敬的外交官们洋洋得意，好象自己置身于太阳王朝的凡尔赛宫。

(Traducido por Huang y Liu, 1980:122)

(Lit. Los excelentes diplomáticos de Tiflis estaban orgullosos, como si estuvieran en el Palacio de Versalles en la Corte del Rey Sol.)

Como es conocido por todos, *moro* es un término de uso popular y coloquial relativo a la España musulmana del siglo VIII hasta el XV. No obstante, la expresión *hijo de moro valiente* en el ejemplo 1 es desconocida para los lectores chinos, por lo que se traduce por 骁勇好斗的摩尔人的子孙 ([xiaoyong haodou de moerren de zisun], lit. descendiente de los moros valientes y belicosos). De esta manera, se aporta una explicación al estilo chino para que los lectores conozcan las características de los moros expresadas en el texto original. En el ejemplo 2, el término *carbonario* se refiere el miembro de una sociedad secreta fundada en Italia en el siglo XIX que tenían valores nacionalistas y liberales. Los lectores chinos que no conozcan la cultura europea apenas podrán formarse una idea con esta imagen, por lo que el traductor solo pueden explicarlo en las notas. Esto mismo ocurrió en el ejemplo 3: aunque el lector puede saber por el contexto que el *Versalles en la Corte del Rey Sol* es un gran lugar, pueden

existir lagunas por la falta de conocimientos de estos términos históricos europeos.

Además, también se pueden traducir análogamente algunas figuras históricas. Por ejemplo, Romeo y Julieta en la cultura occidental se equiparan con Liang Shanbo y Zhu Yingtai, que son ampliamente conocidos en la tradición de la tragedia amorosa en China. Así, los lectores chinos comprenderán las connotaciones contenidas en tales figuras históricas.

4.2. Sociedad

En comparación con la cultura histórica, la cultura social de un país se refleja con mayor frecuencia y naturalidad en las obras literarias e incluye las costumbres y la ideología, que son extremadamente complejas y fragmentadas. De hecho, una determinada palabra, frase o el contexto en el texto original pueden contener distintos fenómenos socioculturales. Por tanto, suelen combinarse con la domesticación y la extranjerización para traducir los términos socioculturales, aunque su uso y adaptación a la cultura china depende de si el traductor considera dicho término adecuado según la intención del autor, el propósito de la traducción, el estilo del texto y el tipo de receptores.

Como indica Santacana (2001: 11), todas las sociedades tienen sistemas jerárquicos establecidos para sobrevivir y desarrollarse, pero en la cultura china la jerarquía se ha convertido en parte de su columna vertebral. Así, se incluyen todos los nombres de los parentescos, que son difíciles de traducir, los tratamientos personales, los tratamientos por categoría profesionales, etc. Los nombres de parentesco han sido conocidos como una expresión de la cultura social tradicional de la nación, y tanto el español como el chino tienen grandes diferencias en los nombres de parentesco, por lo que siempre ha sido una dificultad en la traducción. En China, un país con una civilización milenaria, la familia tradicional idealizada es una gran familia con varias generaciones en el mismo hogar, en la que la relación entre los miembros es muy compleja. La importancia que se concede a las relaciones de consanguinidad ha dado lugar a una clasificación extremadamente complicada de los nombres de parentesco, por lo que existen muchos

nombres de parentesco y sus reglas de uso son bastante complicadas. Entre ellos, la jerarquía generacional es particularmente estricta y el orden de edad es inseparable a la posición, por lo que las personas mayores tienen una posición respetable, mientras que los más jóvenes se conforman con un estatus más humilde. Por su parte, en la cultura española típica dominan las familias nucleares, por lo que las relaciones entre los miembros de la familia son más simples y no hay que especificar tanto los nombres de parentesco. De esta manera, la mayoría de los nombres de parentesco en español pueden representar muchas más relaciones diferentes en chino, como se observa en los siguientes ejemplos (Zhou, 1995: 260-261):

1. Cuñado

(1) 内兄 [neixiong]

(hermano mayor de la esposa)

(2) 内弟 [neixiong]

(hermano pequeño de la esposa)

(3) 姐夫 [jiefu]

(esposo de la hermana mayor)

(4) 妹夫 [meifu]

(esposo de la hermana pequeña)

(5) 大伯 [dabo]

(hermano mayor del esposo)

(6) 小叔 [xiaoshu]

(hermano pequeño del esposo)

2. Prima

- (1) 姨表姐
(hija de la tía materna, de mayor edad)

- (2) 姨表妹
(hija de la tía materna, de menor edad)

- (3) 姑表姐
(hija de la tía paterna, de mayor edad)

- (4) 姑表妹
(hija de la tía paterna, de menor edad)

- (5) 舅表姐
(prima hermana mayor materna)

- (6) 舅表妹
(prima hermana pequeña materna)

- (7) 堂姐
(hija del tío paterno, de mayor edad)

- (8) 堂妹
(hija del tío paterno, de menor edad)

Es importante subrayar que los nombres de parentesco tienen significados tanto racionales como pragmáticos dependiendo del contexto específico. De este modo, el traductor debe trasladar el nombre de parentesco del español al chino en función del contexto, es decir, el contexto sociocultural, el objeto comunicativo y la situación comunicativa. Así, Fu Lei tradujo los libros de Balzac *La prima Bette* y *El primo Pons*

según la costumbre china, 蓍姨 [beiyi] y 邦斯舅舅 [bangsi jiujiu] respectivamente.

5. Ecología y materia

5.1. Ecología

La cultura ecológica se refiere a la cultura de los animales, las plantas y la geografía formada por el medio natural. Debido a la ubicación de los países, las diferencias del medio ambiente natural pueden dar lugar a que la gente tenga distintas percepciones de la misma cosa o fenómeno; es decir, que las culturas ecológicas específicas dan a las palabras significados específicos. Por un lado, España está situada en la Península Ibérica, rodeada por el Océano Atlántico, el Mar Mediterráneo y el Mar Cantábrico, y tiene una larga tradición marinera, por lo que hay numerosas frases y palabras relacionadas con el mar. Por otro lado, la mayoría de los territorios de China están en el interior y la vida está estrechamente relacionada con la tierra, por lo que muchos refranes y palabras se asocian con la tierra, las montañas y los ríos.

Así, en español el *roble* se usa a menudo para describir a un hombre alto y fuerte, el *lirio* para simbolizar la nobleza y la santidad, el *clavel* para representar la pasión, el *narciso* para referirse a un narcisista, la *palmera* como símbolo de honor y el *laurel* como símbolo de victoria (Zhu, 2013: 13). Se trata de plantas muy comunes en la Península Ibérica y tienen asociaciones culturales que no se encuentran en la lengua china. No obstante, gracias a la creciente comprensión y aceptación de la cultura occidental por parte de los chinos en las últimas décadas, especialmente con la aparición de un gran número de obras traducidas, los chinos son cada vez más capaces de comprender y aceptar las características ecológicas que se presentan en las obras literarias, como las rosas representando al amor o las espinas para el sufrimiento, pero aún así todavía hay combinaciones que son incomprensibles para los lectores chinos. Por ejemplo:

1. Mi fea, eres una castaña despeinada,
mi bella, eres hermosa como el viento,

mi fea, de tu boca se pueden hacer dos,
mi bella, son tus besos frescos como sandías.

(*Cien sonetos de amor*)

我的丑人儿，你是一粒未经梳理的栗子，
我的美人儿，你漂亮如风，
我的丑人儿，你的嘴巴大得可以当两个，
我的美人儿，你的吻新鲜如西瓜。

(Traducido por Chen y Zhang, 2014)

(Lit. Mi fea, tú eres una castaña sin peinar,
Mi bella, tú eres hermosa como el viento,
Mi fea, tu boca es tan grande como dos,
Mi bella, tus besos son frescos como una sandía.)

Esta selección de poemas de Neruda ha sido fielmente traducida al chino. Sin embargo, aunque la traducción se puede entender fácilmente, para los lectores chinos es difícil entender la analogía utilizada por el autor, específicamente en relación a gente y castañas, viento y belleza, besos y sandías. Son expresiones difíciles de asociarse en chino, lo que requiere que los lectores chinos se adapten a la cultura ecológica española. Vale la pena mencionar que en algunos casos las palabras ecológicas españolas también pueden ser sustituidas por sus correspondientes palabras chinas específicas. Así, por ejemplo, la expresión como hongos tras la lluvia se traduce como 如雨后春笋 ([ru yuhou chunsun], lit. como brote de bambú tras la lluvia).

5.2. Materia

Los españoles y los chinos tienen diferentes hábitos y objetivos en la vida. Lo más común en la cultura española puede no existir necesariamente en la cultura china, y lo mismo en ambas culturas puede llevar a distintas asociaciones. Como las obras literarias suelen contener descripciones de la vida, si tomamos como ejemplo las traducciones de varias versiones del famoso *Don Quijote de la Mancha*, podemos observar cómo que

los traductores tratan de traducir la comida y la vestimenta mencionadas en el texto original utilizando palabras que el lector chino puede entender fácilmente. Por ejemplo:

1. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino.

(Don Quijote de la Mancha)

这绅士家锅里煮的常常不是羊肉，而是牛肉；晚餐经常是碎肉加葱头的凉拌菜；星期六吃鸡蛋和炸肉条，星期五吃滨豆；星期天加餐，添只野雏鸽。这样花去了一年三成的收入。其余的钱财用来置办过年过节穿用的细毛呢外套、天鹅绒裤子和天鹅绒平底鞋。平时他穿着普通粗呢制的服装。

(Traducido por Tu, 2002)

(Lit. En la olla de la casa de este caballero se cocinaba a menudo no cordero, sino ternero; la cena solía ser una ensalada de carne picada con cebolla; los sábados comía duelos y quebrantos, los viernes comía lentejas; los domingos añadía un palomino. Así gastaba el treinta por ciento de los ingresos del año. El resto del dinero concluían sayo de velarte, calzas de velludo y pantuflos de lo mismo para las fiestas. Normalmente llevaba su vellorí de lo más fino).

De hecho, España y China han desarrollado desde hace mucho tiempo culturas gastronómicas y vestimentarias propias influenciados por dos culturas muy distintas, por lo que es difícil en ocasiones lograr una equivalencia semántica en la traducción. Las traducciones de los platos típicos *olla de algo más vaca que carnero*, *salpicón*, *duelos y quebrantos*, *lentejas* y *palomino*, son más bien transcripciones de las materias, igual que las traducciones de las prendas cotidianas *sayo de velarte*, *calzas de velludo*, *pantuflos de lo mismo* y *vellorí*. En general, es difícil para los traductores convertir algunos materiales específicos del español en chino auténtico. Así, en estos casos lo mejor es usar la traducción literal para que sea fiel al original y fácil de entender para

el lector.

SEGUNDA PARTE

TRADUCCIÓN AL CHINO DE *PAISAJES DEL ALMA*

CAPÍTULO 1

El carácter ensayístico occidental y chino, y la traducción del ensayo unamuniano en China

1. El ensayo español y el ensayo chino

Es la didáctica hecha literatura; es la estilización artística de lo didáctico que hace de ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro.

(Eduardo Gómez de Baquero, 1917)

El término “ensayo” apareció por primera vez como género en el Renacimiento, precisamente en 1580, en el título de la obra de Miguel de Montaigne *Essais*³⁹, que a principios del siglo XVIII fue traducida como *ensayo* y utilizada en la lengua española. En 1597, Francis Bacon también publicó *Essays*, en la que mostraba su enfoque pragmático sobre diversos temas e introdujo así el género del ensayo en Inglaterra. La palabra *ensayo* viene del latín *exagium*, cuyo significado original es “el peso, la romana y el acto de pesar” (Rodríguez, 2003). En la época moderna, el ensayo es un género literario comprendido dentro del género didáctico, y en literatura el ensayo es un escrito de prosa, generalmente breve. A diferencia de otros textos informativos, su estructura es muy flexible y se caracteriza por su subjetividad, sencillez y estilo del ensayista. Nicol (1998: 212) indica que el ensayo es un género ligero, pero su tema no siempre es el mismo, por lo que el ensayo puede ser la traducción o la interpretación de individuos sobre cualquier tema, como el artístico, literario, filosófico, político, sociológico, etc., aunque sin un análisis sistemático y riguroso, pero con profundidad, madurez y emoción. Por eso, Lapesa (1981: 181) describe su misión como “plantear cuestiones y señalar caminos más que asentar soluciones firmes”, que también es la razón de la

³⁹ La palabra *Essais* fue traducido en *ensayo* por primera vez por Quevedo.

amena divagación literaria. Naturalmente, en los conceptos del ensayo hay unas etiquetas académicas; en el *Diccionario de Galicismos* (1906), se trata de la voz más adoptada por la mayoría de los países, pues es un término “aplicado como título de algunas obras, ya por modestia de sus autores, ya porque en ellas no se trata con toda profundidad la materia sobre la que versan, ya, en fin, porque son primeras producciones o escritos de alguna persona que desconfía del acierto, y propone con cautela sus opiniones”. A su vez, algunos autores tienen otra opinión sobre la definición del ensayo: Bleznick lo define con una composición en prosa cuyo fin es más “explorar un tema limitado que el de investigar a fondo los diferentes aspectos del mismo”. Según Díez Canedo, un ensayo puede tener un tema de cualquier naturaleza y el autor puede discutirlo con sencillez o a fondo (Gómez Martínez, 1992).

1.1. El ensayo español

A partir del siglo XVIII y hasta el siglo XIX la Retórica fue perdiendo su prestigio como sistema de construcción discursiva; este hecho contribuyó a que un tipo de expresividad, la de carácter más enfático y antinatural, entrara también en crisis; y esta es precisamente una de las causas de la proliferación del ensayo en este período de tiempo, por ser un cauce de comunicación del pensamiento de marcado carácter anti-retórico, libre y espontáneo, frente a otras clases de textos argumentativos (como el discurso) en las que aún se utilizaba la frase retórica geminada con ritmos internos. (Arenas, 1997: 104).

Se puede afirmar con certeza que la lengua española, especialmente después de los importantes avances en los ensayos a lo largo del siglo XX, cuenta con una de las tradiciones ensayísticas más extensas, abundantes y vigorosas. Ya sabemos el género del ensayo se desarrolló a partir de la prosa del Renacimiento, por lo que el siglo XVIII fue decisivo para dar cierto impulso al ensayo, que se configuró como género en paralelo al periodismo. Benito Jerónimo Feijoo, considerado el padre del ensayo moderno en la literatura española, promovió la modernización de la mentalidad

española, en contra de un estilo excesivamente adornado e ingenioso, utilizando el lenguaje conversacional. Al igual que Jovellanos, que nacería setenta años después, creó muchas obras con fin didáctico e ilustrado. Pedro Aullón de Haro (2005: 19) afirma la importancia de este período en el desarrollo del ensayismo. Véase un párrafo de la *Cuestión XIX*, tomo primero (1742) en *Cartas eruditas, y curiosas*:

¿Por qué la tierra que está sepultada a alguna profundidad, es más fértil que la que está en la superficie? Porque ésta, mientras está sepultada, como no sirve a la producción de cosa alguna, retiene sus sales, y jugos nutricios. A que se añade, que las lluvias deslíen, y precipitan una parte de las sales de la tierra superficial, que se quedan en la profunda. Mas se debe entender, que no se ha de buscar a mucha profundidad la tierra fértil. Acaso ésa será enteramente infecunda. Acuérdomme de haber leído, que habiéndose dividido en Francia, más ha de dos siglos, gran pedazo de una montaña, o collado, y por este medio colocándose en la superficie la tierra que estaba altamente sepultada, nunca se pudo lograr, que esta tierra produjese cosa alguna. Es verisímil, que el Criador sólo haya producido las sales, y jugos que dan fecundidad a la tierra, en la parte exterior del Globo, que es donde pueden únicamente ser útiles.

El estilo de Feijoo es sencillo, natural y claro, y contribuyó a la modernización del ensayo español. En este párrafo se puede apreciar la reflexión crítica de Feijoo sobre el la geología y, efectivamente, podemos apreciar cómo uno de los intelectuales más importantes de la Ilustración española contribuyó a la divulgación de los temas más controvertidos de su tiempo. Asimismo, sus obras siguen estando llenas de perspectivas racionales, a pesar de que siempre estuvo sometido al dogma católico (García Cruz, 2017: 198-201). Como señalan Ángel del Río y José Benardete (1946: 14), la mentalidad experimental y erudita se generalizó a partir de Feijoo, fijando un punto de encuentro entre los ensayos contemporáneos y la literatura política, pedagógica, científica y económica producida por las actitudes racionalistas del siglo XVIII⁴⁰. Al

⁴⁰ El siglo XVIII fue un periodo de fusión en un solo movimiento de las doctrinas desarrolladas desde el Renacimiento. Se necesitaron varias generaciones para sistematizar las filosofías, los ideales políticos y las

mismo tiempo, se empezó a formar el concepto de europeización de España, representada durante este periodo por Feijoo, Jovellanos y otros, que insistían en el cultivo de la ciencia y en la necesidad del intercambio de conocimiento con los países cultos de Europa (Río y Benardete, 1946: 16).

Con la llegada del siglo XIX se fortaleció aún más el éxito del ensayo (Belén Hernández, 2005: 148). En aquel período de inestabilidad política, la prensa actuó como vehículo de nuevas ideas, y ensayistas como Galdós publicaban sus puntos de vista en periódicos y revistas. A continuación, se cita un párrafo de *Crisis política* en *Fisonomías Sociales* (1923):

Hay que observar que, en el terreno privado, reina una dichosa fraternidad entre los que se pasan la vida politiquando; y lo que no hace Ja fraternidad que a veces también falta, hácelo la buena educación. En otro tiempo, los moderados y progresistas no se hablaban privadamente. En el salón de conferencias marcábase la división de campos lo mismo que en los escaños rojos. Hoy no existe nada de eso. Los que en las columnas del *Diario de Sesiones* aparecen como enemigos irreconciliables, en los pasillos y en la calle y en todas partes se expresan con la franqueza expansiva de los verdaderos amigos. Ciertamente que esto tiene excepciones; pero una riña desagradable y violenta, rarísima vez se advierte en esta casa, donde tanto y con tanto calor se cuestiona y se charla.

Tras el éxito del Romanticismo y del Realismo a nivel artístico, el ensayo se convirtió en un fenómeno literario minoritario, aunque tenía su lugar en el gran siglo de la novela decimonónica. En el siglo XX, en el que la memoria y la intimidad se convirtieron en temas más interesantes, aparecieron numerosos ensayos con una perspectiva personal, en los que los lectores podían ver el mundo, los paisajes y las personas a través de la sensibilidad del autor. Por lo tanto, el acento individual del escritor en esta época es diferente al de la mayoría de los escritores clásicos y de la

aspiraciones sociales en un proceso que fue lento, difícil y que trajo largas y profundas consecuencias (Sánchez Diana, 1953: 62).

época anterior. La adopción de la forma de ensayo es una de las características de la sensibilidad contemporánea española, “siendo consecuencia directa del individualismo intelectual y neorromántico de las últimas generaciones literarias” (Angel del Río y José Benardete, 1946: 14). Generalmente, del siglo XIX al XX el ensayo se convirtió en una excelente forma de expresión literaria y obtuvo un gran reconocimiento en España. El siglo XX, según Gómez Martínez (1992), fue el período en el que los escritores españoles volvieron a ganar resonancia internacional, y sus atenciones significaron un verdadero renacimiento intelectual y artístico.

En los cien años de la España moderna (1837-1936), según Marichal (1984: 127), “que median entre el suicidio de Larra y la muerte de Unamuno, entre la primera y la última guerra civil”, un siglo liberal español (incluye la Edad de Plata⁴¹), hallamos un período muy brillante y diverso de la literatura española en el que surgieron sucesivas generaciones intelectuales⁴², y según Fernando Savater (*apud.* Suárez Granda, 1996: 9), “en el ensayo, estamos en la altura de Europa”. En lo que respecta a Larra, trató de utilizar el ensayo que publicaban en los periódicos y revistas como herramienta para reformar los malos hábitos de la sociedad. Después de que Juan Valera destacara por las nuevas ideas de conflicto entre persona y sociedad, los escritores de la Generación del 98 y los regeneracionistas contribuyeron de modo fundamental a las ideas ensayísticas. En 1898, la situación política y económica de España fue crítica (debido a la pérdida de las últimas colonias españolas y la derrota de la guerra contra los Estados Unidos). Así, se dio un sentido más contemporáneo a los ensayos del siglo XX y los temas más discutidos fueron los problemas españoles y el sentido de vida. En los escritos del regeneracionismo se observa un análisis de los problemas más urgentes y unas propuestas de soluciones factibles. Mientras tanto, los autores de la Generación del 98 también estaban preocupados por esta grave crisis y sus ensayos reflejaban una búsqueda del sentido de la vida, como Unamuno; incluían comentarios políticos y

⁴¹ Según decían Antonio Ubieta, Juan Regla y José María Jover en la Introducción a la Historia de España (1963), “entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos... Este prestigio europeo de lo español no tenía precedentes desde mediados del siglo XVII”.

⁴² Las generaciones intelectuales son: la generación del 1868, la generación del 1883, la generación del 1898, la generación del 1914, la generación del 1927 y la generación del 1936.

patrióticos, como Baroja; analizaban el paisaje español y llevaban a cabo reflexiones culturales y literarias, como Azorín; y entraban en el estudio de la filosofía y la estética, como Antonio Machado.

En la generación siguiente, jóvenes de treinta años participaron en la acción política con la pretensión de modernizar la sociedad y de acercarse a Europa. Las abundantes ideas de los críticos, filósofos, historiadores, eruditos y profesores se expresan a través de los ensayos, como Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, etc. Parece evidente que el ensayo mantuvo su esplendor y los ensayistas dejaron en la literatura de dicha época una profunda huella.

1.2. El ensayo chino

1.2.1 El ensayo chino antiguo

Hay que señalar que antes de la presentación del ensayo como género literario en la época moderna, en la historia de la literatura china no existía ningún estilo llamado ensayo, pero sí prosa (el equivalente español del término chino *Sanwen*). Se usa, pues, el término *prosa* para explicar los textos sin reglas poéticas, antes de que el término *ensayo* fuese conocido por los escritores chinos.

Según la *Enciclopedia de China*, “en los conceptos literarios tradicionales chinos, hay un género literario que se yuxtapone a la poesía con originalidad literaria, a saber, la prosa”. En la larga historia de la literatura china, la poesía siempre ha tenido una posición dominante y, aunque la prosa china también cuenta con una historia de tres mil años, no tuvo un concepto claro hasta la dinastía Song (d.C. 960-1279). En la antigua China, la prosa generalmente se refería a todos los escritos que no fuesen versos. Después de la investigación y el análisis de los eruditos de las dinastías pasadas, básicamente se cree que la primera colección de prosa de China fue el libro *Shangshu* (Libro canónico de la historia). Veamos un fragmento del capítulo *Pangeng*, que es el registro del discurso del rey Pan Geng sobre el traslado de la capital:

盘庚迁于殷，民不适有居，率吁众感出矢言曰：“我王来，既爰宅于兹，重我

民，无尽刘。不能胥匡以生，卜稽曰其如台？先王有服，恪谨天命，兹犹不常宁；不常厥邑，于今五邦。今不承于古，罔知天之断命，矧曰其克从先王之烈！若颠木之有由蘖，天其永我命于兹新邑，绍复先王之业，底绥四方。”

Pan Keng deseaba trasladar su residencia a In, pero el pueblo no quería ir a establecerse allí. El Emperador reunió a todos aquellos a quienes no agradaba el cambio y dirigiéndoles la palabra, pronunció una arenga. Y dijo: “ Mi predecepor ha venido y se ha establecido aquí en el interés de nuestro pueblo, y no con el fin de hacerle perecer de miseria. Ahora las familias, en la indigencia, se ven obligadas a separarse, y no pueden ayudarse mutuamente. La tortuga ha sido consultada, y ha respondido: ¿Es que existe otro partido más ventajoso? Mis predecesores, en todos sus asuntos, se conformaban con respeto a las órdenes del Cielo. No obstante, no estaban siempre en reposo, y no permanecían constantemente en la misma población. Cambiaron cinco veces de residencia. Ahora, si no imitamos a nuestros antepasados, si no emigramos como ellos, es que estamos ciegos y no vemos que el Cielo va retirar su mandato a mi familia; sobre todo no se podrá decir que seguimos los gloriosos ejemplos de mis predecesores. De igual forma que al pie de un árbol caído nacen nuevos vástagos, así cuando hayamos abandonado la ciudad de Keng, el Cielo continuará concediéndome su mandato, a mí y a mis descendientes, en la nueva ciudad (de In o Pou occidental). Volveré entonces a ocuparme en la gran obra de mis predecesores, y aseguraré la paz de todas las regiones del Imperio.”

(Traducido por Juan Bautista Bergua, 2010)

Indica Wang (1998: 3-5) que el lenguaje de la prosa en la antigüedad era refinado y conciso, y solía utilizar fenómenos retóricos como la metáfora y la comparación, por lo que también podía mostrar la imagen y el carácter de los personajes al describir sus comportamientos, sentimientos y tonos en la conversación. Por ejemplo, en la frase 若颠木之有由蘖 [ruo dianmu zhi you you nie], se compara la prosperidad del pueblo después de la migración con los nuevos brotes en los árboles talados. Cabe mencionar que la prosa de la época pre-Qin (antes del 221 a. C.) tuvieron un impacto duradero en

la historia de la literatura china. Había dos tipos de prosa en ese momento: la prosa histórica y la prosa doctrinal. El siguiente ejemplo es un párrafo seleccionado de *Xiaoyao you*, de la obra prosaica filosófica *Zhuangzi*:

北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也；化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥；南冥者，天池也。

En lo profundo de la Oscuridad del Norte hay un pez llamado K'un, tan grande que su anchura no puede medirse. Pero de pronto, ¡hual!, se metamorfosea en un pájaro llamado P'eng, cuyo lomo es tan largo que no hay manera alguna de saber dónde acaba. Sólo a base de enormes esfuerzos puede elevarse impelido por unas gigantescas alas que cubren el firmamento como las nubes que cruzan el cielo. ¡Qué ave! Cuando siente deseos de volar, llega hasta la Oscuridad del Sur, denominada también la Charca del Cielo.

(Traducido por Sam Hamill y J. P. Seaton, 1998)

Los *danyin ci*⁴³ (monosílabos) fueron predominantes en el vocabulario escrito de la prosa china antigua hasta este periodo (Li, 2009: 2). Un solo carácter en chino clásico representaba el significado de un bisílabo o incluso de una frase. La cultura y literatura clásicas expresaron su riqueza y diversidad con miles de monosílabos, ya que la polisemia era extremadamente común. Un monosílabo tenía a menudo muchos significados y pertenecía a muchas clases de palabras, con sílabas limitadas, pero significados infinitos. Por este motivo, los significados expresados en la prosa antigua no solo solían ser complejos y difíciles de entender, sino que también eran ambiguos. Por ejemplo, en la frase 怒而飞 ([nu er fei], lit. se esfuerza y se eleva), el carácter 怒 [nu] es a la vez un verbo que significa 'enfadarse, censurar', un sustantivo que equivale a *rabia*, un adjetivo con el sentido de 'enfadado, fuerte'. En este caso, se trata de un

⁴³ Un *danyin ci* (monosílabo) es una palabra que constan de una sola sílaba, normalmente representada por un solo carácter.

adverbio que denota ‘vigorosamente, esforzadamente’. La misma frase muestra también la ambigüedad provocada por la precisión del lenguaje, ya que puede interpretarse como 大鹏奋起而飞的时候 ([dapeng feiqi er fei de shihou], lit. cuando P’eng se esfuerza enormemente y se eleva). Si se compara con la frase original que solo tiene tres monosílabos, se ha omitido el sujeto 大鹏 [dapeng] y el modificador adverbial 时候 [shihou], por lo que el lector tiene que añadir los componentes que faltan según su propia asociación mental.

Durante la dinastía Han (a.C. 202-d.C. 220), como explica Liu Xie en *Wenxin Diaolong* (El corazón de la literatura y el cincelado de los dragones), el género *Fu*, llamado prosa poética, floreció de forma gradual. El *Fu* se refiere a “desplegar”, “desplegar colores y propagar adornos, formar parte del mundo y expresar las pasiones” (Relinque Eleta, 1995: 80). Algunos *Fu* representan las capitales, los palacios y las cacerías, otros registran largos viajes, hablan de aspiraciones y también de la alcurnia, Estos son eventos importantes relacionados con el país y su significado es grandioso.

Sin embargo, tendremos que esperar hasta las dinastías Wei y Jin (d.C. 220-589), en las que apareció un tipo popular de prosa llamada *Pianwen*⁴⁴, que se caracterizaba por el paralelismo⁴⁵ y las frases de cuatro o seis caracteres, con usos retóricos, alusiones literarias y métrica, por lo que también puede considerarse como prosa poética. En realidad, es discutible si *Pianwen* pueda clasificarse como prosa, pero dado que es la evolución del *Fu*, históricamente se ha incluido en la categoría de la prosa, a pesar de su especificidad (Dai, 1995).

En la dinastía Tang (d.C. 618-907), con la influencia del Movimiento de la Prosa Clásica⁴⁶, se volvió a promover la prosa sencilla, fácil de escribir y leer, rechazando el estilo retórico y pulido. Muchos prosistas magníficos de este tiempo prestaron atención

⁴⁴ *Pianwen*, o prosa paralela, es un estilo clásico único en la China antigua.

⁴⁵ Como explica Relinque Eleta (1995: 239), “el paralelismo es una de las formas retóricas más importante en la literatura china. La particular estructura del idioma favorece enormemente este tipo de figura”.

⁴⁶ El Movimiento de Prosa Clásica de finales de la dinastía Tang y la dinastía Song en China defendían la claridad y la precisión de la prosa que había sido popular en la dinastía Han en lugar del florido *Pianti wen*, el objetivo era seguir el espíritu de la prosa pre-Han sin imitarlo directamente.

a las nuevas palabras del lenguaje coloquial y utilizaron elementos coloquiales para hacer sus escritos más directos, creando numerosas obras excelentes, ampliando la función expresiva del lenguaje escrito e inaugurando una nueva tradición de la prosa en la historia de la literatura china. Más adelante se suman los *Tangsong badajia* (Los ocho maestros de Tang y Song)⁴⁷, que demostraron que el desarrollo de la prosa alcanzó su punto culminante en ese momento. Veamos una prosa de Han Yu llamada *Long shuo* (El dragón y la nube):

龙嘘气成云，云固弗灵于龙也。然龙乘是气，茫洋穷乎玄间，薄日月，伏光景，感震电，神变化，水下土，汩陵谷，云亦灵怪矣哉！

El vapor que exhala el dragón se convierte en nube. Es evidente que ni la nube ni el dragón poseen virtud sobre-natural alguna. No obstante, el dragón cabalga en la nube, vaga por la inmensidad del cielo, distribuye la luz y la sombra, desata el trueno y el relámpago y preside así los cambios de la naturaleza. El agua que cae del cielo inunda valles y colinas. En consecuencia, la nube posee una virtud sobrenatural.

(Traducido por Octavio Paz, 2000)

En este ejemplo se observa el uso frecuente de los *fuyin ci*⁴⁸ (bisílabos); así sucede en las palabras 茫洋 ([mangyang], inmenso), 玄间 ([xuanjian], cielo), 日月 ([riyue], sol y luna), 光景 ([guangjing], luz), etc. En realidad, la dinastía Tang fue el punto de inflexión entre el predominio de los *danyin ci* (monosílabos) en el chino antiguo y el predominio de los *fuyin ci* (bisílabos) en el chino moderno. Desde entonces, el aumento continuo en los bisílabos es una tendencia inevitable en el desarrollo del vocabulario chino para satisfacer las necesidades de una expresión lingüística más clara y explícita, disminuir las limitaciones de las palabras polisémicas y los homófonos y mejorar la comunicación social (Wang, 2006: 17).

⁴⁷ *Tangsong badajia* (los ocho maestros de Tang y Song), también llamados *Tangsong guwen badajia* (ocho maestros de la prosa de Tang y Song), se refiere a un grupo de escritores de prosa durante las dinastías Tang y Song, que eran famosos por sus escrituras en prosa, principalmente en forma de ensayo, incluidos Han Yu, Liu Zongyuan de la dinastía Tang, y Ouyang Xiu, Su Xun, Su Shi, Su Zhe, Zeng Gong y Wang Anshi de la dinastía Song.

⁴⁸ Los *fuyin ci* (bisílabos) se refiere a las palabras que tiene dos o más sílabas en chino.

Ya sabemos que la prosa china antigua se escribía en chino clásico (el chino escrito moderno sigue conteniendo muchos caracteres de la gramática clásica), que difiere de la lengua vernácula moderna en su extrema concisión del lenguaje, concretamente reflejada en la frecuente omisión de ciertos elementos oracionales, como sujeto, predicado, objeto, atributivo, palabra modificada por atributivo y preposición. Hay que tener en cuenta que los lectores chinos de hoy en día aún necesitan una traducción intralingüística⁴⁹ para entender la prosa antigua. A partir de los textos anteriores en prosa y sus traducciones al español se desprende que los textos traducidos en español siempre son mucho más extensos que los originales debido a que se han completado todos los componentes gramaticales y semánticos omitidos en la traducción. Sin embargo, esta gran diferencia que causa el estilo y el lenguaje no es obvia entre el ensayo español y el ensayo chino moderno. El estilo asiático está profundamente influido por la europeización, aunque aún conserva muchas características estilísticas de la prosa china antigua.

1.2.2. El ensayo chino moderno: la europeización

Al igual que la transición del chino clásico al vernáculo, la prosa china antigua pasó por un proceso de europeización que la llevó a su actual forma moderna. Se puede decir que ha experimentado enormes cambios. A finales de la Dinastía Qing (*vid.* Primera parte, Cap 1, 3.2.), la europeización del vocabulario, es decir, la importación de un gran número de palabras extranjeras, propició la creación de muchas palabras chinas nuevas basadas en la composición léxica. En este periodo, en el campo del ensayo político los intelectuales promovieron vigorosamente el *Baozhang ti*⁵⁰, que podría parafarsearse como el estilo periodístico en comparación con la prosa tradicional. Esta época se caracteriza por una distintiva “mezcla de elementos chinos y occidentales” y por la libertad de expresión, y es muy popular entre los lectores comunes (Zhou, 2005: 11). Por otro lado, la europeización de la sintaxis y el establecimiento del sistema gramatical

⁴⁹ La traducción intralingüística aquí se refiere a la traducción de la lengua clásica a la lengua vernácula en chino.

⁵⁰ Tan Sitong creía que el estilo periódico lo abarcaba todo en el contenido y en la forma, siendo diferente del concepto tradicional de los artículos, ya que se considera la publicidad y la divulgación como criterio principal.

chino moderno con referencia a las normas gramaticales indoeuropeas hicieron que los textos vernáculos modernos fueran más precisos, exactos y lógicos. Los modificadores y complementos son mucho más complejos y largos que el chino clásico, así que las oraciones se alargaron y el significado se volvió más literal. Además, un punto muy importante fue que la europeización del idioma ha ido afectando poco a poco a la ideología. Las visiones y los valores del mundo también se europeizaron, lo que hizo que la literatura moderna estuviera llena de una prosperidad sin precedentes, especialmente el género ensayo.

La definición y el desarrollo de los ensayos en China es un tema complicado, ya que en realidad es muy difícil encontrar un género correspondiente al *ensayo* en la literatura moderna china. Esto se debe a que la formación del ensayo moderno es el resultado de una combinación entre la prosa tradicional china y el ensayo occidental. Fu Sinian (1918) fue el primero que introdujo el concepto de ensayo y Zhou Zuoren (1921) explicó el tema del ensayo⁵¹ a los lectores chinos, atrayendo la atención de los prosistas de la época. A su vez, Lu Xun tiene una traducción de la presentación del ensayo británico de Kuriyagawa Hakuson y expone que los ensayos se escriben a partir de las conversaciones con amigos, que hay palabras sarcásticas y sentenciosas, tanto humorísticas como patéticas, y que los temas suelen referirse a los acontecimientos del país, las cominerías de la vida, las críticas de los libros, las memorias del pasado, etc. Así, los ensayos modernos occidentales satisfacen las necesidades de la liberación e innovación estilística del ensayo moderno chino con su espíritu de expresión individual y su estilo familiar, por lo que es ampliamente aceptado por los ensayistas modernos en China. En cuanto al nombre específico del género ensayo, en aquella época, Yu Dafu (1935) alude que la palabra *Sanwen*⁵² (en carácter 散文, prosa) solo puede considerarse como la traducción de *prose* (prosa), pero es similar a *essays* (ensayo) tanto en la forma como en el contenido. Por eso se puede decir que *Sanwen* sirve como

⁵¹ Zhou Zuoren indica que hay un género llamado ensayo en la literatura extranjera, del cual se pueden distinguir dos categorías. Una crítica, que es académica, y una segunda, que es artística, también conocida como *belles-lettres*, y que puede dividirse en narrativa y lírica, aun cuando también puedan mezclarse. La primera, pues, se refiere a los ensayos en inglés y francés, traducidos como *Suibi*, mientras que *belles-lettres* equivale a los ensayos puramente literarios, término traducido como *Meiwen* en chino.

⁵² Fu Sinian señala que el género *Sanwen* se refiere a las obras literarias distintas de la poesía, el teatro y la novela.

equivalente de ensayo, aunque quizás sea imposible incluir todas sus características en una denominación.

Los años 20 y 30 se observa el florecimiento del ensayo contemporáneo con una gran variedad tanto en el pensamiento como en la expresión. Lu Xun (1933) indica en su libro *La crisis del Xiaopin wen* que los logros de los ensayos durante este período casi superaron los de la novela, el drama y la poesía. En el artículo *Sobre las prosas de Xiaopin de la China moderna*, Zhu Ziqing (1927) también expresa que el desarrollo del ensayo de este tiempo fue espléndido.

2. Análisis comparativo del ensayo literario en China y España

2.1. Forma literaria del ensayo

Aullón de Haro señala en su texto *El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de género* (2005: 13-23) que el ensayo y la extensa gama de su entorno genérico, es decir, el género ensayístico actual, no tenía una definición efectiva en el antiguo género literario, pero se había insertado en las clases de discursos sin finalidad artística como la oratoria, la didáctica y la historia. En el periodo inicial del desarrollo del ensayo estaba, de hecho, estrechamente relacionado con estos tres aspectos, tanto en la literatura hispánica como en la china. Desde una perspectiva moderna, Arenas Cruz (2005: 43) cree que los ensayos involucran una amplia gama de textos antiguos y modernos con ciertas características comunes: la exégesis bíblica, el diálogo filosófico o humanístico, la epístola, el tratado moral, las memorias, confesiones o diarios, cierto tipo de cartas, el repertorio enciclopédico de la Ilustración, ciertos diccionarios, el fragmento o aforismo, el artículo periodístico, el manifiesto literario y, además, la crónica, la glosa, el prólogo, la crítica e historia literaria, la monografía académica, el estudio histórico y el tratado estético.

Según Gómez Martínez (1992), el ensayo es en prosa lo que el soneto es en poesía, en lo que al estilo se refiere. Esta comparación es valiosa, ya que la sencillez del ensayo le permite acumular recursos estilísticos para obtener la perfección estética. Aparte de esto, el ensayo posee una forma más libre, lo que lo opone completamente a las estrictas

reglas del soneto. La forma del ensayo es orgánica, no mecánica. Es decir, el ensayo es casi eterno en ausencia de reglas. Bense (2004) indica que “el ensayo significa la expresión literaria inmediata de este *confinium*⁵³ entre poesía y prosa, entre creación y tendencia, entre el estadio estético y el ético”, también cree que la belleza “son de igual modo las frases elementales de un ensayo que pertenecen tanto a la poesía como a la prosa”. Así, podemos considerar que el género del ensayo tiene aproximadamente dos formas, una más cercana al estilo poético y otra más cercana al estilo prosaico.

2.2. La tipología del ensayo

Al igual que otros géneros literarios, Gómez Martínez (1992) alude que el ensayo ha sufrido los más diversos intentos y en general se han establecido dos aproximaciones: una se centra en el aspecto predominante del contenido y clasifica a los ensayos en históricos, críticos-literarios, filosóficos, sociológicos, etc.; otra se enfoca en la forma en que el ensayista trata su tema, dividiendo los ensayos en informativos, críticos, irónicos, confesionales, etc. Además, Ángel del Río y José Benardete han propuesto una clasificación en el libro *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos* (1946), en el que distinguen tres grandes grupos: el ensayo puro, el ensayo poético-descriptivo y el ensayo crítico-erudito.

De manera parecida, la cuestión de la clasificación del ensayo en la literatura china moderna ha ocupado mucho tiempo a los investigadores del ensayo moderno y de la actualidad. Debido a la larga historia del ensayo, la variedad existente en la antigüedad, la dificultad de estandarizar los estilos entre sí, así como la incoherencia de las normas de clasificación y la popularidad del ensayo moderno, se puede decir que su clasificación es variada pero ambigua. Wang Tongzhao (1924) dividió el ensayo en cinco clases: histórico, descriptivo, de discurso, crítico y de época. Por su parte, Heng Yubo, en su libro *Xiaopin wen zuofa*, distingue tres categorías: descriptivo, lírico y argumentativo.

Para traducir un ensayo español al chino, realizar una clasificación unificada y una

⁵³ *Confinium* se traduce como *confinidad*.

comparación simple entre las dos lenguas puede facilitar a los traductores a tomar ciertas decisiones claves en el proceso de traducción. A continuación, presentaré tres grandes categorías de ensayos que toman el contenido como factor principal, según la distinción hecha por Ángel del Río y José Benardete (1946: 31-32), que son: el ensayo puro, el ensayo poético-descriptivo y el ensayo crítico-erudito.

2.2.1. El ensayo puro

Tiene como propósito una serie de reflexiones de índole filosófica, histórica y literaria. Incluye la mayoría de los tipos de ensayos que conocemos, por lo que es necesario enumerar los ejemplos del ensayo español y chino, desde la antigüedad a la actualidad. La historia del ensayismo español se remonta al siglo XV, con una serie de expresiones articuladoras, individuales y colectivas. Las lenguas vulgares empezaron a obtener la relevancia después de que el latín dominara el mundo lingüístico cultural durante la Edad Media. Observemos el siguiente párrafo seleccionado de la obra *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1976):

M. Que nos digáis lo que observáis y guardáis acerca del escribir y hablar en vuestro romance castellano quanto al estilo.

V. Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua sta bien el afetación; quanto al hazer diferencia en el alçar o abaxar el estilo según lo que scrivo o a quién escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín.

En realidad, este ensayo dialógico tan representativo es un estudio tanto de la literatura como de la lingüística. Analiza en profundidad el origen, la gramática, la fonética, la léxica, el estilo de la lengua y literatura castellana, cuyo lenguaje es claro, preciso y sin artificio, reflejando las ideas y teorías lingüísticas que surgieron durante

el Renacimiento.

El primer período próspero del ensayo en la historia literaria china es pre-Qin, como se mencionó anteriormente (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 1.2.). Los ensayos pre-Qin deben dividirse en ensayos históricos y ensayos doctrinales. Era una época en la que muchos países coexistían en una competencia feroz y sufrían guerras frecuentes. El ensayo histórico, que tuvo un rápido desarrollo, apareció por la necesidad de documentar estos acontecimientos. Al mismo tiempo, la cultura académica también se popularizó, partiendo del uso exclusivo de la nobleza hacia todo el pueblo. Hubo una mayor influencia en el ambiente sociopolítico, los sabios podían expresar libremente sus opiniones y usarlas para persuadir a los reyes o para crear libros y doctrinas. De esta manera, se produjo la situación de las “cien escuelas del pensamiento polémico” durante cinco siglos, por lo que surgieron ensayos doctrinales con un gran progreso. Se presenta a continuación el ensayo filosófico *Baima feima* (Ensayo sobre los caballos blancos) en *Gongsun Longzi*:

“白马非马”，可乎？

曰：可。

曰：何哉？

曰：马者，所以命形也；白者，所以命色也。命色者非命形也。故曰：白马非马。

曰：有白马不可谓无马也。不可谓无马者，非马也？有白马为有马，白之非马，何也？

曰：求马，黄、黑马皆可致；求白马，黄、黑马不可致。使白马乃马也，是所求一也。所求一者，白者不异马也。所求不异，如黄、黑马有可有不可，何也？

可与不可，其相非明。故黄、黑马一也，而可以应有马，而不可以应有白马，是白马之非马，审矣！

¿Se puede decir que un caballo blanco no es un caballo?

Sí.

¿Cómo es posible?

Porque la palabra caballo se refiere solamente a la forma del animal y la palabra blanco solamente al color. Y como referirse a la forma no es referirse al color, digo que un caballo blanco no es un caballo.

Pero no se puede decir que en un caballo blanco no hay un caballo. Y ¿cómo sostener entonces, al no poder decirse que en un caballo blanco no hay un caballo, que no es un caballo? Si hay caballos blancos es que hay caballos. ¿Cómo iban a dejar de ser caballos por ser blanco?

Pues así es. Si fuésemos a buscar un caballo y encontráramos uno negro y otro marrón, cualquiera de los dos se ajustaría al que buscamos. Mas si fuera blanco el caballo que hubiésemos salido a buscar, ni el negro ni el marrón se ajustarían. Si aceptamos que los caballos blancos sí son caballos, entonces un caballo blanco también se habría ajustado a lo que estábamos buscando, y que se hubiera ajustado significaría que es igual a los otros caballos. Y siendo igual a los otros, es decir, al marrón y al negro, ¿podría decirse que lo es y no lo es? Evidentemente, no podría decirse tal cosa: hay aquí contradicción. Y es que, si por un lado puede decirse que en los caballos marrones y negros hay caballos, y que encajan con el caballo encontrado, por otro no puede decirse que uno blanco encaje con dicho caballo encontrado: sencillamente, porque un caballo blanco no es un caballo. ¡Si está clarísimo!

(Traducido por Yao y García Noblejas, 2001: 77-78)

Se trata de un ensayo dialógico de temática filosófica. Se observa que el contenido es tan conciso que no aparece ningún nombre en este diálogo ni hay distinción entre “pregunta” y “respuesta”, solo se repite cinco veces el carácter ㊦ ([yue], decir), que expresa el significado “decir” en el diálogo. Así, los lectores tienen que distinguir entre las preguntas y respuestas con cierta dificultad.

En la era moderna, los ensayos son sin duda más ricos tanto en contenido como en la forma, y el tipo puro abarca en “lo fundamental los ensayos de casi todos los hombres del 98”. La siguiente cita forma parte del capítulo *En el fondo del abismo* en la composición *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno (1999: 149):

Ni, pues, el anhelo vital de inmortalidad humana halla confirmación racional, ni tampoco la razón nos da aliciente y consuelo de vida y verdadera finalidad a ésta. Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañadamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible. El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.

El propio Unamuno confirma que casi todos los ensayos del libro al que pertenece esta cita son improvisados, con características típicas como la digresión y la repetición, así como cierta sensación de frescura, energía e incluso agresividad. Pero la obra final tiene una estructura y organización claras, y cada uno de los doce capítulos está entrelazado para crear un sentido de dirección y coherencia (Roberts, 2013: 115). Casi al mismo tiempo, el concepto del ensayo contemporáneo se extendió a la lejana China, lo que promovió el surgimiento de un gran número de ensayistas. A continuación, se presenta una cita del ensayo *Chenmo* (Guardar silencio) de Zhou Zuoren:

善良的读者们，不要以为我太玩世（Cynical）了吧。老实说，我觉得人之互相理解是至难——即使不是不可能的事，而表现自己之真实的感情思想也是同样地难。我们说话作文，听别人的话，读别人的文章，以为互相理解了，这是一个聊以自娱的如意的好梦，好到连自己觉到了的时候也不肯立即承认，知道是梦了却还想在梦境中多流连一刻。其实我们这样说话作文无非只是想这样做，想这样聊以自娱，如其觉得没有什么可娱，那么尽可简单地停止。我们在门外草地上翻几个筋斗，想像那对面高楼上的美人看看，（而明知她未必看见），很是高兴，是一种办法；反正她不会看见，不翻筋斗了，且卧在草地上看云吧，这也是一种办示。两种都是对的，我这回是在做第二个题目罢了。

Mis benévololectores, no piensen que yo sea demasiado cínico. A decir verdad, creo

que la comprensión mutua entre las personas es sumamente difícil — a pesar de no ser imposible, resultará igualmente difícil el expresar su propio sentimiento y emoción de sí mismo. Siempre creemos que nos comprendemos con otros mutuamente al hablar o escribir y al escuchar o leer, pero esto solo es un bonito sueño deseado para entretenerse a sí mismo, que es tan bueno que no quiere reconocerlo de inmediato al haberlo percibido, sino tiende a quedarse un momento más en él. En realidad hablamos y escribimos de esta manera no más por querer hacerlo así con motivo de divertirnos, y esto deberá detenerse simplemente si no creemos tener nada de diversión. Podemos dar volteretas en el césped allá fuera de la puerta imaginando que nos está observando una mujer hermosa en el alto edificio de frente (pese a saber claramente que ella no lo vea de seguro), pero así nos sentimos contentos porque eso constituye una forma de diversión; en caso de no ser vistos de ningún modo, dejamos de voltear y pasamos a acostarnos en el suelo para contemplar las nubes de cielo, lo que también puede ser otra forma de diversión. Ambas formas son razonables, lo que estoy haciendo en este momento es no más que tocar un segundo tema.

(Traducido por Meng, 2019: 623)

Este ensayo, perteneciente al destacado ensayista contemporáneo, contiene una mezcla de sarcasmo, envuelto en frases prosaicas, y un resentimiento implícito en su improvisación, y busca la promoción de la individualidad y se burla de ciertas moralidades tradicionales.

2.2.2. Ensayo poético-descriptivo

Como Aullón de Haro separó los poemas en prosa (con criterios de “brevedad e integridad”) de hibridaciones narrativas para que no le confundieran (Jiménez Arribas, 2005: 135), lo primero que hay que explicar en este apartado es que el ensayo poético-descriptivo debe dividirse en dos subcategorías, a saber: el ensayo poético y el ensayo descriptivo.

2.2.2.1 Ensayo poético

El ensayo poético, por así decirlo, pertenece tanto a la poesía como al ensayo; tiene no solo la característica de expresar las reflexiones y las emociones subjetivas, sino que también se caracteriza por su lirismo y singularidad. Óscar Torres Duque lo define como “la función poética del pensamiento” (Urriago Benítez, 2006). Se puede decir que este estilo ocupa un lugar importante en la literatura tradicional hispánica y china. Si consideramos que el ensayo poético correspondería a la prosa poética, como su origen se remonta a Francia, el *Le Spleen de Paris* de Charles Pierre Baudelaire, en el que surgió por primera vez la denominación de *poema en prosa*. Hasta 1888 Leopoldo Alas Clarín confirmó plenamente el concepto moderno de poesía en prosa y enfatizó la conexión entre el discurso en prosa y el habla habitual, mientras que Vicenta Maturana inauguró en España “el poema en prosa entendido como una reflexión continuada” (Agudo Ramírez, 2005: 110-111).

En el campo del ensayo poético hispánico, Juan Ramón Jiménez, sin duda, obtuvo un gran logro, véase un párrafo de su libro *Platero y yo*:

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Lo dejo suelto y se va al prado y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: “¿Platero?”, y viene a mí con un trotecillo alegre, que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...

Platero y yo contiene una combinación de formas literarias tradicionales expresadas en prosa lírica, está lleno de metáforas y hermosas descripciones poéticas, y está formado por capítulos cortos; cada uno en sí es una entidad completa, sin secuencia narrativa estricta de acontecimientos ni relación causal entre capítulos líricos, donde la escena y el tiempo cambian a menudo, por lo que no es necesario leerlos en orden. Estas características son las que hacen de *Platero y yo* una obra única en la

literatura española (Robert Louis Sheehan, Michael P. Predmore, *apud* Benigno León Felipe, 1999: 137-138).

En cuanto al ensayo poético chino, ya existía durante la dinastía Han como el típico género *Fu*, corresponde a “prosa poética, prosa rítmica, recitado, descripción poética, prosa rimada o rapsodia”, a saber, entre prosa y poesía, casi siempre consta de un prólogo en prosa y un poema con rima y ritmo (Guillermo Dañino, 2006: 20). Véase un fragmento del texto *Taohuayuan Ji* (El manantial de las flores de durazno) de Tao Yuanming:

林尽水源，便得一山，山有小口，仿佛若有光。便舍船，从口入。初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗。土地平旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣着，悉如外人。黄发垂髫并怡然自乐。

Donde terminaban los árboles brotaba un manantial, cerca de una montaña. En ésta se veía una pequeña entrada de la que salía resplandor. Aquí dejó su barca y entró por la abertura, tan estrecha al principio que no permitía sino el paso de una persona. Tras un centenar de pasos se abrió el paisaje: un amplio terreno plano con casas muy bien dispuestas, bellos cultivos, hermoso estanque, moreras, bambúes y otros árboles. Senderos que se entrecruzan; se escuchan gallos y perros. Gente que va y viene, vestidos de manera normal, como afue-ra. Ancianos y niños veíanse felices.

(Traducido por Guillermo Dañino, 2006)

Además de *Fu*, hay otro género *Pianwen* que también es importante y único en la historia de la literatura china. Lo resumió Wang Guowei (2008) como “las literaturas de una generación” y ambos están entre el verso y la prosa. *Pianwen*, en el que predominan las frases pares con o sin rima, se trata de un género muy especial centrado en el estilo paralelo, por lo que tiene una compleja interrelación con los versos y la prosa antigua (Guo y Shao, 2006: 23, 25). Requiere el paralelismo estructural de las frases emparejadas: además de las palabras funcionales al principio y al final de la frase,

y de los elementos, las dos deben contener el mismo número de caracteres. Las frases son generalmente de cuatro o seis caracteres (*vid.* Segunda parte, Cap, 1.2.), formadas por vocablos con atributos opuestos, por ejemplo: el cielo con la tierra, el sol con la luna, la montaña con el río, etc. Además, en *Pianwen* se centra en el ritmo tonal, que es más variado que el de los versos, pero también está estrechamente relacionado con el paralelismo. Por lo tanto, se requiere que el tono de los caracteres sea llano y oblicuo, es decir, tanto la “belleza de la forma” como la “belleza del tono”. Para explicar las regulaciones tonales en las frases pares, se presenta un esquema en el que se utiliza “—” para los tonos llanos, y “|” para los tonos oblicuos⁵⁴(Jin, 2018: 87):

Pianwen

Frases pares	Punto de ritmo	Regulación
cuatro caracteres	segundo y cuarto	— —
seis caracteres	tercero y sexto	— — —
		— —
	segundo, cuarto y sexto	— —
		— — — —
cinco caracteres	segundo y quinto	—
	tercero y quinto	— — —
siete caracteres	tercero y séptimo	— — —
		— — — er ⁵⁵ —
	segundo, cinco y séptimo	— — — — —
		— — — —
	segundo, cuarto y séptimo	— — — —

A continuación, se presenta un fragmento del texto *Xuzhi* (Postfacio) de *Wenxin*

⁵⁴ Según *Zhonghua xinyun* (nuevos tonos de China), en chino moderno hay cuatro tonos básicos, a saber: tono primero, tono segundo, tono tercero y tono cuarto. Cada carácter tiene su tono y el tono llano en *Pianwen* equivale a los tonos primero y segundo, mientras que el tono oblicuo corresponde a los tonos tercero y cuarto.

⁵⁵ Aquí “er” refiere el carácter 而, una conjunción adversativa, utilizada de forma fija en las frases pares.

Diaolong (El corazón de la literatura y el cincelado de dragones) de Liu Xie, un libro de crítica literaria escrito en *Pianwen*:

详观近代之论文者多矣：至如魏文述典，陈思序书，应玚文论，陆机《文赋》，仲治《流别》，弘范《翰林》，各照隅隙，鲜观衢路，或臧否当时之才，或铨品前修之文，或泛举雅俗之旨，或撮题篇章之意。魏典密而不周，陈书辩而无当，应论华而疏略，陆赋巧而碎乱，《流别》精而少功，《翰林》浅而寡要。

Observando con detenimiento las últimas dinastías, vemos aparecer muchas obras que tratan sobre literatura. De *Dian* de Wen de Wei, el prefacio de Chensi a la carta, el *Wenlun* de Ying Yang, el *Wenfu* De Lu Ji, el *Liubie* de Zhongqia y el *Hanlin* De Hongfan, reflejan cada uno un aspecto concreto, pocos se dedican al camino principal. Algunos elogian o desprecian a los hombres de talento de su tiempo, otros analizan los trabajos de escritores del pasado; unos señalan en términos generales los escritos elegantes y vulgares, otros resumen de forma sencilla el contenido de ensayos concretos. El *Dianlun* de Wei es minucioso pero no completo; la carta de Chen, argumentada pero poco acertada; el tratado de Ying elegante pero superficial; el *Wenfu* de Lu es ingenioso pero fragmentario y confuso; el *Liubie* es excelente pero de poca utilidad; el *Hanlin* trivial y carece de lo esencial.

(Traducido por Alicia Relinque Eleta, 1995: 324-325)

Sin embargo, los ensayos poéticos modernos chinos se han visto influidos por la literatura extranjera gracias a la traducción de los ensayos poéticos foráneos más destacados. Unos de los primeros en ser traducidos fueron los cuatro ensayos de Iván Serguéyevich Turguénev, traducidos por Liu Bannong en 1915. Tres años después, se tradujo otro ensayo poético de Sri Paramahansa Tat y la nota al final del artículo señalaba que estaba bien estructurado (Wang, 2018: 84). Esto proporcionó un ejemplo para el establecimiento del ensayo poético moderno en China. Entonces apareció en los años veinte la colección *Yecao* (La mala hierba) de Lu Xun, que fue el mayor logro ideológico y artístico, y que ejerció una enorme influencia. Véase un fragmento del

ensayo poético *Qiuqi zhe* (Los mendigos):

我顺着剥落的高墙走路，踏着松的灰土。另外有几个人，各自走路。微风起来，露在墙头的高树的枝条带着还未干枯的叶子在我头上摇动。

微风起来，四面都是灰土。

一个孩子向我求乞，也穿着夹衣，也不见得悲戚，近于儿戏；我烦腻他这追着哀呼。

我走路。另外有几个人各自走路。微风起来，四面都是灰土。

Camino por la calle junto al muro alto y desconchado. Piso el polvo, el polvo que se ha desprendido del muro. Al mismo tiempo, hay gente que camina por la calle. Se ha levantado un viento suave y las ramas de unos árboles altos asoman por encima del muro. Esas ramas tienen unas hojas secas que tiemblan sobre mi cabeza.

Se ha levantado un viento suave y el polvo lo ocupa todo.

Un niño se me acerca y me pide limosna. Va vestido con un pantalón fino y una camisola, pero no parece que se vaya a acabar el mundo. Más bien parece que forma parte de una obra de teatro, pero a mí el lamento de ese niño me avergüenza.

Al mismo tiempo, hay gente que camina por la calle. Se ha levantado un viento suave y el polvo lo ocupa todo.

(Traducido por Piñero Martínez, 2013)

2.2.2.2. Ensayo descriptivo

Como indican Río y Renardete (1946: 31), el ensayo poético-descriptivo “constituye la nota predominante en la obra de Azorín y una nota menor, pero de extraordinaria calidad artística, en Unamuno”. Sin embargo, dicha nota pertenece en realidad a la subcategoría, ensayo descriptivo, mientras que los más líricos se clasifican como ensayo poético (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.1.).

El ensayo descriptivo es aquel tipo de ensayo en el que la descripción es la principal forma de expresión. Los hombres, animales, acontecimientos, paisajes y objetos no

ficticios constituyen los principales materiales. Este tipo de ensayo se centra en la representación objetiva del estado de vida, que puede ser conmovedor, interesante o dramático. En el ensayo descriptivo aparecen también las valoraciones subjetivas, los pensamientos y los sentimientos del autor, no en aras del lirismo, sino como medio de expresar el valor y el encanto del objeto representado, de modo que no solo se describe realmente la imagen de la cosa, sino que también se revela en profundidad la sustancia de la misma, mostrando su connotación y sentido (Wang, 2018: 29-30). Puede decirse que es un tipo muy popular que abarca abundantes temas, así que encontramos numerosos y maravillosos ensayos descriptivos en la lengua española y china. Primero, veamos dos párrafos del ensayo *La novia de Cervantes en Los pueblos* de Azorín (1905: 29):

... Suena precipitadamente un timbre lejos, con un tintineo vibrante, persistente; luego otro, más cerca, responde con un repiqueteo sonoro, clamoroso. Los grandes y redondos focos eléctricos parpadean de tarde en tarde; un momento parece que van a apagarse; después recobran de pronto su luminosidad blancuzca. Retumban, bajo la ancha cubierta de cristales, los resoplidos formidables de las máquinas; se oyen sonos apagados de bocinas lejanas; las carretillas pasan con estruendo de chirridos y golpes; la voz de un vendedor de periódicos canta una dolorida melopea; vuelven a sonar los silbidos largos o breves de las locomotoras; en la lejanía, sobre el cielo negro, resaltan inmóviles los puntos rojos de los faros. Y de cuando en cuando los grandes focos blancos, redondos, tornan a parpadear en silencio, con su luz fría...

...

Yo soy un pequeño burgués, grueso, jovial, paternal; el chico que llevo sobre mis rodillas me da palmadas en la cara con sus menudas manos carnositas. Los que van a mi derecha y a mi izquierda me preguntan cosas a gritos. Yo les cuento a todos historias extraordinarias y río; me siento satisfecho y alegre. El aire es puro y templado; las estrellas fulguran.

Es visible que en los ensayos azorinianos y en su identificación emocional, hay un

fuerte deseo de difundir la literatura española (Marichal, 1957: 210). Como Pere Gimferrer (1990) señala, el material temático de los ensayos azorinianos es la vida que aparece en la literatura, “no fiará en la duración, sino en la intensidad, y en tal sentido su estética se acercará a la de la poesía, en la medida en la que esta es la contemplación del instante”, como ocurre exactamente en *Los pueblos* (apud. Juan José Payá Rico, 2018: 373). Además, los ensayos descriptivos como los de Azorín han tenido un cierto impacto en el ensayo moderno chino, ya que Xu Xiacun, Dai Wangshu, Bian Zhilin y otros han traducido muchos ensayos suyos. Entre ellos, Xu indica que la mayor contribución de Azorín en la historia reciente de la literatura española es su estilo, que es corto, simple y claro, sin ninguna construcción de los clichés de la prosa tradicional, frases retóricas, paralelismos y contrastes (apud. Liu, 2004: 235). Es interesante saber que Dai viajó por España en 1934 después de leer los ensayos azorinianos; el siguiente es un fragmento en el ensayo descriptivo *Zai yige bianjing de zhan shang* (En una estación fronteriza) de la serie de *Notas de viaje en España* de Dai Wangshu:

现在，你在清晨或是午后走进任何一个小城去吧。你在狭窄的小路上，在深深的平静中徘徊着。阳光从静静的闭着门的阳台上坠下来，落着一个砌着碎石的小方场。什么也不来搅扰这寂静；街坊上的叫卖声在远处寂灭了，寺院的钟声已消沉下去了。你穿过小方场，经过一个作坊，一切任何作坊，铁匠底、木匠底或羊毛匠底。你伫立一会儿，看着他们带着那一种的热心，坚忍和爱操作着；你来到一所大屋子前面：半开着的门已朽腐了，门环上满是铁锈，涂着石灰的白墙已经斑剥或生满黑霉了，从门间，你望见了里面被野草和草苔所侵占了的院子。你当然不推门进去，但是在这墙后面，在这门里面，你会感到有苦痛、沉哀或不遂的愿望静静地躺着。你再走上去，街路上依然是沉静的，一个喷泉淙淙地响着，三两只鸽子振羽作声。一个老妇扶着一个女孩佝偻着走过。寺院的钟迟迟地响起来了，又迟迟地消歇了。……这就是最深沉的西班牙，它过着一个寒伧、静默、坚忍而安命的生活，但是它却具有怎样的使人充塞了深深的爱的魅力啊。

Entras en una ciudad pequeña en la madrugada o por la tarde, deambulas por los

estrechos callejones y en la tranquilidad profunda; la luz del sol cae desde una terraza con una puerta cerrada y alumbra una pequeña plaza cuadrada con pavimento empedrado. El silencio es imperturbable. El vocerío de los vendedores se pierde entre las calles y la campana de la iglesia cesa su resonar. Cruzas la pequeña plaza cuadrada y pasas por un taller cualquiera, una herrería, una carpintería o una curtiduría y paras para observar como los artesanos trabajan con entusiasmo, firmeza y amor. Te paras delante de una casa, la puerta podrida, medio abierta, la aldaba llena de herrumbre, y el muro blanco encalado abigarrado y cubierto de moho. Por la rendija de la puerta, ves un jardín plagado de mala hierba y musgo. Aunque no entras, sientes que los dolorosos, tristes y fracasados deseos se tumban tranquilamente detrás del muro, puerta adentro. Dejas la casa atrás, las calles siguen tranquilas, una fuente murmura, dos o tres palomas baten las alas ruidosamente. Una anciana encorvada camina de la mano de una chica. La campana de la iglesia suena y se detiene perezosamente. Esta es la España más profunda, de vida humilde, quieta, perseverante y conformada, pero que posee el encanto para atraer el amor profundo de la gente.

(Traducido por Zhang Yifan, 2016: 42-43)

En realidad, el trasfondo del rápido desarrollo del ensayo moderno chino es muy similar al ocurrido en España a principios del siglo XX, en el que existía un entorno político y económico extremadamente complicado. Los intelectuales fueron valientes al expresar sus opiniones y soluciones para cambiar el destino de su país, así como sus propios destinos.

2.2.3. El ensayo crítico-erudito

Igual que lo que sucede en la clasificación del ensayo poético-descriptivo (*vid.* 2.2.2.1), para adaptarse al estudio comparativo del ensayo español y del chino, se presentan dos subcategorías: el ensayo crítico y el ensayo erudito.

2.2.3.1. El ensayo crítico

Consideramos que el contenido del ensayo crítico es, a menudo, una reflexión profunda sobre un tema a través del cual el autor presenta sus propias ideas; normalmente se recurre a él para analizar y argumentar cualquier trabajo humano, político y pedagógico. Así, se presenta un fragmento del artículo *Todos santos, días de muertos* en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1998: 22):

También para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intrascendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria. Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente.

El laberinto de la soledad es el mejor representante de la literatura mexicana y es un libro imprescindible para quienes quieran acercarse a su cultura. Hasta el día de hoy, todavía es útil para el estudio de ciertos conceptos y hechos históricos, como la Revolución Mexicana, la fiesta o la identidad del mexicano (Yoon Bong Seo, 2002). Carlos Monsiváis también afirma que “el libro fija un criterio cultural en su instante de mayor brillantez y que su lenguaje fluido y clásico transmite la decisión de aclarar una sociedad a partir del examen (controvertido) de sus impulsos y mitos primordiales”. (*apud.* Yoon Bong Seo, 2002).

La literatura china moderna refleja el espíritu crítico de los escritores hacia el ambiente político, una actitud que es el legado más perdurable del Movimiento del Cuatro de Mayo. Los ensayistas tenían un sentido consciente de la crítica y Lu Xun consideraba que lo que más faltaba en ese momento era la “crítica de la civilización” y la “crítica de la sociedad”, lo que cabe a mencionar el *Zawen* con un estilo crítico. Aquí se ofrece un pasaje de un *Zanwen*, *Kepa de lengjing* (La terrible calma) de Wen Yiduo:

……抗战与灾荒既已打成一片，抗战期中的现象，便更酷肖荒年的现象了。照例是灾情愈重，发财的愈多，结果贫穷的更加贫穷，富贵的更加富贵。照例是灾情严重了，呼呈的声音海外比国内更响，于是救济的主要责任落在外人身上，而国内人士，相形之下，便愈能显出他们那“不动心”的沉着而雍容的风度了。现在一切荒年的社会现象在抗战中又重演一次，不过规模更大，严重性更深刻些罢了。但是说来奇怪，分明是痼疾愈深，危机愈大，社会表层偏要装出一副太平影象的面孔。配合着冠冕堂皇的要人谈话和报纸社评的，是一般社会情绪——今天一个画展，明天一个堂会，“顾左右而言他”的副刊和小报一天天充斥起来，内容一天比一天软性化。从抗战开始以来，没有见过今天这样“众人熙熙，如享太牢，如登春台”的景象，这不知道是肺结核患者脸上的红晕呢，还是将死前的回光返照！

Ya que la guerra contra la agresión japonesa y la hambruna se han mezclado en un todo, y los fenómenos en la guerra anti-agresión se aparecen más a los años de calamidades. Como es de siempre, mientras más grave es el desastre más gente se enriquece, resultando que los pobres se vuelven más pobres y los ricos más ricos. Y también es como de siempre, las calamidades se han agravado, las voces de llamamiento por el socorro en el exterior son más altas que en el interior, la responsabilidad de presentar socorro recae en los que estás en el extranjero, en contraste, la gente dentro del país ha mostrado su porte cada vez más calmado y gracioso con su “actitud inalterada”. Ahora todos los fenómenos sociales en los años de calamidades naturales se escenifican una vez más en la guerra anti-agresión, no más que en mayor escala y con gravedad más profunda. Sin embargo, parece muy extraño lo siguiente: Queda claro que cuando una enfermedad crónica es más arraigada, más grave es la crisis, pero ahora la superficie social está disfrazada deliberadamente de una escena de paz y tranquilidad con una cara apacible. Concordando con los altisonantes discursos de los dignatarios y los editoriales de los periódicos son los humores sociales — hoy se celebra una exposición, mañana habrá una fiesta en una mansión con artistas contratados — así como los suplementos y tabloides que siempre “miran alrededor para hablar de temas ajenos” han venido

multiplicándose cada día más, cuyo contenido se vuelve cada vez más ablandado y suavizado. Desde el inicio de la guerra antiagresión, no se ha visto el aspecto de hoy que “casi todos se animan como si disfrutaran las carnes de res, carnero y cerdo al mismo tiempo, o como si fueran a escalar el mirador para contemplar el espectáculo de la primavera”, ¡no se sabe si es el rubor surgido en la cara de los pacientes con tuberculosis, o el último vigor radiante antes de la muerte!

(Traducido por Meng, 2019: 361-363)

2.2.3.2. El ensayo erudito

Combinando la opinión de Ríó y Benardete (1946: 31-32) sobre el ensayo erudito, generalmente es un libro cuya importancia está en su parte expositiva. Desde el punto de vista literario, sus manifestaciones más importantes son los ensayos históricos, filológicos y filosóficos con fundamentos eruditos y propósitos interpretativos. En la España moderna hay muchos excelentes ensayistas dedicados a este tipo de ensayos, como Menéndez Pidal. He aquí un párrafo de su ensayo filológico *Orígenes del español* (*apud.* José Ramón Fernández González, 1994-1995: 262):

Castilla no era más que un pequeño rincón donde fermentaba una disidencia lingüística muy original, pero que apenas ejercía cierta influencia expansiva.

Todo esto cambia con la hegemonía castellana que progresa desde el último tercio del s. XI. El gran empuje que Castilla dio a la reconquista por Toledo y por Andalucía y el gran desarrollo de la literatura y cultura castellanas trajeron consigo la propagación del dialecto castellano, antes poco difundido, el cual, al dilatarse por el sur, desalojando de allí a los empobrecidos y moribundos dialectos mozárabes, rompió el lazo de unión que antes existía entre los dos extremos oriental y occidental e hizo cesar la primitiva continuidad geográfica de ciertos rasgos comunes del Oriente y del Occidente que hoy aparecen extrañamente aislados entre sí.

Como resume Juan Carlos Ara Torralba (2017: 64), los ensayos lingüísticos son más libres, más sueltos, más personales, más conversacionales, los argumentos son más persuasivos y los discursos son razonados. Menéndez Pidal escribe y difunde buenos ensayos filológicos en un estilo claro y sencillo, que conservan una vigencia, podríamos decir, clásica.

En la época pre-Qin también existen muchos ensayos eruditos espléndidos. He aquí un fragmento del ensayo histórico erudito *Cao Gui lunzhan* (Comentarios de Cao Gui acerca de la guerra) en *Chunqiu zuozhuan* (Crónicas de primaveras y otoños) de Zuo Qiuming:

既克，公问其故。对曰：“夫战，勇气也，一鼓作气，再而衰，三而竭。彼竭我盈，故克之。夫大国难测也，惧有伏焉。吾视其辙乱，望其旗靡，故逐之。”

Tras la victoria, el soberano preguntó a Cao Gui las razones de su comportamiento. Cao respondió, “Al pelear, todo depende de contar con un espíritu valeroso. Cuando los tambores tocan por primera vez, el espíritu se excita. Al redoblar de nuevo, el espíritu disminuye un poco; y para la tercera vez, al ver que no hay peles, empiezan a agotarse. Pero nosotros, con nuestros espíritus de combate en alto, caímos sobre ellos cuando su iniciativa comenzaba a decaer.”

“Sin embargo, es difícil interpretar las maquinaciones de un estado poderoso como ellos. Tras rechazarlos, temí una emboscada a medida que se retiraban. Así que observé primero las huellas de las ruedas de sus carros de guerra. Encontré que se habían retinado en confusión, y vi a lo lejos que sus estandartes estaban caídos o los llevaban a rastras. Por esto, supe que su retirada era verdadera, y sugerí la persecución sin peligros.”

(Traducido por Alfonso Araujo, 2013: 30-31)

En la China moderna, el ensayo *Maodun lun* (Sobre la contradicción) de Mao Zedong es una buena manifestación de un ensayo erudito, ya que expone la dialéctica materialista, con el núcleo de la ley de la unidad de los opuestos y cuyas teorías son

instructivas para la realidad:

“高等数学的主要基础之一，就是矛盾……”

“就是初等数学，也充满着矛盾。……”

列宁也这样说明过矛盾的普遍性：“在数学中，正和负，微分和积分。

在力学中，作用和反作用。

在物理学中，阳电和阴电。

在化学中，原子的化合和分解。

在社会科学中，阶级斗争。”

战争中的攻守，进退，胜败，都是矛盾着的现象。失去一方，他方就不存在。

双方斗争而又联结，组成了战争的总体，推动了战争的发展，解决了战争的问题。

人的概念的每一差异，都应把它看作是客观矛盾的反映。客观矛盾反映入主观的思想，组成了概念的矛盾运动，推动了思想的发展，不断地解决了人们的思想问题。

“[. . .] una de las bases fundamentales de las matemáticas superiores es precisamente la contradicción [. . .].

“Pero ya en las matemáticas inferiores hormiguean las contradicciones.”

A su vez, Lenin ilustró la universalidad de la contradicción como sigue:

“En matemáticas: + y -. Diferencial e integral.

En mecánica: acción y reacción.

En física: electricidad positiva y negativa.

En química: combinación y disociación de los átomos. En ciencias sociales: lucha de clases.”

En la guerra, la ofensiva y la defensiva, el avance y la retirada, la victoria y la derrota, son todas parejas de fenómenos contradictorios. El uno no puede existir sin el otro. La lucha y la interconexión entre ambos aspectos constituyen el conjunto de la guerra, impulsan su desarrollo y resuelven sus problemas.

(Mao, 2009: 10-11)

2.3. Comparación de las características del chino y el español en los ensayos

2.3.1. Estructura silábica y tonos

En el proceso de traducción de los ensayos del español al chino, la consideración de las sílabas es mucho menor que en la traducción de la poesía. No obstante, en el caso de los textos originales existen algunas rimas o reglas métricas, por lo que se debe tratar de utilizar las sílabas chinas para lograr un efecto fonético idéntico o similar. Así pues, es indispensable hacer un pequeño recorrido por las sílabas en ambas lenguas.

La sílaba “es una unidad estructural que actúa como principio organizador de la lengua”, y en español su núcleo es siempre vocálico (NGLE, 2011). Lo mismo ocurre en chino. En ambas lenguas cada sílaba debe llevar una vocal (Zhao, 1999: 9). Pero a diferencia del español, la estructura de las sílabas del chino se compone de dos elementos: *Shengmu*, fonema inicial e *Yunmu*, fonema final⁵⁶. En comparación con el sistema fonético español, los fonemas iniciales en chino corresponden a las consonantes en español, mientras que los fonemas finales pueden ser consonánticos y vocálicos (Liu, 2012: 27). Cabe mencionar que hay unos rasgos comunes en las principales características de la estructura silábica del chino y el español, que posiblemente proporcionan la base fonológica para la belleza métrica en la traducción. Tanto en español como en chino, a excepción de ambas vocales como núcleo, las sílabas pueden estar compuestas por un diptongo o triptongo. Sobre todo, estas dos lenguas tienen el mismo sistema fonético, que se refleja principalmente en la similitud de los dos sistemas consonánticos⁵⁷. Por lo demás, una sola consonante no puede constituir una

⁵⁶ Según Zhao (1999: 12), en la fonología china tradicional, se denomina la primera consonante de una sílaba como *Shengmu*. Hay 21 en total, que son: b, p, m, f, d, t, n, l, g, k, h, j, q, x, zh, ch, sh, r, z, c, s. En cuanto al *Yunmu*, incluye todas las vocales y consonantes finales de una sílaba, cuya estructura es más compleja que *Shengmu*, pero los tipos son limitados, con un total de 36: a, ai, an, ang, ao, e, ei, en, eng, er, o, ong, ou, i, ia, ian, iang, iao, ie, in, ing, iong, iou, u, ua, uai, uan, uang, uei, uen, ueng, uo, ü, üan, üe, ün. (Liu, 2012: 27).

⁵⁷ Las consonantes españolas y chinas tienen aproximadamente los mismos puntos de articulación, según Zhao (1999: 7), veamos la siguiente tabla:

Puntos de articulación	Español	Chino
Bilabiales	b, p, m	b, p, m
Labiodentales	f	f
Interdentales	z	
Dentales	d, t	z, c, s
Alveolares	n, l, r, rr, s	d, t, n, l
Palatales	ch, ll, ñ, y	zh, ch, sh, r; j, q, x

sílaba ni en español ni en chino, y en ambas lenguas las sílabas abiertas⁵⁸ son dominantes. Además, las sílabas están claramente delimitadas y se pronuncian siempre de forma sencilla (Zhao, 1999: 25-26).

Acerca de las características prosódicas, el español se basa en el acento, por lo que se considera que el español es una lengua con acentos libres que pueden caer en las últimas tres sílabas de la palabra. Por el contrario, las características prosódicas del chino se basan en la estructura de los tonos, por lo que se considera que el chino es un idioma tonal, en el que los tonos tienen valor distintivo o diacrítico (Liu, 2012: 30). De hecho, la tonalidad es un rasgo muy destacado de la lengua china que distingue al chino del español. Como lengua tonodistintiva, en chino existen cuatro tonos, a saber: *gaoping* (alto y sostenido), *gaosheng* (ascendente de medio a alto), *jiangsheng* (descendente) y ascendente) y *quanjiang* (descendente de alto a bajo); estos cuatro tonos gráficamente están representados por los siguientes cuatro símbolos “ˊ”, “ˊˊ”, “ˋ” y “ˋˋ” (Zhao, 1999: 22).

La entonación cuenta con dos funciones principales: la primera es distinguir la semántica, ya que, si una sílaba más un tono en chino puede expresar un significado, una sílaba con cuatro tonos puede expresar cuatro significados diferentes. Por ejemplo, la monosílaba *yi* con cuatro tonos son: *yī* (一, uno), *yí* (姨, tía), *yǐ* (蚁, hormiga), *yì* (亿, cien millones), o el bisílabo *huoche*, que puede distinguirse por su entonación como *huǒchē* (火车, tren) o *huòchē* (货车, camión). La segunda función es distinguir morfemas cuasihomónimos. En chino hay incontables caracteres y palabras homófonas. Por ejemplo, en el *Diccionario de Xinhua*, la sílaba *yi* se corresponde a 131 palabras, pero el factor de entonación reduce en gran medida el fenómeno de la homofonía, aunque todavía quedan numerosos caracteres y palabras homófonas y homotonales. (Zhao, 1999: 22-25).

Velares	g, k, j	g, k, h, ng
---------	---------	-------------

Tabla 3

⁵⁸ Las sílabas se dividen en sílabas abiertas que terminan en vocales y sílabas cerradas que terminan en consonantes (Zhao, 1999: 21).

2.3.2. Los caracteres chinos

El proceso de traducción del español al chino es también el proceso de trasladar un idioma alfabético a un idioma logográfico. El sistema de escritura de los caracteres chinos es completamente diferente del sistema alfabético de la escritura occidental, que es fonosintáctico. Incluso antes de la aparición de *Hanyu pinyin* (Sistema de romanización estándar del chino)⁵⁹ en la segunda mitad del siglo XX, la escritura china casi no tiene nada que ver en términos de pronunciación. El desarrollo de los caracteres chinos se puede dividir aproximadamente en dos etapas: la primera corresponde al paso de los pictogramas a los ideogramas, es decir, de los símbolos directos que reproducen objetos concretos a los símbolos indirectos que reflejan el pensamiento abstracto; y la segunda, al paso de los ideogramas a los caracteres determinativos y fonéticos (Ramírez Bellerín, 2004: 67). Se puede decir que los caracteres chinos han mantenido unas formas y sentidos fijos durante al menos 18 siglos de historia.

Xu Shen (Ramírez Bellerín, 2004: 68-69) formuló un método tradicional de clasificación de los caracteres en su libro *Shuwen jiezi* (De los caracteres simples y complejos), distinguiendo seis secuencias o principios, los llamados *liushu* (seis escrituras):

- a. Pictogramas: Se utilizan para describir o dibujar con mayor precisión objetos específicos, como el carácter 口 [kou], que significa boca;
- b. Ideogramas: Se tratan de dibujos reveladores de significados, con una base pictográfica en los caracteres, como 上 [shang] o 下 [xia], que se corresponden a arriba y abajo, respectivamente;
- c. Compuestos semánticos: Son “caracteres formados a partir de dos o más caracteres simples cuyo significado resulta de la suma del sentido de estos elementos”. Por ejemplo, el carácter 林 [lin] compuesto por dos 木 ([mu], madera) significa

⁵⁹ El *Hanyu pinyin*, normalmente llamado *pinyin*, se trata del sistema de transcripción fonética del chino mandarín.

bosquecillo. El carácter 古 [gu] compuesto por 十 ([shi], diez) y 口 ([kou], boca), algo transmitido de boca en boca durante diez generaciones, equivale a antiguo;

d. Compuestos de sonido y sentido: Son “caracteres formados a partir de dos caracteres simples que aportan el significado y la pronunciación, respectivamente”. Por ejemplo, el carácter 轮 [lun], que significa rueda, está formado por el elemento de significado 车 ([che], coche) y el elemento de sonido 仑 [lun];

e. Caracteres formados por interpretación sucesiva: “son aquellos que están formados por derivación, generalización, metáfora, analogía, apropiación, figuración u otros métodos”. Por ejemplo, el carácter 考 [kao], que significa examinarse e investigar, es la derivación del carácter 老 ([lao], viejo, anciano, antiguo), porque las personas mayores experimentadas son las que mejor pueden realizar estas actividades;

f. Préstamos fonéticos: Son “caracteres formados por inducción fonética a partir de otro carácter más primario de sentido diferente”. Por ejemplo, el carácter 来 [lai], originalmente se reconoce como un tipo de trigo, pasa por homofonía a referirse a la acción “venir”.

Por último, los caracteres chinos son también conocidos como caracteres cuadrados, por su forma homogénea, que es también una característica que los distingue del español. Se puede decir que la primera dificultad que encuentran los traductores al traducir el español al chino es convertir las 27 letras del alfabeto en los miles de caracteres complejos o simples de la lengua china.

2.3.3. La combinación formal y la combinación semántica

Existe una clara diferencia en la expresión de las oraciones de la lengua española indoeuropea y de la lengua china sino-tibetana, por lo que cabe destacar dos conceptos

muy importantes en esta distinción. En primer lugar, la combinación formal (en chino, *Xinghe*) y la combinación semántica (en chino *Yihe*) que se corresponde en español a *hipotaxis (subordinación)* y *parataxis (coordinación)*. Son disparidades introducidas por primera vez por el famoso lingüista chino Wang Li en su libro *La teoría de la gramática china* (1984), con el fin de enfatizar la enorme diferencia entre estas dos formas de combinación oracional. Es cierto, como señaló Zhu (2013: 21), que la combinación de palabras y cláusulas en español se basa principalmente en medios sintácticos, léxicos y semánticos, como inflexiones, conjunciones y palabras relativas, tratándose esencialmente de una lengua hipotáctica caracterizada por una estructura rigurosa y lógica. Por consiguiente, en los ensayos (también en otros géneros literarios) se suelen encontrar oraciones largas y complejas, como el ejemplo de Menéndez Pidal presentado en la subsección 2.2.3.2. de este capítulo, “El gran empuje que Castilla [...] hoy aparecen extrañamente aislados entre sí.”, que ejemplifica las ventajas de la construcción de oraciones españolas (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.3.2.). Como vemos, las oraciones pueden extenderse casi indefinidamente, pues los sustantivos pueden admitir numerosos elementos modificadores y los verbos pueden acompañarse de múltiples complementos, lo que hace que la información no siempre resulte fácil de entender.

Por el contrario, la lengua china es más libre, flexible y diversa en la expresión. Como es una lengua sin flexión, expresa el número, el género, el tiempo, el modo a través de su vocabulario, mientras que la combinación de los componentes generalmente depende de un orden fijo de palabras, la variación semántica, el ajuste contextual y la asociación sobreentendida (Zhu, 2013: 21). Por este motivo, en chino se utilizan escasas conjunciones; la composición oracional está dominada principalmente por la idea, por lo implícito, más que por la gramática. Las frases suelen ser cortas, concisas, naturales y fluidas, pero centradas en la idea. Nada ilustra mejor esta característica que la literatura clásica china, de la que podemos observar muchos ejemplos en la subsección 1.2.1. de este capítulo (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 1.2.1.).

Por supuesto, tanto el español como el chino tienen ambas formas: combinación formal y combinación semántica. Así, al traducir un texto español a la lengua china, es

habitual cambiar la combinación formal entre elementos sintácticos por una combinación semántica. En este proceso, el traductor debe tener en cuenta el significado original y la fluidez de la traducción, ya sea eligiendo omitir ciertos componentes o trasvasándolos y traduciéndolos adecuadamente.

3. La traducción del ensayo unamuniano en China

La primera obra literaria hispánica traducida y publicada en China fue *Xibanya gongwei suoyu* (Rumores anecdóticos de palacio) en 1915, y la segunda fue *Moxia zhuan* (Leyenda del caballero mágico), que es la traducción de *Don Quijote de la Mancha* en 1922, la obra más destacada de la literatura española. Según el resumen detallado de Zhang (2018), se han traducido y publicado en China un total de 513 obras literarias españolas en casi cien años, desde 1915 a 2011. En este recuento se incluyen las múltiples traducciones de la misma obra; por ejemplo, *Don Quijote* ha sido traducido y publicado 146 veces. Sin embargo, entre esas 513 obras solo hay tres traducciones de ensayos.

De acuerdo con estos datos, es natural pensar que los ensayos hispánicos no son conocidos en China ni ha tenido un impacto en el mundo literario chino, pero en realidad, no es así. En las décadas de los treinta y cuarenta, los escritores de la generación del 98, como Azorín, Baroja, sus obras fueron traducidas a China. Sobre todo, los ensayos de Azorín se centraron en las costumbres rurales y la relación entre el hombre y la naturaleza, fueron referencias muy atractivas para los jóvenes ensayistas que buscaban la liberación nacional en la decadente China rural (Lou, 1995: 11)⁶⁰. Posteriormente, a partir de la década de los ochenta, los ensayos extranjeros se introdujeron en China de manera secuencial, momento en el que algunos de los ensayos de Unamuno se consideraron como los más representativos del género en español.

La obra ensayística filosófica de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida* se tradujo en su totalidad por Cai Yingjun (1982), Duan Jicheng (2007) y la Editorial de

⁶⁰ En las décadas de 1930 y 1940 en China, muchos estudiosos de la literatura conocían a las obras españolas a través de las traducciones al francés, que solían difundirse a través de círculos privados y rara vez se publicaban de forma oficial durante este periodo.

Arte y Literatura del Norte (1987). Además, otros ensayos traducidos se incluyeron en colecciones ensayísticas, tales como *Riji* (Diario) en *Ren shi weida de qiji* (El hombre es un gran milagro), *Yi bu xiaoshuo ruhe chuanguo* (Cómo se hace una novela) y *Wu de lishi* (La historia de *Niebla*) en *Shijie sanwen jingdian* (Clásicos mundiales de la prosa) traducidos por Zhu Jingdong y *Ai de benzhi* (La esencia de Amor) en *Zhihui shala* (Ensalada de la sabiduría) traducido por Wu Zhiming.

En relación al tema de investigación de esta tesis, *Paisajes del alma*, también es bastante desconocido para los lectores chinos. En los capítulos siguientes, se investigarán y explorarán los problemas específicos y las soluciones encontradas al traducir la obra al chino, teniendo en cuenta la fidelidad al texto original en español y la sensibilidad estética de los lectores chinos.

CAPÍTULO 2

La traducción del Paisajes del alma: estudios de la obra, y de las traducciones de otros ensayos de Unamuno

1. Estudio del Paisajes del alma

1.1. Paisajes y Unamuno

...soñar, con un libro de viajes en la mano, montañas, valles, ríos, mares y cielos libres...gozar, salgo a hacer repuesto de paisaje, a almacenar en mi magín y en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro.

(Unamuno, 1911)

Así se expresaba Miguel de Unamuno en el artículo *Ciudad, campo, paisajes y recuerdos*, mientras en sus miles de artículos publicados, reconstruía de manera literaria sus viajes y excursiones, recogidos con términos como “aventuras” y “visiones” en la tierra hispánica. En ellos se nos presenta el perfil de un hombre cotidiano que recorre lugares y paisajes, plasmando los sentimientos que le han despertado dichos escenarios. Tal y como apunta Llorens García (2003):

Se produce aquí esa íntima relación entre creación y conocimiento: se recorre un lugar, se habita un espacio nuevo imaginando al mismo tiempo, o con posterioridad, aquello observado y vivido. El paisaje, la ciudad, el lugar o la cumbre dependen, ante todo, de la persona que los contempla, y de este modo lo contemplado y recorrido es recreado, es conocido en su esencia, al tiempo que quien contempla se va descubriendo, conociendo y creando a sí mismo. El conocimiento de los lugares es solidario del conocimiento de la propia personalidad; de manera que el viaje «externo», el recorrido objetivo a través de la geografía hispana, es una profundización, un viaje interior que lleva a la creación de la propia personalidad.

En 1895, Unamuno expresaba su convicción de que España estaba por descubrir, y de que se ignoraban sus paisajes, paisanajes y la vida del pueblo. Y en 1915, veinte años después, seguía sosteniendo: “España está, en gran parte, todavía por descubrir y no menos en el aspecto pintoresco que en otros diversos aspectos” (*apud.* Ortega Cantero, 2016: 8). Llorens García (2003), por su parte, señala que Unamuno se enfrenta abiertamente a los paisajes y que la aceptación que de ellos realiza es multifacética, que su comprensión del país va desde la geografía hasta el alma y que la búsqueda de lo bello y de la estética del paisaje le permite abordarlos desde múltiples perspectivas, tanto racionales y explicativas, como sentimentales y comprensivas. Además, Unamuno pondera la experiencia: “el viaje es un estado de conciencia”, aspirando a investirlo de su estilo particular. Rodríguez Fischer (2007: 22) también apunta en esta dirección:

La unamuniana expresión paisajes del alma debe entenderse en el más hondo sentido espiritual porque ella traduce la convicción del viajero de que el paisaje vivido y sentido —y específicamente aquellos en que se amamantó nuestro espíritu cuando aún no hablaba— nos acompaña hasta la muerte y forma como el meollo, el tuétano de los huesos del alma misma.

Llorens García (2003) nos recuerda que estos artículos de viajes aparecieron regularmente en publicaciones de la época, para posteriormente ser compilados en libros para su publicación, tratando de usar estas crónicas para mostrar el estado del país y dar a conocer ampliamente su lado menos perceptible.

Paisajes del alma, así denominado por Manuel García Blanco el quinto⁶¹ volumen de viajes de Unamuno, contiene la conciencia y el espíritu más idiosincrásico de Unamuno. Muchos estudiosos aprecian la esencia de esos paisajes unamunianos, por

⁶¹ Cabe explicar que el primer libro de paisajes españoles, vistos y sentidos por Unamuno, apareció en 1902 bajo el título de *Paisajes*, y al año siguiente, publicó el segundo titulado *De mi país*; más tarde, en 1911, salió a la luz el tercero: *Por tierras de Portugal y de España* y, poco después, en 1912, llegaba el cuarto: *Andanzas y visiones*. (Manuel García Blanco, 1979: 7)

ejemplo, Azorín escribía en *El ideal de la vida* (apud. Pascual Barciela, 2015):

El paisaje de Unamuno se halla impregnado de espiritualidad. Casi no son paisajes, casi no vemos lo que pretende pintar el autor. Vemos el corolario moral, místico muchas veces, que el autor hace apoyándose en las ciudades, en los bosques, en las montañas.

Los elementos recurrentes de los viajes unamunianos son pueblos antiguos, paisajes, naturaleza, habitantes, intrahistoria, que bien pudieran pertenecer a cualquier lugar de España: Castilla, País Vasco, Cataluña, Canarias, etc. En sus innumerables aventuras, se muestra tranquilo o deprimido, radiante o exhausto y, finalmente, combina ese estado personal con la visión que presenta a través de su pluma, lo que lleva a los lectores a contemplar el paisaje del alma, el suyo y el español.

1.2. Fondo y forma de *Paisajes del alma*

1.2.1. Los viajes

El libro *Paisajes del alma* consta de once secciones; en total, una recopilación de treinta y cuatro artículos, en su mayoría escritos después de 1922 (excepto el *Pompeya*, publicado por Unamuno en 1982, y el homónimo de *Paisajes del alma* escrito en 1918). Fueron ordenados por el catedrático García Blanco de acuerdo con criterios cronológicos y temáticos y publicados en diversos periódicos de España y Latinoamérica. En ellos, la diversa geografía y las diferentes ciudades y regiones proporcionan inspiración al escritor: el País Vasco, las Canarias, Castilla, Madrid, ... No poseen los ensayos de esta antología un hilo emocional o argumental consistente, pues narran las experiencias de los viajes unamunianos a lo largo del tiempo y en diferentes espacios, voluntarios o incluso forzados. Unamuno, un viajero simpático, como se demostrará más adelante, ofrece una visión novedosa que nace, a menudo, del estremecimiento del alma provocado por la geografía visitada, así como del profundo amor por la tierra hispánica, que se refleja en cada párrafo, cada frase, e incluso en cada

palabra escrita.

En 1924, Unamuno sufría otro revés: tras ser destituido como rector de Salamanca, por razones políticas, partía exiliado a Fuerteventura. Este paisaje desolado se convertiría un reflejo de sí mismo en ese momento. Con ya 59 años, en circunstancias difíciles, y separado de su familia, se sintió atraído por el lugar, y alabó el clima, en particular la brisa suave, al que calificó de “eterna primavera”, así como la sana y deliciosa gastronomía. En julio del mismo año, tras cuatro meses de destierro, Unamuno huía de Fuerteventura y, aunque era consciente de su indulto, se exilió voluntariamente a Francia. Primero fue a París, y poco después a Hendaya. No sería hasta 1930 cuando regresaría a España. Cabe señalar que, a diferencia de la imagen recurrente del desterrado solitario y desesperado, según el propio Unamuno, el destierro fue también uno de los momentos más fecundos de su vida (Unamuno, 2012). Así, se puede establecer que el trasfondo de todos los ensayos del libro que nos ocupa abarca tres etapas importantes de su vida: antes del exilio, de Fuerteventura a París, y, por último, después del regreso a España.

Llorens García (2003) señala:

Unamuno es consciente de la labor que realiza viajando: es excursionista-montañero para descubrir enteramente la patria y obtener de ella una visión distinta; es viajero-peregrino para indagar en el alma de España y en el de sus paisajes menos conocidos; es viajero-urbano para conocer capitales y aportar una nueva perspectiva.

Y estas facetas en sus libros podrían sintetizarse en dos: viajero-urbano y viajero-peregrino. El Unamuno viajero no se limita a recorrer los lugares visitados por los turistas, sino que a menudo trata de aprender la historia que encierran esas geografías, entender esos lugares y concederles voz con su pluma. Como tal, es un viaje, no un tránsito (Llorens García, 2003). Se refleja claramente esta actitud en el texto de *Pompeya (Divagaciones)*: el escritor contempla y valora el paisaje, prestando atención a sus valores naturales, históricos y culturales, así como a sus cualidades simbólicas,

planteando incluso reflexiones en torno a la muerte... Una multiplicidad de temas en un breve ensayo, lo que da cabida a un descubrimiento tanto físico como espiritual. Lo mismo ocurre en *Los reinos de Fuerteventura*, excepto que este se trata de un viaje forzoso y no de *motu proprio*.

Por otro lado, en la dimensión de Unamuno como peregrino, el autor se halla más enfocado en encontrar su espíritu y el alma española en los campos y montañas que en la propia fisicidad paisajística. Caminando lentamente por el tiempo y el espacio, a la manera de un peregrino clásico, mientras recorre los paisajes de su alma, imaginación y realidad coexisten simultáneamente. Los pensamientos y la sensibilidad del escritor se funden con el paisaje externo (Llorens García, 2003). Sin duda, el primer artículo de este libro homónimo, *Paisajes del alma*, es el que mejor que refleja a esa figura de viajero-peregrino que Unamuno encarna existencial y literariamente.

Algunos de los textos escritos por Unamuno durante su destierro fueron recogidos en dos secciones de *Paisajes del alma: Canarias (Divagación de un confinado) y De Fuerteventura a París*. Fuerteventura, una isla desértica, grande pero pobre, “atraviesa actualmente por una de las crisis angustiosas frecuentes en su historia de tierra sedienta. Rodeada de agua, ceñida por el mar y sedienta. Así la ven en su destierro los ojos escrutadores, la mirada sagaz de D. Miguel de Unamuno” (Sebastián de la Nuez, 1959: 145). Y durante su estancia en París, el nostálgico Unamuno critica algunos escenarios parisienses por hallarse alejados de las “montañas”, el “mar” y el “desierto”, tampoco librándose la prensa parisina de sus críticas, por encontrarse llena de tópicos: un lugar en donde viven millones de personas, más florece el lugar común, llenando el intelecto de historias que suscitan desesperación (Blanco Aguinaga, 1975: 233).

Tras poner fin a su autoexilio y regresar a España, se hace patente en su trabajo que el tema del ensayo también vuelve a España, país al que el autor ama de manera innegable, al que conoce por medio de los viajes, pues tal y como él mismo afirma en *Por tierras de Portugal y de España*: “para conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma –lo que llamamos su alma–, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra” (Unamuno, 1960: 122). Los ensayos sobre España y Castilla ocupan dos secciones: como lugar de estudio en su

juventud y como lugar en donde pasó la mayor parte de su vida. A través de los distintos temas o motivos que recoge (tierra, castillos, ríos, fiestas, etc.), se hace perceptible su comprensión de las gentes y del paisaje de estos lugares. Se puede decir que el paisaje de Castilla simboliza el pasado glorioso, la realidad presente y la esperanza futura, y su ubicación geográfica convierte a la región no solo en el centro del país, sino también en el corazón del espíritu nacional. Castilla y sus paisajes han sido “descubiertos” durante muchos años, pero Unamuno también los ama por los valores intrahistóricos que encierra, postulando que el paisaje es el símbolo de la patria, por lo que el amor por el paisaje es tan importante como el amor por la patria. (Simpson, 2010: 1-2). Por otro lado, la ciudad de Madrid se menciona en muchas obras de Unamuno. Cuando era joven consideraba este lugar como una especie de gran ciudad que le hacía sentirse cansado y desilusionado, lo cual refleja inequívocamente en otro ensayo titulado *Ciudad y campo* (Rabaté, 2000: 195). Pero, en la década de 1930, cuando regresa nuevamente a Madrid, los sentimientos que le suscita la urbe capitalina se tornan amables, y destaca positivamente rasgos como “la vecindad”, “el rumoreo callejero, alegre y confiado, de aquel Madrid madrileño”, tal y como se refleja en *Los delfines de Santa Brígida* (Rabaté, 2000: 204).

1.2.2. La reflexión filosófica

Aprendí alemán en Hegel, en el estupendo Hegel, que ha sido uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy mismo creo que el fondo de mi pensamiento es hegeliano.

(*apud.* Morrón Arroyo, 1982: 311)

No es difícil adivinar que Hegel ha ejercido una gran influencia en la filosofía de Unamuno. Morrón Arroyo (1982: 312) señala que para Hegel todo lo real es racional y todo lo racional es real, y divide la historia de la filosofía en dos grandes épocas: la primera culmina con Spinoza, que sostenía que la sustancia estática era la realidad más elevada; la nueva época comienza con Kant: la realidad no es la sustancia, sino el

espíritu, el sujeto en desarrollo. Unamuno también califica a Hegel como un “estupendo poeta” en cuanto a autor de la Ciencia de la Lógica —una epopeya lírico-dramática—, “que es el evangelio de la lógica por la lógica, o como si dijéramos el arte por el arte” (*apud.* Ribas Ribas, 1978: 55). En la colección de ensayos *Paisajes del alma*, Unamuno manifiesta: “La Lógica, de Hegel, y la Ética, de Spinoza, son dos de los más grandes poemas que han sido escritos” (2012: 72).

De hecho, Unamuno, movido por un interés íntimo y serio, hace suyas muchas de las cuestiones sobre las que cavilan grandes figuras de la filosofía: la del propio problema. Es importante destacar que el tema de la filosofía es también el problema de Unamuno (Julián Marías, 1965: 19). Nos recuerda Arroyo (2002: 134) que el ensayo es el género literario más cercano a la filosofía, porque al igual que los textos filosóficos, el lenguaje que utiliza desempeña básicamente una función intelectual. Y respecto a la polémica en torno a si Unamuno era un filósofo o solo un ensayista, indica que la filosofía se halla indisolublemente ligada a la literatura de Unamuno, que la entiende como la concepción del mundo y de la vida, escribiendo en una ocasión a este respecto lo siguiente (Unamuno, 1999: 80):

La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma.

Unamuno otorga a la filosofía una función importante y necesaria porque el hombre necesita probarse a sí mismo, saber a qué atenerse, saber en qué se convertirá, consolarse o desesperarse de su nacimiento (Julián Marías, 1965: 166). Y para él, lo más necesario y valioso de la filosofía es su origen, su fuente vital, el esfuerzo por filosofar y, por tanto, la realidad de la vida de los hombres que se dedican en ella. Por eso, así escribe en *Como se hace una novela*: “No hay más profunda filosofía que la

contemplación de como se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne” (*ibid.*, 169).

A continuación, antes de hablar de la relación entre el pensamiento filosófico de Unamuno y el paisaje, querría mencionar el primer encuentro desafortunado entre filosofía y paisaje en la historia de la filosofía europea. Se trata del momento en que Sócrates, fuera de las murallas de Atenas, dijo: “Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad”. Es decir, para él el verdadero campo de investigación no se ubica en el paisaje de aquí, en el que lo circunda, sino en el del supra-cielo, el hiperuranios topos. Como resultado, el paisaje bajo el cielo ha sufrido una degradación ontológica completa: no merece ser objeto de contemplación filosófica. Sin embargo, sabemos que la naturaleza es parte del mundo circundante, y el paisaje es el área de nuestro mundo que se halla fundamentalmente entrelazada con las actividades humanas, siendo por tanto mitad humana y mitad natural, aunque no se pueda identificar directamente esa entretela humana, pero sí se puede afirmar que el centro del paisaje se enraíza en la propia conciencia humana. En los últimos siglos, la filosofía clásica ha mostrado poca afinidad con la cuestión del paisaje; en las obras de Kant, Hegel y Schopenhauer, los paisajes aparecen solo como objetos de contemplación estética. (Csejtei, 1999: 52-53).

Sin embargo, hay un ámbito en el que la relación con el paisaje es más importante desde el punto de vista filosófico y artístico, y es en el de la España de fin de siglo. El aumento del interés por el paisaje —y, al mismo tiempo, por una nueva forma de observación— se encuentra relacionado sobre todo con la aparición de la Generación del 98. A principios del siglo XVIII, España todavía se consideraba una región bárbara, un rincón subdesarrollado del mundo, pero después de la Guerra de la Independencia el país comenzó a experimentar un cierto florecimiento, apenas afectado por la aburrida monotonía de un mundo burgués gris y anodino que caracterizaba a las urbes europeas, convirtiéndose en un lugar sagrado, en un destino privilegiado para el viajero romántico. Sin embargo, la visión romántica del paisaje es en realidad selectiva y superficial. Las ciudades andaluzas son, a menudo, escenarios de ensueño y deseo románticos, exactamente lo contrario de lo que encontraremos en los ensayos de Unamuno en torno

al paisaje. Unamuno, así como otros del 98, que buscaban una España auténtica y genuina, recorrieron casi todos los rincones del país para redescubrir el paisaje español, y encontrar los lugares verdaderamente remotos y perdidos. Es importante destacar que el paisaje de Unamuno no se refiere, ni mucho menos, a una mera geografía física, sino que abarca e incluye también el paisanaje, esto es, la vida cotidiana de las personas que lo habitan, junto con la dimensión histórica del paisaje, que comprende el pasado y el presente, sin olvidar de que, en todos los sentidos, el tiempo también constituye un elemento de ese paisaje. La estudiosa Rosa Seeleman comentaba que la excelencia del enfoque paisajístico de Unamuno contiene información filosófico-metafísica. (Csejtei, 1999: 53-57). También Dezso Csejtei (1999: 57-60) señala, que es Unamuno “quien se sobrepone a todos respecto de la aproximación al paisaje, conteniendo, en su caso, un mensaje filosófico-metafísico”.

El rasgo esencial de la filosofía unamuniana pasa por una estructura fundamentalmente angustiosa, pues el hombre y su mundo se hallan conformados por contradicciones que resultan intransferibles. Y uno de los rasgos permanentes de la filosofía unamuniana en torno al paisaje es que, para él el paisaje es originariamente el tiempo. Lo que ve en el paisaje no es tiempo físico, sino tiempo histórico, y aún más importante, tiempo existencial. Hegel concluyó: “Quien mira racionalmente el mundo, lo ve racional.” En el paisaje, hallamos una explicación que hace más fructífera esta interpretación metafísica de la razón, pues “como uno mira el mundo tanto le mira, al revés, el mundo a él”. Podemos decir que el filósofo, nuestro autor, “ante el paisaje español, ibérico, abre el camino ante la *ateleología*, ante la contemplación meditativa” (Csejtei, 1999: 60).

1.2.3. Los poemas

Merece la pena tener en cuenta que, además de ser un excelente ensayista, Unamuno también alcanzó notables éxitos en el campo de la novela, la poesía y el drama. En el caso de los ensayos viajeros de este libro que nos ocupa, desde una perspectiva formal, una característica notable es que muchos de ellos (8 sobre un total

de 34) contienen algún poema.

Dichos poemas, varían en extensión y forma y podrían dividirse en dos tipologías: poemas regulares y poemas parcialmente regulares. A continuación, presentamos dos ejemplos, con su correspondiente cómputo silábico y esquema rítmico:

¡Oh, clara carretera de Zam <u>ora</u> ,	11	A
soñadero feliz de mi cost <u>umbre</u> ,	11	B
donde en el suelo tiende el sol su <u>lumbre</u>	11	B
desde que apunta hasta que rinde su <u>hora</u> !	11	A
¡Cómo tu cielo aquí, en mi pecho, <u>mora</u>	11	A
Y me alivia la grasa pesad <u>umbre</u>	11	B
de ésta ya más que mucha muched <u>umbre</u>	11	B
de París que el reposo me devor <u>a</u> !	11	A
Bulevares, <i>esqu</i> ares, <i>avenid</i> as,	11	C
sumideros del metro, ¡qué albañ <u>ales</u>	11	D
del curso popular con sus crecid <u>as</u> !	11	C
Senaras de la Armuña, ¡qué pañ <u>ales</u>	11	D
disteis a mis ensueños! ¡Cuántas vid <u>as</u>	11	C
abortan en las grandes capit <u>ales</u> !	11	D

Encontramos pocos poemas regulares en esta obra, como este soneto propio y otro escrito por Quevedo y citado en *Manzanares Arriba*. Los demás poemas son parcialmente regulares, algunos sin regularidad silábica, pero con rimas asonantes o consonantes, otros con regularidad silábica, pero con rima irregular. Y cabe mencionar que Unamuno en ocasiones crea sus propios esquemas rítmicos.

Aparte de la preferencia por los metros de ritmo endecasílabo, al final de su carrera creativa muestra una mayor aceptación y utilización del octosílabo, así como el empleo de diferentes tipos de rima y “un gusto por las figuras retóricas basadas en la repetición” (Romero Luque, 2000: 235-236). Por lo demás, Blanco García (1954: 154-155) muestra que la polimetría en el verso constituye una opción recurrente en la poesía unamuniana,

que las rimas asonantes y consonantes se distribuyen en versos próximos, o en dos inmediatos. Sin embargo, en una carta a un amigo, Unamuno explica que le “parece mejor hacer arte que hacer estética”, y a continuación, un “pequeño poema”, “La nevada es silenciosa...”, según él escrito hace años, presenta un “clima poético de ensayo de nuevas modalidades en torno a la rima”:

La <u>nevada</u> es silenciosa,	8
cosa lenta;	4
poco a poco y con blandura.	8
reposa sobre la tierra	8
y cobija a la llanura.	8
Posa la nieve <u>callada</u> ,	8
blanca y leve;	4
la <u>nevada</u> no hace ruido;	8
cae como cae el olvido,	9
copo a copo.	4
Abriga blanda a los <u>campos</u> .	8
cuando el hielo los hostiga,	8
con sus <u>campos</u> de <u>blancura</u> ;	8
cubre a todo con su capa,	8
<u>pura</u> , silenciosa,	6
no se le escapa en el suelo	8
cosa alguna.	4
Donde cae allí se <u>queda</u> ,	8
leda y leve,	4
pues la nieve no <u>resbala</u>	8
como <u>resbala</u> la lluvia,	8
sino <u>queda</u> y cala.	6
[...]	
florece sólo en la <u>cumbre</u> ,	8

sobre las montañas,	6
pesad <u>umbre</u> de la tierra,	8
y en sus entrañas perecen.	8
[...]	

En tal poesía, además de la polimetría, se observa el engarce de las rimas que se da “en versos inmediatos, a veces próximos, y siempre una de ellas al final y la otra u otras en el interior del verso”, se trata de una técnica, “utilizando las mismas palabras que el autor escribiera”. Las sílabas que presentan dicha rima las presentamos subrayadas para mayor claridad. Es destacable la repetición de las palabras como *campos*, *queda* y *resbala*. (García Blanco, 1954: 155).

1.3. Los elementos principales

Al decir que los paisajes de Unamuno son *Paisajes del alma*, no se quiere decir que estén «subjetivados», sino que aparecen como ámbito que integra un momento único e insustituible del alma de su autor. El paisaje es también para Unamuno un recurso expresivo de la personalidad, y una mostración de su drama íntimo.

(Marías, *apud*. López Ontiveros, 2009: 129)

En la descripción y tratamiento del paisaje que lleva a cabo Unamuno, existe claramente una modalidad literaria distintiva, pues su contemplación del paisaje es simultánea a la reflexión. No falta el pensamiento filosófico en su escritura, y el autor hace gala de un amplio sentimiento por la naturaleza. Para él, *no hay paisaje feo*, la ciudad y el campo, las montañas y las llanuras son todas paisaje (López Ontiveros, 2009: 127, 140). Al traducir la composición titulada *Paisajes del alma*, a fin de lograr una traducción lo más cercana posible al sentido y al sentimiento del texto original, el estudio de los elementos importantes del libro ayuda a acercarse al autor y comprender mejor las emociones implícitas entre líneas, así el traductor dispondrá de cierta base para resolver algunos problemas prácticos encontrados durante el proceso de traducción.

Y debe quedar claro que el paisaje que nos brinda el autor no siempre es físico, meros retratos directos de la naturaleza viva; más bien el alma del autor expresa su propio paisaje, se armoniza con el paisaje real y natural, formando un todo indivisible (Calzada, 1952: 77).

Señala Eduardo Martínez de Pisón (*apud.*, Jaime-Axel Ruiz Baudrihayé, 2014) que: “el significado metafórico del paisaje es expresado por Unamuno en tres sentidos: como expresión de la integración y semejanza entre naturaleza y obra humana; para indicar la existencia de un sistema profundo, latente tras la forma del paisaje y para mostrar la reciprocidad de este con el espíritu”. A continuación, se analizan dos perspectivas paisajísticas presentes en esta obra, a saber: la naturaleza y la humanidad, las cuales, al mismo tiempo, ponen de manifiesto la gran calidad literaria del escritor en su visión del paisaje español.

1.3.1. Los elementos naturales

Blanco Aguinaga (1975: 216) señala que “naturaleza en su conjunto y variedad — campo, monte y, según veremos, mar — atrae siempre al espíritu contemplativo de Unamuno”. En cuanto a los elementos naturales presentes en este libro, aquellos que consideramos particularmente dignos de estudio son las montañas, las llanuras, el agua y las plantas; Unamuno proporciona prolijas descripciones de cada uno de ellos, los cuales, además, se funden, se hacen uno con su alma en su escritura. Por supuesto, las representaciones de la naturaleza en los paisajes unamunianos son variadas; las montañas pueden ser volcanes, cimas, cordilleras, colinas, montes, etc.; las llanuras puede ser páramos, prados, estepas, etc.; el agua puede ser nieve, ríos, arroyos, mares, océanos, etc.; y, en el caso de las plantas, encontramos aún mayor diversidad. Desde la perspectiva del subjetivismo de Unamuno, a través de abundantes personificaciones de la naturaleza, pareciera que la humanizase (Palmira Arnáiz Amigo, 1982: 138).

1.3.1.1. La naturaleza y el alma

Tal y como indica Calzada (1952: 78-79), se observa esta fusión del elemento

externo natural y del sentir más íntimo en el primer ensayo *Paisajes del alma*: cuando describe “la nieve, que había caído en tempestad de copos, cubría las cumbres, todas rocosas, del alma”, parejamente expresa su yo más íntimo con “la soledad era absoluta en aquellas rocosas cumbres del alma, embozadas, como en un sudario, en el inmaculado manto de la nieve”, y acompañando a estas rocosas cumbres nos describe “almas fluidas y rumorosas las unas, que discurrían entre márgenes de verdura, y almas cubiertas de verdura”, pero también manifiesta que entre las cumbres rocosas, bajo la nieve y el cielo, “bullían aún las pavesas de lo que en la juventud de las rocas fue un volcán”. No solo se trata del paisaje físico, sino también del paisaje íntimo del autor, y la nieve, las cumbres y la vegetación aquí son metáforas claras y comprensibles de la realidad: “la juventud, la eterna y verde juventud, frente a frente con la vejez cansada”, nos presenta una imagen asociada con fuertes contrastes entre el anciano con un cabello blanco como la nieve y el fragante verdor de la juventud. En cuanto al volcán, implica para Unamuno la destrucción de numerosas ilusiones como el volcán violento con su lava abrasadora que arrasa lo que toca. Del mismo modo, en este texto, las llanuras sin cultivar y la estepa también constituyen un verdadero paisaje del alma, así avanzando en la lectura escribe: “también en la estepa, en el páramo, lejos de la montaña, cae la blanca soledad de la nevada silenciosa, y el páramo, como la montaña, se envuelve en arreciente manto de nieve”, donde el páramo se refiere al alma, al alma clavada en el suelo, tal vez como Calzada indica (*ibid.*), el alma carente de alegría es como un páramo, y el paisaje de la estepa no es más que nieve.

Se trata de un ensayo paisajístico-viajero este que brota de la enorme sensibilidad de Unamuno. El propio Azorín se percata: “lleva a Unamuno a escribir las páginas de paisaje acaso más finas que hayan salido de su pluma y que hayan sido escritas en castellano” (*apud.* Ortega Cantero, 2016: 20). Unamuno trata de hacer del paisaje un estado de conciencia, “compenetrándose con él y sintiendo sus cualidades, sus valores y sus significados”, tal y como se refleja en *La aulaga mayorera*, pues cree que este arbusto espinoso de Fuerteventura representa la expresión más perfecta de la propia isla, de sus “entrañas volcánicas” y del “poso de su corazón de fuego” (*ibid.*, 20). Obviamente, la visión unamuniana se halla a medio camino entre la visión fantástica y

la visión teológica y, a menudo, es desde la base de lo real, que eleva y expande su imaginación. En realidad, la aulaga representa un paisaje dedicado al peregrino, quien la busca fuera del tiempo, así el visitante nunca puede comprender ni siquiera ver tales plantas (Llorens García, 2003). Y en *Leche de Tabaiba*, la leche ofrecida por también ese arbusto endógeno de las Canarias, la tabaiba, es “jugo de los huesos calcinados de la tierra volcánica que surgió del fondo de la mar”, y “tuétano de los huesos de esta tierra sedienta”, pero añadiendo luego que puede “alimentar el espíritu”, halla y cobra su significado simbólico (Sebastián de la Nuez, 1998: 43).

1.3.1.2. La naturaleza y la música

En los paisajes descritos por Unamuno no es difícil encontrar una conexión con elementos musicales, pues la naturaleza alberga su propia y particular música, como “los rumores de la tierra”, “el canto del mar” con su “ritmo cadencioso” descritos en *Pompeya*. Y, escuchando atentamente las voces de los seres vivos que habitan el entorno natural, se hallan “el canto de los pájaros, los grillos, los sapos, las fuentes y el arranque del vuelo de las palomas”, tal y como refleja en *Este nuestro clima*.

En la escritura de Unamuno, como indica Calzada (1952: 76), el agua es música y una caricia suave y agradable, como vemos en el texto *Una civilización rústica*:

El río baja cantando, brizando el sueño de la vida de aquellos montañeses primitivos, celtibéricos, y lamiendo los peñascos rodados y los codones que arrancó a los riscos de la cordillera que sirve de cabezal a España.

El cántabro río Nansa, en Tudanca, “cantaba a la luna”; la paz del cementerio vigilado por una cruz de piedra, se cuneaba en el canto claro del río, que el Nansa “briza el sueño de los soñadores muertos como briza el de los vivos”; un río que “se despeña cantando, entre peñascos, es algo más hondo que la historia lo que nos dice su cantar”. También, en *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios*, nos ofrece esta sensorial descripción:

Y en este el agua es el acento musical. Canta el agua del Manzanares naciente con acento castellano, latino, gótico y morisco, como el del Fuero de Madrid. Canta en este paisaje castellano el agua que, entre sobrios y escuetos arbolillos, baja de los cascos de la Sierra de Guadarrama, de La Pedriza.

Además, el autor asocia el país y la lengua con el paisaje, cree que “el país y la lengua también se revuelcan sobre la tierra de tomillos y jaras y espliegos y cantuesos y gamonas..., y hacen el paisaje y el lenguaje. El paisaje es un lenguaje, y el lenguaje es un paisaje”. Todos estos son sonidos en la naturaleza, que la gente necesita escuchar y amar con el corazón para comprenderlos, porque “al oírle cantar se le suben a uno de las entrañas de la tierra madre de España ocho siglos que le remozan a quien les oye con el corazón”. (Calzada, 1952: 77).

1.3.1.3. La naturaleza, la soledad y el silencio

Los campos, las llanuras o las cumbres representan para Unamuno, sobre todo, la soledad y el silencio, la distancia del ruido de la historia, y “la monotonía de la naturaleza es [...] la más pura soledad en la que se refugia el hombre cansado de la guerra” (Blanco Aguinaga, 1975: 216). En este libro que nos ocupa, *Paisajes del alma*, la soledad y el silencio constituyen conceptos clave en el pensamiento unamuniano. Veamos un ejemplo: “terrible como Dios silencioso es la soledad de la cumbre, pero es más terrible la soledad del páramo”, escribe Unamuno, en *Jueves Santo en Rioseco*. Aquí, la cumbre padece “soledad absoluta”, el páramo “la dolorosa soledad serena”; en *La aulaga majorera*, por su parte, el desierto adolece de “notable soledad”. Los paisajes naturales cultivaron su soledad y constituyen su propia soledad.

Y el silencio va casi siempre acompañado de o acompañando a la soledad, por lo que tampoco constituye un tema nuevo en los numerosos ensayos unamunianos, donde se relaciona con la inmutabilidad y la eternidad de todas las cosas: “es de silencio sobre todo de lo que allí se goza”, esta conceptualización de silencio no es como una oposición al ruido, sino una referencia a sí mismo, en el plano experiencial, de ahí su

constante presencia en el mundo de Unamuno. La soledad y el silencio de la naturaleza son el primer gusto de la eternidad (*ibíd.*, 216, 218), sin embargo, lo que Unamuno busca en el paisaje no es un silencio negativo, sino uno original, profundo, inmutable. Este silencio no es hueco, vacío, ensordecedor, sino compacto, denso, sólido, y que casi de manera obvia ayuda a los individuos a darse cuenta de su verdadera existencia. (Dezso Csejtei, 1999: 63). También en el artículo *Paisajes del alma*, el autor enlaza el silencio con el valle y la cumbre, con las almas de los árboles, los arroyos y las colinas, pues toda su existencia discurre en ese marco: “allá arriba era todo silencio”. Mientras, en otro texto, en el de *Nieve*, aparece la poesía *La nevada es silenciosa*, donde expresa su creencia de que, efectivamente, “lo más simbólico de la nevada es su silenciosidad”, así como las estrellas en el mar, silenciosas, colgando sobre las olas. Por supuesto, muchos momentos de interacción con otros seres humanos se hallan también presididos por el silencio, pues como él mismo manifiesta, pasa muchos días en compañía “casi siempre silenciosa con los tudancos”, rodeado por el valle cuyo silencio es diferente al del convento, así escrito en *El prado del Concejo*. En el artículo del autor en torno al Jueves Santo se describe entre líneas una procesión silenciosa, como se puede saber por “tocaba en silencio el clarín”, y poco después describe líricamente “resonando en el silencio, la cruz y la palabra” (Unamuno, 2012: 103).

1.3.1.4. La naturaleza y la eternidad

En la obra que nos ocupa, la atención de Unamuno a la eternidad de la naturaleza ocupa un lugar importante, lo cual se plasma en que siempre contempla la naturaleza y se aleja de la historia, pareciéndole a su espíritu que todo se quedase en una visión eterna presente (Blanco Aguinaga, 1975: 219). Generalmente, los objetos inmóviles, estáticos tales como luz, viento, montañas, llanuras, piedras, ríos, mares, siempre se encuentran presentes en esos paisajes absolutamente solitarios y silenciosos que para Unamuno son paisajes fuera del tiempo o, por así decirlo, eternos, atemporales, que traen paz a su alma (*ibíd.*, 220). Precisamente, como implica el título *¡Montaña, desierto, mar!*, todos los paisajes vistos desde lejos aparecen como inmutables y así lo

refleja: “la visión eterna de la cumbre de la nevada de Gredos”, exclamando a continuación: “¡La visión eterna de Gredos!”, a lo que sigue, por otro lado, la visión eterna “de la calva llanura de la Armuña”. También el mar, testigo de la historia goza igualmente de esa misma visión eterna en la que nuestro autor desearía bañarse cada día, revelando que las almas de los hombres se immortalizan en estas vistas eternas. La eternidad de Unamuno es un estado que siempre existe y que se halla conectado con las personas, que se descubre en ciertos momentos fugaces del tiempo. Y la visión, la visión del paisaje es eterna, no porque trascienda al tiempo, sino porque existe en el tiempo, en lo más profundo del mismo. En efecto, la íntima fusión con un determinado paisaje físico permite “una disposición en que se puede experimentar existencialmente lo que es indivisible respecto de la temporalidad”. En cuanto a la eternidad de la que estamos hablando aquí se encuentra estrechamente relacionada con las personas, a saber, se trata de una eternidad personal. (Dezso Csejtei, 1999: 72).

De esta manera, la eternidad es casi su palabra eterna, y él conociendo y escribiendo infinidad de eternidades frente a innumerables diversos paisajes, en *Los delfines de Santa Brígida y Cuenca Ibérica* menciona la “España eterna”, expresando su concepción íntima. También, sugiere que la localidad de Tudanca, nutrida por el río Nansa, constituye un eterno paraje, entre “la cúpula de la mansa del cielo” y “las cimas montañosas”. Describe el “remanso” de la leyenda cotidiana como “el agua espiritual eterna”, y en cuanto al real agua en la fuente se la describe “endechando en la eterna frescura”, además, se lee en el texto *Salamanca en París* que en el Campo de San Francisco también escuchó “el rumor de las aguas eternas”. Nos cuenta también en *Jueves Santo en Rioseco*, que vio en el cielo nocturno, el Carro Triunfante (Orión) arrastrado por Sirio y llevando a las Tres Marías formar la eterna procesión. Y en el poema del texto *Por el Alto Duero* escribe: “olas murientes en la eterna playa”. Por supuesto, nuestro autor realiza muchas más alusiones a la eternidad, por ejemplo cuando cuenta que “se oye cantar a la cigarra la eternidad de la vida”, que repite la “eterna historia” entre él y un otro en *La eterna Reconquista*, a la vez que en *En el castillo de Paradilla del Alcor*, sentencia que “la actualidad se hace eternidad” cuando la historia a las veces se remansa. Leyendo los ensayos de paisajes de Unamuno,

sabemos que realmente prefiere describir las eternidades de la naturaleza, mientras siente la quietud y inmovilidad en medio de las vistas. Todas estas palabras, sin duda, expresan su constante búsqueda constante de la eternidad.

1.3.2. Los elementos humanos

Al igual que los paisajes naturales, Unamuno escribe sobre un gran número de paisajes humanos por medio de la descripción de la vida y trabajo en las ciudades y los pueblos, mostrando que es capaz de crear imágenes tan cercanas como la dimensión humana del paisaje. En particular, a través de la combinación de la atención a los elementos naturales y humanos, elabora el retrato de imágenes de paisajes expresivas y penetrantes, con carácter geográfico extraordinario. Así, “en esa doble perspectiva perceptiva e interpretativa apoyó sus imágenes del paisaje”. (Ortega Cantero, 2016: 16-17).

1.3.2.1. La humanidad y las construcciones

En España, los viajeros de la Generación del 98, en su búsqueda de los aspectos esenciales y permanentes de la cultura española, encuentran las características propias de “lo español” en la diversidad de la arquitectura y en la afirmación de las diferentes identidades regionales, elevando así la arquitectura al ámbito de la estética (Líndez Vilchez, 2015: 9). Unamuno cree que la sensibilidad estética, provocada por sentimientos como el de sentirse agradecido, hace que uno ame el campo, ame el país y se sienta cerca de la tierra. En su época, los pueblos y ciudades mantenían todavía un acervo de antiguos monumentos, conventos, monasterios, mansiones y casas venerables, pobres quizás, pero con una sencillez y austeridad cromática, de líneas y volúmenes que se echan de menos hoy en día. Al contemplar y describir el paisaje, Unamuno entrelaza sus pensamientos con sus evocaciones históricas y literarias. Es una lástima que cientos de pequeños pueblos de Castilla, Galicia, Extremadura, ... muchos de los cuales atesoran una dilatada historia, ya hayan sido desfigurados, es decir, muchos de los pueblos descritos por Unamuno ya no existen. (Jaime-Axel Ruiz Baudrihayé, 2014).

En esta antología, los edificios urbanos y rurales son “entes” nunca pasados por alto en la descripción del paisaje confeccionada por Unamuno. En el artículo sobre el viaje a Italia, titulado *Pompeya*, escribía: “Pompeya, con sus desiertas calles, sus casitas sin techo caldeadas por el sol y su soledad tan llena de luz, no me pareció triste”, y “las casas son muy pequeñas, con patio e impluvium todas”; Walter Scott la llamó “¡La ciudad de la muerte!”, frente a las ruinas y las fuertes impresiones producidas por la visita, si bien implicaba por escrito que la muerte era un accidente de la vida, la escena aliviaba la presión sobre el alma de este futuro profesor de humanidades (García Blanco, 1954: 183). En su viaje por tierras españolas, el autor se encontraba también con “casas abandonadas que se derrumban, escaleras exteriores sin aramboles –barandillas–, y como colgadas en algunas”, arquitectura descrita en *En el castillo de Paradilla del Alcor*, donde el protagonista es un castillo, “sencillo, rudo, borroso; al parecer, insignificante. [...] Se entra en su recinto por la ruina de una puerta flanqueada de dos torreoncillos”. Por otra parte, en el texto en el que el autor recuerda a Pereda, relata que “el humo del tejado” daría la impresión de que hay civilización aquí, y Pereda “se encierra en alguna de esas viejas casonas solariegas, infanzonas, con su escudo de armas, que en los más escondidos repliegues de la Montaña”.

En el pequeño parque cerca de su residencia en París durante el autoexilio, encontró un monumento “bastante ramplón, en que aparecen dándose la mano en el tablado, ante el público modesto y sensible, Lafayette y Washington, en bronce”, cerca también “un lamentable bloque de mármol al que corona un busto de un señor con patillas, y en medio del bloque un medallón con una cabeza de perfil”, y al otro lado del parque hay otro monumento, “un soldado francés y otro de los Estados Unidos de la América del Norte”, en estos viejos monumentos artísticos, Unamuno estaba buscando las huellas de la historia y, podemos afirmar que, esos monumentos artísticos con especial significación, aparecen con frecuencia en la antología.

Por supuesto, en los paisajes descritos por Unamuno, nunca nos perderemos la presentación de iglesias, conventos y templos, aun cuando algunos sean viejos y se hallen en ruinas, tal y como figura en el artículo *Cuenca Ibérica*:

En un rincón de una hondonada, los cipreses de las Angustias, arrimados al espaldar de la roca, junto al abandonado convento donde no hace mucho buscaba refugio y sosiego el cardenal Segura, primado de España.

Así mismo, habiendo cabida para lo opuesto, aquellos más magníficos se describen en *Jueves Santo en Rioseco*:

Y en Medina de Rioseco, cuatro grandes y grandiosos templos, como cuatro grandes naves, ancladas en la paramera, y el mayor, la espléndida iglesia de Santa María, con su altiva torre barroca –lo barroco nos dice barrueco o berrueco, y es berroqueño–, que avizora la ciudad toda, y en esta iglesia, la capilla, ya celebrada, de los Benavente.

Nuestro autor se erige en testigo de una larga historia, pues ha visto iglesias y conventos excesivos, levantados sobre la opresión a los pobres, igualmente, ha asistido a su quema. Las iglesias en el paisaje pueden haber sido una casualidad narrativa, pero su presencia en los ensayos representa la fe y la vida de la gente de ese tiempo.

1.3.2.2. La humanidad y la vida

A lo largo de sus viajes, Unamuno no se detiene a conocer la historia, la cultura y la vida de la gente de cada lugar, sino que reflexiona sobre lo visto y, al mismo tiempo, sobre la pura narración de sus experiencias en las ciudades y los campos. La lentitud de su escritura refleja la eterna vida cotidiana, aunque muchas veces esta sea monótona y repetitiva. Así lo hace respecto al día de San Agustín, cuando el regidor llama a todos al sorteo, porque “el prado del Concejo de Tudanca se divide cada año en lotes o suertes, brañas, y estas se sortean entre los vecinos todos”, y Unamuno comenta que se trata de “una comunidad de individualistas, una verdadera democracia celosa del derecho individual a no ceder del derecho”. Sobre ese mismo día, el autor también nos presenta el paisaje de la vida a través de su dimensión sonora: “a toque de campana –de campana civil y comunal– subieron los vecinos todos –y yo con ellos– a la alta y verde pradería

que confinaba con el cielo”, el cual, por supuesto, constituye el paisaje humano que se conforma en la vida cotidiana del día a día pueblerino. (Unamuno, 2012: 37-38). Por otro lado, la descripción que lleva a cabo de otras fiestas es diferente, tal como el desfile de Jueves Santo en Rioseco donde resalta su carácter sagrado: “desde la plaza de Santo Domingo, al bajar la procesión, [...] a la luz de luces de cera de abejas, en velas, que llevaban procesionalmente manos de mujeres, en fila”, estos pasos pasaban por calles y esquinas (*ibid.*, 103). En *La Cibeles en Carnaval*, sin embargo, enfocaba su descripción en la revolución, o sea, la guerra civil española como un carnaval: “en aquel estallido carnavalesco que fue lo de las quemadas aquellas, cuando unos aburridos chicos –que no hombres– de la calle se disfrazaron de pobres diablos revolucionarios, hubo quien sintió toda la tontería –peor que barbarie– del acto”, siendo lo escrito un grito de angustia, catarsis de inquietud, trazos llenos de dolor, duda y pensamiento.

Esta su preocupación por la vida de la gente se encuentra, por supuesto, relacionada con el propio autor. Su Bilbao natal, en *Del Bilbao mercantil al industrial*, llamado “Bilbao chiquito” por Unamuno, urbe norteña donde pasó la mayor parte de su infancia y juventud y, que representa un retorno a la inocencia perdida, a la fuente de la vida (Abella Maeso, 1996: 180-181), una importante ciudad portuaria donde la gente allí se centra en “la agricultura, ganadería, navegación y comercio, industria modesta y recatada”, sin embargo, de la que el autor afirma que sufría una terrible crisis: “el agio y el juego de los valores [...] que tan en lo vivo ha aprendido la villa de los mercaderes del Nervión”. Y nuestro autor, como miles de lugareños, es testigo de la industrialización de Bilbao, exclamando finalmente: “¡Ay, mi Bilbao, mi Bilbao! Pero que viva y crezca, que también yo, gracias a él, crezco y vivo”.

A veces, el léxico empleado por él refleja también las palabras más normales y comunes propias de la vida cotidiana: “en torno a fuentes públicas se reúnen en los lugarejos, y aun en los lugarones, las mozas de la vecindad; la fuente es fuente de las murmuraciones y comadrerías lugareñas”, “y en la calle, caleidoscopio de transeúntes, y al pasar, cachos de conversación, frases sueltas, un «¡hombre, no!», o bien: «¡no, mujer!»” (Unamuno, 2012: 129, 151, 152).

1.3.2.3. La humanidad y la religión

Como indica Julián Marías (1965: 145), “la obra entera de Unamuno está inmersa en un ambiente religioso; cualquier tema acaba en él por mostrar sus raíces religiosas o culminar en una última referencia”, y en este libro titulado *Paisajes del alma*, se ve en su trasfondo la relación entre las visiones unamunianas y la religión, o mejor decir, el propio Dios. Según Abella Maeso (1996: 181-186), Unamuno vive escindido entre dos mundos opuestos marcados por la antigua fe y el racionalismo moderno, a lo que se suma la tragedia de la familia, la decepción de las realidades sociales y políticas, provocando la confrontación entre ambos mundos que una fe agónica, una esperanza desesperada que es la que la lleva a concebir a Dios:

El Todo que anhelamos, como un Dios sufriente, un Dios por hacer, compendio de las almas todas, en el que se armonizan las personalidades. Un Dios creado por la síntesis de las voces que intervienen en el diálogo universal y que constituye, al tiempo, la plenitud de la conciencia, de la humanidad, ansiada por todos, garantía de la inmortalidad.

Por lo tanto, la propia experiencia del exilio de Unamuno le recuerda el destierro del ser humano, “la expulsión de un paraíso que solo se reconoce como tal cuando se ha perdido y que quizá pueda recuperarse al traspasar el umbral de la muerte” (*ibid.*, 182). Al mirar hacia los páramos y el cielo cubierto de grandes nubes, nuestro autor afirma que son como “las dos palmas de las manos de Dios”; del mismo modo, describe el cielo natural como “la palma azul de la mano de Dios”, mientras que la otra mano, la tierra de España, se halla abajo. Y en el Medinaceli en ruinas, el autor “veía subir al cielo de Dios a nuestra España y soñaba que el Dios de Cristo la soñaba como Él se sueña: una y trina” (Unamuno, 2012: 15, 97, 181). Julián Marías (1965: 160) señala que la proximidad con Dios, tanto en la mente como en la práctica, le provoca una especial confianza en él, siendo esta la forma que la fe toma en el escritor. De hecho, Unamuno suele usar frases relacionadas con Dios para expresar sus sentimientos: por

ejemplo, al describir la nevada, cita el canto de ángeles en los cielos “¡Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra, paz!”; frente a la aulaga mayorera de Fuerteventura, el autor la elogia, la admira y finalmente exclama: “¡Dios te siga bendiciendo, aulaga mayorera!”; al hablar la historia y la leyenda, cree “¡Pero esté de Dios que se vaya la Historia, la que creemos tal, dando paso a las leyendas!”; y, cuando lanza una ojeada a la torre, le surge la pregunta “¿Y adonde irán a dar, a «se acabar y consumir» estas visiones?”, para luego volver a preguntar “¿Me las llevaré a Dios conmigo?”. Todo esto es debido a que nuestro autor cree en Dios como cree en sus amigos, se siente en la mano de este ente divino, y confía en él, de esta manera siempre está presente en sus escritos. (Unamuno, 2012: 18, 70, 119, 169).

1.3.2.4. La humanidad y la historia

Unamuno tiene en cuenta el significado histórico del paisaje, su conexión con la historia y, lo más importante para él, con lo que él llama intrahistoria⁶². Como señala Pedro Laín Entralgo, proyecta en el paisaje “un sentimiento personal e histórico”, y su visión del paisaje, como la de otros escritores de la generación del 98, incluye “una idea de la historia que fue” y “un proyecto de la historia que podría ser” (*apud.*, Ortega Cantero, 2016: 20). A menudo ve en las cualidades del paisaje el símbolo de la intrahistoria en sí misma, aquello que subyace a los hechos históricos más obvios y tradicionales. En Fuerteventura, por ejemplo:

Y he aquí cómo este pedazo de África sahárica, lanzado en el Atlántico, se permitía tener una península y una muralla como la de China, en cuanto al sentido histórico. Porque aquí hubo historia en lo que se llama los tiempos prehistóricos de la isla, lo que quiere decir que aquí hubo guerra civil, guerra intestina entre los guanches que la habitaban.

De este modo, el valor simbólico del paisaje adquiere una notable dimensión histórica

⁶² El término “intrahistoria” se trata de la traducción del hegeliano *innere Geschichte*, y la encarna la gente arraigada a la tierra, ajena a la novedad y al clamor de los políticos.

y literaria en la obra de Unamuno, que ayuda a definir la amplitud cultural de su visión emocional y comprensiva (*ibid.*, 20-22).

Unamuno cree que la intrahistoria es ante todo intraconsciente o inconsciente, aplicable a la historia y aplicable a la vida colectiva. Para él, lo intrahistórico es simplemente “lo inconsciente en la historia” (Fernández Turienzo, 1997: 94). Por tanto, se puede categorizar que “la historia es consciente; la intrahistoria es inconsciente” (Llorens García, 2003). Blanco Aguinaga (1975: 234) nos recuerda que la tradición eterna, la intrahistoria es como el fondo del “mar de silencio”, miles de personas sin historia se hallan inmersas en esta tradición “silenciosa y continua”, viviendo una vida de silencio porque el silencio es la eterna humanidad en la que participan. Y esto acaece en la vida del pueblo o en la del país como se lee en *Cuenca Ibérica*:

Dos aniversarios: el 21 de septiembre y el 15 de julio, que se agregan al aro de las festividades litúrgicas con el día de Difuntos, el de Navidad, los de Pasión – procesiones callejeras en que entre encucuruchados penitentes de mascarada chispea la cara lacrimosa de la Virgen Madre–, los de Resurrección; la historia de siempre y que siempre, como el caudal de los ríos, vuelve por las mismas hoces de siempre.

Este es el hecho intrahistórico, una vida cotidiana simple pero intensa, que constituirá la extensión de todos los verdaderos momentos históricos, de todas las “intrahistorias” aisladas en el tiempo (Margenot, 2009).

Según Jean-Claude Rabaté (2002: 75), nuestro autor se trata un hombre que redescubre su deseo de vivir en medio de la adversidad, como podemos ver en los ensayos sobre París presentes en esta antología, donde, por un lado, rinde homenaje a la ciudad del exilio, gracias a la cual regresa al mundo de su infancia, a la intrahistoria de Salamanca, y, por otro lado, considera a París como prisionera de su propia historia, “una Historia petrificada que ahoga al individuo”, así que exclama:

¡Y por todas partes historia, historia, historia! ¡Y luego, almacenada en museos, arqueología! «Aquí decapitaron a Luis XVI». «Desde esa torre se tocó a rebato en lo

de San Bartolomé». «Esta columna derribaron los de la Comuna». «Aquí están las cenizas de Napoleón». «Aquí...».

En marcado contraste con la sobresaturación de la historia parisina, falta la idea de naturaleza, y Blanco Aguinaga (1975: 235) llega a la conclusión de que Unamuno nunca expresa sus pensamientos de manera explícita, sino que insiste más o menos subrepticamente en que lo contrario de la historia es, justamente, la naturaleza.

2. Estudio de los ensayos unamunianos traducidos al chino

La traducción de las obras de Unamuno requiere buscar un equilibrio entre la transmisión del significado lingüístico y la transmisión de sus cualidades literarias y artísticas. Para poder completar de la mejor manera posible la traducción del volumen *Paisajes del alma*, así como esta tesis, lo ideal sería que hubiese referencias aplicables pero, hasta el momento, no existen traducciones de los ensayos en esta colección. Por ese motivo, estudiaremos y analizaremos, a continuación, algunos otros ensayos unamunianos traducidos al chino, que contienen numerosas técnicas y fórmulas de traducción de palabras y frases de gran valor referencial, para determinar cómo se han salvado las dificultades que encontramos en la traducción de la obra.

2.1. La elección de las palabras apropiadas: precisión léxica

La traducción china de *Del sentimiento trágico de la vida* es la que más se acerca a nuestro propósito, no solo por ser la única traducción completa de una colección de ensayos unamunianos, sino también por la gran cantidad de elementos literarios que comparte con *Paisajes del alma*.

Las palabras de los distintos idiomas plantean diferencias desde el punto de vista de los campos semánticos. Por lo tanto, en comparación con un método de traducción basado en un sistema fijo de correspondencias lingüísticas, es decir, traduciendo siempre las palabras del texto original con las mismas palabras en la lengua meta, resulta más razonable elegir las palabras adecuadas de acuerdo con el contexto. A saber,

en la traducción hay “prioridad de la coherencia contextual sobre la correspondencia verbal” (Nida, 2012: 287). Debe destacarse el gran papel del contexto en la traducción, ya sea contexto situacional o cultural. Tal como cree Firth (*apud* Wu, 2009: 103), cada palabra es una palabra nueva cuando se usa en un contexto nuevo⁶³. Por lo tanto, la traducción no puede basarse únicamente en los equivalentes generalizados que nos aporta el diccionario, sino que hay que considerar el contexto específico para encontrar la expresión más adecuada. En el caso de la traducción del español al chino, la elección léxica debe venir marcada por la precisión, tanto más cuanto que el vocabulario chino es extremadamente rico y diverso, con un gran número de sinónimos y cuasi sinónimos, una clara distinción entre términos positivos y negativos, y una marcada definición entre el lenguaje escrito y el hablado, por lo que no es fácil elegir las palabras más apropiadas (Zhu, 2013: 35).

El primer término que habría que analizar es la palabra *alma*. Véase los siguientes ejemplos:

1. Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? ¿Para qué? Es el ¿para qué? de la Esfinge, es el ¿para qué? que nos corroe el meollo del alma, es el padre de la congoja, la que nos da el amor de esperanza.

如果我们都彻底归于死亡，一切事物的存在是为了什么？这个“为了什么”就是斯芬克斯的“为了什么”；就是那腐蚀我们灵魂活力的为了什么，它就是给予我们希望之爱的痛苦根源。

(Traducido por Duan, 2007: 61)

2. Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida, [...]

从各个时代的诗人身上，从他们的心灵深处，这一种人生的飘忽感迸发出凄绝的呼声： [...]

(Traducido por Duan, 2007: 55)

⁶³ La frase original es: Each word when used in a new context is a new word.

3. [...] pero al punto la voz del misterio me susurra ¡dejarás de ser!, me roza con el ala el Ángel de la muerte, y la sístole del alma me inunda las entrañas espirituales en sangre de divinidad.

然而，随之而起的，确是神秘的声音在我耳旁低语：“放弃生命吧！”死神的使者用他的翅膀牵扯着我，我的心灵在收缩，神圣的血液淹没到了我的心灵深处。

(Traducido por Duan, 2007: 57)

4. [...] cuando «nace en el corazón profundo un amoroso afecto, lánguido y cansado juntamente con él en el pecho, un deseo de morir se siente».

“当爱涌现在心灵深处的刹那，倦怠与疲惫在他胸中也同时存在，他感到一种要去死亡的愿望”。

(Traducido por Duan, 2007: 62)

Lo que se puede observar es que la palabra *alma* se traduce como 灵魂 [linghun] en el ejemplo 1, y según el *Gran diccionario español-chino* (Sun, 2008: 108), el primer equivalente en chino del término español *alma* es 灵魂 [linghun]⁶⁴, que en chino antiguo se refiere al fantasma que aparece después de la muerte del hombre, y también al espíritu humano y a la mente⁶⁵. En la cultura china contemporánea, influida por el cristianismo y el budismo, la gente considera cada vez más el alma como algo opuesto al cuerpo, y la palabra 灵魂 [linghun] ha adquirido un carácter religioso. Basándose en el contexto del ejemplo 1, el traductor pretende transmitir el significado de alma como la sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos, por lo que la palabra 灵魂 [linghun] sería adecuada y comprensible en la traducción para los lectores chinos. Por otra parte, en el diccionario (Sun, 2008: 108) también encontramos los segundos

⁶⁴ Cabe mencionar que la palabra latina *anima* y la palabra inglesa *soul* se corresponden con la palabra china 灵魂 [linghun].

⁶⁵ En el poema *Jiu Zhang, Ai Ying* de la obra *Chu Ci* de *Qu Yuan* (a.C. 339-a.C. 278), la palabra 灵魂 [linghun] se refiere a los fantasmas en el verso 羌灵魂之欲归兮，何须臾而忘反 ([qiang linghun zhi yu gui xi, he xuyu er wang fan], lit. Mi alma sueña con volver, y no he olvidado mi patria ni un momento); y en otro verso 何灵魂之信直兮，人之心不与吾心同 ([he linghun zhi xin zhi xi, ren zhi xin bu yu wu xin tong], lit. ¿Por qué mi temperamento es tan recto y los demás piensan que yo soy de otra manera?) del poema *Jiu Zhang, Chou Si*, la palabra 灵魂 [linghun] se refiere a la mente y al espíritu.

equivalentes de *alma*, es decir, 心 [xin], 心灵 [xinling] y 良心 [liangxin]. Se observa que en el ejemplo 2 se traduce *alma* como 心灵 [xinling], que está compuesto de dos caracteres, 心 [xin], que es *corazón*, y 灵 [ling], que es *espíritu* y *alma*. La palabra 心灵 [xinling] se refiere a todo el intelecto, los pensamientos, la voluntad, los sentimientos y los recuerdos de una persona; es un concepto de la categoría psicológica de origen occidental, pero que se encuentra a menudo en la literatura contemporánea china, por lo que es bien conocido por los lectores chinos. Por lo tanto, la traducción 心灵 [xinling] es la más precisa y adecuada cuando el traductor quiere transmitir la palabra *alma* del texto original como la conciencia y el pensamiento de los poetas. Si nos fijamos en el ejemplo 3, podemos ver que ha traducido *alma* y *espiritual* con la misma palabra 心灵 [xinling], en vez de utilizar los equivalentes más comunes que tiene el chino, 灵魂 [linghun] y 精神 [jingshen], respectivamente. Esto nos lleva a considerar la relación entre las tres palabras chinas 灵魂 [linghun], 心灵 [xinling], y 精神 [jingshen]⁶⁶ —los dos primeros equivalentes chinos de *espíritu* son 精神 [jingshen], 心 [xin], 心灵 [xinling] y el segundo es 灵魂 [linghun]—. A pesar de que los tres términos tienen sus respectivos orígenes literarios en la antigua China, sus significados modernos se han ampliado por las influencias religiosas y filosóficas occidentales, lo que ha dado lugar a un solapamiento en el campo semántico de dichos términos. Son todas palabras compuestas, pero el componente central del término 灵魂 [linghun] es 魂 ([hun], alma, espíritu, fantasma), el del 心灵 [xinling] es 心 ([xin], corazón, mente), el del 精神 [jingshen] es 神 ([shen], espíritu, energía). Así, los lectores pueden detectar sus sutiles diferencias en los contextos específicos. En cuanto al caso del ejemplo 2, se puede ver en el texto original que el autor tiene un fuerte deseo de vivir siempre frente a las puertas de la muerte (García Chichón, 1991), y concreta la manifestación de la vida en la *sístole* y la *sangre* relacionadas con el corazón, de modo que el traductor utiliza la palabra 心灵 [xinling] dos veces, así los lectores pueden entenderla naturalmente como una mezcla de corazón y espíritu.

⁶⁶ Cabe mencionar que la palabra 精神 [jingshen] se refiere a los signos vitales y al estado mental del hombre en la literatura clásica china. Hasta los tiempos modernos se utiliza para traducir la palabra inglesa *spirit*, también para el alma, la voluntad y la esencia, debido a la influencia de la filosofía occidental.

Del mismo modo, el traductor ha adoptado la traducción 心灵 [xinling] en lugar de las más habituales, como 心 [xin] o 心脏 [xinzang] (Sun, 2008: 601). Es posible que el traductor piense que la palabra *corazón* del texto original se refiere no solo al órgano, sino también a la conciencia abstracta del hombre o incluso al alma humana, por lo que utiliza la combinación de ambos significados, que es 心灵 [xinling].

Ahora bien, no es raro encontrar en la traducción muchas elecciones de palabras poco frecuentes que a menudo implican una comprensión del contexto por parte del traductor. Veamos un ejemplo ilustrativo:

5. Aquel terrible poeta latino, Lucrecio, bajo cuya aparente serenidad y ataraxia epicúrea tanta desesperación se cela, decía que la piedad consiste en poder contemplantarlo todo con el alma serena [...]

可怕的拉丁诗人鲁克雷西奥，他以享乐主义的冷漠与平静，尽量掩饰自己的失望情绪，说道：慈悲存在于以平静的心态观照所有的事物。

(Traducido por Duan, 2007: 117, 119)

En este ejemplo, se traduce la palabra *alma* como 心态 [xintai], construido con el carácter 心 [xin] que significa corazón y 态 [tai] que significa estado o actitud. Es una interpretación bastante rara, pero en el texto original el autor utiliza *alma serena* en relación con *la piedad*, de modo que el traductor entiende *alma* como un estado psicológico.

Dado que la polisemia es un fenómeno muy común tanto en español como en chino, sabemos que, una palabra española tiene más de un equivalente en chino, y estos equivalentes, a su vez, tal vez no se corresponden unívocamente con la misma palabra española. Eso significa que el traductor suele tener varias opciones léxicas en la traducción, pero debe tratar de evitar los potenciales y consiguientes malentendidos informativos de los lectores. Cabe señalar la conveniencia de analizar y aprender estas decisiones tomadas por el traductor, basadas en su propia experiencia traductora, cuando nos enfrentemos a la misma palabra en obras literarias similares.

Tras el análisis de las distintas traducciones posibles de los sustantivos *alma*,

espíritu y corazón, podemos percibir que la clave para la elección de los sustantivos en la traducción ensayística suele ser su semántica específica en el contexto del texto original, pero la elección de los verbos debe dar prioridad a la adecuación y la naturaleza de la colocación entre el sujeto y el objeto en la traducción. Por eso, cabe ver la traducción del verbo *contemplar* en los ejemplos 5, 6 y 7, también encontrado en repetidas ocasiones a lo largo de la obra *Paisajes del alma*. Según el *Gran diccionario español-chino* (Sun, 2008: 583), la palabra *contemplar* tiene como equivalentes primeros a 注视 [zhushi], 凝视 [ningshi], 静观 [jingguan], 观赏 [guanshang], en segundo lugar a 考虑 [kaolü] y en tercer lugar a 取悦 [quyue], 讨好 [taohao]. El verbo *contemplar* significa esencialmente “poner atención en la observación física / espiritual” y se traduce como 观照 [guanzhao] en el ejemplo 5, pudiendo entenderse como reflejo consciente, ya que el carácter 观 [guan] significa mirar y opinión, y el carácter 照 [zhao], a su vez, significa iluminar y reflejar. Esta palabra se utiliza habitualmente en las traducciones chinas de las escrituras budistas y en el chino clásico, y pone de manifiesto una apreciación espiritual e intelectual del mundo y de la vida. El traductor elige la palabra 观照 [guanzhao], que es diferente de todos los demás equivalentes en el diccionario, y lo combina con el contexto traducido de 平静的心态 [pingjing de xintai], que se corresponde con el *alma serena*, porque probablemente intenta reproducir el sentido metafísico de “contemplar con el alma” con esta palabra abstracta china en la traducción. Además, he aquí dos ejemplos en los que podemos ver otras elecciones del verbo *contemplar* en la traducción:

6. El conocimiento uno al que conoce con lo conocido. «Yo te contemplo y te hago mía al contemplarte»; tal es la fórmula. Y conocer a Dios, ¿qué ha de ser sino poseerlo? 有知识的人就会有理智。“我在欣赏你，欣赏你的时候，我就把你造成了我的人。”这几乎是一个公式。了解上帝，不就是想拥有上帝吗？

(Traducido por Duan, 2007: 277)

7. Contemplando el sereno campo verde o contemplando unos ojos claros, a que se aseme un alma hermana de la mía, se me hinche la conciencia, [...]

每当我观赏宁静苍郁的田野或者细看那些明亮的眼睛时，我看见与我相似的灵魂在东张西望，意识使我自身膨胀。

(Traducido por Duan, 2007: 57)

La razón del uso de la palabra 欣赏 [xinshang], en lugar de otras traducciones en el ejemplo 6, radica en la intención del traductor de expresar el sentido de la “contemplación con alegría”, ya que el carácter 欣 [xin] tiene la connotación de placer y agrado, mientras que el otro carácter 赏 [shang] significa contemplar algo por gusto, sugiriendo así al lector que la persona (o cosa) contemplada debe ser valiosa o agradable, lo que se corresponde bastante bien con el contexto de *Yo te contemplo y te hago mía al contemplarte* en el original. Respecto al ejemplo 7, se puede observar que también hay dos *contemplar* en un mismo contexto como el ejemplo anterior, pero se traducen de maneras muy diferentes. El traductor ha separado los dos *contemplar* en dos verbos chinos distintos, 观赏 [guanshang] y 细看 [xikan]; la razón se halla en la necesidad de emplear verbos adecuados según su selección semántica. Sabemos que *el sereno campo verde* es una visión más amplia y alejada, por lo que el traductor utiliza la expresión 观赏 [guanshang] para expresar “mirar con admiración”. Se debe mencionar que aquí el traductor ha abandonado el sinónimo 欣赏 [xinshang] porque este puede utilizarse tanto para personas como para cosas, pero aquel solo para cosas, lo que se ajusta más al original. Por otro lado, la expresión *unos ojos claros*, a su vez, sugiere una visión más cercana y pequeña, por eso es razonable el empleo de la palabra 细看 [xikan], combinación del adjetivo 细 [xi], que significa detenido, y el verbo 看 [kan], que significa mirar. De este modo se distinguen los dos *contemplar* en la traducción para que los lectores entiendan mejor los matices de cada uno de ellos.

Por otra parte, la traducción de los conectores discursivos refleja de alguna manera el estilo y el hábito del traductor. En este caso, no forman una clase de palabras al incluir no solo las conjunciones y preposiciones del texto original, sino también los signos que determinan la relación existente entre los segmentos. A pesar de que la clasificación de las oraciones compuestas se define en función de la forma lógica semántica y sintáctica entre las diferentes proposiciones, hay ciertas marcas gramaticales, conjunciones,

adverbios y sintagmas conjuntivos o preposicionales que constituyen los marcadores más evidentes de distinción entre el chino y el español (Zhu, 2018: 126).

Sabemos que se encuentran diversos conectores discursivos en los textos literarios españoles, de los cuales las conjunciones son, sin duda, los más comunes. No obstante, según las conclusiones del estudio de Chen (2015: 183-185), el uso de conjunciones es más frecuente en español que en chino. Wang (1984: 89-90) explica este fenómeno porque las conjunciones en chino pueden usarse u omitirse, especialmente en la lengua hablada, y a veces se pueden expresar los significados (adversativo, comparativo, concesivo, etc.) de las conjunciones por medio de otros factores contextuales.

A continuación, se presentan dos ejemplos de la selección de equivalentes de la conjunción *y*, que aparece frecuentemente en las dos obras ya referenciadas (*Del sentimiento trágico de la vida* y *Paisajes del alma*). En estos ejemplos, además, se muestran los usos de una clase de palabras exclusivas del chino —las palabras de cuatro sílabas⁶⁷—, como modificadores de sustantivos y verbos:

8. En las más de las historias de la filosofía que conozco se nos presenta a los sistemas como originándose los unos de los otros, y sus autores, los filósofos, apenas aparecen sino como meros pretextos. La íntima biografía de los filósofos, de los hombres que filosofaron, ocupa un lugar secundario. Y es ella, sin embargo, esa íntima biografía la que más cosas nos explica.

我所了解的林林总总的哲学史，为我们介绍了形形色色的体系，以及体系又如何源生于另外一些体系。然而其著作者，就是那些哲学家们，对此总能堂而皇之地找出各种言之有理的借口用以搪塞。那些哲学家们以及那些靠推究哲理吃饭的人，其隐秘的传记是无人问津的。其实就是他们的隐秘传记却能给我们道出许多鲜为人知的故事。

(Traducido por Duan, 2007: 3)

⁶⁷ Las palabras de cuatro sílabas, o las palabras de cuatro caracteres, compuestas por cuatro morfemas, cuyas formas básicas son las frases fijas, como los *chengyu* (pequeños refranes de cuatro sílabas), y las frases libres, que generalmente pueden dividirse y combinarse a voluntad.

9. Y esto por no estampar ahora y aquí otro proverbio, este español, mucho más enérgico, pero que acaso raye en grosería.

Y hay, creo, también pueblos que tienen el sentimiento trágico de la vida.

西班牙也有一句谚语说，越是身强力壮，说话越粗鲁。

除此之外，我相信还有许多民族同样拥有一份人生的悲剧意识。

(Traducido por Duan, 2007: 24)

Las traducciones más frecuentes de la conjunción española y al chino pueden dividirse en cuatro tipos: copulativo, con formas tales como 和 [he], 及 [ji], 与 [yu], 同 [tong], 又 [you], 并 [bing], 也 [ye]; comparativo, a través de equivalencias tales como 而 [er], 却 [que], 竟 [jing]; adversativo, con 但是 [danshi], 可是 [keshi], 然而 [raner]; e ilativo, con 所以 [suoyi] (Sun, 2008: 2278). Si nos fijamos en el ejemplo 8, el traductor ha dividido la primera frase del original en dos y ha interpretado la primera y como 然而 ([raner], pero), colocándola al principio de la segunda frase en la traducción. Esta conjunción adversativa suele emplearse al principio de las cláusulas y es habitual en las lenguas escritas y literarias, expresando un tono más suave que 但是 ([danshi], pero). En este mismo ejemplo, el traductor traduce otra conjunción y —al comienzo de la última frase del texto original— como el adverbio adversativo 其实 [qishi], el equivalente de *realmente* y *de hecho* en chino. Observamos que en la frase precedente se presenta *la íntima biografía* (隐秘的传记, [yinmi de zhuanji]) de los filósofos y en la frase siguiente se indica que *la íntima biografía* es la que *más cosas nos explica*. En realidad, el contexto de la conjunción y es la razón por la que el traductor ha elegido la palabra 其实 [qishi], enlazando ambas ideas de una forma natural. En el ejemplo 9, excepto la conjunción y colocada al principio del párrafo, que ha sido omitida junto con la frase *Y esto por no estampar ahora* en la traducción, el traductor utiliza el adverbio 也 ([ye], también) para transmitir la y del sintagma y *aquí*, reproduciendo lógicamente su significado copulativo, en lugar de usar su homólogo chino 和 [he] debido a que este solo puede colocarse entre sustantivos y pronombres (Zhou, 1995: 146). Por otro lado, ha traducido

la conjunción y del sintagma *Y hay* en 除此之外 [chu ci zhi wai], que casi equivale a *además*. Así, se forma la expresión coherente y lógica construida por la estructura 除此之外...还 ([chu ci yi wai...hai], además...también) en el texto traducido, con el fin de introducir algo relacionado con el texto anterior.

Además, resulta que los ejemplos 8 y 9 que hemos visto anteriormente implican un uso fluido y elegante de palabras de cuatro sílabas por parte del traductor. Normalmente, para que el texto y el mensaje traducidos sean más aceptables para los lectores, el traductor debe adoptar, en cierta medida, la estrategia de domesticación en forma de expresiones lingüísticas, que se refleja en la traducción creativa de las palabras originales. Esto nos lleva a la palabra de cuatro sílabas, única y muy utilizada en chino, que muestra la concisión, la viveza y el refinamiento de la lengua y literatura chinas. De hecho, la aplicación de palabras de cuatro sílabas puede disipar el estancamiento y la rigidez, lo que hace que el texto traducido sea más adecuado desde el punto de vista de la gramática y la estética chinas y, al mismo tiempo, propicia la reproducción del significado semántico y el contexto con claridad (Gao, 2013: 27-28). En el ejemplo 8, el traductor ha utilizado las dos palabras de cuatro sílabas 林林总总 ([linlin zongzong], diversos / muchos) y 形形色色 ([xingxing sese], de todo tipo) en la primera oración. Entre ellos, la primera corresponde al adjetivo *más*, mientras que la segunda es añadida por el propio traductor en aras de la belleza lingüística y la inteligibilidad. Además, es obvio que estos dos adjetivos repetitivos de cuatro sílabas enriquecen el ritmo y establecen un paralelismo, presentando la belleza de la homogeneidad en chino. Después, el traductor también ha aplicado las palabras de cuatro sílabas 堂而皇之 ([tanger huangzhi], con toda impunidad / con toda razón) para traducir *aparecer*, 言之有理 ([yanzhi youli], legítimo / tener sentido / tener razón) que se corresponde con *mero*, 无人问津 ([wuren wenjin], desatendido / invisible) para *un lugar secundario*, y 鲜为人知 ([xianwei renzhi], poco conocido), que es añadida por el traductor según el contexto de la traducción. Se puede observar que las dos primeras palabras tienen el mismo carácter 之 [zhi] y que las dos últimas palabras contienen el carácter 人 [ren], implicando una correspondencia fonética. Esto debe ser el resultado de la elección deliberada del traductor, adaptando el texto original en chino

castizo, lo que, por supuesto, sacrifica un poco la fidelidad con el texto original en aras de una mayor fluidez. No obstante, la traducción se lee de un tirón y es fácilmente aceptada por los lectores chinos. En la traducción del ejemplo 9, el traductor también ha aplicado la palabra de cuatro sílabas 身强力壮 [shengqiang lizhuang], con la estructura “cuerpo – fuerte – fuerza – vigoroso” para trasladar el *enérgico* del texto original, lo que puede considerarse como una traducción explicativa, en la que el traductor explica que *enérgico* encarna específicamente la fuerza y el poder físicos.

Nos recuerda Zhou (1995: 145) que en chino la estructura de una frase y la relación entre frases son bastante estables en relación con la lógica y el tiempo; en muchos casos, ciertos adverbios se utilizan para expresar relaciones conjuntivas. Por este motivo, al traducir las frases españolas al chino, es habitual simplificar las conjunciones en el texto traducido. Véase:

10. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia sea más el sentimiento que no la razón. [...] Acaso llore o ría por dentro, pero por dentro acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado.

Y así, lo que en un filósofo nos debe más importar es el hombre.

我认为,能够区分人和其他动物或许是感情,而不是理性.[...]也许从内心里,猫也会哭或笑。那么,我们也可以说,一只螃蟹说不定能从内心里解析二元方程式。

如是,在一位哲学家身上,他本人让我们感到最重要的东西应该是一个人。

(Traducido por Duan, 2007: 5)

De esta versión se desprende que el traductor ha omitido la conjunción inicial y porque ha reconstruido la estructura de la primera frase añadiendo al principio 我认为 ([wo renwei], yo creo), de acuerdo con la gramática y la forma de expresión chinas, lo que indica que se trata de la opinión del autor. Por tanto, el equivalente de la conjunción y es incapaz de unirse en la traducción. Además, rara vez encontramos la traducción 如是 ([rushì], así), que se corresponde al conector y *así* en el mismo ejemplo, construida

por dos caracteres, 如 [ru] equivale a *como*, 是 [shi] significa *así*. Se trata de un elegante y antiguo término propio de la lengua escrita, de origen budista⁶⁸, con el que se elimina la transmisión sin sentido de la conjunción *y* en este caso. En el texto original se explica la idea de que el “sentimiento” es algo que distingue a los seres humanos de los demás animales y, desde la perspectiva del *gato*, del *cangrejo* y, a través del conector *Y así*, se desprende finalmente la opinión de que un filósofo debe hacernos sentir lo que es un hombre. Probablemente, considerando la naturaleza filosófica y lógica del texto original, así como el estilo literario de la traducción, el traductor ha empleado la palabra 如是 [rushí] para reforzar el sentido metafísico. La preferencia del traductor por el conector 如是 [rushí] se refleja también en su presencia en la traducción como equivalente de la conjunción *pero*:

11. La artritis, pongamos por caso, inficiona la sangre, introduce en ella cenizas, escurrajas de una imperfecta combustión orgánica; pero esta impureza misma, ¿no hace por ventura más excitante a esa sangre?

我们举关节炎为例，它毒化血液并将机体内未完全使用的废料输入到血液里。
如是，不纯净的血液也许使原来的血液更活跃； [...]

(Traducido por Duan, 2007: 30)

Según el diccionario (Sun, 2008: 1686), sabemos que la conjunción adversativa *pero* tiene equivalentes como 但是 [danshi], 可是 [keshi], 然而 [raner], 不过 [raner] en chino. El *pero* en el original está al principio de la cláusula para dar fuerza a la expresión *esta impureza [...] hace por ventura más excitante a esa sangre*. Por lo tanto, el traductor ha utilizado la palabra 如是 [rushí] para reproducir la misma función, haciendo que la transición entre las frases sea más natural y coherente en chino.

Por lo demás, vale la pena mencionar las diferentes traducciones del conector *luego*, véase:

⁶⁸ La palabra 如是 [rushí] es un pronombre demostrativo en chino. Significa *así*, *tal como*, y en los Cánones del budismo 如是 [rushí] solía referirse a la doctrina religiosa.

12. Y llega al *cogito ergo sum*, que ya San Agustín preludiara; pero el *ego* implícito en este entimema *ego cogito, ergo ego sum*, es un *ego*, un yo irreal, o sea ideal, y su *sum*, su existencia, algo irreal también, «pienso luego soy», no puedo querer decir sino «pienso, luego soy pensante».

笛卡尔的条理怀疑的名句是“我思故我在 (*cogito ergo sum*)”。对这一省略三段论的理论不敢过多评头论足。也不能随意把“我思故我在”诠释为“我思想, 然后我是思想者”。

(Traducido por Duan, 2007: 49)

La palabra *luego* como adverbio posee varios equivalentes en chino, como 立刻 [like], 马上 [mashang], 即刻 [jike], 之后 [zhihou], 过后 [guohou], 然后 [ranhou]; todos ellos expresan una posterioridad en el tiempo; como conjunción ilativa, sus equivalentes son 因此 [yinci], 所以 [suoyi], 故 [gu], y de ellos, los dos primeros son de uso común en el chino moderno, mientras que el último se utiliza más en el chino escrito clásico y se encuentra siempre en la literatura china antigua. En el ejemplo 12 observamos que el traductor ha empleado el carácter 故 [gu] para traducir el *luego* en la frase *pienso luego soy* del texto original, uniendo los dos estados de 我思 ([wo si], yo pienso) y 我在 ([wo zai], yo estoy) en el texto traducido. Sin embargo, es cierto que la frase 我思故我在 [wo si gu wo zai] es una traducción que ya existe y es tan conocida que la mayoría de los lectores chinos son incapaces de darse cuenta de que se trata de una traducción más precisa del latín con que se expresa el planteamiento filosófico *cogito ergo sum* de Descartes. Ello se debe a que la traducción es exactamente la misma que la que encontramos en la lengua clásica china, tanto en las palabras como en la gramática, lo que demuestra el grado extremo de domesticación que ha alcanzado la traducción. Sin duda, el uso del traductor representa una apreciación del pensamiento filosófico en lengua clásica. La traducción china es realmente tan concisa como el original, ya sea en latín o en español, pero con un significado más profundo que también provoca en el lector una reflexión filosófica. Por el contrario, el traductor ha interpretado el adverbio *luego* de la frase *pienso, luego soy pensante* como 然后 [ranhou], una conjunción continuativa que se limita a expresar una relación temporal y

se utiliza habitualmente en la lengua hablada, así como en la literatura vernácula. A su vez, ha utilizado 我思想 ([wo sixiang], yo pienso) para traducir *pienso*, 我是思想者 ([wo shi sixiang zhe], yo soy pensante) a *soy pensante*, lo que se transmite en una traducción literal, en el mismo lenguaje simple y comprensible como el original. Las dos traducciones de *luego* presentadas en este ejemplo (un monosílabo más clásico 故 [gu] y otro bisílabo más vernáculo 然后 [ranhou]) ciertamente marcan y distinguen bien los dos contextos para los lectores chinos.

2.2. La traslación de las oraciones

Los ensayos de la antología *Paisajes del alma* son ensayos descriptivos (*vid.* Segunda parte, Cap.1, 2.2.2.2.), y contienen descripciones de ciudades y pueblos, de montañas y mares, de la vida y las fiestas, además de incluir las múltiples reflexiones de nuestro autor. De esta manera, desde la perspectiva de la traducción oracional, es posible buscar otros ensayos traducidos al chino y dotados de un estilo similar que puedan servirnos de referencia para nuestro trabajo cuando no encontremos alguna versión de los ensayos de esta antología. Aun así, las traducciones ensayísticas que pueden resultarnos útiles son muy limitadas; si dejamos de lado *Del sentimiento trágico de la vida*, tenemos *Cómo se hace una novela* e *Historia de Niebla*, cuyos nombres chinos son *Yibu xiaoshuo ruhe chuangzuo* y *Wu de lishi*. Afortunadamente, el período de creación de los ensayos que sirven de referencia es más o menos el mismo que el de los ensayos de esta antología. A continuación, se analizarán las traducciones de las oraciones o pasajes más apropiados según las técnicas de escritura habitualmente utilizadas por nuestro autor.

2.2.1. Las rayas

Nuestro autor utiliza a menudo los paréntesis marcados con rayas (guiones largos) para expresar sus pensamientos sobre determinadas palabras o frases. A continuación, se analizará cómo se traducen las frases entre rayas y se explicarán también otras técnicas de traducción que aparecen en los ejemplos:

1. Héteme aquí ante estas blancas páginas —¡blancas como el negro porvenir: terrible blancura!— buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad, no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. Trato a la vez, de consolarme de mi destierro, del destierro de mi eternidad, de este destierro al que quiero llamar des-cielo.

我就这样面对这些白纸 —像黑色的未来那么白：可怕的白！—，设法拦住流逝的时光，将短暂的今天固定，使我永恒或永生，虽然永恒和永生不是一回事和同一件事。我就这样面对这些白纸，我的未来，设法让我的生命流出，以图继续生存，赋予我生命，摆脱每一瞬间的死亡。同时我也设法忘记我的放逐，我的永恒的放逐。关于这种放逐，我想称之为逐出天国。

(Traducido por Zhu, 1997: 35-36)

2. Iría bordeando las plácidas riberas del humilde Nivelles, entre mansas praderas de esmeralda, junto a Ascain, y al pie del Larrún —otro derivado de larra, pasto— iría restregándose la mirada en la verdura apaciguadora del campo nativo, henchida de silenciosa tradición milenaria, y que trae el olvido de la engañosa historia; iría pasando junto a esos viejos caseríos que se miran en las aguas de un río quieto; iría oyendo el silencio de los abismos humanos.

他将沿着朴实的尼维尔河岸，在挨着阿斯卡因的位于拉鲁恩山脚下赏心悦目的翠绿草原牧场之间漫步，放眼环视故乡那绿色的田野 —它充满了悠久的沉默的传统，让人们将那骗人的历史遗忘；他将从那一群群旧住宅旁边走过，那些住宅倒映在一条平静的河水中；他将不断听到人类的深渊的无声无息。

(Traducido por Zhu, 1997: 52)

Las rayas en español⁶⁹ y en chino⁷⁰ tienen funciones similares, especialmente en las obras literarias. Suelen utilizarse como signo doble para encerrar unidades lingüísticas con propiedades complementarias o aclaratorias, que tienen importantes funciones lógicas, coherentes y enfáticas. No obstante, como signo de puntuación introducido en la lengua china a principios del siglo XX, la raya no forma parte de la puntuación tradicional china. Además, los pasajes chinos siguen el desarrollo de los pensamientos, con menos inserciones y rupturas, por lo que la raya no se utiliza con tanta frecuencia. Por supuesto, se encuentran distintos usos de este tipo de puntuación en ambas lenguas. A continuación, se resumen los cuatro métodos de traducción comunes de las rayas en la traducción literaria del español al chino⁷¹:

- a. Cuando las rayas tienen el mismo sentido tanto en español como en chino, deben traducirse directamente, es decir, deben mantenerse las rayas para reproducir el estilo original.
- b. Pueden suprimirse e integrar el contenido que estaba dentro de las rayas en el contexto, según el hilo original.
- c. Se puede agregar una raya que no existía en el texto original, permitiendo una expresión más fluida y una estructura más clara en la traducción.
- d. Las rayas pueden reproducirse por medio de otras puntuaciones que tengan la misma función, tales como los dos puntos, el punto y coma o los puntos suspensivos, para que

⁶⁹ Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, la raya en español tiene los siguientes usos: a. encerrar aclaraciones o incisos; b. introducir una nueva aclaración o inciso en un texto ya encerrado entre paréntesis; c. señalar las diferentes intervenciones en diálogo sin que se indica los personajes; d. introducir o enmarcar los comentarios y precisiones del narrador a las intervenciones de los personajes; e. enmarcar los comentarios del transcriptor de una cita textual; f. introducir cada uno de los elementos de una relación en forma de lista.

⁷⁰ Según el *Biaodian fuhao xuexi yu yingyong* (Aprendizaje y aplicación de la puntuación), en chino, la raya se utiliza para: a. introducir una nota o aclaración de un texto anterior; b. indicar un cambio de tema o una transición semántica; c. destacar lo que sigue que se está introduciendo; d. marcar una pausa en el discurso; e. indicar la prolongación de un determinado sonido; f. introducir la enumeración que se escriben en líneas independientes; g. marcar el salto de sentido o el desarrollo de cosas; h. señalar las diferentes intervenciones en un diálogo sin que se indiquen los personajes; i. separar el sujeto y el predicado, para reforzar el tono; j. hacer una comparación; k. enmarcar los comentarios del transcriptor de una cita textual.

⁷¹ Dichos métodos de traducción de las rayas del español al chino se basan en los métodos de traducción de las rayas del inglés al chino resumidos por Du (2017: 111-146).

la traducción sea más comprensible para los destinatarios.

En el primer ejemplo, las palabras entre rayas demuestran el sentimiento del autor sobre la blancura, a saber, una *terrible blancura*. La traducción conserva la estructura original, de modo que los lectores pueden entender el hilo de pensamiento y apreciar el encanto del texto original. Se destacan otras excelentes reproducciones que aparecen en este párrafo, en las que el traductor traslada las palabras *buscando*, *tratando* y *trato* con el mismo verbo 设法 [shefa]. Este verbo chino significa ‘buscar una manera’ o ‘ingeniárselas’, enfatizando un proceso laborioso. Así, los lectores se dan cuenta de que *retener el tiempo*, *derramar mi vida* y *consolarme de mi destierro* no eran nada fáciles. Al trasladar las tres diferentes ideas con el mismo verbo 设法 [shefa], el traductor pretende crear una sensación de belleza y ritmo en el pasaje, especialmente al destacar la similitud de las dos primeras frases, dado que comienzan de forma casi idéntica, *Héteme aquí ante estas blancas páginas* y *Héteme aquí ante estas páginas blancas* respectivamente. La única diferencia entre ambas es la posición de *blancas* y *páginas*. Sin embargo, este intercambio de las posiciones del sustantivo y del adjetivo no se realiza con frecuencia en chino, por lo que se traducen ambas como 白纸 ([baizhi], blanco papel), ya que al revés 纸白 ([zhi bai], papel blanco) no tiene ningún sentido.

En el ejemplo 2 se observa que el traductor ha aplicado una recreación; no solo ha eliminado las dos rayas originales y ha integrado *otro derivado de larra, pasto* en el contexto de forma natural, sino que también ha agregado una raya antes de 它充满了悠久的沉默的传统，让人们将那骗人的历史遗忘 ([ta chongman le youjiu de chenmo de chuantong, rang renmen jiang na pianren de lishi yiwang], lit. está henchida de larga silenciosa tradición, que permite la gente olvidar la engañosa historia). Así, esta frase se convierte en una descripción complementaria de 故乡那绿色的田野 ([guxiang na lüse de tianye], lit. los verdes campos nativos) en el texto traducido, lo que hace que la expresión sea más simple y coherente. Por lo demás, debe destacarse la anáfora en este pasaje, que el traductor reproduce perfectamente en chino repitiendo 他将 ([ta jiang], lit. él irá) al principio de las tres frases equivalentes. Se utiliza la

expresión 一群群 ([yí qún qún], lit. unos grupos) para traducir la palabra *esos* subrayada, ya que el carácter 群 [qún] significa banda y grupo. Se utiliza como clasificador en este contexto y su duplicación crea una imagen más directa de una gran cantidad de caseríos para los lectores chinos (Mao, Liang, Li y Lin, 2011: 260).

Si las frases entre rayas en el texto original son tan largas que no encajan en la expresión china normal, el traductor elige ser completamente fiel al original. Entonces, es inevitable que la traducción parezca algo rígida y poco natural, véase:

3. Los grandes historiadores son también autobiógrafos. Los tiranos que ha descrito Tácito son él mismo. Por el amor y la admiración que les ha consagrado —se admira y hasta se quiere aquello a que se execra y que se combate... ¡Ah! ¡Cómo quiso Sarmiento al tirano Rosas!— se los ha apropiado, se los ha hecho él mismo.

伟大的历史学家也是写自传的人。塔西托所描写的暴君就是他自己。从他对他们们的喜爱和敬佩来看 —他敬佩甚至喜欢他所憎恶和反对的东西.....啊，萨米恩托多喜欢暴君罗萨斯— 他已经把他们化为自身，变成了他自己。

(Traducido por Zhu, 1997: 40)

4. ¿Que mi don Quijote y mi Sancho no son los de Cervantes? ¿Y qué? Los don Quijotes y Sanchos vivos en la eternidad —que está dentro del tiempo y no fuera de él; toda la eternidad en todo el tiempo y toda ella en cada momento de este— no son exclusivamente de Cervantes ni míos, ni de ningún soñador que los sueñe, sino que cada uno les hace revivir.

你问我的堂吉诃德和桑乔是不是塞万提斯的吗? 你不相信, 是吗? 永恒的堂吉诃德和桑乔们 —在时间内而不是在时间外永生; 整个永生存在于全部时间内, 整个永生存在于时间的每一分钟里— 并不仅仅属于塞万提斯和我, 也不仅仅属于任何一个梦见他们的做梦人, 而是每个人都可以让他复活。

(Traducido por Wei, 1997: 71)

En el ejemplo 3, la percepción y valoración del autor sobre la afición de *Tácito*, expresada entre rayas, contiene una connotación crítica y está en consonancia con el

contenido posterior. Observamos que el traductor ha trasladado fielmente el texto original, conservando la estructura primaria y el orden de las frases, sobre todo la raya doble. Ha reproducido el estilo descriptivo del original con la traducción 他敬佩甚至喜欢他所憎恶和反对的东西……嗬，萨米恩托多喜欢暴君罗萨斯 ([ta jingpei shenzhi xihuan ta suo zengwu he fandui de dongxi he, Samientuoduo xihuan baojun Luosasi], lit. Él admira y hasta quiere a que él execra y combate... Ah, cómo Sarmiento quiso al tirano Rosas) también dentro de las rayas en chino. Sin embargo, como ya sabemos, el significado lógico y gramatical en chino se refleja a través del orden de las palabras, y esta inserción larga lo rompería. Por tanto, de acuerdo con los hábitos chinos de comprensión, es probable que el lector necesite leer la traducción varias veces para entender y aceptar estas frases extranjerizadas, lo que también afecta en cierta medida a la experiencia de lectura.

Esto mismo ocurre en el ejemplo 4, en el que el traductor también ha mantenido la construcción original y los signos de puntuación, a saber, raya doble y signos de interrogación. En chino es imposible utilizar los mismos medios gramaticales que en el texto original para reflejar la relación directa entre el paréntesis y su sujeto *la eternidad*, por lo que el traductor traduce *que está dentro del tiempo y no fuera de él* como 在时间内而不是在时间外永生 ([zai shijian nei er bu shi zai shijian wai yongsheng], lit. Dentro del tiempo y no fuera del tiempo la vida eterna está), añadiendo 时间 ([shijian], tiempo) y 永生 ([yongsheng], eternidad) con el fin de completar la estructura “sujeto – verbo – objeto” de la frase traducida. No obstante, esto también dificulta que los lectores conecten directamente la parte principal del texto original *don Quijote y mi Sancho con no son exclusivamente de Cervantes ni míos [...]* tras la doble raya, debido a la ruptura de la lógica plasmada en el orden de las palabras. El dilema es que, en el caso de los ejemplos 3 y 4, mantener las rayas es la mejor opción frente a la ambigüedad y la confusión semántica que posiblemente resultaría al no mantenerlas y, por tanto, las molestias que la traducción extranjerizada causa a la comprensión del lector son prácticamente inevitables. Además, en el ejemplo 4, el traductor ha trasladado y explicado la frase *¿Y qué?* como 你不相信，是吗？ ([ni bu xiangxin, shi ma], lit. No crees, ¿verdad?), a pesar de que la frase original solo tiene dos palabras. Una traducción

literal no puede transmitir el mensaje completo en chino que recibe el lector español, por lo que el traductor ha agregado su propia explicación para indicar el significado implícito original en la traducción.

2.2.2. La reconstrucción y reorganización de las oraciones

2.2.2.1. Cambio de posición del foco de información

Según Zhu (2013: 19), la sintaxis se refleja principalmente en la estructura, el orden y la expresión de las oraciones. Los entornos culturales tan diferentes en español y chino dan lugar a reglas sintácticas muy distintas en ambas lenguas. Las oraciones españolas, especialmente las largas, se traducen de dos maneras: siguiendo exactamente el orden de las frases en el texto original o ajustando el orden de las palabras en función de las circunstancias. Desde la perspectiva del foco de información de la oración, la posición en español suele estar al principio de la frase, mientras que en chino suele situarse al final⁷². Por lo tanto, para ajustarse a las expresiones cotidianas en chino, a veces es necesario ajustar el orden de la disposición de la información (es decir, el orden léxico) en la frase traducida. A continuación, observaremos una serie de ejemplos para entender las formas en las que los traductores pueden cambiar el foco del mensaje y analizaremos otras técnicas de traducción implicadas en este proceso:

1. Y veo ponerse el sol, ahora a principios de junio, sobre la estribación del Jaizquibel, encima del fuerte de Guadalupe [...].

现在是六月初，我看到了位于瓜达卢佩城堡上方的海斯基维尔山嘴的日落。

(Traducido por Zhu, 1997: 37)

(Lit. Ahora son principios de junio, veo, encima del fuerte de Guadalupe sobre la estribación del Jaizquibel, ponerse el sol.)

2. ¡Qué horrible vivir en la expectativa, imaginando cada día lo que puede ocurrir al

⁷² Una característica esencial de la estructura de la información de las oraciones en chino es el centro final (Shen, 1988, *apud* Jia, 1999: 70).

siguiente!

在等待中生活，每天想象着第二天可能发生的事情，多可怕啊！

(Traducido por Zhu, 1997: 36)

(Lit. Vivir en la expectativa, imaginando cada día el asunto que puede ocurrir al segundo día, ¡Qué horrible!)

3. Y «el que no confunde se confunde», como decía Víctor Goti, mi pariente, a Augusto Pérez.

正如我的亲戚维克多·戈蒂对奥古斯托·佩雷斯说的，“不糊涂的人才是糊涂的”。

(Traducido por Wei, 1997: 73)

(Lit. Como decía mi pariente Víctor Goti a Augusto Pérez, “el que no confunde se confunde”.)

En el primer ejemplo, la locución *ponerse el sol* se encuentra al principio de la oración original. Su posición se desplaza al final de la traducción, así que el orden de los elementos en la frase traducida sería el siguiente: tiempo, persona, lugar y acontecimiento. Por lo tanto, se ajusta más a la expresión que al foco de información, ya que en este caso el evento se coloca al final. Como señala Jia (1999: 71), la estructura de las oraciones chinas sigue en general el orden de tiempo, tamaño, casualidad y lógica, con la narración intercalada del argumento y el clímax para llegar al centro final. Por tanto, en la traducción del español al chino, cuando el foco de la información no está al final de la frase original, se debe colocar al final de la frase china o reproducirlo por otros medios para evitar la “extranjerización” en la traducción. Además, hay que mencionar el intercambio de posición de las dos frases *sobre la estribación del Jaizquibel* y *encima del fuerte de Guadalupe* en el texto traducido 位于瓜达卢佩城堡上方的海斯基维尔山嘴 [weiyu guadalupe chengbao shangfang de haisijiweier shanzui], con la estructura china “situarse – Guadalupe – fuerte – encima – partícula 的 – Jaizquibel – estribación” para expresar la ubicación y la situación, sin duda, el traductor considera que *sobre la estribación del Jaizquibel* es el modificador más importante de *ponerse el sol*, por lo tanto, ocupa el lugar más cercano a este centro de

información, a través de la partícula 的 [de], la cual juega la misma función que la preposición *de* en esta traducción, indicando la pertinencia de ambos.

En cuanto al segundo ejemplo, a diferencia de los lectores españoles, que conocen el suspiro de *Qué horrible* al principio de la frase, el traductor reorganiza el original en el orden de progresión de las emociones que implican los acontecimientos, con *vivir en la expectativa* primero, *imaginando cada día* después, y finalmente revelando la parte culminante del mensaje 多可怕啊 ([duo kepa a], Qué horrible). Así, los lectores de la lengua meta reciben la información poco a poco y entienden la emoción contenida en la frase a través de mensajes cortos y claros de la frase en chino. Como se aprecia, este cambio en la posición del foco de información de la oración tiene poco efecto en el significado de la misma y, de hecho, es más fluido y natural. Si nos fijamos en la expresión *lo que puede ocurrir al siguiente*, veremos que el traductor reproduce el significado implícito del pronombre *lo* en 事情 ([shiqing], asunto / evento / acontecimiento). Lo mismo ocurre en la traducción de *al siguiente*. No es difícil adivinar que su significado completo es “el siguiente día” y, dado que en chino los sustantivos se suelen manifestar con claridad, su omisión, como ocurre en español, rara vez se encuentra en chino. Además, a pesar de que el equivalente exacto de “el siguiente día” es 下一天 ([xia yitian], el siguiente día), se traduce como 第二天 ([dier tian], el segundo día) con el fin de adaptarse a la expresión china habitual. Por eso, se obtiene la traducción 第二天可能发生的事情 [dier tian keneng fasheng de shiqing].

Respecto al tercer ejemplo, nos hemos dado cuenta de que el traductor ha omitido las dos comas que representan las pausas en la frase *como decía Víctor Goti, mi pariente, a Augusto Pérez*, y reorganiza la frase así: 我的亲戚维克多·戈蒂对奥古斯托·佩雷斯说的 [wo de qinqi Weikeduogedi dui Aogusituopeileisi shuo de], colocando el sujeto *mi pariente Víctor Goti* al principio, el complemento *Augusto Pérez* después, el verbo *decía* luego, y el objeto, que también es el foco de información 不糊涂的人才是糊涂的 [bu hutu de ren cai shi hutu de], al final de la traducción. De este modo, el orden de la información en dicha traducción se dispone de tal manera que primero se reproducen los personajes y luego se transmiten las palabras, lo que favorece mucho la comprensión para los destinatarios.

2.2.2.2. La elección de combinación y división

En la primera parte de este trabajo se ha estudiado la reorganización del texto en el proceso de traducción (*vid.*, Primera parte, Cap 2, 1.4.). Tomemos como ejemplo la traducción de *Cómo se hace una novela* y *La historia de Niebla*, cuyas estructuras y estilos de las frases son más parecidos a los ensayos de *Paisajes del alma*. Teniendo en cuenta también la dificultad de los lectores chinos para entender las frases largas en español y el hecho de que la mayoría de las frases en chino tradicional son cortas y concisas, abundan las técnicas que buscan dividir las frases largas del texto original en varias frases más breves. Por el contrario, en ocasiones se encuentran frases esquemáticas en español en las que la información se separa abruptamente, por lo que en estos casos se utiliza el procedimiento de fusión. Veamos unos ejemplos a continuación:

1. Cuéntase de un actor que recogía grandes aplausos cada vez que se suicidaba hipócritamente en escena y que una, la sola y última, en que lo hizo teatralmente pero verazmente, es decir, que no pudo ya volver a reanudar representación alguna, que se suicidó de veras, lo que se dice de veras, entonces fue silbado.

据说，有一个演员每次在台上表演自杀，都受到热烈喝彩。但是有一次，唯一的一次，最后一次在舞台上认真表演自杀时，不能再继续任何表演了，他便真的自杀了。由于他真的自杀身死，结果是观众发出一阵嘘声。

(Traducido por Zhu, 1997: 66)

2. ¿Ellos? Ellos... venderla. ¡Prostitutos!

那么他们呢？他们.....出卖自由，是些出卖节操的家伙！

(Traducido por Zhu, 1997: 63)

3. Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política, y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a

mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida.

有些可怜虫劝我放弃政治，放弃他们带着假装的轻蔑态度——那不过是恐惧，对太监、对阳痿的人和死人的恐惧——看待的政治。他们对我肯定说，我应该致力于我的教学、我的研究、我的小说、我的诗篇和我的生活。

(Traducido por Zhu, 1997: 62)

Todos sabemos la abundante información contenida en una oración española larga. El primer ejemplo nos muestra cómo ha transformado el traductor la oración larga en varias cortas, así como su técnica traductora y los problemas que se deben tener en cuenta. Se observa que el traductor ha separado la información original en tres frases cortas, a cada una de las cuales releva un mensaje clave: que el actor *recogía aplausos cada vez que se suicidaba hipócritamente*, que una vez *lo hizo teatralmente pero verazmente* y que el público *fue silbado*. De hecho, tales oraciones largas en español, sobre todo las compuestas por múltiples cláusulas, apenas pueden trasladarse a otra larga en chino, ya que contienen una gran cantidad de información y la distribución de los focos de información suele ser dispersa, por lo que la técnica de división es muy útil en la traducción al chino. También hay otras expresiones apropiadas en esta traducción, utilizando las técnicas de adición y omisión. Las palabras *y que una, la sola y última* se traducen como 但是有一次，唯一的一次，最后一次 ([danshi you yici, weiyi de yici, zuihou yici], lit. pero hay una vez, única vez, última vez), completando el sustantivo omitido *vez* en el original que funciona como clasificador en la traducción, con el fin de ajustarse a la estructura correcta “número + clasificador”. En cambio, otra locución conjuntiva *es decir* en el texto original ha sido omitida en la frase traducida porque su equivalente 也就是说 ([ye jiushi shuo], es decir) sería redundante, dado que los lectores pueden entender completamente el desarrollo y la lógica de las frases a través del contexto.

En cuanto a las tres frases del segundo ejemplo, que son bastante cortas, se reorganizan y se combinan en dos frases chinas. Se puede adivinar por la longitud de la traducción que el traductor ha añadido más contenido según la gramática china. En

concreto, el traductor ha convertido la pregunta ¿Ellos? en 那么他们呢? ([name tamen ne], lit. entonces ellos?); es decir, ha recurrido a “entonces – ellos – partícula interrogativa 呢”, agregando el conector 那么 que equivale a *entonces* y la partícula auxiliar interrogativa exclusiva de la lengua china. Si nos fijamos en las dos últimas frases tanto en el texto original como en la traducción, observamos que el traductor las ha fundido en una sola, traduciendo el pronombre *la* según el propio entendimiento del traductor, a saber, 自由 ([ziyou], libertad) en chino. Por otro lado, ya sabemos que rara vez se puede omitir el sujeto de las oraciones chinas, entonces deben adivinar que la razón de combinar las dos últimas frases originales es que el traductor cree que comparten el mismo sujeto *ellos*, y la traducción de *¡Prostitutos!*, 是些出卖节操的家伙 ([shi xie chumai jiecao de jiahuo], lit. son algunos tipos que venden su integridad moral), ha sido reformulada en una oración que se ajusta a la estructura gramatical de “sujeto – verbo – complemento – objeto”.

El tercer ejemplo muestra un caso más complejo. Aunque a primera vista son dos frases que se encuentran tanto en el texto original como en la traducción, en realidad el traductor ha dividido la segunda frase del original en dos partes, a saber: la primera parte es *Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de impotentes o de muertos, llaman política*, fusionada con la primera frase original *Existen desdichados que me aconsejan dejar la política* con el fin de formar una expresión china completa para el tema centrado en la política; y la segunda parte, *y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida*, se convierte en una oración china independiente con el tema centrado en el “yo” del texto original. Es evidente que el traductor aplica las dos técnicas de combinación y división en el mismo caso, reformulando las informaciones originales con el objetivo de hacerlas más naturales en chino.

2.2.3. La transmisión de las reflexiones filosóficas y religiosas

Señala Morón Arroyo (2002: 140-141) que algunos libros de Unamuno son estrictamente filosóficos, como *Del sentimiento trágico de la vida*, pero lo cierto es que

la obra que publica este pensador cae más en el lado del ensayo que en la filosofía. Aunque no planteó el problema del estudio de la disciplina de la filosofía en sus escritos, no solo se le puede llamar ensayista, sino también pensador. En los ensayos del libro *Paisajes del alma* se mezclan la literatura de viajes y la reflexión filosófica, así como el pensamiento teológico; en otras palabras, sitúa la literatura en el ámbito de la filosofía y la religión para expresar lo colosal. La obra *Cómo se hace una novela*⁷³, que se ha estudiado en ejemplos anteriores, se considera un símbolo de la actitud del nihilismo⁷⁴, o *nadismo* español, como nuestros pensadores vascos prefieren llamarlo. Nos recuerda Morón Arroyo (1982: 312) que don Miguel nos da un sistema de la existencia y que en la época de *Cómo se hace una novela* se fija en “las íntimas escisiones de la personalidad”, reduciendo la atención religiosa a un segundo plano. Además, Orringer (*apud* Savignano, 2010: 110) indica que Unamuno “afirma y niega contemporáneamente la prioridad de la existencia sobre la esencia; la existencia, que es personal, se configura como un proyecto de autenticidad en cuanto ser por la muerte”. Veamos algunos ejemplos:

1. Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos. Y podemos decir que en el principio fue el Libro. O la Historia. Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, y antes de la Historia, del Libro, no había conciencia, no había espejo, no había nada. La prehistoria es la inconciencia, es la nada.

一切对我们来说都是书，都是读物；我们可以说有关于历史的书，关于自然的书，关于宇宙的书。我们是圣经人物。我们可以说，最初先有书或历史。因为历史开始于书，而不是言语。在历史、言语之前，没有意识，没有镜子，什么也没有。史前时期是无意识的，什么也没有。

⁷³ La obra *Cómo se hace una novela* (1927) se considera “una autobiografía novelista en la que se integran memorias y novela”, e incluso el propio autor la llama “novela de la novela, creación de creación”, pero Orringer subraya que, desde un punto de vista filosófico, esta obra debe considerarse un ensayo de metafísica, en lugar de interpretarla como “una metaficción y una exposición *avant-lettre* de la deconstrucción” (Savignano, 2010: 110). Además, este artículo también fue introducido en la colección de traducciones de ensayos españoles con la clasificación de ensayo y, por lo tanto, dicha obra siempre será categorizada como un ensayo en el presente trabajo.

⁷⁴ El nihilismo es una doctrina filosófica que sostiene que, en última instancia, todo se reduce a la nada y, por tanto, no tiene sentido.

(Traducido por Zhu, 1997: 41)

2. Y que no choque mi expresión de nacer vivas, porque a) se nace y se muere vivo, b) se nace y se muere muerto, c) se nace vivo para morir muerto y d) se nace muerto para morir vivo.

但愿我关于“活着诞生”的说法不会引起异议。因为：一，诞生和死亡时均是活着的；二，诞生和死亡时都是死的；三，诞生时是活的，死亡时是死的；四，诞生时是死的，死亡时是活的。

(Traducido por Zhu, 1997: 40)

Ante la complejidad de sus expresiones y, con el ánimo de tener una transformación adecuada, expondremos algunos puntos en los que se evalúan dichas traducciones desde dos aspectos: lingüístico y filosófico. Desde el punto de vista lingüístico, Unamuno ha creado muchas de sus propias palabras, en muchos casos sin precedentes históricos. El ejemplo más clásico es *nivola*⁷⁵. Por otro lado, debemos considerar en qué situación se encuentra el traductor frente a los pasajes llenos de connotaciones filosóficas, y la posibilidad de alcanzar una traducción unamuniana con plenas garantías. Dicho esto, es cierto que es difícil conseguirlo. Si nos fijamos en el primer ejemplo sobre una discusión entre el libro y la historia, es inevitable obviar el sentido de nihilismo al final, es decir, no había nada *antes de la Historia, del Libro* y la prehistoria es nada. En este caso, el traductor emplea el método de traducción cuasi-literal: el orden de las palabras del texto original apenas se altera para proyectar el estilo de escritura original por completo. También se aprecia la combinación de *Y podemos decir que en el principio fue el Libro. y O la Historia.* en una sola frase 我们可以说，最初先有书或历史 ([women keyi shuo, zuichu xian you shu huo lishi], lit. Podemos decir que lo primero fue el libro o la historia), mientras que se divide la oración larga *Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, [...] no había nada.* en dos precisas, 因为历史开始于书，而不是言语 ([yinwei lishi kaishi yu shu, er bushi yanyu], lit. Porque

⁷⁵ *Nivola* es un neologismo creado por Unamuno, que se cuenta con gran entendimiento en etimologías, para referirse a sus propias creaciones de ficción narrativa.

la historia comienza con los libros, no con las palabras), y 在历史、言语之前, 没有意识, 没有镜子, 什么也没有 ([zai lishi yanyu zhi qian, meiyou yishi, meiyou jingzi, shenme ye meiyou], lit. Antes de la historia, palabra, no hay conciencia, no hay espejo, no hay nada). Esto se debe a que el traductor debe reorganizar la información filosófica del texto original según su propia experiencia de traductor y de comprensión filosófica, para que la traducción sea coherente e inteligible. Lo único que hay que lamentar es que la mayúscula inicial de las palabras, tales como *Libro*, *Historia* en el texto original no se reproduzca en la traducción debido a las diferencias lingüísticas.

En el segundo ejemplo podemos observar que el traductor ha domesticado el texto original con diversas técnicas, destacando la sustitución de signos y letras. Más concretamente, desde la perspectiva semiótica, el traductor ha colocado el equivalente chino de *nacer vivos* entre comillas dobles para indicar su significado particular y separa *Y que no choque mi expresión de nacer vivos* del texto siguiente, traduciéndola como una oración corta en chino. En segundo lugar, ha añadido dos puntos después del equivalente de *porque*, 因为 [yinwei], con el fin de provocar y etiquetar claramente que lo que viene a continuación es la explicación. Además, tanto las dos comas del original, que hacen una pausa en las cuatro expresiones *a), b), c), d)*, como la conjunción *y*, son reemplazadas por puntos y comas en la traducción, ya que *a), b), c), d)* son intraducibles al chino, por lo que el traductor las ha sustituido por los números 一 ([yi], uno), 二 ([er], dos), 三 ([san], tres) y 四 ([si], cuatro), lo que resulta muy apropiado y natural. En cuanto a la reproducción de las ideas filosóficas, en este caso, se considera que la traducción se acerca más a una traducción explicativa, añadiendo muchos componentes según la gramática moderna china. Si nos centramos en la traducción de *se nace y se muere vivo*, 诞生和死亡时均是活着的 ([dansheng he siwang shi jun shi huo zhe de], lit. cuando se nace y se muere ambos están vivos), observamos que el traductor ha explicado y ampliado el adjetivo *vivo* en 均是活着的 ([jun shi huo zhe de], lit. ambos están vivos), lo que facilita la comprensión para los lectores, pero pierde una característica importante del texto original, que es su sencillez y profundidad. Además, ha dividido cada frase de *c)* y *d)* en dos partes, y al analizar la traducción de

se nace vivo para morir muerto, 诞生时是活的, 死亡时是死的 ([dansheng shi shi huo de, siwang shi shi si de], lit. vivo al nacer, muerto al morir), sabemos que la ha traducido de forma creativa y, aunque en la oración traducida se transmiten todos los elementos originales, se ignora la preposición *para*, lo que conduce directamente a la desviación de la traducción. Sin embargo, si pretendemos reproducir los rasgos textuales de la reflexión filosófica original sobre *nacer* y *morir*, se debería adoptar el chino clásico con menos conjunciones y una fraseología más simple. Por ello, la utilización racional del carácter polisémico e intercategorial de los monosílabos que dominaban la literatura china antigua (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 1.2.1.) es un método de traducción factible. De esta manera, las expresiones *a)*, *b)*, *c)* y *d)* de este ejemplo podrían traducirse como 一, 生生死生; 二, 生死死生; 三, 生生向死死; 四, 生死向死生⁷⁶ ([yi, sheng sheng si sheng; er, sheng si si si; san, sheng sheng xiang si si; si, sheng si xiang si sheng], palabra por palabra: uno, nacer – vivo – morir – vivo; dos, nacer – muerto – morir – vivo; tres, nacer – vivo – hacia – morir – muerto; cuatro, nacer – muerto – hacia – morir – vivo), en concreto, observamos la traducción 生生死生 ([sheng sheng si sheng], lit. nace vivo muere vivo), la frase en chino 生生 ([sheng sheng], lit. nace vivo) se corresponde a *se nace vivo*, donde el primer monosílabo indica *nacer*, y el segundo indica *vivo*, y otra frase 死生 ([si sheng], lit. muere vivo) corresponde a *se muere vivo*, donde el monosílabo 死 [si] significa *morir* y el 生 [sheng] significa *vivo*, siguiendo el orden del verbo frente al adjetivo en el texto original, y en dicha expresión clásica, bastante concisa y metafísica, no es necesario utilizar ninguna conjunción. Sin embargo, esto requiere que el lector tenga un cierto conocimiento de la literatura antigua para distinguir el significado exacto de 生 ([sheng], nacer / vivo) y 死 ([si], morir / muerto) en diferentes posiciones y para apreciar el doble encanto filosófico y literario del texto original a través de la comprensión de la traducción.

⁷⁶ En esta traducción propia 一, 生生死生; 二, 生死死生; 三, 生生向死死; 四, 生死向死生, lo interesante es que solo se utilizan tres caracteres, es decir, tres monosílabos (excepto los números) repetidamente para transmitir la filosofía del texto original, que son 生 ([sheng], nacer / vivo), 死 ([si], morir / muerto), 向 ([xiang], hacia), por lo que se trata de una traducción casi palabra por palabra, expresando una idea filosófica bastante complicada.

Antes de pasar a la traducción de las expresiones religiosas, hay que señalar que la preocupación religiosa en esta obra de viajes, *Paisajes del alma*, no es primordial, sino más bien el paisaje y la filosofía. Al traducir el contenido religioso de la literatura de Unamuno, la tarea principal del traductor es determinar su significado exacto, evitar las malas interpretaciones y los filtros culturales, reproduciendo con precisión los elementos y las verdades religiosas del texto original al chino. Aunque la religión difiere mucho en la conciencia de China y Occidente, en la era contemporánea de pleno intercambio cultural los lectores chinos son muy receptivos al cristianismo y ya están familiarizados con muchas palabras e historias religiosas. Así, tenemos los siguientes ejemplos:

3. Es un Dios vivo, subjetivo -pues que no es sino la subjetividad objetivada o la personalidad universalizada-, que es más que mera idea, y antes que razón es voluntad. Dios es Amor, esto es, Voluntad. La razón, el Verbo, deriva de Él; pero Él, el Padre, es, ante todo, Voluntad.

这是一位有生命的、客观的上帝，是不受主观干扰的客观，是普遍化的人性，它已超出单纯的思想，是在理性之前的意志。上帝就是爱，即是意志。理性即是圣子，圣子源于上帝，上帝即是圣父，圣父的概念首先是意志。

(Traducido por Duan, 2007: 203)

4. Creer el cristiano en la resurrección de Cristo, es decir, creer a la tradición y al Evangelio -y ambas potencias son personales- que le dicen que el Cristo resucitó, es creer que resucitará él un día por la gracia de Cristo.

信仰基督教的耶稣复活，其实就是信仰传统，信仰《福音书》，而这两股强大的力量都是人性范畴的事物。所谓复活是别人跟你说的复活，是相信他有一天会因为基督的恩赐能够复活。

(Traducido por Duan, 2007: 231)

Los ejemplos 3 y 4 se corresponden, respectivamente, a la forma de traducción que modifica menos el texto original y a la forma que más lo modifica. En el tercer ejemplo,

se observa que el traductor ha conservado en gran medida la forma de las frases originales, sin reorganizarlas, pero reconstruyéndolas. Desde el punto de vista semiótico, el traductor ha sustituido la coma en *vivo*, *subjetivo*, que representa una pausa, por el “、”, el signo chino que indica una pausa entre palabras paralelas, y también ha eliminado la raya doble del texto original, que es redundante y rígido en el texto traducido. En cuanto a la reconstrucción del original, observamos los cambios realizados por el traductor para obtener mayor claridad en la traducción, como la supresión de la conjunción *y*, el pronombre relativo *que* y el ajuste del orden de las palabras, así como la adición de muchos componentes de acuerdo con la gramática china. Más específicamente, se traduce *vivo* como 有生命的 [you shengming de] con la estructura del carácter 的: “tener – vida – partícula 的”, que es más conforme a la expresión china; se traduce *Dios es Amor* como 上帝就是爱 [shangdi jiushi ai] añadiendo el adverbio 就 [jiu] para enfatizar el tono afirmativo. Además, la frase *esto es, Voluntad* se traduce como 即是意志 [jishi yizhi], *La razón, el Verbo* como 理性既是圣子 [lixing jishi shengzi], *pero Él, el Padre* como 上帝即是圣父 [shangdi jishi shengfu]. En estas tres frases traducidas, el traductor ha sustituido las tres comas del original por el conector 即是 [jishi], que equivale a *que es* y es una palabra escrita de uso común en la literatura que resulta apropiada y elegante en este contexto religioso.

En el caso del cuarto ejemplo, se observa que las frases traducidas son expresiones chinas muy auténticas, con muchos cambios del texto original y adiciones de lenguaje explicativo. Esto requiere que el traductor tenga una profunda comprensión del razonamiento religioso y una excelente capacidad de expresión en chino para traducir de forma creativa y transmitir con claridad el texto original. Es obvio que la oración original se divide en dos frases para que el texto traducido sea más comprensible, ya que en chino apenas encadena tanta información con medios gramaticales como las conjunciones y los relativos del original. No obstante, el cambio más llamativo es que el traductor ha eliminado la raya doble de *–y ambas potencias son personales–* y lo ha traducido como 而这两股强大的力量都是人性范畴的事物 ([er zhe liang gu qiangda de liliang dou shi renxing fanchou de shiwu], lit. y las dos fuerzas potencias son cosas de la categoría de la naturaleza humana). Entre ellos, *ambas* se traduce como

这两股 [zhe liang gu] con la estructura “estos – dos – clasificador 股”, añadiendo un clasificador para adaptarse a la morfología china; *potencias* se traduce como 强大的力量 [qiangda de liliang] con la estructura “fuerte – partícula 的 – potencia”, a la que se agrega el adjetivo 强大的 para modificar el nombre 力量 y hacerlo más específico en chino; y *personales* se traduce como 人性范畴的事物 [renxing fanchou de shiwu] literalmente “humanidad – categoría – partícula 的 – cosa”. Este adjetivo en la lengua original se convierte entonces en una estructura sustantiva china y es esta expresión más completa la que permite al lector captar el significado implícito del texto original. El traductor también ha aplicado la estrategia de domesticación para reformular la frase compuesta *que le dicen que el Cristo resucitó* como 所谓复活是别人跟你说的复活 ([suowei fuhuo shi bieren gen ni shuo de fuhuo], lit. la llamada resurrección es lo que otros le dicen sobre la resurrección). No es difícil adivinar que el traductor no puede conseguir una traducción clara mediante la traducción directa del texto original debido a su complejidad sintáctica, por tanto, lo ha interpretado libremente. En concreto, la traducción comienza con la palabra agregada 所谓 ([suowei], lit. dicen que) que se encuentra a menudo en obras literarias chinas antiguas y sustituye *la tradición y al Evangelio* (el sujeto de *dicen*) en el texto anterior por la palabra 别人 ([bieren], lit. otros), omitiendo a *Cristo*, que se mencionará más adelante en el texto traducido. Así, esta traducción más libre presenta con más claridad el significado de los elementos religiosos implicados con un lenguaje más aceptado por el público chino.

Las palabras de Unamuno a menudo contienen reflexiones filosóficas e ideas religiosas que son sumamente especulativas, por lo que el traductor deberá hacer todo lo posible por reproducir las connotaciones ideológicas del original en la traducción china. Esta situación llevará a menudo a los traductores a enfrentarse a un dilema lingüístico cuando sea imposible equilibrar el alcance del significado y la transmisión del espíritu, aunque al final acabarán eligiendo entre la domesticación y la extranjerización.

2.3. Los errores en la traducción

La primera cuestión que hay que tratar antes de empezar este apartado es la definición de los errores de traducción. Nord (1996) señala que la mayoría de los trabajos que tratan de los errores de traducción, aunque son pocos, analizan la mente del traductor al producir la traducción y comparan la traducción con las reglas y normas de la lengua meta desde una perspectiva lingüística o lingüística contrastiva, y a veces psicolingüística. Sin embargo, no existe ninguna regla o norma para cualquier “caso” en la traducción, por lo que un error de traducción no es una cualidad de la expresión del texto en sí, sino una atribución en una situación determinada. Si, en el marco del concepto de función, la finalidad del proceso de traducción está definida por la tarea de la traducción, entonces el incumplimiento de dicha tarea se considerará un error o una falta en términos de ciertas funciones. Esto quiere decir que una buena traducción solo puede evaluarse con respecto a determinados objetivos de traducción.

Esta orientación funcional fue introducida en la consideración sobre los errores de traducción por Sigrid Kupsch-Losereit (1985:172 y 1986: 16, *apud* Nord, 1996), que en 1985 estableció los siguientes criterios de evaluación de las traducciones: la función textual del texto terminal, la coherencia del texto, el tipo de texto y su forma convencional, las convenciones lingüísticas, culturales y situacionales. De este modo, Nord (*ibid.*) resumió tres tipos de errores: los errores pragmáticos, los errores culturales y los errores lingüísticos. A continuación, nos basamos en estas tres categorías de errores, aunque el enfoque analítico sea diferente, para realizar un análisis de los otros ensayos de Unamuno traducidos al chino.

2.3.1. Malentendido del original

Ya conocemos las enormes diferencias lingüísticas y culturales entre la lengua china y la española, ya que una procede del sino-tibetano y la otra del indoeuropeo (*vid.* Primera parte. Cap. 1, 3.1.). Así, no es de extrañar que los traductores, al realizar traducciones transculturales e interlingüísticas, cometan errores de traducción debido a malentendidos del texto original y, por tanto, que dichos malentendidos puedan ser de

diversa índole. Aquí tenemos dos ejemplos:

1. Pero no, que ha de quedar el cántico del gallo silvestre y el susurro de Jehová con él; ha de quedar el Verbo que fue el principio y será el último, el Soplo y Son espiritual que recoge las nieblas y las cuaja.

然而，不，野公鸡的赞歌和耶和華跟它的低語會存在；作為開始和結束的語言、風神和聚拢与凝結霧的精灵將存在。

(Traducido por Wei, 1997: 75)

2. He oído también contar de un arquitecto arqueólogo que pretendía derribar una basílica del siglo X, y no restaurarla, sino hacerla de nuevo como debió haber sido hecha y no como se hizo. Conforme a un plano de aquella época que pretendía haber encontrado. Conforme al proyecto del arquitecto del siglo X. ¿Plano?

我還聽說一位考古學家兼建築師想推倒十世紀的一座教堂。他不想修復它，而想根據那個時代能夠找到的一個平面，根據十世紀的建築的計劃，重新建造它，應該怎樣建造就怎樣建造，而不照原來的樣子。平面？

(Traducido por Wei, 1997: 70)

Tal vez por falta de conocimiento de la cultura cristiana, el traductor ha traducido la palabra *Verbo* con mayúscula inicial como 語言 ([yuyan], lengua / lenguaje / idioma), ignorando la metafísica de la palabra original, cuando en realidad se trata de un término y concepto filosófico y teológico. Este puede provocar malentendidos o confusión de los lectores chinos que no están familiarizados con el cristianismo. Sin duda alguna, el equivalente más adecuado sería 道⁷⁷ ([dao], Palabra / Verbo), que se puede encontrar en la Biblia traducida al chino. Poseer una buena cultura general es una de las habilidades que debe poseer un traductor ideal. Es necesario disponer del conocimiento suficiente de la cultura del país donde se habla la lengua de partida para

⁷⁷ Como antigua palabra religiosa china, 道 [dao] significa “la esencia del universo y sus leyes” y “doctrina religiosa”. En la versión china de la Biblia, se utiliza el término 道 [dao] para corresponder a “el Verbo”, que puede considerarse como la expresión encarnada del carácter, la mente y la voluntad de Dios.

comprender las alusiones del texto que no se explican en el mismo, ya sea porque son muy cotidianas para la mayoría de los lectores de la lengua de partida, o para los lectores o el público con una cultura general.

Los malentendidos no solo son culturales, sino también lingüísticos, ya que tanto el español como el chino tienen una polisemia común (*vid.* Primera parte. Cap 2, 3.1.). Es decir, la multiplicidad de significados de las expresiones lingüísticas conduce a una mala traducción cuando el traductor no entiende correctamente el significado de las palabras en el contexto correspondiente. El caso del segundo ejemplo es que, según el diccionario de la lengua española, el sustantivo *plano* significa “superficie que contiene la recta que pasa por dos puntos cualesquiera de esta”, “representación esquemática, en dos dimensiones y a determinada escala, de un terreno, una población, una máquina, una construcción, etc.”, entre otros, pero el traductor lo ha traducido según la primera acepción, como 平面 ([pingmian], plano bidimensional), hace que la traducción 能够找到的一个平面 ([nenggou zhaodao de yi ge pingmian], lit. una superficie que se puede encontrar) carezca claramente de sentido, dando lugar a incoherencia e incompreensión en chino.

2.3.2. Omisiones y simplificaciones inapropiadas

Dado que el traductor se convierte en el elemento central de la traducción, es imposible ser completamente impersonal y objetivo en su trabajo, ya que su papel es fundamental en los principios y procedimientos básicos de la traducción. Si un traductor quiere hacer una traducción reconocida, debe tener un excelente conocimiento de la lengua original y, al mismo tiempo, un buen dominio de los recursos lingüísticos de la lengua terminal. No puede limitarse a emparejar palabras, sino que debe crear realmente una nueva forma lingüística para expresar los conceptos contenidos en la lengua original (Nida, 2012: 147-148). En este proceso, el traductor utiliza inevitablemente las técnicas de ajuste, omisión y simplificación (*vid.* Primera parte. Cap 2, 1.3.), reflejándose en cierta medida en el texto del mensaje, de acuerdo con sus propias ideas y experiencias, con el fin de obtener el equivalente correcto. Empero, no se puede

ignorar que estos cambios, que dependen totalmente del juicio subjetivo del traductor, también son propensos a errores. Citamos los siguientes ejemplos ilustrativos:

1. Me paso horas enteras, solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel —family house— contemplando el techo de mi cuarto y no el cielo y soñando en el porvenir de España y en el mío.

我躺在我的小旅馆——旅客之家——的单人床上，注视着房间，而不是天空，梦想着或破坏着西班牙的和我的未来，这样度过一个个小时。

(Traducido por Zhu, 1997: 36)

2. Sospecho que lo más de este prólogo —metálogo—, al que alguien le llamaría autocrítico, me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don —merece ya el don— Antolín Sánchez Paparrigópulos, de quien se da cuenta en el capítulo XXIII, aunque yo no haya acertado en él a aplicar la rigurosa técnica del inolvidable y profundo investigador.

我认为这篇也许被人称为自我批评性的序言—跋文—中的主要东西是那位堂—他无愧于堂字—安托林·桑切斯·帕帕里戈普洛斯—在第二十三章里写到他—提示给我的，但是在那一章里我没有准确地运用难忘的、深刻的研究者的严格技巧。

(Traducido por Wei, 1997: 73)

Si nos centramos en el primer ejemplo y observamos que el traductor ha trasladado *contemplando el techo de mi cuarto* como 注视着房间 ([zhushi zhe fangjian], lit. contemplando el cuarto), omitiendo la importante información *el techo*, entendemos que no debería obviarse porque el techo es exactamente lo que se está contemplando. De hecho, es a través de la frase *contemplando el techo de mi cuarto* como el original da a entender que el hombre tendido sobre el lecho está mirando hacia arriba, por lo que tiene sentido el posterior *no el cielo*; al omitirse dicha información *el techo*, el lector no puede entender la lógica de 注视着房间 ([zhushi zhe fangjian], lit. contemplando

el cuarto) y 而不是天空 ([er bu shi tiankong], lit. pero no es el cielo), ya que la dirección de mirar al cuarto y al cielo puede no ser la misma en este contexto, lo que hace que no tengan ningún punto comparable como se refleja en la lengua original, mientras que con *el techo* se forma dicha situación de contraste.

En el segundo ejemplo, hay que decir que la elección de las palabras en la traducción, la reconstrucción del original, la adición de la raya doble, así como el grado de domesticación y extranjerización, son recursos muy apropiados, pero el traductor, sea como sea, ha eliminado *cuajando de su niebla* en su traducción. A pesar de que la eficacia de la traducción no se ve afectada, ya sea gramatical o contextualmente, y los destinatarios no perciben la falta de la reproducción del mensaje original, en este caso no se genera la expresión semántica equivalente por completo. En otras palabras, como el tema del ensayo al que pertenece este ejemplo es *La historia de Niebla*, y no cabe duda de que “niebla” es un símbolo muy importante en el texto original, no puede eliminarse sin afectar a la transmisión semántica, como ocurre con algunos conectivos y relativos.

2.3.3. Traducciones chinas incomprensibles

En el sistema de prioridad propuesto por Nida (2012: 286), “la coherencia contextual tiene prioridad sobre la correspondencia verbal (correspondencia palabra por palabra); la equivalencia dinámica tiene prioridad sobre la correspondencia formal; [...] las formas que emplean y aceptan los destinatarios de la traducción tienen prioridad sobre las formas que puedan ser tradicionalmente más prestigiosas”. En el caso de la traducción español-chino, el traductor no solo debe tener un conocimiento exhaustivo del texto original, sino que también debe disponer de una excelente capacidad de expresión en chino. Aun así, dadas las características lingüísticas del español, como las cláusulas subordinadas de uso habitual o las oraciones compuestas y largas, es muy difícil trasladar el significado del texto original al chino de forma coherente, ya que resultaría en una traducción poco natural y, por tanto, difícil de entender por los destinatarios. Veamos unos ejemplos sobre traducciones incomprensibles:

1. Desconocía que las basílicas se han hecho a sí mismas saltando por encima de los planos, llevando las manos de los edificadores.

他不知道教堂本身的建造是矗立在平面上之上的，远远超过了建筑者们的手。

(Traducido por Wei, 1997: 70)

2. ¡Así sea! Así sea digo yo de los sabios, de los filósofos que se alimentan en España y de España, de los que no quieren gritos, de los que quieren que se reciba sonriendo los escupitajos de los viles, de los que más que viles, de los que se preguntan qué es lo que se va a hacer de la libertad.

只有这样！只有这样我才无愧于在西班牙和靠西班牙生活的学者、哲学家，不喜欢叫喊的人，希望人们微笑着对待卑鄙的人吐来的唾沫的人，除卑鄙的人以外的多数人，思考如何争取自由的人。

(Traducido por Zhu, 1997: 63)

Si nos fijamos en el primer ejemplo, la frase traducida se trata de un solecismo en chino, bastante incoherente e incomprensible. El traductor ha traducido las palabras correctamente, pero no ha expresado el significado del texto original con claridad ni de una forma apropiada. Para apreciar de forma más directa la irracionalidad de la traducción, la reducimos al núcleo estructural más simple y más obvio semánticamente. Entonces, tenemos 教堂的建造在平面上之上, 超过了双手 [jiaotang de jianzao zai pingqian shang zhi shang, chao guo le shuangshou], omitiendo el complemento del sujeto, del objeto y el modificador del predicado, que traducido al español sería *la construcción de la basílica está sobre el plano, excedido de las manos*. De este modo, sabemos que todo el núcleo de la traducción consiste en algo ilógico y no es de extrañar que sea difícil de entender para los lectores chinos.

En cuanto al segundo ejemplo, las palabras de la traducción se corresponden con las originales y el orden de las palabras también, lo que significa que el traductor ha transmitido fielmente todas las informaciones del texto original. Sin embargo, el traductor solo logra la equivalencia formal, pero no la equivalencia dinámica. Es decir,

la traducción se acerca demasiado a la extranjerización, ya que este tipo de ordenamiento de las palabras y la distribución del núcleo de información es poco frecuente en chino. El traductor ha traducido las cuatro cláusulas que empiezan con *de los que* en el texto original como estructuras terminadas en 的人 [de ren], convirtiéndolas en los objetos de la estructura “sujeto – predicado” 我才无愧于 ([wo cai wu kui yu], lit. yo solo soy digno de) y, por ello, la yuxtaposición de tales objetos es demasiado extensa. De esta forma, los lectores chinos tienden a entenderlos como unas frases que son estructuralmente incompletas por sí solas y, por lo tanto, se sienten desorientados por la traducción.

CAPÍTULO 3

Métodos traductológicos

1. La traducción literaria

1.1. La traducción literaria

En los capítulos iniciales de este trabajo (*vid.* Primera parte, Cap. 2 y Cap. 3), se explican los problemas generales que se plantean en la traducción del español al chino, independientemente del estilo del texto. Por tanto, se debe aplicar un estilo más preciso en la traducción del libro de ensayos *Paisajes del alma* de Unamuno, es decir, se debe realizar una traducción ensayística en la traducción literaria.

García López (2004: 48) señala que los textos literarios son generalmente considerados por algunos especialistas en traducción como un tipo de texto aparte, cuya naturaleza “estética” justifica su existencia como tal. Por otro lado, Marco Borillo, Verdegal Cerezo y Hurtado Albir (1999: 167) afirman de forma similar que los textos literarios se caracterizan por “una sobrecarga estética” y definen el lenguaje literario como “todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector”.

La traducción literaria es una acción que sirve para tender puentes entre distintas culturas y tiene como objetivo final regresar del nivel lingüístico a la construcción cultural. La especificidad de la cultura nacional provoca muchos problemas en la traducción. En aras de reducir la brecha cultural, se puede utilizar una variedad de métodos para lograr el propósito principal de la traducción literaria. De acuerdo con las normas de la traducción del lenguaje, en la traducción literal se conservan el contenido y el estilo originales, mientras que en la traducción libre se pierde el estilo original; sin embargo, desde el contexto de diferentes ámbitos, el contenido original sigue intacto y adaptado al estilo del original. Ambas traducciones tienen sus propias características, por lo que no existe una clara oposición. Si se desea conseguir el propósito del

intercambio cultural, se deben formular diferentes estrategias de traducción de acuerdo con el tipo del texto, el fin de la traducción y los receptores de la lectura del texto traducido a fin de elegir el método correcto en el proceso de traducción literaria.

Lo más importante en la traducción literaria es la comprensión del texto original, tanto los elementos lingüísticos y culturales como el pensamiento del autor, para que desde el punto de vista del autor se entienda mejor toda la retórica, el ritmo, el estilo, el sentido insinuado y los diversos vínculos entre las distintas partes del texto. Además, también tiene mucha importancia la redacción del texto traducido, que debe transmitir la intención literaria del autor de la lengua original y recrear los rasgos literarios del texto a través del dominio de la competencia retórica, literaria y de los estratos lingüísticos, como el léxico, la morfología y la sintaxis de la lengua terminal.

1.2. La traducción ensayística

Como sostiene Paz⁷⁸ (Desvaux, 1995: 329), el propio lenguaje es en esencia una traducción del mundo no lingüístico, es decir, del pensamiento abstracto o de la sensación y el sentimiento. Por tanto, la verdadera traducción es realmente una compleja operación literaria que intenta reproducir las mismas emociones que sintió el creador en su época para replicar el efecto del texto original en el lector. En este armonioso intercambio de impresiones y expresiones residen los principios fundamentales y maravillosos de la creación textual.

El conocimiento de las teorías y el pensamiento de los traductores chinos es muy importante para traducir los ensayos españoles al chino. Según Wang Zuoliang (*apud* Li, 2008: 98-99), hay una diferencia fundamental entre el ensayo y otros géneros literarios: los autores siempre presentan directamente al lector sus verdaderos sentimientos sobre la vida, en lugar de recurrir a la ficción artística para reflejar la realidad de la vida, como ocurre en la novela, el teatro y la poesía. En el ensayo, las personas, cosas y sentimientos reales, que son los más valiosos y brillantes que el autor

⁷⁸ Octavio Paz, no solo fue un gran escritor y poeta, sino también un magnífico traductor. Aunque su labor como traductor fuera escasa, él la consideraba sumamente importante, ya que la actividad de la traducción le ayudaba a profundizar en su reflexión y creatividad literarias.

experimenta profundamente en la vida, se convierten finalmente en el arte real del autor, es decir, el estilo real y la divinidad. Wang también subraya que el carácter discursivo del ensayo es absolutamente individualizado, y lo que el lector siente en el ensayo es la experiencia emocional específica del escritor como persona individual en una situación concreta (*ibid.*,100). Además, debe quedar claro que los objetos a representar en el ensayo se dividen entre lo real y lo ilusorio, refiriéndose el primero a la realidad de la naturaleza y a la visión objetiva de la vida, mientras que el segundo se refiere a la percepción sensorial y a la experiencia espiritual. (*ibid.*, 101).

Li (*ibid.*, 103) sugirió que la traducción del ensayo debería seguir el principio de “precisión” y “coherencia”. Entonces, para realizar una excelente traducción ensayística, primero hay que reconocer el estilo general de la obra original. También considera que el estilo es un elemento traducible porque en el proceso de traducción, cuando el contenido se transmite con precisión, el estilo correspondiente se traducirá de forma natural. Por otro lado, el lenguaje del ensayo puede parecer libre y disperso, pero el hilo de su pensamiento interno es muy compacto y a menudo se desarrolla en torno a un sentimiento, una experiencia o un estado de ánimo. Así, el traductor debe comprender con precisión los pensamientos, sentimientos la belleza del contenido del original para transmitir los significados con exactitud.

Según Herrero Quirós (1999: 1), “el estilo y el contenido no resultan fácilmente separables, y (por lo menos en el caso de la traducción literaria) la traducción del primero no puede considerarse como un elemento opcional”. Como el estilo está directamente relacionado con el significado, cualquier debilitamiento de las características del primero implica inevitablemente la pérdida del segundo. Por otra parte, Liu (1989: 39) subraya que para que una traducción de ensayo sea reconocida por los lectores, es importante prestar atención a la calidad literaria y al estilo del texto traducido. La clave para atraer a los lectores al ensayo es que el escritor revele su personalidad única a través de su propio estilo. En otras palabras, el estilo es la expresión natural de la personalidad del escritor, cultivada por ciertos medios lingüísticos tras un determinado cultivo ideológico y cultural. Para los traductores de ensayos no es fácil dominar el estilo del autor original, y es aún más difícil reflejar el

estilo del autor en la traducción. A diferencia de la opinión de Li sobre que el estilo se reproducirá naturalmente en la traducción con la transferencia del contenido, Liu (1989: 39) cree que el traductor debe, en primer lugar, entender la existencia de la clara personalidad del autor original, estudiando detenidamente el texto original y, en segundo lugar, evitar su propio estilo al traducir para conservar todo lo posible el estilo del texto original.

2. El papel del traductor

Nida nos recuerda (2012: 148-149) que “ningún análisis de los principios y métodos de la traducción puede tratar la traducción como algo separado del propio traductor”. En la traducción de los ensayos español-chino, el traductor asume un papel más destacado y evidente; es tanto el lector del texto original como el autor de la traducción, por lo que su papel está en el núcleo de los principios y procedimientos básicos de la traducción. El proceso por el cual el traductor lleva a cabo la traducción es interpretado gráficamente por Nida (*ibid.*) como un modelo de “descodificar – mecanismo de transferencia – codificar”. En concreto, el receptor descodifica el mensaje en la lengua A en una forma diferente de la lengua A, y la transforma en la lengua B a través de un “mecanismo de transferencia”; entonces, el traductor se convierte en el emisor, codificando el mensaje en la lengua B.

Nida (*ibid.*, 150-151) también habla de la situación raramente ideal en la que el traductor es completamente “bilingüe”, tanto en la lengua original como en la lengua terminal, y debe traducir a su lengua materna. La traducción de la obra *Paisajes del alma* se corresponde al “procedimiento preferible”, a saber, “la traducción de la lengua adquirida a la lengua materna”.

Además, Nida (*ibid.*, 150-153) sugiere que para el traductor, el primer y más obvio requisito es tener un conocimiento profundo de la lengua original (los errores más frecuentes y graves que cometen los traductores provienen principalmente de la falta de conocimiento profundo de la lengua terminal), no limitándose a comprender los significados generales evidentes del mensaje, sino también los sentidos sutiles, los

importantes valores emocionales del texto y las características estilísticas que determinan el “sabor y la sensación” del mensaje. En segundo lugar, el traductor también debe tener un conocimiento profundo del tema de la traducción. Por lo demás, es deseable que el traductor posea un verdadero espíritu de empatía, por lo que debe tener la capacidad de imitar, de desempeñar el papel del autor, transmitiendo el comportamiento y la forma de expresión de la manera más auténtica posible. Por último, el traductor también debe poseer una excelente expresión literaria, lo que garantizará la verdadera eficacia de la traducción. Como demuestra Tytler (1790: 204, *apud* Nida, 2012: 153), “los mejores traductores son los que brillan en la redacción de textos originales similares a los que han traducido”.

Nos recuerda Jin (2002: 34) que el traductor, como sujeto independiente, debe llevar a cabo su actividad de traducción de principio a fin a través de la acción de la conciencia subjetiva de sí mismo. La traducción no es solo la transformación de las palabras y oraciones, sino también el intercambio de la cultura y el pensamiento. Por lo tanto, a la hora de traducir algunos textos literarios serios, una interpretación cultural adecuada suele ser más importante que las formas lingüísticas y las técnicas de traducción. Pero, al mismo tiempo, la conciencia subjetiva del traductor —su concepción del mundo, sus valores, su pensamiento, su estilo cognitivo, su interés estético, etc.— afectará directamente a la interpretación y traducción del texto traducido. Tengamos en cuenta que, en el proceso de traducción, una actitud objetiva y neutral contribuye a una comprensión profunda del texto original y tiene un efecto positivo en la actividad de la traducción, de lo contrario una excesiva implicación de la conciencia subjetiva en ella tendrá un efecto negativo. La traducción de los Cánones del budismo —un acontecimiento importante no solo en la historia cultural china, sino también en la historia de la cultura mundial— se trata de un ejemplo clásico que demuestra que la conciencia del sujeto del traductor puede desempeñar un papel activo y dinámico en la traducción. Muchos traductores destacados, como Xuan Zang⁷⁹, no solo dominaban el sánscrito y el chino, sino que también tenían una profunda visión y comprensión de las

⁷⁹ Xuan Zang es uno de los traductores de escrituras budistas más importantes de la historia de China, cuyo método de traducción se basa en la traducción directa.

enseñanzas esotéricas del budismo, lo que dio lugar a traducciones de gran calidad de las escrituras. El éxito de la traducción de los Cánones del budismo también enriqueció la cultura china y tuvo un impacto profundo y duradero en la filosofía, la literatura, la fonética, la lengua, la escritura, la música, la danza, la pintura y la escultura chinas.

La traducción no es solo una transformación simbólica de una lengua a otra, sino, sobre todo, una difícil actividad creativa. El traductor, como creador, al igual que el artista, se enfrenta al problema de equilibrar el sentimiento y el intelecto. Solo cuando pueda controlar eficazmente sus propias emociones y superar sus puntos de vista personales, podrá entrar realmente en el mundo espiritual del autor original, comunicarse con él y realizar una buena traducción (*ibid.*, 36).

3. Las estrategias, los métodos y las técnicas aplicados en la traducción

En primer lugar, merece la pena de aclarar las diferencias entre los tres siguientes conceptos que suelen ser muy confusos, a saber: estrategia de traducción, método de traducción y técnica de traducción. De hecho, la confusión de estos términos puede afectar a la descripción precisa y clara del proceso de traducción que se realizará a continuación. Molina y Albir (2002: 499) sostienen que fueron Vinay y Darbelnet quienes establecieron por primera vez esta confusión, llevando a que la técnica de traducción se confundiese con otras categorías de traducción (método y estrategia). A continuación, a la luz de la investigación de Xiong (2014), se definirán claramente estos tres conceptos, que son muy importantes en la investigación y la práctica de la traducción. A partir de ellos, se intentará construir un sistema de metodología traductológica aplicado a la traducción de *Paisajes del alma* en este proyecto.

En concreto, una estrategia de traducción es un conjunto de principios y soluciones que se adoptan para lograr el propósito específico de la traducción; un método de traducción se refiere a un medio específico que se basa en una cierta estrategia de traducción; por último, una técnica de traducción es una habilidad requerida en la implementación y aplicación concretas de un método de traducción (Xiong, 2014: 83). Al mismo tiempo, estos tres conceptos forman una relación jerárquica descendente

entre sí: la estrategia de traducción es un esquema ejecutado en un contexto determinado, es un concepto más amplio en comparación con el método de traducción. Del mismo modo, el método de traducción, una elección global que afecta a toda la traducción, es también un concepto más amplio que la técnica de traducción, que describe el resultado y afecta a las secciones más pequeñas de la traducción (*ibid.*, 84).

En primer lugar, las estrategias de traducción pueden dividirse en dos categorías, a saber: la extranjerización y la domesticación, dependiendo de las diferentes tendencias del traductor hacia el “autor original” y hacia el “destinatario de la traducción” (*vid.* Primera parte, Cap. 1, 1.7.). La estrategia de extranjerización puede introducir en el chino la estructura lingüística, los modos de expresión, las características del ensayo y los elementos culturales del español, de modo que los lectores chinos puedan apreciar y valorar plenamente el estilo exótico, facilitando el intercambio cultural. Sin embargo, el texto traducido puede ser rígido y poco natural, lo que afectará a su aceptación y difusión entre los lectores. Por su parte, la estrategia de domesticación no tiene los inconvenientes mencionados y será aceptada con mayor facilidad por los lectores chinos, pero se perderán inevitablemente algunos elementos lingüísticos, literarios y culturales del texto original. En definitiva, la traducción de la obra *Paisajes del alma* también se ha llevado a cabo aplicando estas dos estrategias entrelazadas.

A continuación, hay que decir que las dos estrategias de traducción abarcan diversos métodos de traducción aplicados a la traducción del ensayo. Si consideramos las teorías modernas de la traducción tanto en Occidente como en China, que aparecen en el primer capítulo de la primera parte, a saber, las metodologías traductológicas presentadas por los traductores occidentales, Vinay y Darbelnet, Catford, Peter Newmark, Nida, Hatim, Mason, Kathariba Reiss, Hans Vermeer y Venuti, así como los traductores chinos Yan Fu, Lu Xun, Fu Lei, Qian Zhongshu, podemos afirmar que todas sirven de apoyo en todo el proceso de traducción (*vid.* Primera parte, Cap. 1.).

Los métodos de traducción que se han adoptado se ajustan a la estrategia de extranjerización y son la traducción palabra por palabra, la traducción literal y la traducción fiel, resumidas por Newmark (2016: 70) a continuación:

a. Traducción palabra por palabra: se trata de una traducción que conserva el orden de las frases, traduciéndolas una a una de forma literal según los significados más comunes de las palabras fuera del contexto y la cultura. Este método favorece la comprensión de la mecánica del texto original o el análisis de palabras difíciles.

b. Traducción literal: con este método es más fácil ver el problema en el texto, convirtiendo las estructuras gramaticales en español en su equivalente más cercano en chino. No obstante, las palabras se traducen una a una por su significado extracontextual.

c. Traducción fiel: este tipo de traducción intenta ser fiel a la intención y realización del texto, traduciendo el significado exacto del original en el contexto adecuado según la estructura gramatical china, excepto las palabras culturales que se “transfieren” directamente al chino.

Respecto a los métodos pertenecientes a la estrategia de domesticación, tenemos los siguientes: la traducción libre, la traducción idiomática, la traducción comunicativa (Newmark, 2016: 71-72), la traducción filológica y la traducción creativa (Moya, 2017: 101-102):

a. Traducción libre: se refiere a la reproducción del contenido del texto original sin conservar su forma. También es conocida como “traducción intralingual”, ya que es una traducción de sentido a sentido que suele dar lugar a paráfrasis más extensas, incluso más pretenciosas que el original.

b. Traducción idiomática: reproduce el mensaje original, pero a menudo distorsiona los matices del significado, privilegiando el lenguaje hablado y las expresiones idiomáticas.

c. Traducción comunicativa: trata de reproducir con precisión el significado contextual del texto original, de manera que tanto el contenido como el lenguaje puedan ser fácilmente comprendidos por el lector.

d. Traducción filológica: en el caso de las obras filosóficas y literarias, es el método más deseable de todas las traducciones, debido a su carácter erudito, crítico y exegetico. No solo tiene en cuenta el nivel sintáctico, sino también el semántico y el pragmático.

e. Traducción creativa: este método de traducción, que se considera el más liberal, es en realidad una reescritura del texto, transformando términos, conceptos, objetos o formas de pensamiento ajenos a la cultura española para el lector chino en nuevos símbolos lingüísticos en el contexto de la cultura china, lo cual es válido para textos de carácter filosófico.

En los métodos de traducción mencionados anteriormente, aparte de la traducción palabra por palabra, los otros implican el uso de varias técnicas de traducción, que, según Xiong (2014: 86-88), se clasifican en cinco tipos: adición, omisión, división, combinación y *shift*:

a. Adición: añade determinadas palabras, frases o párrafos a una traducción.

b. Omisión: suprime determinadas palabras, frases o párrafos del texto original en la traducción.

c. División: traslada una oración original en dos o más frases.

d. Combinación: combina dos o más frases del texto original en una sola.

e. *Shift*: se refiere a la técnica de transformar una unidad o estructura lingüística original en otra unidad o estructura lingüística con propiedades similares, correspondientes o heterogéneas en chino. Puede involucrar ortografía, fonética, vocabulario, sintaxis, discurso, retórica, semántica, pragmática, cultural o todos los aspectos (*vid.* Primera parte, Cap. 1, 1.2.).

Dada la complejidad del texto de *Paisajes del alma*, es necesario aplicar múltiples estrategias, métodos y técnicas de traducción para lograr el efecto esperado para que el conjunto de la traducción se aproxime lo más posible al texto original aceptado por los lectores de lengua española. En cuanto al proceso de traducción específico, por su parte, este consta de tres fases principales, resumidas por Albir (2017: 320) y que son las siguientes: comprensión, desverbalización y reexpresión:

a. Comprensión: se trata de un proceso de interpretación para captar el sentido, que no se basa únicamente en los elementos lingüísticos pertinentes, sino que requiere los complementos cognitivos.

b. Desverbalización: el resultado de la comprensión es de naturaleza no verbal, un contacto entre la representación lingüística y el pensamiento. Esta fase de desverbalización es tanto el resultado de la fase de comprensión como el comienzo de la fase de reexpresión.

c. Reexpresión: esta fase supone un movimiento no lineal desde el nivel no verbal a la verbalización, que culmina en una formulación lingüística de lo que quiere decir el autor en la lengua meta.

Por todo ello, partiendo de una base teórica y práctica (estrategia, método, técnica y proceso) para llevar a cabo la traducción de la colección de ensayos *Paisajes del alma* de Unamuno, la traducción final debe cumplir en la medida de lo posible los objetivos de fidelidad, claridad y elegancia (*vid.* Primera parte, Cap. 1, 2.1.).

a. La traducción debe ser, en primer lugar, fiel al original, y debe reproducirlo de la manera más fiel y completa que sea posible, tanto en contenido y forma como en sus pensamientos y características artísticas.

b. En segundo lugar, hay que garantizar la claridad de la traducción, es decir, que sea comprensible y coherente para el lector chino, sin comprometer el sentido lingüístico, cultural y estilístico del original.

c. En tercer lugar, se establecerá el estilo de traducción más adecuado para el ensayo paisajístico, de acuerdo con el concepto estético del ensayo chino de las décadas de 1920, 1930 y 1940, período en el que el concepto de ensayo occidental (incluido el ensayo español) estaba en su apogeo en la China Moderna, para reflejar plenamente el valor literario y artístico de los resultados traducidos.

CAPÍTULO 4

Dificultades lingüísticas en la traducción de *Paisajes del alma*

Desde el punto de vista lingüístico, el español y el chino son dos lenguas muy diferentes. Ya sabemos que el español, que pertenece a la familia de las lenguas indoeuropeas, se diferencia del chino en la pronunciación, la escritura, la morfología y la sintaxis. Al traducir el texto español, que expresa el sentido gramatical a través de la inflexión, a la lengua china, que expresa el sentido gramatical a través de las partículas y el orden de las palabras, los traductores están obligados a hacer diferentes elecciones e incluso concesiones en casos concretos. A continuación, se presentan las dificultades encontradas en la traducción de los ensayos de *Paisajes del alma* y sus soluciones.

1. La traducción de las palabras

1.1. Sustantivo: el género y el número

La transmisión del sustantivo es la tarea más básica y común en esta traducción de los ensayos unamunianos, ya que el género y el número son dos propiedades propias de los sustantivos, así como de sus modificadores: los artículos, los adjetivos, los participios y los pronombres. Como se ha mencionado anteriormente, en chino no existe la inflexión que muestra el género (femenino y masculino) ni el número (singular y plural). Como se explica en la primera parte (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 2.2.), al traducir las características de género y número, por un lado, se pueden usar prefijos tales como 男 ([nan], hombre), 女 ([nü], mujer), 公 ([gong], macho), 母 ([mu], hembra), 雄 ([xiong], macho), 雌 ([ci], hembra) para indicar el masculino o femenino de los seres humanos, animales y plantas, así como otros dos prefijos particulares, 阴 ([yin], femenino) y 阳 ([yang], masculino), que solo pueden utilizarse con algunos sustantivos específicos. Por otro lado, además de usar el sufijo más común 们 [men] para indicar la pluralidad de los pronombres personales o los sustantivos personales, también se pueden añadir los términos precedentes o sucesivos al sustantivo, tales como 众

([zhong], numeroso), 诸 ([zhu], varios), 各 ([ge], cada), 全 ([quan], todo), 些 ([xie], algunos), 等 ([deng], etcétera), etc. Aunque hay varias opciones de traducción a disposición del traductor, dichas adiciones son innecesarias cuando el lector puede conocer claramente el género o número de los sustantivos por sí mismo o por el contexto de la traducción. En realidad, la lengua china suele ser concisa y clara, así que la aplicación inapropiada de la estrategia de extranjerización para ser fiel al texto original puede afectar a la fluidez y naturalidad del texto traducido.

Por ello, al traducir la obra *Paisajes del alma*, con la excepción del género y número que son obviamente intraducibles, he decidido transmitir una cierta propiedad en función del contexto específico en chino (traducir ambas sería casi imposible, ya que sería demasiado redundante). Los siguientes ejemplos ilustran todos los enfoques específicos que he adoptado:

Ejemplo 1:

Las montañas que ven volar sobre ellas, a ras de cielo, a las águilas, y sienten las sombras de éstas recorriendo su blancura, ansían ser estepa que sienta sobre sí las pisadas de los leones. Y mirándose las montañas y las estepas, y cambiando sus pensamientos, aguileños los de aquéllas y leoninos los de éstas, sueñan en el águila-león, en el querubín, en la esfinge. Y lo ven en las nubes que, acariciando la estepa, como una mano que pasa sobre la cabellera de un niño gigante, van a abrazar a las montañas.

(Paisajes del alma, [1918-1922], Paisajes del alma)

山峦注视着飞翔的雄鹰，与天齐平，感受它们掠过白茫茫雪地的影子，渴望能成为草原感受狮子踏在上头的脚步。山峦和草原互相看着，变换着他们的想法，前者的雄鹰和后者的狮子，他们梦见了鹰狮，智天使，斯芬克斯。他们看到了，云层轻抚着草原，像一只手拂过巨婴的头发，而后拥抱山峦。

Ejemplo 2:

Esto es todo como un nido celado entre picachos, o más bien como un regazo materno.

Las faldas y los repliegues de las montañas, como brazos maternos. Y es maternal la bruma. Cuida la montaña de sus hijos y acaso piensa por ellos, [...]

(Recordando a Pereda [1923], El «ciliebro» de la tierra)

这里就像是群山里隐秘的巢穴，或者更像是母亲的怀抱。山腰和山沟，像母亲的双臂。雾也充满母性。大山呵护她的儿女，也许还贴心地， [...]

Ejemplo 3:

Labor delicada de los dioses parece la Naturaleza, el paisaje obra de arte, los pueblecillos mosaicos, esmaltes las montañas, camafeos las lejanías, mármoles el mar y el cielo, un velo sutilísimo la bruma que dulcifica la obra, ritmo cadencioso el canto del mar y los rumores de la tierra, y el aire aroma del ara de los antiguos sacrificios.

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

大自然似是经过诸神的精雕细琢，风景像艺术品，镶嵌般的小城，珐琅样的山，远处像浮雕，海洋和天空如同大理石，游雾若轻薄的纱幔柔和了这个杰作，海洋的歌声和大地的轻语节奏欢快，空气里则萦绕着古代祭坛的香气。

En el caso del ejemplo 1, los equivalentes chinos de los sustantivos *etapas* (草原 [caoyuan]), *pensamientos* (想法 [xiangfa]), *sombras* (影子 [yingzi]), *águilas* (雄鹰 [xiongying]), *leones* (狮子 [shizi]), *aguileños* (雄鹰 [xiongying]), *leoninos* (狮子 [shizi]), como podemos observar, no tienen marcadores de plural. En el caso de sustantivos incontables, como *etapas*, *pensamientos* y *sombras* (a los que no se pueden añadir prefijos ni sufijos), la adición antepuesta de los adjetivos o los numerales que indican pluralidad, por ejemplo, 一片片 ([pianpian], uno a uno), 许多 ([xuduo], muchos), 一些 ([yixie], varios), etc., daría lugar a redundancia y afectaría a la traducción por sus propios significados léxicos. Como los equivalentes chinos de *águilas*, *aguileños*, *leones* y *leoninos*, son sustantivos contables y colectivos, es decir, que pueden referirse a una especie de animales, el lector puede comprender su sentido plural a través del contexto (el entorno natural de montañas y estepas). Por la misma

razón, en el ejemplo 2, he traducido *faldas* (de las montañas) y *repliegues* (de las montañas) como 山腰 [shanyao] y 山沟 [shangou] respectivamente, ignorando los marcadores innecesarios de la pluralidad. Es importante destacar que el abandono de los marcadores plurales de *pueblecillos* (小城 [xiaocheng]), *montañas* (山 [shan]) y *lejanías* (远处 [yuanchu]) en el ejemplo 3 pretende recrear la concisión del original, donde el verbo se omite en cada frase contextualmente: *el paisaje obra de arte, [...] mármoles el mar y el cielo*; aunque debería añadirse en la traducción ajustándose a la corrección gramatical, he decidido ignorar la forma plural, como acabo de mencionar, con el fin de reproducir la simplicidad y la belleza del original.

Otra técnica para reproducir el carácter plural del sustantivo español es utilizar una palabra china que tenga el significado plural en sí misma. En los ejemplos 1 y 3, las palabras subrayadas *montañas* (山峦 [shanluan]), *nubes* (云层 [yunceng]) y *rumores* (轻语 [qingyu]) para los lectores chinos es obvio que se refieren a montañas onduladas, capas de nubes y palabras susurradas, respectivamente. Cabe destacar que las palabras 山峦 [shanluan], 云层 [yunceng] y 轻语 [qingyu] utilizadas en mi traducción no son las traducciones más comunes de *montaña*, *nubes* y *rumores*, pero sí son sinónimos dotados de un sentido de pluralidad. Esta técnica de traducción que permite recurrir a palabras con sentido plural, se aplica después de un cierto trabajo de selección, lo que suele hacer que el texto traducido sea a la vez fiel al original y más natural. Sin embargo, no se encuentran muchas palabras de ese tipo, en comparación con el enorme número de sustantivos chinos, por lo que esta técnica no puede aplicarse con frecuencia en la traducción de los ensayos unamunianos.

Por supuesto, otra técnica común para transmitir la pluralidad es la adición de las partículas que pluralizan los sustantivos, tal y como se ha mencionado al principio de esta subsección (incluidos los adjetivos, los sufijos de los nombres personales, los numerales, los clasificadores duplicados y sustantivos monosílabos duplicados). Se puede decir que, aparte de la omisión de la pluralidad de sustantivo, se trata de una técnica comúnmente empleada en la traducción. A partir de los ejemplos anteriores se desprende cómo combinar el significado que lleva la propia partícula con el texto original para obtener un equivalente más adecuado. En el segundo ejemplo, he utilizado

la palabra 群山 [qun shan] para trasladar el sustantivo *picachos*. Esta palabra se compone literalmente de dos caracteres chinos, el sustantivo 山 ([shan], montaña) más el clasificador antepuesto 群 ([qun], grupo / rebaño / bandada) (Wang, Sun y Ma, 2007: 442). Por lo tanto, la palabra 群山 [qun shan], que es común en chino, se utiliza aquí de una manera muy gráfica. Además, el clasificador 群 [qun] describe solamente la reunión de personas y animales, así que esta humanización implícita encaja bien con el contexto original *como un regazo materno*. De forma similar, en el mismo ejemplo he utilizado la palabra 双臂 ([shuang bi], dos brazos) para transmitir fielmente el sentido plural de *brazos*, ya que estructuralmente el clasificador 双 ([shuang], dos / par) se suele utilizar para indicar la forma plural de las partes del cuerpo, que también se corresponde a las dos topografías del contexto *Las faldas y los repliegues de las montañas* (vid. Primera parte, Cap. 2, 2.2.). Respecto al ejemplo 3, en chino existen términos que significan *dios* o *dioses*, tales como 神明 [shenming], 天神 [tianshen], 神仙 [shenxian], etc., y que son sustantivos colectivos, por lo que pueden utilizarse como equivalentes de *dioses* en la traducción. Sin embargo, he añadido el adjetivo 诸 ([zhu], varios) que antecede al sustantivo 神 ([shen], dios) para marcar el plural, ya que en el texto original se dice que “la Naturaleza parece labor de los dioses”, lo que me lleva a enfatizar el significado plural de *dioses*, que llevan a cabo la gran “labor”. Así mismo, la expresión 诸神 [zhu shen] aparece en la literatura china antigua, pero en la actualidad, influenciada por los mitos y leyendas occidentales, la palabra 诸神⁸⁰ [zhu shen] se utiliza casi siempre como término específico para describir a los dioses y diosas occidentales. Por este motivo, el uso de dicha palabra daría al lector un cierto regusto extranjerizante.

A continuación, se presentan las decisiones tomadas en el proceso de traducción de los ensayos para los marcadores de género de los sustantivos. Como ya se ha mencionado, el género en chino solo puede indicarse añadiendo prefijos limitados a los sustantivos que denotan personas, animales, plantas y ciertas cosas (vid. Primera parte, Cap. 2, 2.2.). De hecho, en chino no existe el concepto de “género gramatical” y las

⁸⁰ El término 诸神 [zhu shen] en la China actual suele recordar a los dioses de la mitología griega y nórdica, por ejemplo, 诸神的黄昏 ([zhushen de huanghun], Ragnarök, en español ‘destino de los dioses’) es bien conocido.

diferencias de género se manifiestan principalmente en el “género biológico” y en el “género social”. En la traducción, salvo los sustantivos cuyos equivalentes que contienen marca de género, tales como *chico* (男孩 [nanhai]) y *chica* (女孩 [nūhai]), solo quedan muy pocas palabras cuyo sentido genérico se pueda trasladar “naturalmente” en el texto traducido. Aquí se exponen algunos ejemplos:

Ejemplo 4:

¡Ah, si pudiéramos evocar el espíritu errante de la pitonisa Tabiabín o el de sibila Tamonante, que vagan por las trágicas cuchillas de esta isla sedienta de agua dulce, ellos nos dirían que fue aquella separación de la muralla de Jandia la que a los pobres guanches les procuró el consuelo fuerte de haber nacido; [...]

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Los reinos de Fuerteventura)

唉，倘使我们能够召唤女祭司蒂比亚宾或女先知塔莫南特的游魂，在这个缺少甘霖的海岛上，她们徘徊在悲凉的山岗上，她们会告诉我们，正是那分隔两地的汉迪亚城墙，予以可怜的贯切人生而为人的慰藉； [...]

Ejemplo 5:

En sus caserones solariegos, blasonados, tras de las rejas vagan las sombras espirituales de los antiguos hidalgos de alcornia, madrugadores y amigos de la caza, como Don Quijote, algunos, y los rótulos de algunas calles les recuerdan.

(Castilla [1931-1934], Dos lugares. Dos ciudades)

贵家大宅，高门府第，栅栏后面，老贵族们的灵魂阴影徘徊不去，那是些同堂吉诃德一样惯于早起，善于打猎的朋友，他们中的一些人的名字被刻在了街道的路牌上。

En el ejemplo 4, las palabras *pitonisa* (女祭司 [nū jisi]) y *sibila* (女先知 [nū xianzhi]) llevan la marca de género en el texto traducido. A pesar de que el género no sea un mensaje enfatizado en el original, desde el punto de vista del género social, es

habitual pensar que los 祭司 ([jisi], sacerdote / sacerdotisa) y los 先知 ([xianzhi], profeta / profetisa) son hombres, lo que en cierta medida refleja el fenómeno socio-histórico de que estas dos profesiones eran tradicionalmente ejercidas por hombres. Además, los lectores chinos no conocerían el género de los personajes a partir de los nombres transliterados 蒂比亚宾 ([dibiyabin], Tabiabín) y 塔莫南特 ([tamonante], Tamonante). Por estas razones, he decidido agregar dos prefijos femeninos 女 ([nǚ], femenino / mujer) en la traducción. Por otro lado, hay que fijarse en otros dos pronombres nominales femeninos subrayados en la traducción del mismo ejemplo, ya que he agregado la palabra 她们 ([tamen], ellas) como el sujeto de *vagan* de acuerdo con la gramática china, y he traducido el pronombre *ellos* en el original como 她们 ([tamen], ellas) en el texto traducido. La razón por la que he cambiado el sujeto masculino del texto original (*el espíritu de la pitonisa Tabiabín o el de la sibila Tamonante* es tanto el sujeto de *vagan por las trágicas cuchillas* como el sujeto al que se refieren *ellos*) por el femenino en la traducción, es para que los lectores chinos puedan entender perfectamente que 她们 ([tamen], ellas) se refiere a Tabiabín y Tamonante en estado de “espíritu errante”, según el contexto.

En el ejemplo 5, observamos que el equivalente de la palabra *sombras*, es decir, 阴影 [yinying], que literalmente está compuesta por “femenino – sombra”, tiene la marca del género femenino. Hay dos palabras principales que significan *sombra/s* en chino, que son 影子 [yingzi] y 阴影 [yinying]. 影子 [yingzi] tiene un campo semántico más amplio, refiriéndose tanto a la imagen reflejada por un espejo como a las sombras oscuras producidas por el oscurecimiento de la luz, mientras que 阴影 [yinying], con el prefijo 阴 ([yin], femenino), significa las sombras oscuras y también se refiere metafóricamente a la sombra mental. Es importante destacar que en la cultura tradicional china, el carácter 阴 [yin] también significa inframundo y fantasma, por lo que combinándose con el contexto original *las sombras espirituales de los antiguos hidalgos de alcurnia*, el empleo de 阴影 [yinying] aquí es muy acertado y apropiado.

En la traducción, las técnicas demostradas en estos ejemplos se aplican a menudo para transmitir fielmente alguna información que los lectores necesitan conocer. Sin embargo, deben evitarse en la medida de lo posible los efectos adversos sobre la

naturalidad y fluidez de la traducción.

1.2. Verbo: el tiempo y el modo

Los verbos en chino no sufren cambios morfológicos de tiempo o modo, sino que aparecen siempre en infinitivo. Estos cambios se expresan a través de los adverbios temporales, partículas verbales u otros tipos de palabras. En los ensayos unamunianos es frecuente el uso de múltiples tiempos verbales que se mezclan perfectamente en una misma frase o contexto, lo que dificulta traducirlos con naturalidad, por lo que se suelen añadir o ignorar las partículas chinas que indican el tiempo o modo según convenga. Dado que la traducción de los tiempos presentes y el modo indicativo es relativamente sencilla, en esta sección se presentan las distintas situaciones y traducciones realizadas al trasladar el tiempo pasado, futuro, así como el modo sustantivo e imperativo.

1.2.1. Tiempo: el pasado y el futuro

Como se ha explicado en la primera parte (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 2.3.1.), en chino hay muchos indicadores del tiempo pasado, tales como las partículas 了 [le] o 过 [guo], el prefijo 曾 [ceng]. Así mismo, existen muchos indicadores del tiempo futuro, como las partículas 将 [jiang], 会 [hui], 要 [yao], 快 [kuai], etc.⁸¹. Sin embargo, es importante destacar que en una descripción y narración fluidas no suele haber palabras que marquen deliberadamente el tiempo, por lo que el uso inapropiado de los indicadores temporales (prefijos, adverbios o partículas auxiliares aspectuales), puede hacer que la traducción sea rígida, extraña y aburrida. Véase:

Ejemplo 1:

El páramo le descubría a la mar. El páramo es como la mar. ¡La mar! Allá en Fuerteventura, en mi entrañada Fuerteventura –pedazo de mi alma eterna ya–, bañaba todos los días mi vista en la visión eterna de la mar, de la mar eterna, de la mar que

⁷⁸ Además del tiempo presente, que no requiere ningún marcador de tiempo en chino, a la hora de traducir las oraciones del pasado y del futuro en los artículos, a menudo utilizo estos indicadores de acuerdo con el contexto específico, que se analizó en detalle anteriormente.

vio nacer y verá morir la historia, de la mar que guarda la misma sonrisa con que acogió el alba del linaje humano, la misma sonrisa con que contemplará su ocaso.

(De Fuerteventura a París [1924], ¡Montaña, desierto, mar!)

荒原望见大海。荒原如同大海。大海！在富埃特文图拉，在我钟爱的富埃特文图拉岛（我永恒灵魂的一部分），每天，我神摇目夺的凝望着恒久的海景。这永存的大海，曾注视历史的诞生也将见证历史的消亡，她微笑着迎来了人类的黎明，也将以同样的微笑注视其衰落。

En este ejemplo, primero he traducido las dos frases iniciales con el mismo estilo sintáctico 荒原...大海 ([huangyuan...dahai], palabra por palabra: páramo – ... – mar), con una frase de seis caracteres, omitiendo la reproducción del tiempo pasado de *descubría* con el objetivo de conseguir homogeneidad y belleza. Como podemos ver, el texto original lleva un marcador temporal, a saber, el subrayado *todos los días*, cuya traducción 每天 [meitian] junto con el equivalente de *bañaba*, 凝望着 [nignwang zhe] (estructuralmente “contemplar + partícula 着”), transmite con precisión la acción habitual del pasado descrita en el original. Lo más importante es la mezcla de los tiempos pasados y futuros en la última parte del párrafo original, *vio nacer y verá morir [...] acogió el alba del linaje humano [...] contemplará su ocaso*, que refleja una contradicción y una comparación muy fuertes. Entonces, para reproducir el carácter conflictivo de esta expresión, que se expresa principalmente a través del tiempo verbal, he trasladado *vio* y *verá* como 曾注视 [ceng zhushi] y 将见证 [jiang jianzheng]. Se observa que he agregado los prefijos temporales 曾 [ceng] y 将 [jiang], respectivamente. Cabe mencionar que, aunque *vio* y *verá* son formas conjugadas del verbo *ver*, no los he traducido con el mismo verbo, ya que el uso de dos palabras sinónimas se acerca más a la estética literaria china que la repetición monótona de la misma palabra. Por este mismo motivo, he aplicado el sufijo 了 [le] en el caso de *acogió* (acción completada) para indicar el pasado y 也将 [ye jiang] antes de *contemplará*, que es composición de dos adverbios 也 ([ye], también) y 将 ([jiang], ir a), donde 也 ([ye], también) se utiliza para enfatizar en la traducción *la misma sonrisa*, que se repite dos veces en el original.

Lo más habitual en la obra, por supuesto, es el uso de los tiempos presente y pasado, o es más, la mezcla de los mismos. Ya sabemos que normalmente el tiempo presente no requiere marcadores temporales adicionales en la traducción, pero cuando el traductor decide distinguirlo claramente de los otros tiempos, se deben emplear prudentemente las palabras con la función de indicar el tiempo. Veamos un ejemplo:

Ejemplo 2:

El Nansa briza el sueño de los soñadores muertos como briza el de los vivos. Y en la paz solemne de aquellos eternos parajes, bajo la mansa cúpula del cielo, sostenida por las cimas montañosas, ocurre pensar si son otros los vivos que fueron los muertos, si no es una misma generación la que bajo diversas figuraciones se sucede, si estos tudancos de 1923 no son los mismos que vio y oyó Pereda, los mismos de que hablaba el general don Gregorio de la Cuesta –de quien os diré– a fines del siglo XVIII, los mismos que se defendieron de la morería en tiempos del rey Don Pelayo, los mismos que en Cantabria lucharon contra el poderío de Roma.

(Recordando a Pereda [1923], Una civilización rústica)

南沙河悠荡着亡灵与生灵的梦境。在永恒之地的和平里，在苍天穹顶的安宁中，在群山之巅的支撑下，不禁使人联想，如果当下的人与曾经的逝者不同，如果没有承继那个人才辈出的年代，那么 1923 年的图丹卡人就不是佩雷达昔日所见、所闻的那些人，也不是堂·格雷戈里奥·德拉奎斯塔将军在 18 世纪末说起过的那些人，更不是在堂·佩拉约国王时代抵御摩尔人，在坎塔布里亚与罗马强权抗争到底的那些人。

Para distinguir entre los tiempos presentes y pasados del verbo *ser* en *ocurre pensar si son otros los vivos que fueron los muertos*, he utilizado las locuciones creativas de 当下的人 ([dangxia de ren], palabra por palabra: ahora – partícula 的 – persona) y 曾经的逝者 ([cengjing de shizhe], palabra por palabra: antes – partícula 的 – muerto) respectivamente. Desde la perspectiva sintáctica, *los vivos* y *los muertos* en el original se convierten en el sujeto de la traducción, mientras que *son* y *fueron* se

convierten en los calificativos. Además, en la traducción de los verbos *vio* (所见 [suo jian]), *oyó* (所闻 [suo wen]), *hablaba* (说起过 [shuo qi guo]), *se defendieron* (抵御 [diyü]) y *lucharon* (抗争到底 [kangzheng dao di]), he utilizado el sustantivo 昔日⁸² ([xiri], atañe) antes de las dos locuciones 所见 [suo jian] y 所闻 [suo wen] conectadas por el signo “、”, así ambas comparten ese marcador temporal. Por lo siguiente, aparte de añadir el sufijo 过 [guo] al verbo *hablaba* para indicar el tiempo pasado, no se encuentran más marcadores temporales en los verbos restantes, ya que según el contexto ya denotan el sentido temporal de forma clara⁸³.

1.2.2. Modo: el subjuntivo

Como he analizado en el segundo capítulo de la primera parte, cuando el subjuntivo denota significados de presente, futuro o negación solo por exigencias gramaticales, basta con una traducción directa del primero de esos significados, mientras que los otros requieren la adición de partículas simples y opcionales en cada caso, que no se discutirá aquí (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 2.3.2.). La diferencia es que la traducción de situaciones que expresan hipótesis e irrealidad debe tratarse con cautela, ya que el lector no puede conocer la voluntad implícita del autor expresada en el original a través de una traducción directa y, por lo tanto, necesita utilizar la anteposición de auxiliares o términos indicativos de posibilidad, deposición, necesidad, deseo, petición, etc. (Ramírez Bellerín, 2014: 111).

Aquí solo presentamos algunos de los ejemplos más representativos:

Ejemplo 1:

Y a las cabriolas infantiles de los incapaces de sentir históricamente el país. Todo lo que en el fondo termina en la guerra al meteco, al maqueto, al forastero, al inmigrante,

⁷⁹ La palabra 昔日见闻 ([xiri jian wei], lit. lo que vio y oyó en el pasado) es común en chino y a menudo se utiliza en los titulares de las noticias.

⁸³ En este ejemplo, expresar el sentido temporal de cada verbo en pasado añadiendo el indicador haría que la traducción fuese muy redundante y poco fluida. Sabiendo que el chino es una lengua sin tiempos verbales, demasiados marcadores temporales suelen obstaculizar la lectura. En otras palabras, el traductor debe ser flexible y utilizar adecuadamente los marcadores de tiempo. A veces debe ignorar ciertos sentidos temporales, especialmente cuando los lectores son capaces de entender el tiempo del verbo por sí mismos gracias al contexto.

al peregrino, termina en una especie no de ley, pero sí de costumbre de términos comarcales o regionales. Cuestión de clientelas. Y como si fuera poco la supuesta lucha de unas supuestas clases, viene la de las flamantes naciones.

(España [1933], País, paisaje y paisanaje)

啊，你必须认真对待这场闹剧，认真对待那些没能力从历史感受国家的人的幼稚蹿跳。一切最终以对外国人、马奎托、外地人、移民、朝圣者的战争而告终，不是以法律，而是以一种地方乡镇的习俗而告终。关乎一个个团体。仿佛所谓的阶级斗争还不够，崭新的民族斗争也随之登场。

Ejemplo 2:

Triste sería que del barro tradicional de la fábrica de España tuvieran nuestros nietos que hacer no más que pucheros para el garbanzo y ollas ciegas para roñados ochavos. ¡Y adiós alquimia del Marqués de Villena, el de la legendaria cueva de Salamanca, en que bordó sus sueños también Cervantes!

(Castilla [1931-1934], Dos lugares, dos ciudades)

可悲的是，倘若我们的子孙后代只会窝在西班牙的工厂里用传统粘土制作锅碗瓢盆，那我们就要告别比列那侯爵的炼金术，告别萨拉曼卡传说的山洞，告别那个塞万提斯的筑梦之地！

La ironía y la impotencia de la lucha entre nativos y forasteros se refleja en las palabras del autor en el ejemplo 1 a través del subjuntivo imperfecto del verbo *ver*, (*fuera*), expresando una situación hipotética del autor. En este sentido, he aplicado el adverbio 仿佛 ([fangfu], parecer / como) al principio de la frase traducida, que se aplica normalmente en la lengua escrita. Si la adopción de 仿佛 [fangfu] es fiel al original, la traducción 登场⁸⁴ ([dengchang], lit. aparece en la escena) de otro verbo

⁸⁴ El verbo 登场 [dengchang] significa aparecer en el escenario, normalmente en sentido peyorativo, como en la frase 你方唱罢我登场 ([ni fang chang bai wo dengchang], lit. tú cantas y yo tomo el escenario), que es una metáfora de un cambio de poder, una ironía política.

subrayado, *viene*, refleja una traducción elegante y creativa. Aquí se personifica en “lucha de las flamantes naciones”; una persona que puede subir al escenario para recrear la ironía del original, introduciendo el término 登场 [dengchang] en sentido peyorativo en el contexto.

En el ejemplo 2, he usado la conjunción 倘若 [tangruo] para expresar el sentido subjuntivo de *tuvieran*, dando así a entender que lo que sigue *nuestros nietos que hacer no más que pucheros para el garbanzo y [...]* es una hipótesis y una especulación. En este sentido, la adición de dicha palabra evita malentendidos para los lectores chinos.

1.3. Adjetivo

El adjetivo en español como complemento nominal concuerda con el sustantivo en género y número, algo que se ignora totalmente en la traducción del español al chino (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 2.4.). La traducción de los adjetivos suele ser sencilla y directa, pero en chino los adjetivos suelen ir delante de los sustantivos. Además, el traductor tiene que esforzarse por seleccionar palabras que sean fieles al original y que sean apropiadas en la traducción. También sabemos que, a diferencia del español, en el chino muchos adjetivos se utilizan de forma duplicada y con valor intensivo. Aunque la aplicación de estos adjetivos en la traducción puede dar al lector una sensación nativa, a veces puede cambiar el significado del original, por lo que el traductor debe tomar cada decisión cuidadosamente. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1:

Pintada en un pilar la roja cruz de Santiago, puñal ensangrentado todo.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

一根柱子上画着一个圣地亚哥红十字架，像个血淋淋的匕首。

Ejemplo 2:

Llegamos a la cabecera de estos Campos Góticos por entre montañas peladas, cual

montones de cernada empedernida, sobre cuyas cumbres pasaban las sombras de las nubes. Y más arriba, en Piedras Luengas, en la Venta del Horquero, se nos abrió el espléndido panorama de los Picos de Europa; bosques al pie y cumbres veteadas de nieve, a que las nubes se agarran.

(Castilla [1931-1934], La eterna Reconquista)

我们到了荒山中哥特原野的起点，脚下满是冷硬的灰渣，云影穿梭而过。再往上走，从皮德拉斯伦加斯，到文塔德尔霍克罗，欧罗巴山的壮丽景观豁然出现在我们眼前；山脚密林郁郁葱葱，山顶冰雪层层叠叠，云雾缭绕。

En el ejemplo 1, está claro que he utilizado el adjetivo 血淋淋的 ([xuelinlin de], ensangrentado) para describir el puñal cubierto de sangre, reproduciendo el original *ensangrentado todo* en un equivalente chino más natural. En esta traducción también he empleado el verbo 像 ([xiang], parecer), transcribiendo la metáfora al símil, para que el lector pueda entender la traducción sin esfuerzo, sin darse cuenta de que es una traducción.

En cuanto al ejemplo 2, al final de la traducción he utilizado tres adjetivos de cuatro sílabas, concretamente, he añadido la palabra 郁郁葱葱 ([yuyu congcong], frondoso) después del sustantivo *bosque* y he traducido el adjetivo *veteadas* como 层层叠叠 ([cengceng diedie], forma de bandas). No obstante, lo más importante —como ya hemos visto— es que ambos adjetivos ejercen una función atributiva, de modo que las frases presentan una estructura oracional unificada, es decir, que 山脚密林郁郁葱葱，山顶冰雪层层叠叠⁸⁵ ([shanjiao milin yuyu-congcong], [shanding bingxue cengceng-diedie], palabra por palabra: montaña – pie – bosque – frondoso, montaña – cima – nieve – de bandas), gramáticamente “lugar + objeto + adjetivo (AABB)”, ha creado un paralelismo simple con belleza en el texto traducido. De forma similar, he reescrito a

⁸² Se trata de un embellecimiento muy elegante de todas las palabras dispuestas y del uso de dos reduplicaciones de cuatro sílabas en chino, en las que las palabras 山脚 ([shanjiao], pie de la montaña) y 山顶 ([shanding], cima de la montaña), 密林 ([milin], bosque espeso) y 冰雪 ([bingxue], hielo y nieve), 郁郁葱葱 ([yuyu-congcong], frondoso) y 层层叠叠 ([cengceng diedie], forma de bandas) crean un fuerte contraste entre sí y generan una belleza rítmica y musical durante la lectura.

que las nubes se agarran con el adjetivo 云雾缭绕 ([yuyu congcong], lit. las nubes y la niebla se agarran) porque, como ya dicho, en la lengua china domina la combinación semántica (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.3.3.) y es imposible reproducir el pronombre relativo *que* en chino a través de medios gramaticales. Mientras tanto, el empleo de las dos palabras de cuatro sílabas anteriores me ha inclinado a aplicar el mismo estilo en la traducción de esta frase.

1.4. Conector

Según estudios anteriores, sabemos que la composición de las frases chinas está dominada por la idea y por la implicitud más que por la gramática, de modo que el significado de muchos conectores puede transmitirse a menudo mediante otros factores contextuales. Por lo tanto, los conectores discursivos (especialmente las conjunciones) en la literatura china no son tan ricas y variadas como en la literatura española (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.3.3.). Por supuesto, al traducir los ensayos de *Paisajes del alma*, hay que equilibrar la fidelidad al original con la claridad y naturalidad de la traducción, optando así por omitir los conectores o por traducirlos adecuadamente.

Como el número y la variedad de los conectores contenidos en los ensayos traducidos es tan grande que resulta imposible enumerarlos todos aquí, solo presentamos algunos ejemplos según la técnica de traducción, es decir, por omisión y por *shift*:

Ejemplo 1:

Sí, y por el que le dio nombre, por Américo Vespucio —o Vespucci— como he de demostrarte, lector, algún día. Porque la América como potencia ideal fue Américo Vespucio, otro italiano, y no Cristóbal Colón, quien la inventó. Y quedamos en que Platón inventó, creó la Atlántida.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La Atlántida)

是的，而且是被给予它名字的人，亚美利哥·韦斯普齐 —意大利语是韦斯普西

— 所发明、创造，总有一天我得这么告诉你，读者朋友。因为对于美洲而言这个信念源于亚美利哥·韦斯普齐，一个意大利人，而非克里斯托弗·哥伦布，前者才是发明它的人。这让我们认为是柏拉图发明，创造了亚特兰蒂斯。

Ejemplo 2:

Día de San Juan Bautista, el del sol más largo del año, y en éste, además, domingo.

(Castilla [1931-1934], La eterna Reconquista)

圣约翰洗者节这天，是一年中日照最长的一天，这一年恰好是周日。

Ejemplo 3:

Y si los arroyos y los árboles contemplaban a las rocosas cumbres, también éstas, también las cumbres de roca contemplaban a los arroyos y a los árboles. Acaso éstos envidiaban la excelsitud y hasta la soledad de las cumbres.

(Paisajes del alma [1918-1922], Paisajes del alma)

如果说溪流和树木遥望着岩峰，那么，岩峰也同样遥望着溪流和树木。也许他们羡慕山峰的巍峨，甚至孤绝。

Ejemplo 4:

(La lectora que se procure gofio puede tomar esto por una receta culinaria, aunque bien imperfecta, sin duda). La miel aquí puede ser de abejas, pero puede ser también de palma, de esa miel que se saca del cogollo de la palmera y que es, a su modo, un esqueleto de miel.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], El Gofio)

(想尝试玉米面的读者可以将之当做一种烹饪方法，尽管它不算完美)。这里用的蜜可以是蜜蜂的蜜，也可以是棕榈的蜜，即取自棕榈树心的蜜，那么，它就是蜜的骨骼。

Como ya mencionamos en nuestro estudio de las traducciones de otros ensayos de Unamuno publicados en China (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 2.1.), la conjunción *y* más utilizada en los artículos se corresponde a una serie de conectores chinos con distintos significados debido a su amplísimo campo semántico. En el primer ejemplo, he traducido la conjunción *y* de la frase *y por el que le dio nombre* como el conector de progresión 而且 ([erqie], *y* / además) para que el lector pueda conocer fácilmente que la frase es lógicamente progresiva en relación con el texto anterior, lo que además refuerza el tono afirmativo del *Sí* (它是 [ta shi]) precedente. Luego, he empleado la conjunción adversativa 而 ([er], *y* / pero) para transmitir la palabra *y* en la frase *y no Cristóbal Colón*. Es importante señalar que el tono transitivo que implica es más suave que otras traducciones de la *y*, por ejemplo, 但是 ([danshi], pero), 可是 ([keshi], pero). Además, junto al equivalente de *no* de la misma frase, es decir, 非 ([fei], no / error), forma la palabra escrita 而非⁸⁶ ([erfei], pero no), lo que hace que la traducción sea más fluida y natural. En cuanto a la otra *y* de la frase *Y quedamos en que [...]*, he utilizado el pronombre (这 [zhe], este / esto / esta) para referirse a la serie de palabras precedentes. Sin duda, se trata una traducción creativa con el objetivo de expresar la causalidad en el texto traducido que implica el original. En el mismo caso, cabe mencionar la recreación de la conjunción disyuntiva *o*. La complejidad contextual radica en que la *o* une dos nombres; de hecho, el mismo nombre escrito en español y en italiano. Entonces, para traducirlo fielmente y al mismo tiempo hacer una clara distinción entre ambos en la traducción, he traducido explicativamente la *o* como 意大利语是 ([yidaliyu shi], en italiano es).

En el caso del ejemplo 2, es evidente que se ha omitido la traducción de la conjunción *y*; dado que no aporta ninguna información valiosa en el original, se debe ignorar en aras de la brevedad y claridad. Otro conector, el adverbio *además*, se vertido como 恰好 ([qiahao], justamente) porque el *además* original expresa la propia coincidencia de que el Día de San Juan Bautista de este año sea domingo.

⁸³ Aquí el empleo de la combinación del conector adversativo más formal y literario 而 ([er], *y* / pero) y el adverbio negativo más antiguo y escrito 非 ([fei], no / error), a saber, la palabra 而非 ([erfei], pero no), es más suave que otros conectores negativos. Además, aporta a la traducción un cierto estilo clásico.

No hay mucho que ver en la traducción del ejemplo 3 con respecto a la conjunción *y*; la *y* del principio de la frase se ha ignorado porque no tiene ninguna función de conexión lógica evidente. En cambio, las dos *y* que conectan *los arroyos* y *los árboles* se traducen con su equivalente más directo y simple, a saber, la conjunción copulativa 和 ([he], y / e / con) en chino. La última *y* se sustituye por el signo de puntuación chino “,” que indica la pausa entre las frases (el signo “,” se utiliza para dividir cláusulas y “、” para dividir palabras) y que se utiliza en la traducción para separar las dos descripciones de *la excelsitud* y *la soledad* de las cumbres. En este ejemplo, también se ven las dos técnicas diferentes que he empleado al traducir el adverbio *también*. Primero, he trasladado el *también* en la expresión *también éstas* a 那么 ([name], entonces / pues), que es una conjunción continuativa. Vale la pena mencionar que he ignorado el pronombre *éstas* de dicha expresión, ya que, al referirse a las cumbres anteriores, afectaría a la coherencia de la oración. En cuanto al otro *también*, lo he traducido como 也同样 ([ye tongyang], palabra por palabra: también – el mismo), ya que en la frase *también las cumbres de roca contemplaban a los arroyos y a los árboles* y en la anterior *Y si los arroyos y los árboles contemplaban a las rocosas cumbres*, se emplea el mismo verbo *contemplar*. Entonces, para enfatizar este punto en la traducción he añadido 同样 ([tongyang], igual) después del equivalente más simple y directo de *también*, que es el monosílabo 也 ([ye], también). Así, el lector puede darse cuenta de la relación entre las dos frases.

Como se observa claramente por las palabras subrayadas en el ejemplo 4, he omitido varias conjunciones que parecen redundantes en chino, como *sin duda*, *pero* e *y*. En concreto, en el original no expresa una conexión lógica obvia a través de *sin duda*, por lo que se obtiene la frase natural 尽管它不算完美 ([jinguan ta busuan wanmei], lit. aunque no es perfecta), ignorando ese conector. El sentido adversativo que indica la conjunción *pero*, por otro lado, se refleja en la traducción a través del contexto, por lo que sería razonable omitirla. Así mismo, he omitido la conjunción *y* porque no tiene un significado obvio. En este caso, he traducido también como su equivalente más directo, 也 ([ye], también), y he cambiado *a su modo* como 那么 ([name], entonces / pues), para establecer una causalidad amigable al lector en la traducción, debido a que *la miel*

se saca del cogollo de la palmera y “que es un esqueleto de miel”. Es importante mencionar que el tono de 那么 ([name], entonces / pues) no es tan obvio como otras conjunciones causales en chino. Por ejemplo, 因此 ([yinci], por eso / por lo tanto) y 所以 ([suoyi], por eso / así que); así, la traducción es clara y coherente.

En general, la traducción de un conector está relacionada con su valor informativo y la omisión puede producirse si no hay una relación lógica obvia expresada en el original a través de la conjunción, o si esa relación lógica puede reflejarse en el contexto de la traducción. De otro modo, el empleo de la técnica *shift* para traducir conectores depende de las expresiones lógicas comunes chinas y de la naturalidad del texto traducido.

2. Sintaxis unamuniana

Teniendo en cuenta el hecho de que Unamuno era un enemigo declarado de las formas bellas, del estilo rebuscado, siendo para él más importante qué dice frente a cómo dice era en cierto modo natural que muchos de los traductores dieran primacía al significado, puliendo, lustrando, para mejor entendimiento, las frases, dando así la falsa impresión de que Unamuno es si no un calófilo, de todos modos un estilista.

(Ileana Bucurenciu, 1977: 235)

De esta cita aprendemos que nunca es prudente reescribir y pulir demasiado las frases en los ensayos unamunianos en el proceso de traducción. Como dijo Unamuno, “escribo para pensar, porque pienso escribiendo o hablando”, es cierto que en los ensayos las palabras son fieles a su pensamiento y se funden con sus reflexiones. Por tanto, he seguido el principio de la máxima reproducción del estilo expresivo del texto original en la traducción de las frases que más encarnan a nuestro autor. No obstante, debido a las grandes diferencias lingüísticas entre el español y el chino, hay que cambiar la estructura de la mayoría de las frases españolas, ya sea en el orden de las palabras o en la reorganización de las frases, para que la traducción sea comprensible, clara y natural.

2.1. Cohesión

Como indica Ramírez Bellerín (2004: 149), la cohesión del texto se refiere a la propiedad de la existencia de conexiones entre los distintos elementos de la representación lineal del texto, que se refleja en la conexión y el orden de los elementos de superficie y que operan en el plano léxico y gramatical. De hecho, para que las traducciones de los ensayos de *Paisajes del alma* tengan buena cohesión, muchas veces es necesario adaptar el orden de las palabras y la estructura de las oraciones originales con el fin de que se ajusten lo más posible a la gramática y las convenciones expresivas chinas. Véase:

Ejemplo 1:

La aulaga sí que tiene estilo; la aulaga, y no esas plantas de jardín, criadas a fuerza de abonos, esas pobres plantas enriquecidas por la civilización, esas presuntuosas plantas civilizadas.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La aulaga majorera)

金雀花确实有风骨; 金雀花, 不是那些花园里的植物, 可以用化肥培育, 那些被文明催生的可怜植物, 那些骄傲的文明植物。

Ejemplo 2:

¿Y no sería una tierra así, de un volcán que se iba extinguiendo, de las ruinas de un volcán, de lo que aquí llaman una caldera, lo que tostara primero la mies del trigo o de la cebada?

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], El Gofio)

这样一片土地, 有一座即将熄灭的火山, 有火山的遗迹, 有他们这里说的“锅炉” (火山口), 难道不会成为第一个烤制小麦或大麦的地方吗?

En el primer ejemplo, podemos ver que las segmentaciones de la frase en la

traducción (con los signos de puntuación “,” y “;”) y la información contenida en cada una de ellas son idénticas al original. Las partes subrayadas nos muestran las cuatro frases cortas reestructuradas gramaticalmente. He traducido *y no esas plantas de jardín* como 不是那些花园里的植物 ([bu shi naxie huayuan li de zhiwu], palabra por palabra: no – es – esas – jardín – interno – plantas), añadiendo el verbo ser 是 ([shi], ser) y colocando la palabra 花园 ([huayuan], jardín) antes de 植物 ([zhiwu], planta) en la frase traducida. Así, la frase se ajusta a la sintaxis básica china “sujeto + predicado + complemento del objeto + objeto” (vid. Primera parte. Cap. 2, 1.5.1.). En chino existe la expresión correspondiente a *criadas a fuerza de abonos*, es decir, la construcción pasiva, pero dicha construcción debería colocarse antes de *jardín* (花园 [huayuan]) porque es la que modifica en la traducción china, lo que llevaría a una incoherencia. Para convertirla en una frase corta independiente, la he cambiado por la construcción activa 可以用化肥培育 ([keyi yong huafei peiyu], palabra por palabra: puede – usar – abonos – criar) (vid. Primera parte, Cap. 2, 1.5.3.). Por el contrario, he traducido fielmente otra construcción pasiva *enriquecidas por la civilización* en 被文明催生的 ([bei wenming cuisheng de], palabra por palabra: por – civilización – enriquecer – partícula 的), situándola antes de *pobres plantas* (可怜植物 [kelian zhiwu]) porque es la que modifica. De la misma manera, he intercambiado la posición de *civilizadas* (文明 [wenming]) y *plantas* (植物 [zhiwu]) en la traducción, para juntar la expresión china habitual anteponiendo el adjetivo al sustantivo.

En el caso del ejemplo 2, en primer lugar, he desplazado *no sería* al principio de la frase. Así, el mensaje refleja el tono interrogativo al final de la misma junto con *lo que tostara primero la mies del trigo o de la cebada*, traducido como 难道不会成为第一个烤制小麦或大麦的地方吗 ([nandao bu hui chengwei di yi ge kaozhi xiaomai huo damai de difang ma], palabra por palabra: acaso – no – poder – convertirse – primero – clasificador 个 – tostar – trigo – o – cebada – partícula 的 – lugar – partícula 吗), ya que los verbos y los objetos no suelen estar tan lejos el uno del otro en chino. Además, tal modificación evitaría la falta de claridad en la expresión debido a los paréntesis. En segundo lugar, ya sabemos que en chino no existen oraciones compuestas unidas por relativos como *que* en español, por lo que es casi obligatorio convertir *se iba*

extinguendo (即将熄灭的 [jijiang ximie de]) en el complemento antepuesto de *volcán* (火山 [huoshan]) en chino. Además, he reestructurado *las ruinas de un volcán* como 火山的遗迹 ([huoshan de yiji], palabra por palabra: volcán – partícula 的 – ruinas), para que el foco informativo se coloque después.

2.2. Coherencia

La coherencia es la propiedad de organizar el texto para transmitir el sentido, y se manifiesta en la conexión de las relaciones lógicas internas y en la organización de los acontecimientos, objetos y situaciones, operando principalmente a nivel conceptual (Ramírez Bellerín, 2004: 149). Puesto que he hecho de la fidelidad un principio primordial en las traducciones (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.), rara vez se toma la decisión de aplicar una reorganización de las frases, a menos que sea obligatorio. Esto significa también que se conservan muchas frases cortas que podrían resultar bruscas e incoherentes para el lector en chino porque reflejan el estilo del autor.

A continuación, las dos siguientes traducciones ilustran las reorganizaciones de las frases con el objetivo de la coherencia:

Ejemplo 1:

Sacudiendo la siesta de bochorno canicular, y a falta de las antaño llamadas «imperiosas vacaciones de verano», vase uno a vacar y a vagar por el viejo Madrid provinciano y municipal en busca de recuerdos engendradores de esperanza. Y a descubrirlo. Porque le fue un descubrimiento el de aquella plaza, hoy del Marqués de Comillas, antes de la Paja, que se tiende detrás de la iglesia de San Andrés. No cree uno haberla antes visto nunca; pues ¿cómo, si no, haberla olvidado?

(Madrid [1932-1933], Junto al arroyo)

闷热的伏天，从午睡中惊醒，没有从前那样的“必要的暑假”，一个人去闲逛，闲逛在古老的省城马德里，寻找希望带来的记忆。人要发现记忆。因为那个位于圣安德烈斯教堂后头的广场，今天的科米阿斯侯爵广场，也是过去的帕哈广

场，就是他的发现。这个人觉得以前并没有见过这个广场；不然，如何会将之遗忘？

Ejemplo 2:

Cae la tarde y se aprestan a bajar la yerba a los pajares del pueblo. La bajan en las basnas, artefacto primitivo, anterior al carro y a la rueda, sin la que no comprendemos la civilización, nuestra civilización de ruedas y rodillos. La basna es un rústico vehículo montañés de arrastre, sin ruedas, al modo de las narrias –como trineos– que siendo yo niño funcionaban en el muelle de Bilbao.

(Recordando a Pereda [1923], El prado del concejo)

到了下午，他们就准备将牧草运到村里的草场。在车和轮出现之前，他们用“巴斯纳”——一种原始载具——来往下运东西，没有它，我们就无法理解文化，那车轮和滚轮的文化。巴斯纳是一种乡民用来托运的山地载具，没有轮子，就像我小时候人们在毕尔巴鄂码头使用的那种雪橇一样的拖车。

Como acabo de mencionar, rara vez se combinan las frases cortas y, gracias al lenguaje conciso de los ensayos (en los que escasean las frases demasiadas largas), no suelen dividirse las oraciones completas. Esto significa que la reorganización en aras de la coherencia de la traducción se produce generalmente dentro de las oraciones. En el ejemplo 1, he dividido *Sacudiendo la siesta de bochorno canicular* en dos frases absolutas de acuerdo con la lógica narrativa: primero el tiempo 闷热的伏天 ([menre de futian], lit. canícula bochornoso) y luego la acción 从午睡中惊醒 ([cong wushui zhong xing lai], lit. sacudir de la siesta). En este sentido, la otra frase original *vase uno a vacar y a vagar por el viejo Madrid provinciano y municipal en busca de recuerdos* se divide en tres frases absolutas, que indican respectivamente, la persona y su acción 一个人去闲逛 ([yi ge ren qu xianguang], lit. una persona vase a vacar), el lugar 闲逛在古老的省城马德里 ([xianguang zai gulao de shengcheng Madeli], lit. vagar por el viejo provinciano y municipal Madrid) y el propósito 寻找希望带来的记忆 ([xunzhao xiwang dai lai de jiyi], lit. buscar recuerdos traídos por esperanza). Es decir,

se sustituyen las dos conjunciones *y* por comas, lo que demuestra claramente la lógica narrativa en el texto traducido. Además, vale la pena mencionar que nuestro autor utiliza los dos homófonos *vacar* y *vagar* en dicha frase. De hecho, es una paronomasia, lo que he emulado en la traducción empleando la palabra 闲逛⁸⁷ ([xianguang], callejear / vagar) dos veces. También he adoptado la técnica de repetición para traducir los pronombres con el fin proporcionar coherencia y mejorar la comprensión (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 1.2.). En concreto, he traducido *descubrirlo* como 发现记忆 ([faxian jiyi], lit. descubrir los recuerdos), especificando que *lo* se refiere al recuerdo anterior y he trasladado *haberla antes visto nunca* como 以前并没有见过这个广场 ([yiqian bing meiyou jian guo zhe he guangchang], lit. antes no haber visto esta plaza), señalando que *la* es la plaza anterior. Por último, he traducido el pronombre *la* en *haberla olvidado* como 之 ([zhi], él / ella / ello / ese / esa / eso), un pronombre clásico y escrito. Así, por un lado, el lector puede adivinar fácilmente por el contexto que 之 ([zhi], él / ella / ello / ese / esa / eso) se refiere a la plaza y, por otro lado, como se menciona en la tercera subsección de este capítulo, prefiero traducirlo al estilo de la lengua china de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el uso de los monosílabos que no afectan a la transmisión natural de la semántica me ayuda a lograr este objetivo (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.).

En cuanto al ejemplo 2, si nos fijamos en la división de *Cae la tarde y se aprestan* al comienzo de la frase, es decir, sustituyendo la conjunción *y* por una coma y añadiendo el sujeto 他们 ([tamen], ellos), podemos decir que se ajusta a la lógica china de la narrativa habitual “tiempo + persona + acción”, haciendo que la traducción sea más coherente y natural. A continuación, se muestra el tratamiento coherente de las aposiciones; como se observa, en la frase subrayada la aposición *artefacto primitivo* (一种原始载具 [yi zhong yuanshi zaiju]) se mantiene en su posición, pero se añaden rayas en la frase para tener una estructura más clara (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 2.2.1.). Otra aposición *anterior al carro y a la rueda* (在车和轮出现之前 [zai che he lun

⁸⁴ En chino no se encuentran dos parónimos lógicos en este contexto como *vacar* y *vagar*. La palabra 闲逛 [xianguang] significa caminar sin rumbo y se compone de dos caracteres 闲 ([xian], *vacar*) y 逛 ([guang], *vagar*), que resumen el significado de las palabras *vacar* y *vagar*.

chuxian zhi qian]), se coloca al principio de la frase como el antecedente del uso de *basna*; así, la traducción es más coherente desde el punto de vista lógico y más fácil de entender para los lectores chinos. Además, en otra oración, según el hilo original, se eliminan las rayas y se integra la información *como trineos* (雪橇一样的 [xueqiao yiyang de]) en el modificador de *las narrias* (拖车 [tuoche]) en el contexto traducido (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 2.2.1.).

2.3. Embellecimiento

El principio más importante de la traducción que sigo, como ya he mencionado, es la fidelidad (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.). Al traducir la colección, he intentado transcribir al chino la sintaxis y el léxico unamunianos. No obstante, para que la traducción sea legible, comprensible y atractiva para los lectores chinos, la he modificado en cierta medida para hacerla más aceptable según las reglas gramaticales, la idiomática y la estética propia del chino. Con esto quiero evitar el embellecimiento imprudente, que probablemente conduzca a traducciones que traicionen las intenciones del autor y creen conceptos que nunca aparecieron en la mente de nuestro pensador. Esto es muy importante porque queremos que el lector lea el Unamuno original y no el Unamuno del traductor.

A continuación, se presenta el embellecimiento empleado después de una cuidadosa consideración. En este sentido, en primer lugar, hay que destacar el embellecimiento de la poesía que aparece en los ensayos, ya sea escrito o citado por nuestro autor. Véase:

Ejemplo 2:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace, donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo las medallas,
más se muestran destrozado a las batallas
de las edades, que blasón latino.

Solo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

(Extremadura [1933], La invasión de los bárbaros)

朝圣者啊！你在罗马找寻罗马， (ma)
身在罗马却无法觉察罗马： (ma)
尸体铸成了城墙 (qiang)
和阿文丁自己的坟墓。 (mu)

葬在帕拉丁人统治的地方 (fang)
时光铍磨了徽章， (zhang)
比起拉丁纹章，展现了更非凡的破坏力 (li)
在世纪战争里。 (li)

只有台伯河，还在流淌， (tang)
昔日流过城邦，今日漫过坟墓 (mu)
为她低泣，凄凉哀伤。 (shang)

哦，罗马！你宏伟，美丽 (li)
坚韧之人已然流亡， (wang)

也只有流亡之人，绵延，久长。

(chang)

Los poemas de la colección de ensayos son tanto rimas regulares como parcialmente regulares (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 1.2.3.). Al traducir los versos con rima irregular, siempre aplico un método más libre para garantizar la fidelidad de la traducción. En cambio, al traducir los versos regulares suelo utilizar rimas típicas chinas para reproducir la belleza rítmica y contextual del original. En el ejemplo 2, debido a la gran diferencia de las formas métricas y lingüísticas entre la poesía china y la española, no puedo trasladar el ritmo del texto original al chino de la misma manera, así que combino varias rimas chinas para embellecer la traducción. La rima en el original se refleja en la última sílaba subrayada de la última palabra de cada verso, a saber: *-ino*, *-allas*, *-ente*, *-ura*. He utilizado cuatro rimas en la traducción que también se reflejan en el fonema final del último carácter de cada verso, que son: *-a*, *-ang*, *-u*, *-i*. Solo he cambiado la distribución rítmica del original ABBA / ABBA / CDC / DCD a AABC / BBDD / BCB / DBB en chino. De esta manera, una imitación tan similar como sea posible de la rima del poema español puede transmitir satisfactoriamente el estilo y el encanto del original. El enfoque flexible en la traducción del poema no se limita al embellecimiento de la rima china, sino que también se presenta en la transmisión del ritmo. He aquí un ejemplo:

Ejemplo 3:

Ni en Puerto Cabras hay cabras,

ni en la Oliva hay un olivo,

ni pájaros en la Pájara,

ni en la Antigua hay nada antiguo.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Este nuestro clima)

山羊港无山羊，

橄榄市无橄榄，

鸟城无飞鸟，

Ejemplo 4:

La tierra está llena de cielo, y el cielo está como henchido de tierra, y en la soldadura de uno y de otra, de cielo y tierra, en el horizonte, se ve cómo se cierra nuestro mundo pasajero.

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

大地弥天，天穹盖地，于天地一线，地平之处，可见世间短暂，应有尽时。

Ejemplo 5:

Se ostentaba, con todo el soberano descaro que le daba el sol, la desvergüenza de la vida en aquel ocaso del paganismo.

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

无一不昭示着，太阳信仰下的放浪形骸，没落异教里的寡廉鲜耻。

En el ejemplo 4, hay que destacar que he empleado un par de frases con cuatro caracteres, traduciendo *La tierra está llena de cielo, y el cielo está como henchido de tierra* como 大地弥天，天穹盖地 ([dadi mi tian, tianqiong gai di], palabra por palabra: gran tierra – extenderse – cierro, bóveda celeste – cubrirse – tierra). Ambas frases cortas tienen la misma estructura gramatical “sujeto + verbo + objeto”. En dicha traducción, en aras de la belleza rítmica, he elegido la palabra 大地 ([dadi], gran tierra) y su abreviatura 地 ([di], tierra) para traducir *tierra* en las dos frases, mientras que he aplicado la abreviatura 天 ([tian], cielo) y la palabra 天穹 ([tianqiong], bóveda celeste) para los dos *cielo* con el fin de evitar la redundancia causada por el uso repetido de una palabra. Después de una cuidadosa consideración de los significados lingüísticos y gramaticales de cada palabra y una deliberada ordenación, este par de frases forma un paralelismo, en el que 大地 ([dadi], gran tierra) en la primera frase se corresponde a 天穹 ([tianqiong], bóveda celeste) en la segunda, el verbo 弥 ([mi], entenderse) al

verbo 盖 ([gai], cubrirse) y 天 ([tian], cielo) a su vez a 地 ([di], tierra). De este modo, las frases traducidas están bien estructuradas y ordenadas, con un claro sentido del ritmo al recitarlo, son ricas en belleza musical y contienen expresiones concisas. Lo mismo hice con el texto original del ejemplo 5, con la diferencia de que aquí he adoptado un estilo más vernáculo, empleando un par de frases con cuasi paralelismos 太阳信仰下的放浪形骸 没落异教里的寡廉鲜耻 ([taiyang xinyang xia de fanglang-xinghai, moluo yijiao li de gualian-xianchi], palabra por palabra: sol – creencia – bajo – partícula 的 – descaro, decadente – paganismo – interior – desvergüenza) con la misma estructura gramatical “adjetivo atributivo + sujeto + sustantivo de ubicación + partícula de función copulativa 的 + palabra de cuatro sílabas”. De esta manera, se forma una imagen más próxima de las frases anterior y posterior, a la vez que se consigue un efecto fluido y dinámico a través del contraste, con una estética elegante y natural.

Además de la estricta estructura paralela de las frases pares, el embellecimiento también es evidente en el empleo del estilo literario clásico para recrear la imagen del paisaje. En el ejemplo 4, he traducido *y en la soldadura de uno y de otra, de cielo y tierra, en el horizonte*, como 于天地一线，地平之处 ([yu tiandi yi xian, diping zhi chi], lit. en la línea entre el cielo y la tierra, donde el horizonte), omitiendo las *y* y añadiendo 之⁸⁹处 [zhi chu], que literalmente es “partícula 之 – lugar”, con el objetivo de utilizar la lengua clásica concisa y literaria, creándose un vasto paisaje donde el cielo y la tierra se encuentran soldadas en la traducción.

3. Vocabulario característico

En esta antología, *Paisajes del alma*, las palabras en cursiva (y unos pocos casos entre comillas inglesas) han sido objeto de especial atención, ya que buena parte de ellas constituye vocabulario característico unamuniano, lo que, evidentemente, ha planteado problemas de traducción. En esta sección estudiaremos cómo hemos tratado

⁸⁶ El carácter 之 [zhi] es la partícula copulativa más utilizada en la literatura china antigua, casi idéntico a la partícula 的 [de] que se utiliza habitualmente en el chino actual, por lo que el uso de 之 [zhi] en el texto traducido responde, sin duda, a mi intención de acercar estilo de la traducción a los principios estéticos de la primera mitad del siglo XX (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.).

en la traducción este tipo de vocabulario.

3.1. Arcaísmos

Creo que para enriquecer el idioma, mejor que ir a pescar en viejos libretos de antiguos escritores vocablos hoy muertos, es sacar de las entrañas del idioma mismo, del habla popular, voces y giros que en ellas viven, tanto más cuanto que, de ordinario, los más de los arcaísmos perduran como provincialismos hoy.

(Unamuno, 1905, *apud* Muriano Rodríguez, 2012: 265)

Debemos ser conscientes que en el lenguaje literario incluso las palabras que han caído en desuso tienen el potencial de ser recuperadas (García Gallarín, 1998: 101). El arcaísmo es cualquier elemento del lenguaje que se considera anticuado, aquellos términos o estructuras sintácticas que en un momento dado podría decirse que son obsoletos. Como sugiere la cita del principio de esta subsección, la búsqueda y el uso de arcaísmos por parte de Unamuno es evidente en muchas de sus obras, tal y como lo es en esta, tanto léxica como sintácticamente.

En cuanto a la traducción de dichos arcaísmos, como se presenta en el tercer capítulo de la segunda parte, para lograr el objetivo de la elegancia, el estilo de la traducción del ensayo paisajístico se ajusta aproximadamente a las concepciones estéticas de la prosa China de la primera mitad del siglo XX (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.). Esto significa que el texto traducido para el público objetivo (el lector chino contemporáneo) presenta rasgos de estilo del pasado reciente. Por tanto, para que los equivalentes de los arcaísmos originales sigan siendo claramente arcaísmos en la traducción, hay que recurrir a un estilo lingüístico propio del chino antiguo, es decir, el chino clásico, que se caracteriza por una extrema concisión del lenguaje, frente a la lengua vernácula moderna europeizada. Sin embargo, una traducción con chino clásico estaría impregnada del estilo de la antigua lengua china y, a nuestro entender, alteraría en cierta medida la forma y el contenido lingüísticos del original, lo que iría en contra del primer principio de fidelidad, por lo que solo cabría utilizar este método en casos

excepcionales. De esta manera, al trasladar los arcaísmos del original hemos preferido ignorar sus rasgos arcaicos y traducir directamente sus verdaderos significados, de modo que el lector no pueda detectar este sentido arcaico durante la lectura, evitando la necesidad de añadir notas.

Naturalmente, al hablar de arcaísmos, nos referimos a aquellos usos especialmente marcados y seleccionados por el propio Unamuno, y no los usos que en la actualidad son arcaicos, pero que no lo eran necesariamente (o, al menos, desde el punto de vista literario) en el momento en que Unamuno redactó su texto, como sucede con la posposición de los pronombres, todavía frecuente en la prosa literaria de principios del siglo XX. Así, la forma sintáctica *vase*, del artículo *Junto al arroyo*, muy en desuso hoy en día, es una forma del verbo *ir* (*va* + el enclítico *se*), en la frase “vase uno a vacar y a vagar por el viejo Madrid provinciano y municipal”, se ha traducido como 去 ([qu], ir) según el significado *se va* (Unamuno, 2012: 155). Un caso similar de pronombre pospuesto se da también en *En la fiesta de San Isidro Labrador*, donde traduzco la frase *O mejor entróse en ella, pues que salir es entrar* como 亦或是他进入了街里, 因为出去就是进入 ([yihuo shi ta jinru le jieli, yinwei chuqu jiushi jinru], lit. O entró en la calle, pues salir es entrar), y la posposición sintáctica *entróse* (*entró* + el enclítico *se*) se corresponde a 进入 ([jinru], entrar), el mismo equivalente que el otro “entrar” en la frase, sin resaltar su carácter arcaico, en aras de la coherencia y la naturalidad del contexto⁹⁰. En cambio, he trasladado la frase *bajóse uno, pian pianito, a pie, [...]* como 一个人踱着步子, 走了下来 ([yi ge ren duo zhe buzi, zou le xialai], lit. uno se paseó y se bajó); la estructura *bajóse* (*bajó* + el enclítico *se*) equivale a 走了下来 ([zou le xialai], lit. camina hacia abajo), una expresión en chino moderno. Es importante destacar que he aplicado el verbo antiguo 踱⁹¹ ([duo], caminar lentamente) para traducir *pian pianito, a pie*, reflejando el carácter arcaico del original en la traducción china de otra palabra de la misma frase.

⁹⁰ De igual manera, he traducido el otro *Salióse* (*salió* + el enclítico *se*), que aparece en el mismo artículo, al chino moderno como 走出去 ([zou chuqu], salir), que es la mejor opción según en este contexto.

⁹¹ Este carácter 踱 ([duo], caminar lentamente) se encuentra sobre todo en las novelas chinas antiguas. Por ejemplo, en el libro *En la orilla del agua* de Shi Naian, donde 鲁智深离了僧房, 信步踱出山门外。 ([Lu Zhishen li le sengfang, xinbu duo chu shanmen wai], lit. Lu Zhi shen salió de su habitación de monje y se paseó por la puerta de la montaña).

Nuestro autor utiliza, pues, algunas palabras arcaicas dispersas, como se puede apreciar en la frase “mientras dábamos un último vistazo a las lumbreras procesionales” en *Jueves Santo en Rioseco*, he utilizado 灯烛辉煌⁹² ([dengzhu-huihuang], lumbrera), una palabra de cuatro caracteres habitual en las novelas antiguas, para transmitir el arcaísmo *lumbreras*. Así, la traducción de dicha frase 当我们最后望向灯烛辉煌的游行队伍 ([dang women zuihou wang xiang dengzhu-huihuang de youxing duiwu], lit. cuando finalmente miramos el desfile de lumbreras), da al lector chino un sabor claramente arcaico. Por el contrario, a veces el traductor debe ignorar los rasgos arcaicos de las palabras originales en aras de una traducción coherente y fluida. Por ejemplo, he trasladado “le basta la peña por cobertor” en el ensayo *En San Juan de la Peña* como 岩石足以将其遮蔽 ([yanshi zu yi jiang qi zhebi], lit. la peña basta por cobertor), donde la palabra común 遮蔽 ([zhebi], cobertero) se corresponde al arcaísmo *cobertor*. Esto se debe a que la simple descripción del ambiente en el original no es adecuada para reproducirla en lenguaje clásico chino, lo que afectaría a la comprensión inmediata del lector⁹³.

Además, hay que mencionar la cita directa de textos del pasado. En el ensayo *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios*, Unamuno recoge una antigua serranilla: “Por todos estos pinares / nin en Navala gamella / non vi serrana más bella [...]” donde resulta problemática la traducción de la copulativa *nin*, una forma arcaica de *ni*, y el adverbio *non*, una forma en desuso de *no*. Como se ha explicado en la primera parte, debido a las diferencias entre las dos lenguas en cuanto a las formas de expresión y descripción, a veces tenemos que traducir la forma negativa española por la forma afirmativa china para mejorar la comprensibilidad de la traducción (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 1.5.2.). Así, en realidad, la traducción del verso “nin en Navalagamella”, 在纳瓦拉加梅利亚 ([zai Nawalajameiliya], lit. en Navalagamella), ha omitido el

⁹² El término 灯烛辉煌 [dengzhu-huihuang] se utiliza para describir el brillo de las luces y se proviene de una línea de la novela *Sanguo yanyi* (El romance de los tres reinos) de Luo Guanzhong: 军士引阚泽至，只见帐上灯烛辉煌，曹操凭几危坐。 ([junshi yin Kan Ze zhi, zhi jian hang shang dengzhu-huihuang], lit. El soldado condujo a Kan Ze a la tienda, que estaba brillantemente iluminada por lámparas y velas, y Cao Cao estaba sentado erguido en su silla.).

⁹³ De hecho, con el mismo propósito de facilitar la lectura y la comprensión, se han omitido en la traducción los rasgos arcaicos de muchas de las palabras sueltas arcaicas del original, como en el caso del texto *Paisajes del alma*, donde la palabra *aguileño* se traduce como 雄鹰 ([xiongying], águila). Como no hay dificultad para traducir el significado de los mismos, no los enumeraré todos aquí.

significado negativo del texto original. Por otro lado, he empleado la técnica de *shift* en los dos versos negativos originales, traduciendo el significado negativo de *non* como 也未 ([ye wei], lit. tampoco no), donde 也 ([ye], tampoco) puede verse como un énfasis en el sentido negativo y una compensación por la omisión de *nin*.

En casos menores, a menudo por consideración a la elegancia y al valor literario de la traducción, he tomado la decisión de subrayar al arcaísmo, es decir, de traducirlo con su equivalente en chino clásico, como ocurre en el siguiente caso:

Ejemplo 1:

[...] llamando por pregón en tierras de Castilla a los que quisieran salir de pobres –
«quien quiere perder cueta e venir a ritad»– [...]

(Castilla [1931-1934], Por el Alto Duero)

[...] 他在卡斯蒂利亚的土地上，沿途呼吁那些想要摆脱贫困的人们， 那些 –
“希冀苦尽甘来之人”– [...]

En este ejemplo se ve la cita de *El Cantar de mio Cid* medieval, «quien quiere perder cueta e venir a ritad», donde *cueta* y *ritad* en la actualidad se encuentran en desuso, con significados correspondientes a ‘desventura’ y ‘resultado beneficioso’ respectivamente (García Gallarín, 1998: 104). Sabemos por el contexto que hay una repetición semántica entre *los que quisieran salir de pobres* y dicha cita «quien quiere perder cueta e venir a ritad», y como esta última es más bien un llamamiento del Cid, debería evitarse que su estilo de traducción sea similar al de la primera. Así, aunque ya existe la traducción al chino de *El Cantar del Cid*, el libro 熙德之歌, en el que «quien quiere perder cueta e venir a ritad» equivale a 谁想要脱离困苦而成为富裕的人 ([shei xiangyao tuoli kunku er chengwei fuyu de ren], lit. quien quiere librarse de las penurias y hacerse rico), esta es muy parecida a la traducción vernácula, 那些想要摆脱贫困的人们 ([naxie xiangyao baituo pinkun de renmen], lit. los que quieren salir de la pobreza), de la frase anterior *los que quisieran salir de pobres* (Zhao, 1982: 71). Esto

me ha llevado a abandonar la traducción existente y a elegir el chino clásico 希冀苦尽甘来之人 ([xiji kujinganlai zhi ren], lit. los que quieren liberarse del sufrimiento y enriquecerse) para interpretar ese llamamiento del Cid, enfatizando el carácter arcaico de la frase original. En particular, el *chengyu* 苦尽甘来 [kujinganlai], que se corresponde a *perder cueta e ir a ritad* y consta de cuatro monosílabos de fácil comprensión, lo que, junto con el uso de la partícula copulativa 之 [zhi], la más utilizada en la literatura china antigua, crea una cualidad literaria y estética característica del chino antiguo.

En el texto unamuniano aparecen palabras, frases e incluso pasajes tomados directamente del *Fuero de Madrid* que, como sabemos, contiene un conjunto de normas destinadas a la villa medieval de Madrid. En textos medievales de estas características, se debería considerar añadir notas específicas que informen acerca del carácter arcaico de los vocablos del original, además de traducir sus acepciones, ya que algunas de ellas contienen otros elementos que el lector necesita conocer. Esto ocurre en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 2:

Y en este río pescaban bogas y barbos y samarugos y otros pescados con mandil, *asedega* y manga, o haciendo tajadas y *boclares* –azudes o presas– los pescadores de fines del siglo XII; el del balbuciente Fuero de Madrid.

(Madrid [1932-1933], Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios)

十二世纪末，《马德里法典》刚施行的时候，在这条河里，渔民们撒下鱼饵，用密网和三角网捕捞鲮鱼、鲃鱼和鲟鱼，或是通过堆砌石沪——一种困鱼用的围堤——来捞捕。

Ejemplo 3:

No le tratarían como al pobre juglar, al *cedrero* –tañedor de *cedra* o cítara– que al llegar, caballero –a caballo– a Madrid a cantar en el Concejo –*cavalero, et in conzeio cantare*–, no podían, según el Fuero, darle más de tres *morabetinos* y medio, bajo

pena de multa.

(Madrid [1932-1933], Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios)

人们不会把他当作落魄的吟游诗人，或者西特琴师——西特琴亦西塔拉琴的演奏者——，当那歌者骑着马到了马德里，在理事会上唱歌，——吟游诗人于议事中歌——，那么依着《法典》，人们不能给他超过三个莫拉贝蒂诺，否则会被罚款。

En la traducción del ejemplo 2, se trasladan los tres utensilios para pescar en *Fuero de Madrid*, “mandil, *asedega* y manga” como 密网和三角网 ([miwang he sanjiao wang], mandil y manga), omitiendo la *asedega* porque no se aporta ningún dato ni forma de conocer sus características, por lo que no se puede distinguir de las otras dos redes de pesca (Sánchez Quiñones, 2005: 234). Al final he decidido omitirla por ser una palabra intraducible, considerando que la traducción resultante no sería un texto ilógico e incoherente. En la misma oración, el fragmento 石沪——一种困鱼用的围堤—— ([shihu –yi zhong kun yu yong de weidi–], lit. azud – un tipo de presa para pescar–) se corresponde con “tajadas y *boclares* –azudes o presas–”, también omite y altera en cierta medida el original. En concreto, he aplicado el antiguo término pesquero chino 石沪 ([shihu], azud) para traducir “ajadas y *boclares*”, evitando la redundancia y la rigidez que provoca la repetición de sinónimos en una traducción fiel. Por la misma razón, he sustituido las palabras “azudes o presas” por una interpretación directa de 石沪 ([shihu], azud), a saber, 一种困鱼用的围堤 ([yi zhong kun yu yong de weidi–], lit. un tipo de presa para pescar), logrando así el propósito explicativo del autor original y facilitando la lectura al público chino.

En cuanto al ejemplo 3, los arcaicos *cedrero*, *cedra*, *cítara* y *morabetinos*, que son nombres de instrumentos musicales y de monedas, se transliteran al chino y, por lo tanto, requieren que el traductor añada notas para explicarlos. Como el contexto original “*cedrero* -tañedor de *cedra* o *cítara*-” enseña que *cedra* y *cítara* son utilizados para explicar *cedrero*, en la traducción solo *cedra*, *cítara* y *morabetinos* llevan sus respectivas notas, que son: 西特琴，拨弦乐器，由一个木制的共鸣箱组成，在其颈

部按弦以获取不同音高，并用拨子弹奏（与小提琴关系密切） ([Xiteqin, boxian yueqi, you yi ge mu zhi de gongming xiang zucheng, zai qi jingbu an xian yi huoqu butong gaoyin, bing yong bozi tanzou (yu Xiaotiqin guanxi miqie)], lit. Cedra, instrumento de cuerda pulsada formada por una caja de resonancia de madera encima de la cuál se extienden las cuerdas, que se tocan con los dedos (estrechamente relacionado con el violín.); 西塔拉琴，弦鸣族乐器，可能是早期的西特琴 ([Xitalaqin, xianming zu yueqi, keneng shi zaoqi de Xiteqin], lit. Cítara, instrumento de cuerda, probablemente un cedra primitivo); 阿里莫拉维德王朝的（1056—1146年统治非洲北部和西班牙南部的封建王朝）一种小银币 ([Alimolaeride wangchao de (1056-1146 nian tongzhi Feizhou beibu he Xibanya nanbu de fengjian wangchao) yi zhong xiao yinbi], lit. Moneda pequeña de plata de la dinastía almorávide (dinastía feudal que gobernó el norte de África y el sur de España entre 1056 y 1146).

Caso distinto es que las frases y pasajes de textos antiguos vayan acompañados de traducciones al español moderno. Cuando esto sucede, el traductor no tiene que enfrentarse al problema de reproducir frases arcaicas, sino que debe ver si ignora la presentación de dichas frases arcaicas para evitar la confusión del lector causado por la repetición de contenidos similares en chino. Como he mantenido *el cavallero, et in conzeio cantare* del ejemplo 3 y lo he traducido al chino clásico como 吟游诗人于议事中歌 ([yinyou shiren yu yishi zhong ge], lit. el caballero canta en el consejo), que es a la vez corto y diferente del chino moderno contextual, permite al lector ignorar la repetición de otra frase traducida 当那歌者骑着马到了马德里，在理事会上唱歌 ([dang na gezhe qi zhe ma dao le Madeli, zai Lishihui shang changge], lit. cuando el cantante cabalgó hasta Madrid y cantó en el consejo). Sin embargo, la mayoría de las veces he optado por evitar esa repetición, es decir, reproducir una sola vez en chino lo que se expresa en el original, tanto en las frases arcaicas como en sus interpretaciones del original, ya sea en chino clásico o moderno. En cuanto a *El prado de Toia... sedeat defesado desde lafonte del manzano, quomodo se adjunctan los arroyos de los valles inde adiuuso, usque ad fondón de los ortos, quod esterminaron los sabidores del conzeio et sedeat semper per foro per a la obra del adarve*. en el texto *Manzanares arriba, o*

las dos barajas de Dios, y su interpretación original, se reducen a 村镇的草地, 苹果树喷泉边闭塞的草场, 曼萨纳雷斯旁边, 山谷的溪流蜿蜒而下, 汇于果园低洼处, 马德里理事会的专家们决定通过法典来帮助阿尔穆德纳的城墙通道的工程 ([cunzhen de caodi, pingguo shu penquan bian bise de caochang, Mansanaleisi pangbian, shangu de xiliu wanyan-erxia, hui yu guoyuan diwa chu, Madeli Lishihui de zhuanjia men jue ding tongguo fadian lai bangzhu Aermudena de chengqiang tongdao de gongcheng], lit. el prado del pueblo, las dehesas cerradas junto a la fuente de los manzanos, junto al Manzanares, donde los arroyos del valle bajan y confluyen en los bajos de las huertas, los sabedores del Concejo de Madrid decidieron ayudar, por fuero, a las obras del paso de las murallas de la Almodena)⁹⁴.

3.2. Dialectalismos

García Gallarín (1997: 275) señala que Unamuno estaba fascinado por la riqueza de la cultura española y las variedades dialectales que aparecen en su artículo proceden de las investigaciones realizadas por él. Sostiene que “no es más que la lengua hablada, la de conversación, la íntima, la viva, por posición a la lengua oficial escrita, a la diplomática y cancilleresca y académica. No hay, pues, por qué tomar el dictado de dialecto como un agravio” (García Gallarín, 1998: 110). El interés y el estudio de los dialectos ha tenido un impacto considerable en el propio lenguaje unamuniano, o mejor dicho, ha enriquecido las diferentes denominaciones que utiliza para cada objeto (*ibid.*). En esta colección de ensayos también nos muestra las voces familiares procedentes de distintas variedades dialectales.

En realidad, el dialectalismo del texto original dificulta la traducción, sobre todo cuando nuestro autor se refiere a una realidad poco conocida. Aquí ilustramos esta dificultad con la traducción uno de los términos dialectales más representativos, el

⁹⁴ Se equiparan así a las traducciones de frases o pasajes de otras lenguas, como los que se introducen desde textos latinos: *unde dives et pauperes vivunt in pace et in salute* recogido en el ensayo *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios* y su interpretación *donde ricos y pobres vivieron en paz y en salud*, se reduce en chino a la frase 无论贫富都生活在和平与安康之中 ([wulun pinfu dou shenghuo zai heping yu ankang zhi zhong], lit. vivir en paz y en salud para ricos y pobres). Del mismo modo, la frase *Omnes feriunt, ultima necat!* en *Junto al arroyo* y su traducción *¡Todas hieren, la última mata!*, se transmiten con la frase 光阴易逝, 生命将终! ([guangyin yi shi, shengming jiang zhong], lit. ¡El tiempo pasa, la vida se acaba!).

ciliebro:

Ejemplo 1:

Pero entre tantas y tan expresivas voces, hay una que ha encadenado nuestra atención, y es *ciliebro*. Ciliebro es el estrato rocoso que asoma la blancura de la roca, entrañada por entre la tierra de las faldas de la montaña. [...] ¿Por qué ese nombre, *ciliebro*, atrajo nuestra atención?

(Recordando a Pereda [1923], El «ciliebro» de la tierra)

但在如此众多而达意的声音中，有一个吸引了我们的注意，就是“岩髓（*ciliebro*）”。岩髓指的是一层裸露的白色岩层，嵌入在山腰的土层里。[...] 为什么这个名词，岩髓，引起了我们的注意？

Ejemplo 2:

Y de cómo, en lenguaje, la forma popular, digerida, romanceada, del latín *cerebrum*, se encuentra en la encañada del Nansa –peñas arriba–, en *ciliebro*, aplicada a una capa o estrato de terreno, mientras al cerebro humano se le llama sesera –de seso: sentido– o mollera.

(Castilla [1931-1934], En el castillo de Paradilla del Alcor)

又是如何将拉丁语的“大脑（*cerebrum*）”，变成通俗易懂的西班牙语。“大脑（*cerebrum*）”出现在南沙溪谷—岩山之石—，另一个“脑髓（*ciliebro*）”中，上面覆盖着土层，而人类的大脑被称为“脑子（*sesera*）”或者“头脑（*mollera*）”，前者源于“感官（*seso*）”一词。

En el estudio de García Gallarín sobre el dialectalismo unamuniano se afirma que, el vocablo dialectal *ciliebro* de Santander se refiere al “conglomerado pedregoso que asoma entre las capas térreas de los arribes”, equivalente a la palabra *cerebro*. En el primer ejemplo también se ve la explicación de *ciliebro* dada por nuestro autor, “el estrato rocoso que asoma la blancura de la roca, entrañada por entre la tierra de las

faldas de la montaña”, y siguiendo dicha interpretación original, en aras de la comprensibilidad de la traducción, he utilizado, o en cierto modo acuñado, la palabra 岩髓 [yansui] como equivalente chino de *ciliebro*, que es una combinación de dos sustantivos, donde 岩 [yan] se refiere a la roca y 髓 [sui] corresponde a la médula. Además, se observan diferencias en el uso de las puntuaciones (paréntesis y comillas) de las traducciones de *ciliebro* al chino. En concreto, para que el equivalente del *ciliebro* en cursiva del ejemplo se ajuste a la descripción “una que ha encadenado nuestra atención” en la traducción, he añadido comillas inglesas para resaltarlo, y también he añadido entre paréntesis el dialectalismo original *ciliebro* al texto traducido, para transmitir así al lector el equivalente exacto en español: “岩髓 (*ciliebro*)”. En cuanto a las otras dos traducciones de *ciliebro* (岩髓) del ejemplo 1, no hace falta agregar más signos ni anotaciones, ya que el lector puede apreciar por el contexto que se refieren al “estrato rocoso”, explicado anteriormente.

En el caso del segundo ejemplo, debido a la etimología implicada en el contexto, es decir, el latín *cerebrum* y el español *seso*, he añadido las comillas inglesas y los paréntesis que contienen las palabras originales con sus equivalentes chinos. En el mismo ejemplo el dialectalismo *ciliebro* se traduce como 脑髓 [naosui], que estructuralmente está compuesto por el sustantivo 脑 ([nao], cerebro) más 髓 ([sui] médula cerebral) lo que permite vincularlo a otras palabras relacionadas con el cerebro. Las diferentes traducciones del vocablo *ciliebro* en los dos ejemplos dependen de la decisión de recurrir a una puntuación determinada y de incluir el vocabulario original en la traducción, según el contexto.

De hecho, en la traducción he estado tratando los dialectos originales como lengua hablada, por lo que no he añadido ninguna nota a pie de página que informe de su carácter meramente dialectal, a menos que, por supuesto, aluda a un concepto desconocido que deba ser explicado claramente al lector. Por ejemplo, en el ensayo *Este nuestro clima* aparecen muchas palabras de la variedad dialectal canaria, por lo que se traduce *claca* directamente como 灰贝 [huipei], añadiendo la nota explicativa 加纳利群岛上的一种贝类, 底部附着在岩石上生长, 顶部有一个开口, 外壳是石灰岩,

呈截顶的圆锥形，肉是胶状的 (lit. Especie de marisco multivalvo de las Islas Canarias que se cría pegado a las rocas por su base y con una abertura en la parte superior, de concha caliza y de forma troncocónica, su carne es gelatinosa). Sin embargo, se traslada *gabias*, simplemente, como 方棱 [fangleng], pues el autor, en el texto fuente, ya la ha interpretado como los “cuadrados con rebordes”, por lo que no hace falta ninguna nota adicional. He conservado entre paréntesis estos dialectalismos en su lengua original por la pérdida de los rasgos dialectales en la traducción.

3.3. Neologismos y Helenismos

3.3.1. Neologismos

Como ha comentado García Gallarín (1952: 54, *apud.* Carriscondo Esquivel, 2005: 19), la obra de Unamuno encarna “la gran pasión unamuniana por la creación lingüística”, y el lenguaje de nuestro autor está muy caracterizado por los neologismos, que son otro medio para enriquecer el vocabulario. A partir de una raíz, forma derivados que mejor se adaptan a su expresión por analogía con otras palabras; por ejemplo, el vocablo *pedernosos* en el texto *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios*, es un neologismo creado por analogía con *pedernal* y *empedernido*, y equivale a pétreo (Muriano Rodríguez, 2012: 268). En la traducción, deberíamos transmitir su significado, a veces con una nota adicional, indicando que son palabras neológicas creadas por Unamuno, si existe una expresión intraducible. Las diferencias lingüísticas entre ambas lenguas, tanto fonológicas como morfológicas, hacen imposible presentar en chino la formación del neologismo, que es el procedimiento más fértil en la creación de palabras reflejado en español. Por tanto, el neologismo *pedernosos* se ha traducido como *pétreo*, y el sintagma *requesones pedernosos* ha adoptado la forma por 石头奶酪 ([shitou nailao], requesón pétreo). De igual modo, otro neologismo *castrillo* en el texto *En el castillo de Paradilla del Alcor*, que se refiere al “a castillo situado en una zona alta, como los castros”, se ha traducido como 高堡 ([gaobao], castillo alto) (García Gallarín, 1998: 98).

Desde luego, el traductor debería ser flexible en la traducción cuando nuestro

escritor hace un juego lingüístico de palabras. He aquí un ejemplo:

Ejemplo 1:

Y la patria, o mejor, *matria*, nuestra tierra matriz, tiene que ser nuestra hija si hemos de merecerla. Y si ella ha de merecernos.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Este nuestro clima)

而祖国父亲，或者说，祖国母亲，我们的大地母亲，如果我们要同她相配，如果她要同我们相配，她就必须是我们的女儿。

Es evidente que el contraste entre la palabra *patria* y el neologismo *matria* en el original, ya que esta última es una creación analógica desde *patria*, pero ambas significan exactamente lo mismo (García Gallarín, 1998: 99). Así, los dos términos no pueden traducirse con el mismo equivalente chino para evitar la repetición incomprensible en la traducción. Por lo tanto, he añadido respectivamente los nombres parentescos 父亲 ([fuqin], padre) y 母亲 ([muqin], madre) a sus traducciones chinas 祖国父亲 ([zuguó fuqin], palabra por palabra: patria – padre) y 祖国母亲 ([zuguó muqin], palabra por palabra: patria – madre), para que se correspondan con el referente alegórico de *padre* y *madre*.

3.3.2. Helenismos

Unamuno es un innovador del vocabulario filosófico, político y literario (García Gallarín, 1990: 32). Uno de sus usos más característicos del vocabulario son los helenismos⁹⁵ de nuevo cuño, que el escritor utiliza para explorar la realidad humana, ampliando las reglas de formación de las palabras, y considera que estas nuevas palabras son tan legítimas como las de los diccionarios de la Real Academia (*ibid.* 31).

Igual que en el caso del neologismo, el origen lingüístico griego del helenismo no se puede plasmar en chino, por lo que la dificultad de traducir estas palabras se centra

⁹⁵ Se domina helenismo a una palabra que proviene directamente de la lengua griega y se utiliza en otra lengua.

en la comprensión y confirmación de su significado original y su transcripción al chino. Veamos algunos ejemplos para ilustrar este punto:

Ejemplo 1:

Sentados en unos bancos, fuera del bullicio de las vías por donde trajinan tranvías y autos –esos autos que suelen llevar a algunos que, atacados de topofobia, van huyendo de todas partes–, en aquellos bancos descansaban mortales que nada esperan, y alguno acaso cansado de tener que descansar.

(Madrid [1932-1933], Junto al arroyo)

坐在长椅上，远离有轨电车和汽车驶过的喧嚣街道 —汽车上总是载着一些异地恐惧症人群，从各处逃离—，在这些长椅上休息的人啊，心无所期，有的人也许已经厌倦了无所事事的日子。

El helenismo puede sustituir a los términos con menos connotaciones, permitiendo la nominalización de una parcela poco explorada. Para nuestro escritor, la búsqueda de una terminología precisa es una necesidad en la escritura basada en un acto de habla inteligente (*ibid.* 32). En el primer ejemplo, se ve el helenismo subrayado, *topofobia*, que, según García Gallarín (1998: 61), se refiere a la “aversión a la experiencia de conocer otros lugares”. No obstante, en chino no se encuentra tal equivalente (aquí se hace hincapié en los monosílabos y bisílabos chinos) con las mismas ricas connotaciones, por lo que he hecho una traducción creativa: 异地恐惧症 ([yidi kongju zheng], fobia de otros lugares), combinando las palabras 异地 ([yidi], otros lugares) y 恐惧症 ([kongju], fobia), correspondiéndose así en la traducción a la compleja connotación del helenismo *topofobia*.

Además, la palabra *teometría* creado por Unamuno, que aparece en *En el castillo de Paradilla del Alcor*, se refiere a la “mensuración de la grandeza del espíritu divino” (García Gallarín, 1998: 69). Su peculiar significado es difícil de transmitir a los lectores chinos, por lo que he hecho la siguiente traducción creativa: 神测 ([shence], medida

de Dios), donde el carácter 神 [shen] se corresponde literalmente a *teo* y 测 [ce] significa *medida*, transmitiendo así el concepto de “medir a Dios”. De manera parecida se traduce otro helenismo, *pseudoaristocrático* en el ensayo *Soñadero feliz de mi costumbre*; en concreto, he utilizado 伪贵族 ([wei guizu], palabra por palabra: pseudo – aristocracia) según su evidente composición etimológica (pseudo y aristocrático).

CAPÍTULO 5

Dificultades culturales en la traducción de Paisajes del alma

Según Toury (2004: 223), “la traducción tiene como objetivo fundamental satisfacer las (supuestas) necesidades de la cultura que la recibirá. Para ello se introduce en dicha cultura una versión de algo que ya existe previamente en otra y que, por alguna razón, se considera conveniente importar utilizando una lengua diferente”. Al traducir esta colección de artículos de viajes, *Paisajes del alma*, las formas de introducir la cultura de la nación española en la lengua china “nunca son completamente novedosas ni completamente ajenas” a la cultura china (*ibid.*). Teniendo en cuenta el principio de fidelidad, suelo mantener las expresiones que reflejan la cultura española en el original, pero también hago ciertas concesiones en aras de la claridad y la naturalidad de la traducción.

1. Las anotaciones

La anotación es una técnica de traducción a la que se hace referencia repetidamente en el capítulo de traducción cultural de la primera parte de la tesis (vid. Primera parte, Cap. 3, 3. y 4.). Para superar las dificultades de comprensión provocadas por las diferencias culturales, la propia traducción de la obra *Paisajes del alma* contiene numerosas anotaciones, que generalmente son explicaciones de las características culturales o del significado de los conceptos del texto original, normalmente en palabras o frases, textual o extratextual (Fang, 1993: 50). Las anotaciones textuales siempre están integradas en la traducción, son coherentes y se leen con lógica, pero suelen limitarse a una sola palabra o a una frase muy corta, es decir, no permiten incluir grandes explicaciones. Por ello, la mayoría de las veces he recurrido a una anotación extratextual, o más exactamente a la nota a pie de página sin límite de cantidad, siendo una forma de ser completamente fiel al texto original y de transmitir la información contenida más la relacionada con el texto original, pero que no está presente en él (*ibid.* 50-52). Estas notas permiten a los lectores comprender en cierta medida la cultura

española, de modo que los lectores de ambas culturas puedan recibir la información aproximadamente con el mismo efecto.

Como indica Corredor Plaja (2011: 151), las notas en la traducción deberían depender del propio criterio del traductor, ya que este, primero como lector del original y luego de su propio texto, es consciente de la introducción de las notas en la traducción. En este trabajo de traducción, la necesidad de añadir notas (en su gran mayoría son a pie de página) surge cuando percibo lagunas que pueden causar dificultades a los lectores chinos. Hay que subrayar que estas son culturalmente relevantes, como se expondrá en las siguientes subsecciones.

2. La traducción de los nombres propios

En los textos de la colección *Paisajes del alma*, hay un gran número de nombres propios (principalmente nombres de personas y lugares), lo que hace que la discusión de la forma en que se traducen sea esencial en el presente trabajo. Así, es necesario especificar las técnicas aplicadas para la traducción español-chino de los nombres propios. Según Hu (2006: 34-36), se resumen cinco técnicas de traducción en total:

a. Aplicar los nombres traducidos ya establecidos: Se trata de la técnica más común, es decir, seguir las traducciones que ya han sido generalmente aceptadas por la sociedad durante mucho tiempo. Estos nombres propios suelen estar tan extendidos que no conviene que el traductor los vuelva a traducir, aunque no cumplan con ciertos criterios de transliteración.

b. Traducción inversa: Esta técnica se refiere al proceso de traducir un texto que ha sido traducido a otra lengua de vuelta a la lengua original. Suele ser la representación más real de la cultura de la lengua terminal y tiende a ajustarse a los hábitos de la misma (Q. B. Yang y Y. L. Yang, 2012: 65).

c. Transliteración: Esta técnica común busca lograr la máxima similitud entre las dos

lenguas en el ámbito del sonido (Zheng, 2009: 118).

d. Omisión: Al traducir algunos nombres propios, se puede utilizar la técnica de la traducción provinciana, es decir, copiar el texto original. Sin embargo, a menudo es necesario añadir algunos calificativos antepuestos o pospuestos del texto original para que la traducción se ajuste a los hábitos expresivos de la lengua terminal y, por lo tanto, para que la información de la traducción sea más clara para los lectores.

e. Anotación: Los nombres propios también son expresiones culturales y los traductores deben hacer un buen trabajo de adaptación cultural. Si las técnicas mencionadas no son suficientes para resolver esta dificultad, el traductor puede añadir los conocimientos necesarios para que la traducción pueda transmitir suficiente información al lector.

Nos recuerda también Hu (2006: 35) que, al traducir un nombre propio, lo primero que hay que tener en cuenta es si ya existe una traducción popular o retrotraducida, en otras palabras, se debe buscar la traducción ya existente. Además de los diccionarios tradicionales, los traductores deben aprovechar al máximo los recursos en línea, especialmente los motores de búsqueda y las bases de datos en línea, para traducir los nombres propios con la mayor precisión posible. En cuanto a la técnica de transliteración, por la comparación anterior de los ensayos en chino y español, sabemos que los dos idiomas tienen los mismos puntos de articulación y que los fonemas iniciales y finales, que son específicos del chino, se pueden corresponder a las vocales y consonantes del español (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.3.1.). Estos rasgos comunes en las principales características de la estructura silábica de ambos idiomas proporcionan la base fonológica para aplicar una traducción homofónica natural y racional de ciertos nombres. A veces, para transmitir precisamente la connotación y las características de un nombre propio, hay que tener en cuenta el significado de la palabra, especialmente cuando se aplica la transliteración. Como el chino tiene una escritura ideográfica, cada palabra individual no solo contiene su significado literal, sino que también engloba su significado asociativo y cultural. Para evitar malentendidos, deben

evitarse las palabras que se contextualizan fácilmente o que tienen connotaciones positivas o negativas evidentes (Zhu, 1999: 80).

A continuación, analizaré la traducción de los nombres propios en la antología de ensayos, en concreto de los nombres de personas y lugares. Como el número total de nombres propios en el texto es demasiado grande para ilustrarlos todos, se presentan algunos ejemplos representativos correspondientes a las técnicas de traducción aplicadas.

2.1. Antropónimos

Es bien sabido que los antropónimos españoles constan de un nombre y dos apellidos, que estos últimos incluyen un apellido del padre y un apellido de la madre, con el patronímico en primer lugar y el matronímico en segundo, lo que obviamente difiere mucho del nombre chino⁹⁶. Por ello, al traducir los nombres al chino, es importante seguir ciertas costumbres:

- a. La traducción de los nombres y apellidos se separa con el signo “ • ”.
- b. Por regla general, solo se traduce el apellido patronímico, o el nombre, o el nombre más el apellido patronímico.
- c. Los nombres están principalmente transliterados, aunque ya existen muchas transliteraciones que se utilizan desde hace mucho tiempo y son muy influyentes.
- d. Las preposiciones (*de, del*) y los artículos (*la, los, etc.*) se traducen siempre juntos con la palabra que les sigue.
- e. La conjunción *y* en los nombres se convierte en un signo “ - ” entre palabras en chino.

⁹⁶ Los nombres chinos son muy diferentes de los occidentales, ya que el apellido va primero y el nombre después, y los apellidos chinos se transmiten de generación en generación, preservando la historia familiar para siempre.

Al traducir los antropónimos en los ensayos, se observa que los nombres se dividen en dos tipos, según las técnicas traductores aplicadas: los que ya existen traducciones chinas en artículos traducidos o en Internet, que suelen tener cierto grado de popularidad, y los otros que apenas se encuentran sus traducciones chinas, que suelen ser poco conocidas por los lectores chinos. Para los primeros, es posible utilizar directamente las traducciones existentes, mientras que para los segundos hay que crear las traducciones más apropiadas de acuerdo con las reglas de transliteración.

En concreto, los nombres mencionados por nuestro autor en la colección contienen un número considerable de figuras literarias, históricas y religiosas que, cuando aparecen por primera vez en la traducción, deben completarse con explicaciones en el texto, es decir, notas a pie, para darlas a conocer al lector chino. Por ejemplo, Leopardi, el poeta, filósofo, filólogo y erudito italiano del Romanticismo, que aparece por primera vez en el texto *Pompeya*. No obstante, la mayoría de los lectores chinos no lo conocerán mucho, por lo que la información china sobre sus aspectos literarios 意大利诗人, 散文家, 哲学家, 语言学家, 意大利浪漫主义文学的重要代表。(Lit. Poeta, ensayista, filósofo y lingüista italiano, importante representante de la literatura romántica italiana) debería añadirse como nota a pie en la traducción. Otro ejemplo sería el gran literario español Lope de Vega, que aparece en el artículo *Orillas del Manzanares*. En este caso, debería aplicarse su traducción popular en chino, que es 洛佩·德·维加, aunque va en contra de la manera enumerada anteriormente en la que se traducen las preposiciones en los nombres. Al mismo tiempo, debido a su gran popularidad en el mundo literario español, como nuestro escritor en este ensayo también menciona algunas imágenes clásicas de las obras de Lope de Vega, habría que añadir una nota más completa: 洛佩·德·维加(1562—1635), 是文艺复兴时期西班牙黄金世纪最重要的诗人和剧作家之一。有“天才中的凤凰”以及“大自然中的魔鬼”(出自塞万提斯)之称, 他在戏剧开始成为一种大众文化现象的时候, 革新了西班牙戏剧的模式, 是西班牙巴洛克戏剧最伟大的代表之一。(Lit. Lope de Vega fue uno de los poetas y dramaturgos más importante del Siglo de Oro español del Renacimiento. Conocido como *Fénix de los ingenios* y *Monstruo de Naturaleza* (por Cervantes), revolucionó las fórmulas del teatro español en un momento en el que empezaba a convertirse en un fenómeno

cultural popular, y es uno de los mayores representantes del teatro barroco español), ayudando así a los lectores chinos a entender su lugar en la historia de la literatura española.

En cuanto a la traducción de los nombres históricos, es importante señalar que, aparte de las figuras históricas más conocidas, para las que ya existen traducciones al chino, para otros nombres históricos de los que no se dispone fácilmente de traducciones populares es necesario combinar su pronunciación para obtener una traducción satisfactoria. He aquí un buen ejemplo:

Ejemplo 1:

[...] al Madrid de la España –tan madrileña entonces– de Alfonso XII y el duque de Sesto, de Canovas y Sagasta, de *Lagartijo* y *Frascuelo*, de Calvo y Vico, de Pereda y Pérez Galdós.

(Madrid, [1932-1933], Los delfines de Santa Brígida)

西班牙的马德里，—人才辈出的马德里— 那是阿方索十二世和塞斯托公爵，政治家卡诺瓦斯和萨加斯塔，斗牛士“小蜥蜴”和“小弗朗西斯科”，艺术家卡尔沃和比科，小说家佩雷达和佩雷斯·加尔多斯风云汇聚的时代。

En primer lugar, *el duque de Sesto*, *Calvo* y *Vico* no tiene una transliteración china y para el primer título nobiliario he tenido en cuenta tanto su fonética como su significado, traducéndolo como 塞斯托公爵 (palabra por palabra: Sesto – duque), donde el equivalente chino de *duque* es 公爵, mientras que *Sesto* se traduce fonéticamente como 塞斯托, según el libro 西班牙姓名译名手册 (Manual de transliteración de nombres españoles). Así mismo, el mismo libro contiene la transliteración del nombre *Calvo* como 卡尔沃 y del nombre *Vico* como 比科 (2015: 98, 385, 425). En segundo lugar, se pueden encontrar dos sobrenombres de dos toreros españoles muy famosos en el ejemplo, *Lagartijo* y *Frascuelo*, que los he traducido como 小蜥蜴 y 小弗朗西斯科 de acuerdo con sus sentidos, añadiendo ambos el

diminutivo 小 ([xiao], pequeño), para que el lector chino pueda entender el texto original en la mayor medida posible, como lo hace el lector español. Cabe señalar que, dado que *Frascuolo* es un diminutivo hipocorístico del nombre propio *Francisco*, su equivalente es la combinación de la traducción popular china del nombre *Francisco* más el diminutivo chino mencionado. Además, como los lectores chinos y los lectores de la lengua original tienen una base cultural bastante diferente, esta lista de nombres son familiares (o parcialmente familiares) para los españoles, pero si se tradujera directamente al chino, parecería una lista aburrida de nombres extranjeros. Así, para compensar esta falta de comprensión de los lectores chinos debido a este desconocimiento de la cultura española, he añadido cuatro términos identificativos a la traducción: 政治家 ([zhengzhi jia], políticos) frente a *Canovas y Sagasta*, 斗牛士 ([douniu shi], toreros) frente a *Lagartijo y Frascuelo*, 艺术家 ([yishu jia], artistas) frente a *Calvo y Vico*, 小说家 ([xiaoshuo jia], novelistas) frente a *Pereda y Pérez Galdós*. En cuanto al rey *Alfonso XII* y *el duque de Sesto*, son plenamente comprendidas por los chinos a través de sus traducciones 阿方索十二世 y 塞斯托公爵, por lo que no es necesaria ninguna explicación adicional. Por último, para todos los nombres de este ejemplo que aparecen por primera vez en la antología se ha añadido una simple nota a pie de página que contiene sus respectivos nombres completos, las fechas de nacimiento y muerte, así como otros datos importantes.

El ambiente religioso es evidente en muchos lugares de esta colección (*vid.* Cap. 2, 1.3.2.3.), por lo que también debemos prestar atención a la traducción de los nombres religiosos (principalmente cristianos) que nuestro autor menciona a menudo de forma individual, pero también en los nombres de fiestas y edificios, que están estrechamente relacionados con la cultura cristiana española. Al traducir los nombres religiosos que aparecen en el texto, se debe adoptar la traducción ya existente, simplemente consultando la bibliografía disponible (en su mayoría instrumentos cristianos), mientras que el traductor debe decidir, en función del contexto, si la traducción debe incluir una nota a pie de página. Por ejemplo, en el primer párrafo del artículo *¡Montaña, desierto, mar!*, “podía ver a lo lejos, por encima de la cúpula de San Esteban, el histórico templo dominicano”, puesto que el contexto original ya deja claro que *San Esteban* es el

nombre de un templo dominicano, el trabajo del traductor es encontrar la transliteración común, es decir, 圣斯德望 [sheng sidewang], sin añadir ningún contenido explicativo. Por el contrario, hay un gran número de nombres religiosos que deben explicarse en la traducción a través de notas, cuando los lectores chinos carecen de conocimientos sobre los mismos. Como *Santa Teresa* en “un castillo interior, de las entrañas de la tierra madre, aún más que Ávila de Santa Teresa”, en el texto *Cuenca Ibérica*, y *Teresa de Jesús* en “debió de soñar Teresa de Jesús, moza, su soledad con Dios, antes de soñarla ante torreones de manos de hombres, en Ávila, su castillo interior” en el texto *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios*. Ambas “Teresa” se refieren a la monja Santa Teresa de Jesús, por lo que he adoptado la misma traducción al chino, 圣女德肋撒 [shengnü deleisa], para facilitar la identificación de la misma figura religiosa por parte de los lectores carentes de conocimientos sobre el cristianismo. Además, hay que añadir una nota cuando dicha figura aparece por primera vez — 圣女德肋撒 (1515-1582), 是 16 世纪的西班牙天主教神秘主义者、加尔默罗会修女、反宗教改革作家, 同时为天主教会圣人, 通过默祷过沉思生活的神学家 (Lit. Santa Teresa (1515-1582) fue una mística católica española del siglo XVI, monja carmelita, escritora de la Contrarreforma, también es conocida como santa y teóloga, que vivió una vida contemplativa).

2.2. Topónimos

Casi todos los antropónimos recogidos en este libro tienen sus equivalentes chinos ya existentes (traducciones populares o no), con la diferencia de que nuestros autores se refieren a menudo a topónimos menos conocidos, tanto para los españoles como para los chinos, al describir el paisaje de España. En el proceso de traducción, he seguido el principio de dar preferencia a las traducciones existentes de los topónimos españoles o, cuando no existen, de utilizar la técnica de transliteración para interpretarlos. He aquí un ejemplo relevante:

Ejemplo 1:

Tabaiba, como tarajal, parecen nombres indígenas, guanches; tienen la *te* inicial característica. En nombres de lugares –poblaciones, montes, fuentes, cabos...–, en toponimia, sólo en esta isla hay: Tefía, Tetir, Tizcamanita, Tejuate, Toto, Tostón, Tuineje, Time, Tesejeraque, Tindaya, Tao, Triquivijate, Tigurame, Taca, Tamariche, Tamaretilla, Tabaire...; en Lanzarote: Testeina, Tinajo, Tiagua, Tías, Taiche, Timanfaya..., sin contar los que hay en Tenerife, donde se alza el Teide, en Gran Canaria, en la Palma, en Hierro y en la Gomera. Y esa *te* inicial característica es la de tarajal y tabaiba.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Leche de tabaiba)

大戟树, 就像塔拉哈尔, 似乎是本地贯切人的叫法; 它们都特有首字母 **T**。许多地方 —城镇, 大山, 水泉, 岬角...—, 在这个岛上有其独特的命名: 特菲亚, 特蒂尔, 蒂兹卡马尼特, 特胡埃特, 托托, 托斯顿, 图伊内赫, 蒂梅, 特塞耶拉克, 廷达亚, 塔奥, 特里基维亚特, 蒂古拉梅, 塔卡, 塔马里奇, 塔马雷蒂亚, 塔瓦伊雷...; 在兰萨罗特岛上则有: 泰斯特伊纳, 蒂内霍, 蒂亚瓜, 蒂亚斯, 泰切, 蒂曼法亚..., 还没讲到高耸入云的泰德峰所在的特内里费岛, 大加那利岛, 帕尔马岛, 耶罗岛, 以及戈梅拉岛那些地方。而那个特有的首字母 **T**, 就是塔拉哈尔和大戟树的开头字母。

Se puede adivinar lo difícil que sería para los lectores chinos comprender un texto que contenga muchos nombres culturales desconocidos. Antes de hablar de la traducción de los topónimos, me gustaría explicar la traducción del nombre de la planta *tabaiba* y *tarajal*, así como del nombre *te* de la letra T (t) en este ejemplo. Aunque tanto la *tabaiba* como el *tarajal* se refieren a la misma planta en las Islas Canarias, he traducido semánticamente la primera -el nombre utilizado principalmente por el autor- como 大戟树 ([dajishu], euphorbia) y la segunda fonéticamente como 塔拉哈尔 [talahaer], reflejando así las diferentes formas de la misma palabra en el original. En segundo lugar, el uso de la *te* en cursiva por parte del autor pretende transmitir que muchas de las denominaciones geográficas de las Canarias comienzan por la letra *t*, por lo que he utilizado la “T” mayúscula directamente en la traducción para corresponder

este mismo concepto. Respecto a los demás nombres geográficos que empiezan por la letra *t*, todos se traducen fonéticamente al chino; sin embargo, como el español es un idioma alfabético y el chino es un idioma logográfico (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.3.2.), los equivalentes chinos correspondientes pierden las *t* iniciales, la marca común claramente reflejada en el texto original.

Respecto a los numerosos topónimos que figuran en el ejemplo, algunos de ellos pueden encontrarse sus equivalentes en el libro 世界地名译名词典 (El nomenclátor de nombres geográficos mundiales), tales como 塔卡 ([taka], Taca), 特菲亚 ([tefeiya], Tefia), 特蒂尔 ([tedier], Tetir), 廷达亚 ([tingdaya], Tindaya), 蒂内霍 ([dineihuo], Tinajo) 蒂亚斯 ([diyasi], Tías) 蒂曼法亚 ([dimanfaya], Timanfaya) 托托 ([tuotuo], Toto) 图伊内赫 ([tuyineihe], Tuineje), y otros más conocidos como 兰萨罗特岛 ([lansaluote dao], Lanzarote), 泰德峰 ([taide feng], Teide), 特内里费岛 ([teneilifei dao], Tenerife), 大加那利岛 ([da jianali dao], Gran Canaria), 帕尔马岛 ([paerma dao], Palma), 耶罗岛 ([yelu dao],), 戈梅拉岛 ([gemeila dao], Gomera) (2017: 968, 985, 1532, 2148, 2387, 2763, 2766, 2820, 2821, 2828, 2837, 2859, 2861, 2862, 2929). En cambio, para otros topónimos sin traducciones existentes que requieren una transliteración, gracias a los rasgos comunes en la estructura silábica de las dos lenguas, he creado traducciones chinas correspondientes basadas en las sílabas de las palabras originales, buscando los sonidos chinos más similares y adoptando caracteres sin ambigüedad. Por un lado, buscaría traducciones chinas de topónimos fonéticamente similares (normalmente de otros países) y, si están disponibles, podría interceptar una parte de esa traducción o incluso adoptarla directamente como equivalente del topónimo original en español. En concreto, el lugar *Toston* de Estados Unidos tiene la traducción china 托斯顿 [tuosidun], obviamente, la diferencia entre dicho topónimo y el *Tostón* en el ejemplo es solo una tilde, por lo que sería razonable utilizar esa traducción china como el equivalente del *Tostón*. Del mismo modo, el topónimo *Taogue* de Botswana tiene la traducción china 塔奥盖 [taaogai], por lo que el equivalente chino del lugar Tao en el ejemplo 1 puede tomarse como la traducción china de la sílaba *tao* en *Taogue*, es decir, 塔奥 [taao]. Así mismo, la traducción 蒂亚瓜 ([diyagua],

Tiagua) también forma parte de la traducción 蒂亚瓜斯 [diyaguasi] de otro topónimo argentino *Tiaguas*. Por otro lado, los topónimos que son tan desconocidos hay que traducirlos fonéticamente uno por uno, de ahí los siguientes topónimos traducidos: 蒂兹卡马尼特 ([dizikamanite], Tizcamanita), 特胡埃特 ([tehuaite], Tejuate), 蒂梅 ([dimeí], Time), 特塞耶拉克 ([tesaiyelake], Tesejeraqe), 特里基维亚特 ([telijiweiyate], Triquivijate), 蒂古拉梅 ([digulame], Tigurame), 塔马里奇 ([itamaliqi], Tamariche), 塔马雷蒂亚 ([tamaleidiya], Tamaretilla), 塔瓦伊雷 ([tawayilei], Tabaire), 泰斯特伊纳 ([taisiteyina], Testeina), 泰切 ([taiqie], Taiche). Los caracteres chinos individuales utilizados para traducir estos topónimos son todos caracteres de uso común enumerados en 外国地名汉字译写导则 (Directrices de transformación de topónimos de la lengua extranjera al chino), que no tienen connotaciones positivas o negativas evidentes y son tampoco fáciles de contextualizar, por lo que considero que pueden utilizarse en la traducción.

De hecho, he utilizado el principio de transliteración para casi todos los nombres y lugares encontrados en los ensayos, pero inevitablemente esto lleva a una falta de significado en algunos juegos de palabras utilizados por nuestro autor. Por ejemplo:

Ejemplo 2:

Y ¡ay cuando secos! Fatídico y emblemático nombre ese de Rioseco, río seco.

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

啊，如果枯竭！就应了那个寓意不详的名字——里奥塞科（干河），干枯的河流。

Como se puede ver en el ejemplo anterior, la transliteración del topónimo pierde la gracia del juego de palabras, así que he añadido un paréntesis con su traducción semántica para que el lector chino reciba el significado original de *Rioseco* de la misma manera que el lector español.

3. La traducción de los términos históricos y religiosos

Aunque las técnicas de traducción de los nombres de personajes históricos y religiosos ya se han mencionado en el apartado anterior (*vid.* Segunda parte, Cap. 5, 1.1.), en la antología siguen apareciendo un gran número de referencias históricas y religiosas diferentes, que contienen algunas connotaciones culturales que a menudo son difíciles de entender para los lectores chinos, y me obligan a explicar sus correspondientes métodos de traducción. En general, utilizaría las técnicas de traducción para los contenidos religiosos e históricos resumidos en la primera parte (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 3. y 4.1.), en concreto, sería flexible (usando una sola técnica o una combinación) en el uso de la traducción literal, paráfrasis y anotaciones para transmitir dichos contenidos a los lectores chinos.

3.1. Términos religiosos

El contexto religioso-cultural es evidente en esta antología y experimentamos la relación entre las visiones unamunianas y la religión en muchas de sus representaciones (*vid.* Segunda parte, Cap. 3, 3.). En primer lugar, la traducción literal es el enfoque que he adoptado para la mayor parte del contenido religioso, sin añadir ninguna nota si la traducción es comprensible. Esto se debe a que muchas palabras religiosas que aparecen en el texto original son conocidas o fáciles de entender por los lectores chinos, como por ejemplo las congregaciones de los fieles, la iglesia, templo o catedral; los eclesiásticos, como obispo, sacerdote, ministro; los sacramentos, como el bautizo, etc., y pueden traducirse simplemente al chino, ya que el traductor puede elegir su equivalente de los diccionarios español-chino o los textos religiosos bien traducidos según el contexto, sin provocar una mala interpretación cultural. Además, como se ha dicho en la primera parte, la anotación explicativa también forma parte de la traducción, ayudando al lector a comprender las diferencias culturales de algunos de los términos religiosos (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 3.). Se ilustra a continuación:

Ejemplo 1:

Al Cristo, al crucificarlo en el árbol de la redención, lo irguieron derecho, de pie, sobre el suelo, y pudo con su mirada aguileña y leonina a la vez abarcar el cielo y la tierra, ver el azul supremo, la blancura de las cumbres y el verdor de los valles.

(Paisajes del alma [1918-1922], Paisajes del alma)

当基督被钉于救赎之木，笔直矗立，立于地面，用他锐利威严的目光拥抱天地，纵览那至高的天蓝，山峰的纯白和山谷的青绿。

El elemento religioso del ejemplo está relativamente oculto para los lectores chinos, ya que describe la crucifixión de Cristo. Como aquí es la primera vez que aparece el nombre propio *Cristo*, he añadido la nota a pie: 即“耶稣基督”，《新约圣经》中，基督是指等候已久而来临的救世主。(lit. Es Jesucristo. Cristo en el Nuevo Testamento se refiere al Salvador). A pesar de que la traducción 救赎之木 [jiushu zhi mu] para *el árbol de la redención*, es difícil crear la asociación religiosa adecuada y este mensaje religioso del texto original tiene poco impacto en la comprensión por parte del lector, por lo que la traducción literal sin añadir notas en el ejemplo es conveniente y evita interrupciones innecesarias durante la lectura. Además, nuestro autor también utiliza el texto original de la Biblia en sus escritos, y es importante señalar aquí que generalmente he aplicado la traducción china existente en el libro 圣经和合本修订版 (Versión Revisada de la Biblia), véase:

Ejemplo 2:

Desde unas nubes pardas, grises, oscuras, penumbrosas, cae el manto de copos de la nieve, del que ya dijo algún poeta que era como una lluvia de plumas de alas de los ángeles, de ángeles que al entrar el invierno cantaron lo de: «¡Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra, paz!».

(Paisajes del alma [1918-1922], Nieve)

从昏暗，灰蒙，幽黑，阴沉的云层，雪片洋洋洒洒的披落，有诗人说那如同天使之翼抖落的羽毛雨，天使们在临冬之际吟唱：“在至高之处荣耀归与上帝！”

在地上平安！”。

La visión de los copos de nieve se asemeja a la lluvia de plumas de los ángeles que cantan en la Biblia «¡Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra, paz!», cuya letra es la alabanza de los ángeles a Dios, por lo que entre líneas los copos de nieve se asocian también a un significado religioso con un sentido sagrado. Aunque los ángeles son un símbolo religioso universal y fácilmente comprensible para los lectores chinos, las letras de la canción no les suenan nada debido a la falta de una comprensión más profunda del cristiano. Debería estar claro que los elementos religiosos de la literatura traducida no pretenden predicar o desarrollar adeptos, sino presentar al lector creencias religiosas extranjeras para ayudarlo a comprender las connotaciones culturales más profundas del texto. En este sentido, mantener intactos los mensajes religiosos de los textos originales, que pueden ser difíciles de entender para los lectores chinos, es mi método preferido de traducción. Esta estrategia de traducción también evita cualquier interpretación cultural errónea.

Por otra parte, en algunos casos, también he sustituido ciertos símbolos religiosos (pocas veces los no religiosos) del original por conceptos chinos de connotaciones religiosas y trascendentales, que en cierta medida distorsionan inevitablemente el mensaje religioso del original. La palabra 天 [tian] tiene un significado extraordinario en la antigua cultura china, ya que se refiere no solo al cielo y al clima físicos, sino también a la deidad suprema. Esta idea también se ha trasladado a la sociedad china moderna, donde no hay duda del culto religioso en la palabra 天 [tian], de ahí que las palabras 天譴 [tianqian]⁹⁷ y 天命 [tianming]⁹⁸, reflejen la reverencia y la fe en el 天 [tian]. Por este motivo, he utilizado la palabra 天 [tian] para traducir las palabras *Dios* y *Naturaleza* en el ensayo. Concretamente, en los ensayos *Del Bilbao mercantil*

⁹⁷ La palabra 天譴 [tianqian] se refiere al castigo del cielo y se encuentra en el libro *Chunqiu fanlu* de Dong Zhongshu: 圣主贤君尚乐受忠臣之谏, 而况受天譴也? ([shengzhu xianjun shang yue shou zhongchen zhi jian, er kuang shou tianqian ye], lit. Incluso un gobernante sabio está dispuesto a aceptar los consejos de sus leales súbditos, por no hablar de la advertencia del cielo).

⁹⁸ La palabra 天命 [tianming] se refiere a la voluntad del cielo o al destino de las personas bajo la soberanía del cielo. El poeta Tao Yuanming escribió en *Guiqu laixi ci*: 乐夫天命复奚疑。 ([le fu tianming fu xi yi], lit. ¡Qué duda cabe si se tiene la idea de ser feliz con la voluntad del Cielo!).

al industrial y Callejeo por la del Sacramento, he cambiado el *Dios* en *A Dios rogando y la naturaleza*, y la *Naturaleza* en *Este solo sitio parece creado por la Naturaleza*, por 天 [tian] para expresar la voluntad metafísica suprema. Estas sustituciones son todas concesiones hechas para obtener una traducción más legible y hay casos individuales en los que la palabra 天 [tian] con sentido religioso resulta corresponderse a un sentido metafísico en el original:

Ejemplo 3:

Cuando no se ve es que el cielo ha fruncido el ceño o está como adormecido.

(De Fuerteventura a París [1924], ¡Montaña, desierto, mar!)

如果你没看见格雷多斯山，那是因为老天爷在皱着眉头或打瞌睡呢。

En este ejemplo, la traducción 老天爷⁹⁹ ([laotian ye], lit. señor cielo viejo), es la misma expresión china que su equivalente *cielo* en el original, ya que se refiere al dios supremo en el cielo en la mitología china. Así, se facilita la comprensión del lector y también se corresponde literal y connotativamente con el *cielo* antropomórfico.

3.2. Términos históricos

Nuestro autor, que nunca ha tenido reparo en aprender la historia de cada lugar que visita y cuyo interés por la historia es fácilmente perceptible en esta colección de ensayos, menciona muchos nombres y acontecimientos históricos de carácter nacional, que constituyen una maravillosa experiencia para los lectores de la lengua original, que pueden entender una idea compleja con pocas palabras. Por el contrario, no es un reto nada fácil para los traductores y lectores chinos (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 4.1.).

Al traducir los contenidos históricos, ya sea de personajes o acontecimientos históricos, he seguido la técnica presentada anteriormente, es decir, añadir una nota introductoria a pie de página, para respetar al máximo el texto original y evitar errores

⁹⁹ También se le conoce como 昊天上帝 ([haotian shangdi], Dios Hao Tian), y ha sido utilizado por las sucesivas dinastías desde que el confucianismo se hizo exclusivo.

en la percepción de la historia española por parte de los lectores de distinta procedencia cultural. Sin embargo, las historias que se revelan a través de las escasas frases del autor están en un nivel etnocultural más profundo y más allá de la comprensión de la mayoría de los lectores chinos. Véase:

Ejemplo 1:

Y en la desembocadura de la del Sacramento, el monumento a las dos docenas de víctimas que sucumbieron en el atentado de regicidio del 31 de mayo de 1906, día de la boda agorera de la última pareja regia de España.

(Madrid [1932-1933], Callejeo por la del Sacramento)

在萨克拉门托街口，有一座纪念碑，纪念发生在 1906 年 5 月 31 日的弑君案中，西班牙最后一对皇室夫妇的婚礼当日，所丧生的二十多名受害者。

Según el contexto (que no está presentado en este ejemplo), nuestro autor se refiere al monumento de la desembocadura de la calle del Sacramento, en su descripción del paisaje urbano de Madrid, y pasa por alto un caso de asesinato muy famoso en la historia moderna de España, a saber, *el atentado de regicidio del 31 de mayo de 1906*, tal y como está escrito en el texto original. En consecuencia, he transmitido este mensaje cultural superficial y, para hacer comprensible al receptor este turbulento período de la historia, he añadido una nota explicativa sobre *el atentado de regicidio*: 1906 年 5 月 31 日，加泰罗尼亚无政府主义者莫拉尔试图在西班牙国王阿方索十三世的婚礼上刺杀国王，失败后他杀死了押送他到监狱的卫兵，随后自杀 (Lit. El 31 de mayo de 1906, el anarquista catalán Moral intentó asesinar al rey Alfonso XIII de España en su boda, y tras no conseguirlo mató a los guardias que le escoltaban a la cárcel y luego se suicidó). De hecho, el término histórico del ejemplo 1 es literalmente comprensible, pero hay algunos más complejos y tenebrosos en los que, aunque el traductor puede utilizar las anotaciones para aclarar cualquier confusión, no puede compensar totalmente el hecho de que la traducción no evoque los mismos recuerdos y revelaciones para el lector chino que para el lector de la lengua original debido al

diferente bagaje cultural. Esto ocurre en el siguiente pasaje:

Ejemplo 2:

Y los delfines oyeron el himno de Riego, el llevado en un serón a muerte. Y oyeron rumores de la primera carlistada, cuando Gómez se llegó a las puertas de los arrabales de Madrid. Y luego... Luego oyeron las pisadas de la otra revolución, de la chica –¡la llamaron Gorda!–, de la nuestra, de la septembrina, de la que trajo doña Isabel, de la de Prim, el que no estuvo en Alcolea, y a lo lejos, después, los trabucazos que acabaron con el caudillo.

(Madrid, [1932-1933], Los delfines de Santa Brígida)

海豚们听到了《列戈颂》，驮筐里的死亡之歌。当戈麦斯元帅抵达马德里郊区的大门时，他们听到了第一次卡洛斯战争的种种传言。然后.....然后他们听到了另一场革命的脚步声，听到了那个女人 -被称为“胖子”的女人！ - 的脚步，我们的，九月革命的脚步，为了推翻堂娜伊莎贝拉女王的脚步，听到了身在阿尔科莱亚之外的普里姆将军的脚步，还听到了在远方，消灭了军阀的重铳轰响。

En este ejemplo, Unamuno *antropomorfiza* los delfines de Santa Brígida para dibujar una serie de acontecimientos históricos en la España del siglo XIX, desde la Primera Guerra Carlista hasta la Revolución Gloriosa. Para acercar esta información histórica desconocida al lector, he añadido a la traducción las notas a pie explicativas de los siguientes personajes y acontecimientos 《列戈颂》 (el himno de Riego), 第一次卡洛斯战争 (la primera carlistada), 九月革命 (la septembrina), 阿尔科莱亚 (Alcolea), 戈麦斯 (Gómez), 堂娜伊莎贝拉 (doña Isabel), 普里姆 (Prim), que no se enumeran específicamente. Entre ellos, también he agregado las identidades de los tres personajes del ejemplo, que son 戈麦斯元帅 (Mariscal Gómés), 堂娜伊莎贝拉女王 (Reina Doña Isabel) y 普里姆将军 (General Prim), para que el lector pueda conocerlos directamente al leer la traducción. Es cierto que esta densa información histórica interfiere en la lectura fluida y el proceso de leer las notas a pie después de

que el lector tenga dudas es efectivamente una interrupción que distorsiona la lectura, pero también es una consecuencia inevitable de las grandes diferencias culturales.

Además, cabe señalar que muchos términos históricos, que ya están en desuso en la lengua actual y se encuentran a menudo en el texto original, a veces tienen equivalentes chinos fijos y ya son bien conocidos y aceptados por los lectores chinos tras el intercambio cultural entre Occidente y China. De este modo, dichas palabras históricas pueden trasladarse directamente consultando los diccionarios español-chino y las traducciones hechas, sin causar interpretaciones culturales erróneas o dificultades de comprensión. Por ejemplo, *caballero* (骑士, 绅士, 贵族), *hidalgo* (贵族, 绅士), *conde* (伯爵, 郡守), *duque* (公爵, 君主, 亲王, 省长, 将军), etc. (Sun, 2008: 347, 559, 814, 1148). Lo que debe hacer el traductor es elegir el equivalente adecuado para cada contexto sin añadir notas superfluas. Como el vocablo *doña* en el ejemplo 2 tiene las transcripciones chinas 唐娜 [tangna] y 堂娜 [tangna], ambos tienen exactamente la misma pronunciación y significación, siendo solo el primer carácter diferente. He aplicado el equivalente 堂娜 [tangna] a lo largo de la traducción de esta antología y, al traducir el *don* antepuesto al nombre de los varones, también he elegido la transcripción 堂 [tang], manteniendo la unanimidad de este par de palabras protocolarias, sin añadir ninguna nota explicativa¹⁰⁰ (*ibid.* 806-807).

4. La traducción de las figuras retóricas

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras, que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases.

(Beristáin, 1995: 211-212)

En la antología, *Paisajes del alma*, nuestro autor hace gala de un estilo competente

¹⁰⁰ Debido a la popularidad de la obra 堂吉诃德 (*Don Quijote*) en China y su representación de la antigua literatura española, *don* y *doña* son familiares por los lectores chinos.

y preciso, en el que el uso (o mejor dicho, el juego) con el lenguaje es también muy notable. Se observa su afición y el uso extensivo de figuras literarias; de hecho, los efectos estéticos de estas figuras retóricas, que pueden expresarse en el nivel fonético, semántico o sintáctico, le han ayudado eficazmente a desarrollar su propio estilo (Vauthier, 2004: 53). La riqueza de los recursos retóricos en el texto original, a saber: retórica semántica, retórica estructural, retórica sentimental, retórica lógica y retórica fonológica, etc., no solo transmiten sus pensamientos y sentimientos, sino que hace que el lector piense y sienta como él. En este sentido, transmitir el efecto estético del contexto retórico del texto original a los lectores chinos es un reto, pero cabe señalar que, al igual que el caso de la traducción metafórica analizada en la primera parte, una mala traducción de las figuras retóricas puede distorsionar el sentido original de la frase, mientras que una buena traducción de estas puede contribuir más a la perfecta transferencia del sentido de la frase (*vid.* Primera Parte, Cap. 3, 1.2.). Así, el traductor debe ser, en primer lugar, un lector que controle el efecto del texto, que sea capaz de discernir su voluntad, su ideología y su intención y, en segundo lugar, debe también reproducirlo según las formas retóricas utilizadas para ello en la lengua de llegada (Oliver Marcuello, 1995: 24). Esta sección se basará principalmente en las cuatro formas de traducción propuestas en la primera parte del análisis de la metáfora; en ese sentido, analizará el enfoque que se adoptará al traducir las figuras retóricas específicas del original para conseguir el mejor efecto posible. Estas formas son las siguientes: traducción de la figura retórica a una misma expresión china; conversión en una expresión china diferente; omisión de la figura retórica original en chino; creación de una nueva figura retórica en el texto traducido¹⁰¹ (*vid.* Primera Parte, Cap. 3, 1.2.).

¹⁰¹ Esta creación de una nueva figura que no está presente en el texto original se utiliza muy poco en la traducción, ya que distorsiona en cierta medida el original; no obstante, se recurre a una traducción creativa de la figura del paralelismo en un ejemplo del capítulo 4; en concreto, el siguiente: “山脚密林郁郁葱葱，山顶冰雪层层叠叠” (*vid.* Segunda Parte, Cap. 4, 1.3.).

4.1. Retórica semántica

4.1.1. Metáfora

Nuestro autor es consciente de que sus palabras siempre tienen un fuerte sentido metafórico. De hecho, él mismo dijo: “Voy a servirme, como acostumbro hacer, de metáforas para aclarar mi idea” (*apud* González Egado, 1983: 129). En esta obra también utiliza una gran cantidad de metáforas y, como nos recuerda Pál Kovács (2008: 47), para Unamuno la metáfora es el recurso literario central a través del cual puede crear su sistema orgánico, que es esencial para la representación filosófica-literaria. En otras palabras, “la metáfora es el único medio para fundir la ficción artística (literatura) y la realidad natural (paisaje)” (*ibid.*). Según la opinión de Chang (2004: 205), el significado de las metáforas utilizadas en la literatura depende del contexto y de las convenciones; así, el lector español es capaz de asimilarlas, consciente o inconscientemente, pero es posible que no sea el caso del lector chino. En la traducción, por tanto, hay que tener en cuenta las diferencias entre los patrones lingüísticos del español y del chino para que la traducción produzca en el destinatario la misma impresión que el original produce en el suyo. De esta manera, cuando las dos comunidades lingüísticas se enfrentan, el traductor debe elegir entre dos formas de traducir el texto, conservando el estilo metafórico del autor (calcar las imágenes) y realizando el proceso de acomodación (adaptar las imágenes) (Chang, 2004: 200, 206).

A continuación, utilizando algunos ejemplos concretos del original, ejemplificaré el método de traducción aplicado tomando pasajes de la la metaforización más destacada de la naturaleza —paisajes, pasando por plantas y animales—.

Ejemplo 1:

Las abejas les dan miel con que adulgarse las bocas para el rezo, y cera, con cuya lumbre apaciguarse las ánimas de sus muertos.

(Castilla [1931-1934], La eterna Reconquista)

蜜蜂献给他们蜂蜜, 浸润祈祷的双唇, 献给他们蜂蜡, 用光芒抚慰死者的灵魂

Ejemplo 2:

En estas mañanas, cuando el sol, al salir de la mar, me da, recién nacido, un beso en la frente, tomo mi Nuevo Testamento griego, lo abro al azar y leo.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Este nuestro clima)

在这里的每一个清晨, 当太阳, 从海上升起, 新生之阳在我的额头落下轻吻, 我便拿着希腊语的《新约》, 随手翻开, 读了起来。

Como se ha dicho en la primera parte, las dos lenguas en cuestión tienen suficientes similitudes en la percepción de los objetos como para que se pueda reproducir la misma imagen en la lengua terminal y se pueda transmitir el efecto retórico del original a través de la traducción literal (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 1.2.). Los dos ejemplos de antropomorfización retórica anteriores, que se traducen cuasi-literalmente, difieren en cuanto a la traducción de la palabra *dar* con un significado antropomórfico en el original. En el ejemplo 1, he traducido el verbo *dar* en *Las abejas les dan miel* como 献给 ([xiangei], ofrecer), que consiste en dos caracteres 献 ([xian], donar) y 给 ([gei], dar), mezclando naturalmente los dos significados y personalizando a la abeja en la traducción. He abandonado aplicar el equivalente más simple del verbo *dar*, 给 ([gei], dar), porque en la cultura china contemporánea las abejas siempre han sido un símbolo de trabajo y dedicación. De esta manera, el uso de 献给 ([xiangei], ofrecer) puede sonar mejor a los lectores chinos, permitiéndoles aceptar naturalmente el significado retórico antropomórfico.

En el ejemplo 2, vale la pena mencionar que el contexto y las palabras del texto original crean de forma natural una estética poética en la traducción directa al chino, por lo que he elegido el verbo más elegante 落下 ([luoxia], caer) para corresponderse al verbo *dar* en *me da, recién nacido, un beso en la frente*, donde 落下 ([luoxia], caer), que se suele utilizar para describir la caída de algo muy ligero, como una pluma, una hoja, etc. Esta elección traslada el hecho de que el beso que da el sol es prácticamente

ingrávigo, mientras que la expresión 落下轻吻 ([luoxia qingwen], lit. caer con un ligero beso) reproduce la retórica antropomórfica del original. Por otra parte, la metáfora antropomórfica *recién nacido*, que se refiere al sol que acaba de salir al amanecer, no puede traducirse directamente, ya que el lector puede interpretar erróneamente que se refiere a un niño recién nacido. Por tanto, la he traducido por 新生之阳 ([xinsheng zhi yang], lit. sol recién nacido), donde la palabra 新生 [xinsheng] se corresponde exactamente con *recién nacido*, y el auxiliar 之 ([zhi], de) habitual en la literatura antigua china, conecta la palabra 阳 ([yang], sol) que le sigue. Este sintagma transmite claramente el significado de ‘sol recién nacido’, a la vez que crea una estética poética que se ajusta al contexto de la traducción.

Unamuno presta atención a las plantas del paisaje, que suele asociar a los rasgos geológicos e incluso a las personas. Como dice Zulueta Artaloytia, “sumó a su «geología viva» la «pasión por las plantas», que conocía bien” (*apud* Ortega Cantero, 2016: 16). A continuación, veremos un ejemplo de metáfora sobre plantas:

Ejemplo 3:

La leche acre y cáustica de la tabaiba es jugo de los huesos calcinados de la tierra volcánica que surgió del fondo de la mar; la leche acre y cáustica de la tabaiba es tuétano de los huesos de esta tierra sedienta. Y hay que alimentar el espíritu con leche de tabaiba.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Leche de tabaiba)

大戟树刺鼻蚀腐的汁浆是海底的火山土壤煅烧出的骨髓；大戟树刺鼻蚀腐的汁浆是这干涸土地的骨髓。而人的精神须用大戟树汁来蕴养。

Ejemplo 4:

¡Qué lección de estilo, y de lo más íntimo del estilo, esta aulaga de Fuerteventura! Es la expresión más perfecta de la isla misma; es la isla expresándose, diciéndose; es la palabra suprema de la isla. En la aulaga ha expresado sus entrañas volcánicas,

el poso de su corazón de fuego, esta isla entrañable.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La aulaga mayorera)

富埃特文图拉岛上的金雀花, 是个多么贴切的, 关于风骨的例子! 它是岛屿本身最完美的表达; 它是岛屿对其本身的表达, 诉说; 它是岛屿一枝独秀的辞藻。这座可人儿的岛屿, 用金雀花展现其炙热的内心, 心火的精华。

En el ejemplo 3, el autor utiliza la metáfora de *La leche acre y caustica de la tabaiba* como *jugo de los huesos* (骨髓 [gusui]) y *tuétano de los huesos* (骨髓 [gusui]). El lenguaje metafórico habitual de Unamuno utiliza los elementos geográficos como expresión simbólica de los valores culturales y morales del paisaje (Ortega Cantero, 2016: 23), por lo que he optado por traducirlos fielmente. No obstante, hay que reconocer que es difícil para los lectores chinos entender dicha metáfora, pero es posible asociar *la leche de la tabaiba* con el *jugo* y el *tuétano*, aunque esta extrañeza da al lector una sensación de “extranjería” y enriquece la cultura metafórica china.

Cuando hay diferentes cogniciones de la misma cosa en chino y en español, es posible traducir la metáfora original en una metáfora china diferente (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 1.2.). En el ejemplo 4, aunque la traducción más sencilla de *lección*, 课 ([ke], lección / clase) tiene el mismo uso metafórico en chino, su uso es incongruente porque el término metaforizado de 课 ([ke], lección / clase) suele ser sobre la persona y, al ir emparejado con el verbo 上 ([shang], subir), que en chino forma una expresión común ...上了...的一课 ([...shang le ... de yi ke], lit. ...dar una lección ...), he descartado dicha fórmula porque requeriría muchos cambios en el original para ajustarse a ella. Por lo tanto, he cambiado *lección* (课 [ke]) por *ejemplo* (例子 [lizi]), otro término metaforizador cuya imagen puede ser tanto de persona como de objeto, que transmite de forma más natural el significado original de “aulaga expresa el estilo”. Para la metáfora *entrañas volcánicas*, he utilizado una expresión china muy similar, 炙热的内心 ([zhire de neixin], lit. corazón volcánico), que reproduce el sentido metafórico del original de una manera adecuada, a pesar de su ligera diferencia en el significado literal. Otras metáforas de este ejemplo (*Es la expresión más perfecta...; es*

la; es la...) se traducen al chino literalmente, sin afectar la transmisión de los sentidos metafóricos del original.

Las montañas y los campos adquieren una extraordinaria importancia en el lenguaje metafórico de Unamuno, como vemos en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 5:

El río baja cantando, brizando el sueño de la vida de aquellos montañeses primitivos, celtibéricos, y lamiendo los peñascos rodados y los codones que arrancó a los riscos de la cordillera que sirve de cabezal a España.

(Recordando a Pereda [1923], Una civilización rústica)

河水唱着歌儿奔流而下，悠荡着属于原始山地人—塞尔梯贝里亚人的生活梦想，拍打着圆滑的磐石和从西班牙头部山脉的悬崖上滚落的石块。

Ejemplo 6:

Contemplando esos campos, teatro de una nueva e incipiente invasión de los bárbaros, recordaba cómo en aquellos remotos siglos los bárbaros renovaron la vida del espíritu.

(Extremadura [1933], La invasión de los bárbaros)

凝视着那片战场，野蛮人早前入侵的战场，我回忆起，在那些遥远的时代，野蛮人如何来延长精神的生命。

El uso de metáforas de cortes biológicos (principalmente del cuerpo humano) para describir montañas es común en los ensayos de Unamuno (Ortega Cantero, 2016: 23). Para transmitir este rasgo a los lectores chinos, he traducido fielmente *la cordillera que sirve de cabezal a España* en el ejemplo 5 como 西班牙头部山脉 ([Xibanya toubu shanman], lit. montaña a la cabeza de España). De hecho, apenas existen metáforas como estas en chino. En el texto original, *la cordillera* se refiere a la Cordillera Cantábrica, que es la montaña más septentrional de España (esta explicación se añade

en una nota a pie de página en la traducción) y, aunque los lectores chinos no estén familiarizados con este concepto, la nota da sentido a la connotación cultural de la misma.

En las metáforas de los campos en la literatura de Unamuno predominan generalmente los matices trágicos (Calzada, 1952: 59). En el ejemplo 6, he traducido la palabra *teatro* como 战场 ([zhanchang], campo de batalla); es decir, una expresión no metafórica, ya que la traducción directa de *teatro*, 剧场 [juchang], no tiene el significado metafórico del ejemplo. Dicha concesión que mejora la comprensibilidad de la traducción hace que se pierda parte de la connotación cultural metafórica del original.

Por último, es necesario resumir las formas de traducción de la metáfora, la figura retórica más común en los ensayos, utilizado en los ejemplos anteriores: trasladar exactamente la metáfora original, adaptar la metáfora a la lengua china e ignorar el sentido metafórico. A continuación presentamos el proceso de traducción específico a través de otros ejemplos de metáforas en la obra original:

Ejemplo 1:

Y seguían los chorros surtiendo agua y leyenda fresca.

(Madrid, [1932-1933], Los delfines de Santa Brígida)

而新鲜的流水和传言继续喷涌。

Ejemplo 2:

Contemplando las ruinas de Pompeya y frente a ellas su verdugo que lanza bocanadas de aliento de la Madre Tierra, [...]

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

注视着庞贝城的遗迹，罪魁祸首正在面前一阵阵喷发着大地母亲的吐息， [...]

Ejemplo 3:

En el fondo, junto al río, los maizales ponen su nota de cultivo casero.

(Recordando a Pereda [1923], Una civilización rústica)

后方河边，玉米地里放着自家耕种的果实。

No es difícil para el traductor determinar si la metáfora original debe traducirse directamente, ya que los dos idiomas tienen percepciones metafóricas bastante similares (*vid.* Primera parte, Cap. 3, 1.2). Si la metáfora original se entiende y resulta aceptable para el lector chino, como ocurre en el ejemplo 1, entonces la mejor opción es transferir la metáfora de *los chorros surtiendo agua y leyenda fresca* literalmente al chino 新鲜的流水和传言继续喷涌 ([xinxian de liushui he chuanya jixu penyou], lit. los chorros de agua y leyenda fresca sigue surtiendo). Por el contrario, cuando el traductor se da cuenta de que el lector chino no posee el mismo conocimiento para captar la metáfora original, puede encontrar imágenes chinas equivalentes para sustituirla con el fin de preservar los matices culturales de dicha metáfora. Este es el caso del ejemplo 2, donde en lugar de utilizar el equivalente lexicográfico de *verdugo*, es decir, 刽子手 ([guizishou], verdugo), he preferido traducirlo como 罪魁祸首 ([zuikui-huoshou], culpable), ya que 刽子手 [guizishou] hace referencia a un asesino, por lo que sería inadecuado para la metáfora unamuniana “verdugo de las ruinas”. Por el contrario, el término 罪魁祸首 [zuikui-huoshou], que constituiría una metáfora de la causa del desastre, resultaría más aceptable para los lectores. Además, cuando el traductor no encuentra una metáfora china adecuada equivalente a la original, puede ignorar la traducción de la metáfora y parafrasear su significado en su lugar. Por este motivo, se puede observar que la metáfora original *nota* del ejemplo 3, que sería poco natural en el contexto chino, no se reproduce en la traducción como tal, sino que se traslada como 果实 ([guoshi], fruto), que es su significado real.

4.1.2. Símil

El símil es una figura similar a la metáfora, pues también pone en conexión dos

términos distintos, con la diferencia de que esta última establece una relación de identidad. Dado que la ontología, el vehículo y el conectivo de los dos elementos comparados están presentes en el texto original, cuya traducción no es difícil, basta con el método de traducción fiel, transmitiendo el símil directamente a la lengua terminal (Xu y Wu, 2017: 261). Lo único que debe tener en cuenta el traductor suele ser la retención, adición u omisión del conectivo, por ejemplo, *como*, *tal*, *igual que*, *así como*, *lo mismo que*, etc., según el contexto específico de la traducción. Esto ocurre en el siguiente caso:

Ejemplo 1:

Humildes, más bien rastreras, son esas plantas artificiales, como los perritos y los gatitos falderos, esas plantas que acarician a las damiselas aburridas y frívolas, y no esta bravía aulaga que no se deja ni acariciar ni prender.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La aulaga majorera)

说起平凡，应当是那些人造植物，它们如裙堆里的小猫小狗，被无聊轻佻的富家小姐抚弄，而不像这种野生金雀花，无法抚摸和褻玩。

Se observa que el adverbio subrayado *como* en el ejemplo, ha sido reservado en la traducción. En chino existe una serie de equivalentes que indican la semejanza, como la estructura 同...一样 ([tong...yiyang], igual que...) o 像...一样 ([xiang...yiyang], igual que...), o las palabras 如像 ([ruxiang], como), 犹如 ([youru], como), 正如 ([zhengru], como), etc. (Sun, 2008: 542). Teniendo en cuenta que el contexto original *las damiselas aburridas y frívolas* tiene la palabra de origen arcaico *damiselas* y la ironía que implícita en la expresión, he utilizado la palabra monosilábica 如 ([ru], como) para reproducir el contraste elaborado entre “las plantas artificiales” y “los perritos y los gatitos”, mientras que crea una dicción concisa y elegante, de cuya equiparación surge un efecto figurativo.

En el mismo ejemplo, al traducir la frase *y no esta bravía aulaga que no se deja ni acariciar ni prender*, la he reorganizado en dos frases de acuerdo con la gramática china,

而不像这种野生金雀花，无法抚摸和褻玩 ([er bu xiang zhe zhong yesheng jinquehua, wufa fumo he xiewan], y no como esta bravía aulaga, no se puede acariciar ni prender), añadiendo la estructura metafórica negativa 不像 [buxiang], el adverbio negativo 不 ([bu], no) y el verbo que también es conectivo 像 ([xiang], como), creando así una clara comparación y mejorando la lógica de la traducción, haciéndola natural y comprensible.

Hay que tener en cuenta que las metáforas y los símiles que aparecen en el ensayo están influenciados por la lengua y la cultura españolas inherentes, así como por el estilo personal del autor. Por tanto, las primeras suelen aparecer con mucha naturalidad en el texto, proporcionando al lector una magnífica experiencia de lectura sin que se note bruscamente, mientras que los segundos dan al lector señales retóricas evidentes debido a los conectores. En la traducción, la adición y la omisión del conectivo implican un intercambio entre la metáfora y el símil, pero tales adaptaciones no cambian el significado de la frase. No es una elección difícil para los traductores.

4.1.3. La adjetivación

El uso de adjetivos con fines artísticos y sus extraordinarias posibilidades descriptivas es uno de los rasgos más distintivos del lenguaje literario, y a menudo la fuerza del estilo de un autor viene determinada en gran medida por la forma en la que se utilizan los adjetivos (Chang, 2004: 75). Nuestro autor, en particular, sabe explotar el potencial de los adjetivos, cuya elección y función expresiva se reflejan en el valor artístico de su obra. En la traducción de los adjetivos la elección de las palabras chinas es importante, no solo en cuanto a la correspondencia de significados, sino también en cuanto a su capacidad para atribuir cualidades extrañas a la cosa transformada en un contexto específico a pesar de la ausencia de una conexión lógica. Por ejemplo:

Ejemplo 1:

Un gran lago de tierra dulce, desnuda y luminosa, en que parecen ancladas las naves de grandes iglesias.

(Castilla [1931-1934], En el castillo de Paradilla del Alcor)

在这片甜蜜，赤裸，明亮的土地上有一片巨大的湖泊，停泊着一些大教堂的船只。

Ejemplo 2:

Y una grande, una enorme, una muy honda tristeza se le fundió, se le confundió a uno con una grande, una enorme, una muy alta alegría, y se le llenó de serenidad el espíritu de pueblo y de tierra.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

一种巨大，磅礴，深切的悲伤向他袭来，又一种巨大，磅礴，绝顶的喜悦令他迷茫，人民和土地的精神充满了平静。

En el primer ejemplo, *dulce, desnuda y luminosa* son varios componentes cognados que juntos modifican al sustantivo *tierra*. Podemos ver que, como hay pausas entre los apositivos, el epíteto crea un fuerte ritmo. Al mismo tiempo, los tres adjetivos *dulce, desnuda y luminosa* pueden producir distintas imágenes, permitiendo al lector apreciar la visión única del autor sobre la tierra. Por eso, he traducido estos componentes palabra por palabra, cada uno con el homólogo de su equivalente en el diccionario, 甜蜜 ([tianmi], melifuo), 赤裸 ([chiluo], desnudo), 明亮 ([mingliang], luminoso), para que la combinación orgánica de ritmo e imágenes en la traducción sea evocadora y fascinante.

Del mismo modo, para los componentes apositivos del ejemplo 2 he utilizado el método palabra por palabra. Unamuno hiperboliza *tristeza* con los modificadores *una grande, una enorme, una muy honda*, y *alegría* con *una grande, una enorme, una muy alta*. La similitud de la forma y la gradación semántica entre ambos hacen que el texto original sea aún más majestuoso y poderoso, haciendo que los lectores piensen mucho al respecto. Entonces, para que el público chino tenga las mismas asociaciones que en

la lengua original, he adoptado el primer equivalente 巨大 ([juda], grande) de *grande*; A continuación, para lograr una progresión semántica y sentimental, he elegido 磅礴¹⁰² ([pangbo], imponente) para *enorme* y 深切¹⁰³ ([shenqie], profundo) para *muy honda*, lo que hace que la traducción sea fluida y suave (Sun, 2008: 1102). De manera natural, al traducir la serie de modificadores de *alegría*, se vuelve usar 巨大 ([juda], grande) y 磅礴 ([pangbo], imponente) y para reflejar el concepto semántico del original *una muy alta alegría*, me pareció que la palabra 绝顶 [jueding], que significa “muy o extremadamente”, era la más acertada. Así, la frase traducida 绝顶的喜悦 ([jueding de xiyue], alegría extremada), que es la que más se acerca a la emoción implícita en el original, también es la opción más adecuada.

4.2. Retórica estructural

4.2.1. Paralelismo

El paralelismo es una figura literaria, una técnica literaria de repetición, que consiste en repetir una misma estructura para conseguir el efecto de estrófica, métrica, rítmica, donde la estructura repetida puede ser una palabra o una frase, exigiendo que sea ordenada y simétrica en general; es decir, verbo con verbo, sustantivo con sustantivo, adjetivo con adjetivo, adverbio con adverbio, preposición con preposición, etc. (Zhang, 1990: 67). Su uso está más extendido en la poesía, el ensayo y la novela españolas y chinas, pero debido a las grandes diferencias en la escritura y la gramática entre ambas lenguas, el paralelismo respectivo también difiere, siendo el chino bastante más pulcro y exigente, como se ha explicado ampliamente en los ejemplos anteriores de prosa antigua (*vid.* Segunda Parte, Cap. 1, 1.2.1.).

Cabe destacar que la traducción del paralelismo original puede no tener el carácter

¹⁰² La palabra 磅礴 [pangbo] significa grandioso, vasto e ilimitado, y se utiliza generalmente para describir la grandeza de una montaña famosa o la majestuosidad de un río caudaloso. Por ejemplo, en el poema *Wange shi* de Lu Ji de la dinastía Jin, 磅礴立四极, 穹隆放苍天 ([pangbo li siji, qionglong fang cangtian], lit. la ambición es tan vasta como los cuatro extremos de la tierra, la mente es tan grande como el cielo). El uso de esta palabra reproduce aquí el efecto inesperado del original *enorme* como la descriptoria transferida.

¹⁰³ El término 深切 [shenqie], se refiere a la sinceridad y seriedad de la emoción, que se encuentra en el artículo *Yu Zhang zihou shu* de Su Shi, que dice 存问甚厚, 忧爱深切 ([cun wen shen hou, you ai shenqie], lit. profundas condolencias, cálidas atenciones). Aquí se utiliza dicha palabra modificando a la *tristeza* y se ha enriquecido el interés estético de la expresión.

del paralelismo de la literatura china. Por ejemplo, la traducción 我感受到了这个城镇的永恒，领略了其历史的沉积 ([wo ganshou dao le zhe ge chengzhen de yonghe, linglüe le qi lishi de chenji], lit. Sentí la eternidad de este pueblo y aprecié el peso de su historia), de la frase [...] *sentí la eternidad de este pueblo y gusté el peso de su historia* en el ensayo *El prado del conejo*, reproduce fielmente la estructura paralela del original. Es decir, el verbo se corresponde con el verbo, el complemento directo con el complemento directo y el complemento sustantivo con el complemento sustantivo, lo que para el lector chino no es más que una frase que se hace eco en su estructura y tiene cierto ritmo, pero es mucho menos bella, armoniosa y memorable que el paralelismo de la literatura clásica.

Por supuesto, si la traducción del paralelismo es, bajo la disposición intencionada del traductor, un par de frases con la misma estructura y un significado similar, sin la repetición de palabras concisas que, leídas en voz alta, vaya a dar al lector un sentido de la belleza de la literatura clásica china, entonces sería la reproducción del efecto rítmico o poético del original con el paralelismo en chino. He aquí un ejemplo:

Ejemplo 1:

Aquél, el hombre que conquista a su tierra con el arado, es el conquistador de tierras; éste, el hombre conquistado por el terruño, es defensor del suyo. [...] Montañeses ayudarían a Pelayo; llaneros siguieron al Cid.

(Recordando a Pereda [1923], El «cilibro» de la tierra)

前者，是用耕犁征服土地的人，是土地的征服者；后者，是被土地征服的人，是它的捍卫者。[...] 山里人愿襄助佩拉约；平原人则跟随熙德。

La traducción de este ejemplo reproduce los dos paralelismos originales, pero para la frase 前者，是用耕犁征服土地的人，是土地的征服者；后者，是被土地征服的人，是它的捍卫者 ([qianzhe, shi yong gengli zhengfu tudi de ren, shi tudi de zhengfuzhe; houzhe, shi bei tudi zhengfu de ren, shi ta de hanwei zhe], lit. El primero, el que conquista la tierra con el arado, es el conquistador de la tierra; el segundo, el que

es conquistado por el terruño, es su defensor), aparte de la obvia correspondencia entre los dos pares de palabras 前者 ([qianzhe], el primero) y 后者 ([houzhe], el último), 征服者 ([zhengfu zhe], conquistador) y 捍卫者 ([hanwei zhe], defensor), esta traducción no tiene la estética pareada que puede percibir el lector chino, no es concisa en su conjunto y no tiene una simetría fonética evidente. Así, aunque sin duda es una traducción acertada, ya que el paralelismo popular de la antigua China es muy pulcro y exigente, no equivale a un paralelismo chino. Por el contrario, la traducción 山里人愿襄助佩拉约; 平原人则跟随熙德 ([shanliren yuan xiangzhu Peilayue; pingyuanren ze gensui Xide], lit. El pueblo de la montaña quiere ayudar a Pelayo; el pueblo llano sigue a Cid) es casi un paralelismo chino estricto, salvo que el número de caracteres de los dos nombres traducidos son diferentes. Desde el punto de vista sintáctico, el término 山里人 ([shanliren], pueblo de la montaña) se corresponde a 平原人 ([pingyuanren], el pueblo llano), 愿 ([yuan], querer) a 则 ([ze], pues), 襄助 ([xiangzhu], ayudar) a 跟随 ([gensui], seguir) y 佩拉约 ([Peilayue], Pelayo) a 熙德 ([Xide], Cid). Las dos frases están interrelacionadas en cuanto a su significado, son bellas en cuanto a su forma, son rítmicas y pegadizas en cuanto a su lectura, y puede decirse que representa la traducción más idealizada de un paralelismo.

4.2.2. Repetición

Durante la traducción de la obra *Paisajes del alma*, es evidente la obsesión de Unamuno por la retórica de la repetición, que es un “procedimiento retórico general que abarca una serie de figuras de la elocución o la construcción del discurso” (Beristáin, 1995: 419). Implica la repetición de palabras idénticas o la relajación de palabras iguales, o la igualdad de significado de las palabras (*ibid.*). La repetición puede producirse por contacto, es decir, en palabras adyacentes, o a distancia, y su efecto estilístico es rítmico, melódico y enfático (*ibid.*).

Al traducir las diversas repeticiones de los ensayos, para reproducir en chino las características de nuestro autor hay que buscar palabras o construcciones adecuadas para lograr un efecto similar al que experimentan los lectores españoles. Esto se ilustra

con abundantes ejemplos a continuación:

Ejemplo 1:

[...] ellos nos dirían que fue aquella separación de la muralla de Jandía la que a los pobres guanches les procuró el consuelo fuerte de haber nacido; que fue lo que les dio, con la bendita guerra civil, la vida imperecedera de la Historia; que fue lo que les hizo personas; [...]

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Los reinos de Fuerteventura)

她们会告诉我们, 正是那分隔两地的汉迪亚城墙, 予以可怜的贯切人生而为人
的慰藉; 正是那城墙和圣战, 让他们拥有永不消逝的历史; 正是那城墙, 让他
们可以真正称之为入; [...]

Ejemplo 2:

Hojarascosa he dicho, porque la tontería no tiene huesos; la tontería no es más que pellejo y hojarasca; la tontería carece de esqueleto, carece de línea, carece de estilo. La tontería no es más que superficialidad, fatal superficialidad –y a la vez superficial fatalidad–; la tontería no es más que frases hechas, lugares comunes.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Leche de tabaiba)

我之所以说它们无用, 只因蠢话没有骨头; 蠢话不过是皮囊和草包; 蠢话没有
骨架, 身型, 风姿; 蠢话不过是肤浅, 致命的肤浅—也肤浅的致命—; 蠢话不
过是陈词滥调, 街头巷尾。

Es fácil observar que en el primer ejemplo aparece la anáfora, es decir, la repetición de una o más palabras al comienzo de varias secuencias sintácticas (García Barrientos, 2000: 35). La combinación del pronombre relativo *que* con el verbo *fue* se repite tres veces en el texto original, y debido a la falta de cláusulas subordinadas similares en la gramática china, he repetido tres veces la palabra 正是 ([zheshi], precisamente) que transmite el mismo significado, al principio de cada cláusula para reforzar el tono

afirmativo, representando fiel y estéticamente el efecto retórico original.

En cuanto al ejemplo 2, es evidente, por algunas de las palabras y construcciones repetidas que se subrayan, que se trata de un ejemplo bastante complejo de repetición, por no mencionar que también contiene otra figura retórica, a saber, la metáfora por personificación, que se puede trasladar al chino mediante una traducción directa para dar una impresión vívida, concreta y profunda. Al traducir la anáfora *la tontería*, que se repite cinco veces al principio de la frase, he seleccionado el sinónimo 蠢话 ([chunhua], palabras estúpidas) de los equivalentes chinos que se encuentran en el diccionario 愚蠢 ([yuchun], tontería / estúpido) y 愚蠢言行 ([yuchun yanxing], palabras y acciones estúpidas), enfatizando su referencia específica al discurso. Además, he traducido la construcción *no es más que*, que aparece tres veces en el texto, como 不过是 ([buguo shi], no más ser), para transmitir la sensación de ironía. Luego, cabe destacar que en este ejemplo la frase *superficialidad fatal [...] fatalidad superficial* es precisamente retruécano, cuya traducción es 致命的肤浅 [...] 肤浅的致命 ([zhiming de fuqian...fuqian de zhiming], lit. fatal superficialidad... superficialidad fatal), contiene una ingeniosa combinación que reproduce la inversión del orden de las palabras en el original. Como los vocablos chinos son gramaticalmente multifuncionales, las dos palabras chinas 肤浅 ([fuqian], superficial / superficialidad) y 致命 ([zhiming], fatal / fatalidad) que se repiten tres veces y dos veces respectivamente, tienen la función tanto de sustantivos como de adjetivos, por lo que no transmiten plenamente el juego de palabras del original en cuanto a la flexión. Por otro lado, a diferencia de las traducciones explicadas anteriormente, que son las más fieles posibles, la otra construcción repetidas tres veces *carece de*, cuyo equivalente es 没有 ([meiyou], no aparece ni una sola vez en el texto traducido para evitar la previsible verborrea y la consecuencia negativa en chino. Todo esto demuestra que el traductor tiene que prestar más atención al efecto expresivo de la traducción final, tanto rítmico como significativo, para que el lector pueda apreciar en profundidad la belleza literaria de la obra original.

Para los diversos tipos de repetición de los ensayos, adoptaría principalmente el método de traducir directamente las palabras repetidas o de adaptar las construcciones,

con el fin de reproducirlas al chino. Esto ocurre en el caso del ejemplo 1, que es otro ejemplo de reduplicación, en el que he traducido literalmente la frase exclamativa *Ay, mi Bilbao, mi Bilbao!* en el artículo *Del Bilbao mercantil al industrial* por 哦, 我的毕尔巴鄂, 我的毕尔巴鄂! ([o, wo de Bierbahe, wo de Bierbahe], lit. Oh, mi Bilbao, mi Bilbao!), que es una expresión corta pero muy poderosa, reflejando el llamamiento urgente y las fuertes emociones del autor. No obstante, también haría los ajustes apropiados a la sintaxis china y al contexto específico para obtener una traducción más adecuada. Esto se ilustra con más ejemplos a continuación:

Ejemplo 3:

Eso es otra cosa; eso es remedo de alegría, ficción de alegría, disfraz de alegría.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Leche de tabaiba)

后者是另一回事; 是对快乐的模仿, 对快乐的臆造, 对快乐的伪装。

Ejemplo 4:

Y no ha pasado más, ni monarquía, ni dictadura, ni revuelta, ni república.

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

再无其他了, 没有君主, 独裁, 亦无反抗, 共和。

Comparando la colocación de las palabras repetidas en ambas lenguas en el ejemplo 3, se puede ver que he mantenido la epístrofe del original en la traducción, lo que conserva el ritmo del texto español y permite al lector apreciar el énfasis del autor en la *alegría* (快乐 [kuaile]), aunque las diferencias léxicas entre el español y el chino hacen que la versión no sea totalmente idéntica. Por otro lado, el polisíndeton que aparece en el ejemplo 4 es también una figura retórica muy utilizada por nuestro autor. Este caso muestra el principio de que cuando el traductor se enfrenta a una situación en la que no se puede reproducir el ritmo repetitivo original, se debe traducir primero el significado de la frase, con la flexibilidad de hacer adaptaciones creativas. En concreto,

si la conjunción *ni*, que se repite cuatro veces, se traslada exactamente al chino, se conserva el ritmo del original, pero se obtiene una traducción redundante y sin estética. Por lo tanto, he abandonado la traducción de este polisíndeton y, en su lugar, he espaciado las palabras negativas 无 ([wu], no), 没有 ([meiyou], no hay) y 亦无 ([yiwu], tampoco) que se utilizan a menudo en los ensayos antiguos en la frase traducida, para crear un contexto conciso y lleno de belleza clásica, al tiempo que se transmite lealmente el sentido original.

4.2.3. Quiasmo

Querría presentar esta figura retórica, bastante especial y querida de Unamuno, como una subsección aparte. El quiasmo, aunque suele considerarse una figura por repetición, afecta en realidad a la sintaxis y al significado. Consiste en la repetición de expresiones idénticas, similares o contrastivas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados de forma simétrica y cruzada, de manera que, aunque los sonidos se consideren similares o las posiciones sintácticas sean equivalentes contrastivos, proporcionan una diferencia contrastiva en el significado porque el cambio en el orden de las palabras afecta al significado (Beristáin, 1995: 410-412). Se puede decir que Unamuno utiliza este juego de palabras con facilidad y comodidad. En cuanto a la traducción del mismo, la equivalencia de sonidos con significados diferentes del original se consigue a menudo asegurando el paralelismo cruzado de la estructura de la frase del texto traducido, siempre que sea lógicamente sólida. Por ejemplo, he traducido literalmente la frase *El paisaje es un lenguaje, y el lenguaje es un paisaje* del ensayo *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios* como 景观是一种语言, 语言是一种景观 ([jingguan shi yi zhong yuyan, yuyan shi yi zhong jingguan]), lit. El paisaje es un lenguaje, el lenguaje es un paisaje.); esto permite la correspondencia entre las posiciones sintácticas cruzadas y la oposición de significados. He aquí otro ejemplo más complejo:

Ejemplo 1:

Lo que nos enseña, recreándonos —y nos recrea enseñándonos a ser hombres—, el contemplar la Naturaleza como historia y la historia como Naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, las pedrizas como castillos y los castillos como pedrizas, [...]

(Madrid [1932-1933], Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios)

那声音教给我们的，可重塑己身 —教给我们为人之理从而重塑己身— 把自然当作历史，把历史当作自然，把风景当作语言，把语言当作风景，把岩石当作城堡，把城堡当作岩石， [...]

Es bastante evidente que este ejemplo contiene numerosos quiasmos. Por un lado, en la frase *Lo que nos enseña, recreándonos —y nos recrea enseñándonos a ser hombres—*, las palabras enseñar y recrear se repiten claramente, ya que escuchamos el mismo sonido repetido, pero su inversión de orden se corresponde a la inversión de la idea. Sin embargo, esta inversión no puede reproducirse como tal porque no se ajustaría a la gramática y la lógica chinas. En la traducción 那声音教给我们的，可重塑己身 —教给我们为人之理从而重塑己身— ([na shengyin jiao gei women de, ke chongsu-jishen —jiao gei women weiren-zhili conger chongsu-jishen—], lit. Lo que la voz nos enseña puede recrearse —nos enseña a ser humanos y así recrearnos—.), el chino 教给我们 ([jiao gei women], enseñarnos) equivale a *nos enseña y enseñándonos*, mientras que 重塑己身 ([chongsu-jishen], recrearnos) se corresponde a *nos recrea y recreándonos*; de este modo, no se presentan inflexiones temporales cruzadas y la simetría opuesta de la estructura sintáctica originales, pero se repiten los mismos sonidos, con un efecto enfático y potenciado. Por otro lado, la frase *la Naturaleza como historia y la historia como Naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, las pedrizas como castillos y los castillos como pedrizas*, es una ingeniosa superposición de una serie de quiasmos explícitos, que traduzco directamente como 把自然当作历史，把历史当作自然，把风景当作语言，把语言当作风景，把岩石当作城堡，把城堡当作岩石 ([ba ziran dangzuo lishi, ba lishi dangzuo ziran, ba fengjing dangzuo yuyan, ba yuyan dangzuo fengjing, ba yanshi dangzuo chengbao, ba chengbao

dangzuo yanshi], lit. la naturaleza como historia, la historia como naturaleza, el paisaje como lenguaje, el lenguaje como paisaje, la roca como castillo, el castillo como roca), donde se repite la construcción 把...当作 ([ba...dangzuo], contemplar...como) en cada frase, reproduciendo perfectamente la inversión sintáctica de la posición y la oposición semántica. La traducción final es una declaración pulcra y bien proporcionada, revelando la relación dialéctica entre las cosas y profundizando en el conocimiento y la comprensión de estas por parte del lector de forma atrayente.

4.3. Retórica lógica: Las contradicciones

«Contradicción» tiene, para Unamuno, un significado singular, no expresa una situación en orden a la cual es imposible llegar a la unión de proposiciones o realidades que se excluyen o anulan mutuamente (ser / no ser). Cuando Unamuno habla de contradicciones, se trata, pues, de oposiciones dentro de un determinado sector (blanco / negro) o de relaciones de polaridad que se dan entre dos términos opuestos, de tal modo que el uno no puede existir sin referencia al otro (acto / potencia).

(García Mateo, 1987: 7)

Marías (1953: 83-84) afirma que en la obra de Unamuno, la filosofía, la literatura, la religión y la poesía van a luchar y contradecirse en cada frase y en cada libro; por tanto, tratar de clasificar a Unamuno sería absurdo porque es ilusorio. El pensamiento del escritor está lleno de contradicciones; no solo piensa y duda, sino que hace pensar y dudar al lector. Cree que el sufrimiento es una lucha entre los elementos contradictorios de la vida humana (Posada Gómez, 2017: 1094). Debemos recordar que sus pensamientos no son estáticos y que el proceso de escritura también es un proceso de pensamiento, a menudo lleno de saltos, de una intuición a otra. Como dijo una vez, “llevo dentro de mí dos hombres” y “mi pensamiento marcha por la afirmación alternativa de los contradictorios” (Blanco Aguinaga, 1975: 106). En este sentido, la naturaleza contradictoria del pensamiento unamuniano es profundamente evidente en

esta colección de ensayos.

Hay dos tipos de contradicciones que me han llamado más la atención durante la traducción de la colección de ensayos, la antítesis y la paradoja, de las cuales la primera “consiste en contraponer unas ideas a otras, con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes”. La oposición semántica en particular se refuerza a menudo por la equivalencia morfológica y sintáctica, así como por la posición de los antónimos (Beristáin, 1995: 67). En este sentido, la reproducción del contraste semántico es la consideración primordial en la traducción, como se observa en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 1:

Son los que fueron hace un siglo, hace siglos; son los que serán dentro de un siglo, dentro de siglos. Están sobre los regímenes y por debajo de ellos, en sus copas y en sus raíces.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

他们是百年前，乃至几百年前的人；他们是百年后，亦或几百年后的人。他们既在政权之上，又在政权之下，位于顶端，也位于根部。

En el ejemplo 1, se revela la reflexión trágica de Unamuno sobre el pueblo. Por eso, la he traducido fielmente al chino para que el lector pueda comprender las ideas filosóficas del autor de la forma más cercana posible al original. Al mismo tiempo, para la antítesis de la primera oración del ejemplo, como las dos frases “Son los que fueron hace un siglo, hace siglos” y “son los que serán dentro de un siglo, dentro de siglos” tienen estructuras idénticas y paralelas, las he traducido respectivamente como 他们是百年前，乃至几百年前的人 ([tamen shi bai nian qian, naizhi ji bai nian qian de ren], lit. fueron hace cien años, o incluso cientos de años) y 他们是百年后，亦或几百年后的人 ([tamen shi bai nian hou, yihuo ji bai nian hou de ren], lit. serán dentro cien años, o incluso cientos de años), donde cabe destacar que he utilizado 前 y 后 respectivamente para transmitir *hace* y *dentro*, recreando perfectamente la semántica

opuesta original. De esta manera, se reproduce tanto la simetría de esa estructura oracional como el contraste semántico en chino. No obstante, es necesario cierto embellecimiento expresivo. Para la misma frase, he añadido los conectores 乃至¹⁰⁴ ([naizhi], hasta / incluso) y 亦或¹⁰⁵ ([yihuo], o / también), que no tienen un sentido similar, pero ambos refuerzan la fluidez y la belleza literaria de la traducción. Para la segunda, he incorporado la estructura distributiva 既...又... ([ji... you...], lit. tanto...como...), para resaltar la contradicción entre pueblo y regímenes, mientras que he traducido *sobre* como 之上 ([zhi shang], encima), *debajo* como 之下 ([zhi xia], debajo), *copas* como 顶端 ([dingduan], punta / pico) y *raíces* como 根部 ([genbu], raíz), reproduciendo completamente los sentidos contradictorios del original en chino.

Es innegable que la similitud entre la antítesis y el paralelismo, solo en cuanto a las estructuras y los componentes de las frases, permite crear traducciones armoniosas y pulcras en chino, asegurando la fidelidad y la claridad:

Ejemplo 2:

Platón descubrió la Atlántida como poeta, nada más que como poeta –es decir, nada menos que como poeta–.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La Atlántida)

柏拉图如诗人一般发现了亚特兰蒂斯, 不外乎诗人 —就是说, 不亚于诗人—。

Está claro que la antítesis en el discurso radica en las expresiones *nada más que como poeta* y *nada menos que como poeta*, que he traducido como 不外乎¹⁰⁶诗人 ([bu wai hu shiren], lit. nada más que un poeta) y 不亚于诗人 ([bu ya yu shiren], lit.

¹⁰⁴ Las palabras 乃至 [naizhi] y 甚至 [shenzhi] tienen el mismo significado de *incluso*. Son conjunciones que indican una relación progresiva, especificando un rango o una cantidad de pequeño a grande, pero la primera es más enfática y literaria. Se encuentran comúnmente en los textos clásicos, por ejemplo en *Zhanguo ce* de Liu Xiang aparece 天下之卿相人臣, 乃至布衣之士 ([tianxia zhi qingxiang renchen, naizhi buyi zhi shi], lit. en el mundo, los ministros de los estados vasallos, e incluso el pueblo llano).

¹⁰⁵ Es importante mencionar que 亦或 [yihuo] fue una antigua combinación china que funcionaba como conjunción selectiva en las oraciones, contiene dos partículas clásicas, 亦 ([yi], también) y 或 ([huo], o), que aparecen ocasionalmente en los escritos modernos que aún se redactan en lengua clásica.

¹⁰⁶ La partícula 乎 [hu] se encuentra casi exclusivamente en la literatura antigua como palabra auxiliar, exclamativa, y prepositiva.

nada menos que un poeta). Está claro que es imposible reproducir la contradicción entre los antónimos de *más* y *menos* en este contexto, pero el uso de 不外乎 ([bu wai hu], palabra por palabra: no – fuera – preposición clásica 乎) y 不亚于 ([bu ya yu], palabra por palabra: no – fuera – preposición comparativa 于) consigue el mismo efecto aplicando el estilo de la lengua clásica china, preciso y elegante. Además, he considerado que la disposición de estas dos frases traducidas es idéntica en cuanto a estructura (adverbio negativo + verbo + preposición + objeto) y número de palabras (cinco), lo que también se refleja en el texto original. Quisiera mostrar mi humilde satisfacción por esta traducción, ya que es una combinación perfecta de los tres criterios de fidelidad, claridad y elegancia.

Por otra parte, la particularidad de la paradoja es que puede definirse como una expresión de pensamiento que sorprende porque a menudo contradice las expectativas, el sentido común o las opiniones establecidas. Es literalmente contradictoria e ilógica, mientras que en realidad es plausible y tiene sentido (Beristáin, 1995: 66). Ya sabemos que el tiempo es su tema eterno y nuestro autor siempre está eligiendo entre los dos polos opuestos del concepto de la realidad: A veces temporal, a veces eterno. Esta ambivalencia temporal se muestra en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 3:

También él atesoró momentos huideros, y los eternizó; eternizó la momentaneidad momentaneizando la eternidad.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

他也珍惜短暂的瞬间，并令之永恒；永恒了瞬间也瞬间了永恒。

Ejemplo 4:

Que la lanzadera del tiempo va del pasado al porvenir y vuelve del porvenir al pasado, a redrocuroso, en flujo y reflujo. La historia nos hace abuelos de nuestros abuelos, nietos de nuestros nietos.

(Castilla [1931-1934], Por el Alto Duero)

时间的梭子，在此起彼伏中逆流而上，从过去到未来，又从未来回到过去。历史让我们成为祖父的祖父，孙子的孙子。

Hay una relación inseparable entre la eternidad y el tiempo, ambos estrechamente entrelazados. En el primer ejemplo se sugiere también que cada momento, cada fracción de tiempo es una manifestación de la eternidad. A su vez, cada momento se incorpora a la eternidad y se conserva allí (García Mateo *apud* Ramírez Valencia, 2013: 67). Para reproducir directamente esta expresión subjetiva y paradójica, he traducido *eternizó la momentaneidad momentaneizando la eternidad* como 永恒了瞬间也瞬间了永恒 ([yongheng le shunjian ye shunjian le yongheng], lit. eternizó el momento y momentaneizó la eternidad), utilizando la partícula 了 [le] como signo del tiempo pasado y transformando el sentido adverbial de *momentaneizando* con el adverbio 也 [ye], que conecta dos acciones simultáneas. De hecho, al no existir la inflexión en chino, tanto *eternizó* como *eternidad* equivalen a la misma palabra 永恒 [yongheng] y, de forma similar, tanto *momentaneidad* como *momentaneizando* equivalen a 瞬间 [shunjian], lo que sin duda pone de manifiesto la contradicción entre eternidad e momento y además confiere a la traducción una belleza simétrica y fonética.

En el caso del ejemplo 4, podemos observar que los dos términos opuestos expresados en el original son *pasado* y *porvenir*; *abuelos* y *nietos*, respectivamente, asociados al ser y a la esencia, al tiempo y a la historia, en los que nuestro autor siempre está pensando. El empleo de los antónimos 过去 ([guoqu], pasado) y 未来 ([weilai], provenir), integrados en la estructura 从...到..., 又从...回到... ([cong...dao..., you cong...hui dao...], palabra por palabra: de – ... – a – ..., y – de – ... – vuelve a – ...), refleja la naturaleza paradójica del tiempo. En cuanto a la transmisión de *abuelos* y *nietos*, los he traducido con los bisílabos 祖父 ([zufu], abuelo) y 孙子 ([sunzi], nieto), en lugar de los trisílabos más fieles 祖父母 ([zufumu], abuelos) y 孙子女 ([sunzinü], nietos), ya que la primera opción hace que la traducción sea más concisa y menos abundante.

4.4. Figuras retóricas fónicas

A diferencia de las expresiones retóricas presentadas anteriormente, es sin duda más difícil reproducir las figuras retóricas fónicas españolas al chino, dado que existe una diferencia fundamental entre las dos lenguas al ser un idioma alfabético y logográfico respectivamente en los que las reglas fonéticas son muy diferentes (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.3.2.). En la traducción, suele haber dos casos, o bien se utiliza un homófono chino para obtener un efecto fonético similar, o bien se renuncia a reproducir la figura retórica, lo que supone centrarse en el significado.

En la lectura lenta y precisa de algunas frases en los ensayos (excluyendo las poesías), la repetición de ciertos sonidos iguales produce un efecto de rima. La más destacada es la similitud, que en español consiste en la igualdad fonética y gramatical de las terminaciones de las palabras pertenecientes a una clase (Beristáin, 1995: 462). Específicamente, esto suele ocurrir cuando diferentes verbos se presentan en flexiones correspondientes al mismo tiempo y modo de la conjugación, o cuando diferentes categorías funcionales de diferentes familias de palabras tienen las mismas o similares terminaciones (*ibid.*). A continuación, se presentan unos ejemplos:

Ejemplo 1:

La blancura de ésta y la negrura de la noche son los dos mantos de unión, de fusión, casi de hermanación.

(Paisajes del alma [1918-1922], Nieve)

雪的白和夜的黑是两个相伴，相生，几近相融的长毡。

Ejemplo 2:

Y el pueblo en torno de él se reía, jugaba, se holgaba, se regocijaba, se gozaba, aunque a las veces llorase y se desesperase; pasaba y se quedaba.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

而他周围的人笑了, 玩了, 欢了, 喜了, 乐了, 尽管有时候, 也哭了, 绝望了; 经过了也停留了。

Es evidente que las palabras *unión*, *fusión* y *hermanación* en el primer ejemplo tienen la misma terminación *-ión*, y para presentar en la traducción el significado y el ritmo de dichas palabras en la medida de lo posible, he encontrado los siguientes bísilabos 相伴 ([xiangban], acompañar), 相生 ([xiangsheng], unir), 相融 ([xiangrong], fusionar), cuyo primer carácter es el mismo, expresando perfectamente la belleza musical y pulcra del original.

Por otro lado, el ejemplo 2 contiene dos tipos de similitudines. Las conjugaciones del pretérito imperfecto de los verbos *reía*, *jugaba*, *holgaba*, *regocijaba*, *gozaba*, *pasaba* y *quedaba*, que terminan en *-a* (de hecho, todas excepto *reía*, que es *-aba*), y las conjugaciones del pretérito imperfecto subjuntivo *llorase* y *desesperase*, que terminan en *-ase*. Para trasladar el tiempo pasado y dar un ritmo similar a la traducción, aunque en este caso es imposible distinguir entre el indicativo y el subjuntivo en chino, he añadido el indicador del tiempo pasado, la partícula 了 [le], al final de cada verbo traducido, de modo que la traducción 笑了, 玩了, 欢了, 喜了, 乐了, 尽管有时候, 也哭了, 绝望了; 经过了也停留了 ([xiao le, wan le, huan le, xi le, le le, jinguan you shihou, ye ku le, juewang le; jingguo le ye tingliu le], lit. Rió, jugó, se alegró, disfrutó, aunque a veces, también lloró, se desesperó; pasó y se quedó) es a la vez literaria y significativa.

A veces, podemos encontrar la figura retórica de la paronomasia en algunos ensayos, que se refiere a la “reunión en posición próxima de parónimos o palabras de significantes parecidos, por semejanza casual o bien por parentesco etimológico o parequesis” (García Barrientos, 2000: 38). Sin embargo, traducir esa figura al chino de la misma manera o de manera similar es muy difícil, a menos que sus equivalentes chinos puedan alcanzar también la misma similitud, lo que significa que al menos un carácter de sus respectivos equivalentes chinos comparte la misma pronunciación. En la paronomasia *alma animal*, *ánima* encontrada en el artículo *País*, *paisaje* y *paisanaje*, la repetición de los lexemas *animal* y *ánima* con cambios fonológicos no gramaticales

hace que el texto original sea muy ingenioso e interesante de leer. Sin embargo, las correspondientes traducciones de dichas dos palabras, 野生 [yesheng] y 鬼魂 [guihun] no tienen ninguna similitud fonética, por lo que es imposible reproducir en chino la misma paronomasia. No obstante, casualmente los equivalentes de las palabras *alma* (灵魂 [linghun]) y *ánima* (鬼魂 [guihun]) tienen el mismo carácter 魂 ([hun], alma / ánima). Debido a la prefijación del adjetivo en el léxico chino, se obtiene la traducción 野生灵魂, 鬼魂 ([yesheng linghun, guihun], lit. animal alma, ánima) que, aunque no es tan interesante como el original, reproduce en cierta medida el mismo sonido.

Los otros dos parónimos *aquellos bilboes o bilbaos*, en *Del Bilbao mercantil al industrial*, se refieren a los grilletes que se colocan alrededor de los tobillos de una persona, por lo que he elegido 脚镣 ([jiaoliao], grilletes) y 足械 ([zuxie], grilletes) para traducirlos. Esto tiene la ventaja de traducir fielmente el verdadero y similar significado de *bilboes* y *bilbaos*, pero pierde la estrecha conexión de este dispositivo con la ciudad de Bilbao que la lengua original implica a través del lexema, así como la similitud en la pronunciación de estas dos palabras.

Además, la figura retórica de la derivación, un tipo de paronomasia, en relación con la morfología de la palabra, también aparece en los ensayos. Esta “consiste en repetir la parte invariable de una palabra, sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticalmente variables” (Beristáin, 1995: 136). No obstante, la estrecha asociación de radicales no significa que el mismo efecto articulatorio pueda mostrarse en chino por medios similares, debido a las diferencias morfológicas entre las dos lenguas que ya conocemos. Esto ocurre en el texto *Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios*, se encuentra la frase *Barájanse las dos barajas*, en el que nuestro autor no se concentraba solo en la armonía de los sonidos, sino que prestaba gran atención al significado de las palabras elegidas, de modo que la traducción también debía priorizar en el significado. Así, la he trasladado como 将两副牌洗过。 ([jiang liang fu pai xi guo], lit. Barajar las dos barajas.), ignorando la figura fonética. Por el contrario, si ocurre que los equivalentes chinos de las palabras con la misma raíz son muy parecidos, es posible reproducir las armonías fonéticas similares de forma adaptativa con una

selección y disposición deliberadas por parte del traductor. De esta manera, el fragmento *La aulaga es una expresión entrañada y entrañable [...]*, del texto *La aulaga majorera*, lo he transmitido como 金雀花是真心真意的表达 [jinque hua shi zhenxin zhenyi de biaoda], seleccionando cuidadosamente 真心 [zhenxin] y 真意 [zhenyi] entre los equivalentes y sus sinónimos, porque no solo se ajustan al significado del original, sino que ambos tienen un mismo carácter, lo que constituye una armonía fonética.

5. La recreación de las expresiones idiomáticas

En muchos de los ensayos de esta antología abundan las descripciones de escenas de la vida, urbanas o rurales, en las que Unamuno suele emplear las palabras y frases más normales y comunes de la vida cotidiana (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 1.3.2.2.), entre las que merece nuestra atención la traducción de las expresiones idiomáticas:

Ejemplo 1:

«Año de nieves, año de bienes» –dice aquí el refrán–. Porque la nieve endurecida luego por la helada es el caudal de agua para el agostadero del estío.

(Paisajes del alma [1918-1922], Nieve)

“瑞雪兆丰年”，这儿的老话讲。因为冻雪坚冰会成为牧场夏季的水源。

Ejemplo 2:

Pero... ¡ojo!, porque hay que vivir despierto. Por si acaso... A Dios rogando y con el mazo dando, no sea que se nos rompa la vela.

(Madrid [1932-1933], Callejeo por la del Sacramento)

但..... 当心! , 因为你必须保持清醒。以防万一..... 人努力, 天帮忙, 免得把一切都搞砸。

Lo ideal es que el refrán original del ejemplo 1, «*Año de nieves, año de bienes*», tiene un equivalente casi igual en chino, en concreto, *Año de nieves* se corresponde con 瑞雪 ([ruixue], nevada oportuna) y *año de bienes* equivale a 丰年 ([fengnian], año de hartura). La sutil diferencia entre ambos es que la coma original se sustituye por el verbo 兆 ([zhao], predecir) en chino. La adopción de los refranes que ya existen en chino hace que las traducciones se ajusten mejor a la escritura china, de manera que el lector puede entender fácilmente el verdadero significado del texto original.

Por otra parte, en el ejemplo 2 se presentan dos formas distintas de traducción. En el primer lugar, he empleado el refrán que ya existe en chino para trasladar la frase *A Dios rogando y con el mazo dando* (人努力, 天帮忙 [ren nuli, tian bangmang]). Aunque ambos comparten el mismo sentido implícito, tienen expresiones muy distintas. El significado de *Dios* y *mazo* se domestica en 天 ([tian], cielo) y 人([zhao], persona) respectivamente, así la traducción es fácil de entender, a pesar de que se pierde el significado cultural del original. Por el contrario, la segunda mitad de la frase *no sea que se nos rompa la vela* no tiene equivalente en chino. Cuando una traducción literal resultaría incomprensible para los lectores chinos, he optado por traducirla libremente como 免得把一切都搞砸 ([mian de ba yiqie dou gao za], lit. no sea que lo jodamos todo), utilizando palabras normales.

6. La traducción de la intertextualidad¹⁰⁷

La intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso. (Martín Peris, 2008)

En conjunción con estos conceptos, sabemos que la intertextualidad está

¹⁰⁷ El término intertextualidad se desarrolló por primera vez en el ámbito de los estudios de teoría literaria, donde Kristeva introdujo el término para referirse a las huellas, referencias o alusiones a otras obras literarias que pueden verse en cada texto (Barrada, 2007).

relacionada con la intersección de textos, donde el autor utiliza alusiones en el texto para transmitir un mensaje particular al lector en un lenguaje conciso, y el lector entiende, o más bien decodifica, este mensaje a través de su propio conocimiento almacenado (Barrada, 2007). La intertextualidad, pues, como fenómeno relativamente moderno, plantea al traductor (y también al lector) la dificultad de que el conocimiento y la acumulación de otros textos determinen la comprensión del texto (*ibíd.*). Es decir, el traductor debe disponer de la información previa para transcribir el texto. En el caso de esta obra, el traductor se enfrenta a un reto particular: un claro énfasis en la utilización, deconstrucción y recreación de otros textos (Dianda Martínez, 2000: 92). La rica asimilación de otros textos es en algunos casos explícita, gracias a que Unamuno marca directamente la información clave de la mayoría de los otros textos (el nombre del autor, de la obra, del protagonista de la obra, etc.), aunque en otros casos es implícita.

En cuanto a las traducciones de contenido intertextual en este trabajo, lo dividiría en dos casos. En primer lugar, para las traducciones de contenido intertextual relativamente completo y evidente, se debe dar prioridad a la búsqueda de la traducción china existente de dicha referencia y, si es apropiado, utilizarla directamente en la traducción, con una indicación de la fuente o, si no la es, traducirla uno mismo e indicar su propia traducción, algo que raramente ocurre. Cabe destacar que cuando se trata de referencias textuales bíblicas, como el artículo *Nieve*, tal como se explica en el ejemplo 2 de la subsección 3.1. del capítulo 5, siempre utilizo la traducción correspondiente del libro 圣经和合本修订版 (Versión Revisada de la Biblia) (*vid.* Segunda parte, Cap. 5, 3.1.)¹⁰⁸. Veamos otro ejemplo de estrofa intertextual sin traducción hecha:

Ejemplo 1:

Díaz Mirón, el poeta mejicano, dijo una vez esta frase maravillosa:

y era como el silencio de una estrella
por encima del ruido de una ola.

¹⁰⁸ Otros traductores, como en la traducción de *Yo soy la puerta de las ovejas* en *Evangelio*, que trata de La eterna Reconquista, también aplican las traducciones existentes.

迪亚斯·米龙，一位墨西哥诗人，曾经说过这句妙言：

就像星辰的寂静
高于浪涛的喧嚣。

La intención del autor es citar al poeta para contrastar el silencio de las estrellas con el clamor del agua. Así, he traducido los dos versos al chino con el mismo número de caracteres, las mismas construcciones y colocaciones que el original 星辰的寂静 ([xingchen de jijing], palabra por palabra: estrella – partícula 的 – silencio) y 浪涛的喧嚣 ([langtao de xiaoxiao], palabra por palabra: ola – partícula 的 – ruido), a la vez que he añadido notas a pie de página con la introducción del poeta y la fuente de los versos. Hay otros muchos textos intertextuales que utilizan también su propia traducción, como la traducción del dicho *decíamos ayer* de fray Luis de León como 述昨日语 ([su zuori yu], lit. dicen las palabras de ayer), como la traducción de las palabras *El camino para llegar a aquel alto estado de ánimo reformado por donde inmediatamente se llega al sumo bien, a nuestro primer origen y suma paz, es la nada* de Miguel de Molinos como 通往教义里至高精神的道路，是最接近终极之地，我们最初的起源和最终的和平，也就是虚无 ([tong wang jiaoyi li zhigao jingshen de daolu, shi zui jiejin zhongji zhi di, women zuichu de qi yuan he zuizhong de heping, ye jiu shi xuwu], lit. El camino hacia el espíritu supremo en el Catecismo es el más cercano al lugar último, nuestro origen original y la paz última, es decir, la nada), etc. En general, las fuentes de estos textos intertextuales aparecen en notas a pie de página si no están claramente indicadas en el contexto por nuestros autores¹⁰⁹.

En otro caso, cuando el contenido intertextual es relativamente fragmentario e implícito, debería incorporarse de forma natural al texto traducido según el tratamiento

¹⁰⁹ Hay muchos más ejemplos de esta cita relativamente explícita que adquiere su propia traducción en la traducción. No todas se ilustran aquí, como la comedia *Santiago el Verde* del dramaturgo Lope de Vega en el texto *Orillas del Manzanares*, y el canto de Antonio de Trueba, entre otros, a los que, por las informaciones necesarias presentadas en el original, solo he añadido notas a pie de página a la introducción del autor.

que le da el autor, mientras su traducción china puede servir de referencia, si esta existe. En el texto Pompeya, por ejemplo, el contenido intertextual de la obra *Bucólicas* de Virgilio es incorporado por nuestro autor para representar la vida de un pueblo napolitano:

Ejemplo 2:

Bajo el follaje de las hayas descansan aún Menalcas y Dametas, y como sal a la dulzura del cisne mantuano, [...]

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

山毛榉的枝丫下，梅利伯和达摩埃塔仍在休息，如同曼图亚诗人的甜中带咸， [...]

Los personajes *Menalcas* y *Dametas* y *cisne mantuano* provienen de *Bucólicas* y Virgilio, por lo que para sus traducciones he utilizado los correspondientes encontrados en la versión china de 牧歌 (*Bucólicas*) de Yang Xianyi. La adición de notas para los textos intertextuales se limita a una breve descripción los nombres propios, sin ningún análisis del contenido literario. Por lo tanto, solo he añadido una nota de pie 梅利伯和达摩埃塔是维吉尔的代表性作品《牧歌》中的两个牧羊人 ([Meilibo he Damoaita shi Weijier de daibiao xing zuopin Muge ji zhong de liang ge muyangren], lit. Meribel y Damoeta son los dos pastores de la obra emblemática de Virgilio, la Pastoral.) para explicar los nombres que suscitan dudas en el original, sin aclarar el dicho de *cisne mantuano*. Como sostiene Dianda Martínez (2000: 92), el autor “busca la complicidad de sus lectores de una manera particular”, y lo que debe hacer el traductor es transmitir el texto original con fidelidad, claridad y elegancia, para que el lector chino tenga la misma experiencia que el lector de la lengua original; es decir, “un texto lleno de múltiples códigos que permiten muchas lecturas complementarias”. Hay numerosos textos intertextuales fundidos de forma fragmentaria y he aquí otro ejemplo:

Ejemplo 3:

En la casona de don Celso, en Tudanca –la Tablanca del novelista, que gustaba de desfigurar los nombres propios de lugares–, he pasado veinte días del mes de agosto, durmiendo en el cuarto mismo en que el novelista hizo morir a su héroe –que heroico fue, así como su modelo– y viviendo la vida del valle y la de la casona.

(Recordando a Pereda [1923], Una civilización rústica)

在位于图丹卡的堂塞尔索的房子里，——这位喜欢乱改地名的作家，称之为塔布兰卡——，八月里，我有二十天都歇在作者安排他的主人公死去的那间屋子里——足够勇敢，就像他笔下的那样——，过着空谷田居的日子。

En el pasaje que contiene el personaje (*don Celso*) y los lugares (*Tablanca y el cuarto*) en *Peñas arriba*, el novelista se refiere a Pereda, pero en realidad, lo he traducido como un texto normal. Esto se debe a que nuestro autor ha insertado los símbolos del otro texto de una manera tan natural y coherente que el traductor no debe hacer ningún énfasis brusco sobre otro texto en la traducción. Mientras tanto, como dichos personajes y novelistas ya están anotados en la traducción, en este caso solo el topónimo realista *Tudanca* tiene una nota introductoria. Del mismo modo, la relación implícita entre la obra *Don Quijote* y la colección de ensayos también se transmite por el traductor, basándose en la traducción existente (la versión de Dong Yansheng) y teniendo en cuenta el contexto específico. En concreto:

Ejemplo 4:

Y cuando Don Quijote se caló, al ir a acometer al león, el yelmo de Mambrino en que Sancho había puesto los requesones que compró a unos pastores, creyó que se le ablandaban los cascos o se le derretían los sesos –los ciliebro– a la caballería andante castellana ante el león –más bien águila– imperial.

(Madrid [1932-1933], Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios)

在狩猎狮子的路上，堂吉诃德戴上了曼布里诺头盔，这头盔曾用来盛放桑丘从牧羊人那里买来的鲜奶酪，在帝王之狮——或是帝王之鹰——面前，他觉得卡斯

蒂利亚游侠骑士的头骨在融化，亦或是，脑子在融化。

En el ejemplo, los elementos intertextuales tales como *el yelmo de Mambrino* (曼布里诺头盔 [Manbulinuo toukui]), *los requesones* (鲜奶酪 [xian nailao]) y *unos pastores* (牧羊人 [muyang ren]) tienen sus equivalentes en la traducción de Dong Yansheng, mientras que cascos (头骨 [tougou]) y sesos (脑子 [naozi]) son traducciones propias adecuadas. Hay que enfatizar que no he añadido ninguna nota como a la del *yelmo de Mambrino* del Quijote, que en realidad es solo un cuenco para los elementos intertextuales que pueden ser confusos para el lector, porque el autor deja al lector información para descifrar, tanto para el lector español como para el chino. Unamuno sostiene que “el loco suele ser un comediante profundo, que toma en serio la comedia” y, a decir verdad, la esencia de la locura de Don Quijote es la información extra que el lector necesita saber para aceptar plenamente las ideas transmitidas por el autor (Maestro, 1990: 262). De forma similar, en el intertexto que aparece en un ejemplo del capítulo 4, *madrugadores y amigos de la caza, como Don Quijote*, que deriva claramente de *gran madrugador y amigo de la caza*, la frase se ha traducido como 这些人同堂吉诃德一样习惯早起，善于打猎 ([zhe xi ren tong Tangjihede yiyang xiguan zaoqi, shanyu dalie], lit. estas personas, como Don Quijote, acostumbran a madrugar y son buenas cazadoras), donde se utiliza la versión existente 习惯早起，善于打猎 ([xiguan zaoqi, shanyu dalie], lit. acostumbra a madrugar y buena cazadora) y el sentido plural de 这些人 ([zhe xi ren], estas personas) refleja la diferencia entre la frase de nuestro autor y la de Cervantes (*vid.* Segunda parte, Cap. 4, 1.1.). No se expondrán más traducciones de contenido intertextual de Don Quijote en este sentido¹¹⁰.

Para concluir, la dificultad de traducir la intertextualidad en esta obra radica en su gran número y en la cantidad de información adicional que el traductor debe reunir sobre el ámbito literario. Además, debe ser más cuidadoso para garantizar que la traducción sea fiel y fluida, sin obstruir en la descodificación del original por parte del lector chino.

¹¹⁰ La traducción de «en un lugar de la Mancha...» en el texto *Los delfines de Santa Brígida*, se adopta generalmente una ya hecha, etc.

CAPÍTULO 6

La transmisión de los símbolos literarios unamunianos

1. La traducción intercultural e intergeneracional

Zhou Minkang (2008: 581) señala que el lenguaje tiene al menos dos reglas: en primer lugar, las reglas de la estructura del lenguaje, es decir, la fonética, el léxico, la gramática, etc.; en segundo lugar, las normas de uso social, es decir, los diversos factores socioculturales que determinan la adecuación del uso del lenguaje. Si una frase se utiliza respetando las reglas gramaticales pero en un contexto social inconveniente, o en contra de las costumbres y tradiciones de la sociedad en la que se inserta, esa frase no servirá para expresar la idea de comunicarse con las personas, e incluso puede tener efectos negativos. Cuando combinamos estas dos reglas lingüísticas en la traducción de literatura española con un trasfondo cultural diferente al de China, el texto traducido debe ajustarse a la estructura lingüística del chino y tener la función sociológica correspondiente. Como destaca Vega Cernuda (1998: 2), el producto de la traducción tiene un impacto social y cultural, tanto si la traducción es buena como mala.

Al traducir al chino *Paisajes del alma*, una colección de ensayos españoles escritos en las décadas de 1920 y 1930 (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.2.1.), he tratado de imitar y reproducir en lo posible el estilo del autor original, lo cual es sin duda una tarea de traducción interlingüística, intercultural e intergeneracional. Tiendo a adoptar una “traducción de estilo contemporáneo¹¹¹”, de modo que en algunos fragmentos de la traducción he creado deliberadamente un estilo de coexistencia vernácula y clásica de la misma época china, para no contradecir los hábitos lingüísticos y las tradiciones de la sociedad de entonces, transmitiendo al lector la sensación de que la obra es un producto de principios del siglo XX, aunque al mismo tiempo el lector puede

¹¹¹ El criterio de la elegancia ya ha sido enunciado en el tercer capítulo de la segunda parte, y aquí la traducción de estilo contemporáneo se refiere a la forma en que he traducido ciertas frases de acuerdo con la concepción estética de la prosa china en los años 20, 30 y 40 (en términos de la sensación elegante de la lectura, también la forma de embellecimiento). La literatura china de ese período estaba en proceso de pasar de lo clásico a lo vernáculo, como en el caso del ensayo *Chenmo* (Guardar silencio) de Zhou Zuoren, el ensayo poético *Qiuqi zhe* (Los mendigos), etc., que he citado en el primer capítulo de la segunda parte, son todos dominados por la lengua vernácula y mezclados con rasgos clásicos (*vid.* Segunda parte, Cap. 1, 2.2. y Cap. 3, 3.).

comprender fácilmente todos los mensajes de la obra traducida. El objetivo de la traducción es esencialmente transmitir el texto original en su forma original, lo que naturalmente incluye un sentido de la época.

2. Los simbolismos unamunianos

Ileana Bucurenciu (1977: 235) señala que “el ensayo será la mejor fórmula para transmitir una concepción profundamente original, esencialmente contradictoria y relativizadora como es la de Unamuno”. En los ensayos, el paisaje de Unamuno es complejo porque es orgánico, “una formación filosófico-metafísica”, y por tanto solo se pueden enumerar algunos de sus rasgos sin poder definirlo con precisión (Pál Kovács, 2008: 49). Csejtei-Juhász distingue tres niveles diferentes en la interpretación del paisaje de Unamuno. La primera es la base natural, con el simbolismo paisajístico de Unamuno: montañas, ríos, tierra, cielo, etc.; el siguiente nivel es la identidad nacional con sus consecuencias sociales; la cima, por su parte, es la visión existencialista, mostrando hasta qué punto el paisaje se convierte en parte integrante de la ontología universal (*apud* Pál Kovács, 2008: 49). En realidad, debido a su visión orgánica, sería imposible dar una explicación constante para cada elemento, por lo que su interpretación real depende siempre del entorno (Pál Kovács, 2008: 49). Todos los paisajes españoles que leemos en los ensayos no se limitan a descripciones físicas, sino que siempre emerge una actitud humana, y el paisaje a menudo implica también “tiempo, sueño e intrahistoria”, que es indicativa de su naturaleza orgánica (*ibid.*).

Entonces, a la hora de traducir elementos simbólicos unamunianos, ya sean naturales o humanos, es importante esforzarse no solo por reproducir su significado lingüístico en la lengua meta, sino también por transmitir su significado filosófico. A continuación, se presentan las traducciones realizadas de los símbolos más significativos que aparecen en los ensayos de *Paisajes del alma*.

2.1. Cielo

En esta obra, tal vez porque Unamuno levanta casi siempre los ojos al cielo, los

paisajes celestes forman parte de las descripciones unamunianas de paisajes puramente naturales y de la vida en los urbanos y rurales. Debido a que los elementos principales del paisaje en los ensayos casi nunca aparecen solos (cielo y tierra, cielo y aire, cielo y mar), estos se interfieren entre sí y son la expresión concreta de la unidad de los elementos en el mundo de Unamuno (*ibid.*, 57). A través del entorno de las descripciones celestes, podemos conocer las impresiones de nuestro autor sobre las visiones del cielo y, de este modo, se toma la decisión de reproducir mejor este símbolo en la traducción.

Las palabras 天 [tian] y 天空 [tiankong] son los primeros equivalentes del *cielo* en el diccionario (Sun, 2008: 496) y también son las más utilizadas en las traducciones, ya que es la opción más sencilla y clara cuando no es necesario resaltar una característica particular del cielo (como su amplitud). Véase:

Ejemplo 1:

[...] sabe que sobre el alma del hombre de la calle resbala la retórica jacobina como sobre ella el agua de la lluvia cuando el cielo se nubla y el aire se pone pardo. Y sabe que este maravilloso aire azul de Madrid le llena a su pueblo el ánimo de airocidad y de azulez. Pueblo airoso y azul, color de cielo, no negro, ni rojo, ni blanco, ni gualdo, ni menos morado; pueblo que ni se enmascara ni carnavalea. Y que se conserva sereno, airoso y azul de cielo, mientras pasa la comparsa.

(Madrid [1932-1933], La Cibeles en Carnaval)

知道在街上众人的灵魂上滑落的雅各宾派口号，就像天色阴沉，空气昏暗时，在她身上滑落的雨水。她还知道马德里这奇妙的蓝色雾霭使她的人民充满了淡蓝的通达精神。一个淡蓝的通达民族，天空的颜色，非黑，非红，非白，非黄，更非紫；一个不带面具也不狂欢的小镇。人群过过往往，天空一直平静，通透，蔚蓝。

En este ejemplo, he traducido la palabra *cielo* en *el cielo se nubla* como 天色 ([tianse], color del cielo), que es una mezcla de los significados de los dos caracteres

天 ([tian], cielo) y 色 ([se], color), así se corresponde con el tiempo lluvioso y nublado del texto original. Se observa con claridad que he empleado la palabra 天空 [tiankong] para traducir los otros dos *cielo* en *color de cielo* y de *sereno, airoso y azul de cielo*. De esta manera, la simplicidad del significado léxico en el original evita las complejidades de la traducción.

Sin embargo, lo que debe llamar nuestra atención en este ejemplo es la inclusión de dos visiones descriptivas del cielo que son comunes en la obra de Unamuno, a saber, el cielo azul y el cielo sereno. Estas representaciones nacidas del paisaje real, aunque son muy comunes, parecen monótonas y se convierten en símbolos impregnados de un rico significado. Por un lado, en el propio ejemplo la palabra azul aparece cuatro veces, por lo que no conviene utilizar su traducción más básica 蓝色 ([lanse], azul) con frecuencia. Si queremos potenciar la riqueza de la redacción y la estética de la traducción, es preferible elegir sinónimos que transmitan el mismo mensaje de la frase original. Por lo tanto, he utilizado la palabra 蓝色 ([lanse], azul) para traducir el *azul* de *aire azul*, ya que el aire es transparente, lo que indica que el aire azul debe ser visible; esta palabra más directa y básica es la más apropiada aquí. Después, he utilizado 淡蓝的通达 [danlan de tongda] para traducir *airosidad y de azulez y airoso y azul*, debido a la similitud de las dos locuciones originales (con raíces *aire* y *azul*), donde 淡蓝 ([danlan], azul claro) equivale a *azulez* y *azul*. Como el objeto que describe está relacionado con el pueblo, he elegido un color más ligero que 蓝色 ([lanse], azul). Por último, he trasladado el *azul* del contexto *sereno, airoso y azul de cielo* como 蔚蓝 ([weilan], azul celeste), que es más común en chino para describir el color azul poco oscuro del cielo. Por tanto, en esta traducción las palabras 淡蓝 ([danlan], azul claro) y 蔚蓝 ([weilan], azul celeste) forman una jerarquía de colores de claros a oscuros, transformando la estética de la palabra repetitiva *azul* en el original en una estética progresiva en chino. Por otro lado, *el cielo sereno* describe lo que parece ser naturaleza pura, la quietud y la inmovilidad en la visión, pero el paisaje que aparece ante el lector como texto literario expresa las emociones y los sentimientos humanos. Por eso, el cielo sereno también alude que el corazón del autor es tranquilo (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 1.3.1.4.).

Además de la traducción más simple y directa de *cielo*, es importante saber que el chino tiene un vocabulario muy rico para denotar el concepto de cielo. Existen muchas opciones para reflejar el significado implícito del cielo en el contexto original o para ajustarse a la estética de la expresión en chino. Por lo tanto, en la traducción de esta obra se pueden ver términos como 苍天 [cangtian], 天穹 [tianqiong], 苍穹 [tianqiong], 天际 [tianji], etc., que enfatizan la inmensidad y la altura del cielo:

Ejemplo 2:

La aulaga es una expresión entrañada y entrañable, la aulaga dice frente al cielo y a ras de la tierra, ceñidos de mar, la sed de vida, la sed de inmortalidad de las entrañas volcánicas de la Tierra.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La aulaga mayorera)

金雀花是深刻而真挚的言语，它上对苍天下面厚土，周身环海，道尽了对生命的渴求，对地底火山长存的热望。

Ejemplo 3:

Paso de la eterna procesión –¿también pasional?– celeste, la que señala horas y siglos de siglos.

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

这苍穹上永恒，或许也热忱的游行，昭示着时间的流逝，世纪的更迭。

En el ejemplo 2, se presenta la imagen paisajística compleja: el cielo, el mar, la tierra, el volcán, pero todos ellos giran en torno al mismo centro —la aulaga, a la que el autor da un importante significado metafísico; es decir, es la expresión de la sed de la vida y de la inmortalidad. Por este motivo, he elegido la palabra 苍天¹¹² ([cangtian],

¹¹² En chino, 苍天 [cangtian] no es una palabra de uso cotidiano para referirse al cielo, sino que se refiere a la voluntad suprema que rige la vida de todo el mundo. Por ejemplo, en *Jingshi tongyan* se dice 时人不解苍天气，空使身心半夜愁。([shiren bu jie cangtian yi, kong shi shenxin banye chou], lit. La gente no entiende el sentido del cielo, lo que hace que se preocupen en la noche) y se utiliza aquí para aprovechar su significado metafísico reflejando

cielo / Dios), habitual en la poesía y la prosa antiguas, para encarnar la eternidad y la majestuosidad del cielo. Del mismo modo, he traducido la palabra *tierra* como 厚土¹¹³ ([houtu], tierra espesa), también de estilo antiguo y escrito en chino, para sugerir la profundidad de la tierra. El uso de estos dos términos literarios de tanto alcance espacial y metafísico contrastan con la aulaga diminuta en chino, mostrando el estilo y el espíritu del texto original y creando la estética literaria y rítmica en el texto traducido.

En cuanto al ejemplo 3, el adjetivo *celeste* tiene equivalentes como 天的 [tian de], 天空的 [tiankong de], 天蓝色的 [tianlanse de], pero según el texto original, la procesión celeste es algo eterno y señala horas y siglos. Por tanto, para reproducir este sentido de inmovilidad en la traducción, he utilizado 苍穹上 ([cangqiong shang], sobre el cielo) para corresponder *celeste*. Además de ser paisaje, Unamuno también tiene una visión de cielo en sentido religioso, en la que el cielo aparece en el ensayo como el lugar de Dios y de los ángeles, que se traduce generalmente como 天堂 ([tiantang], paraíso):

Ejemplo 4:

Desde aquella cumbre de páramo que es Medinaceli en ruinas, barbacana sobre Aragón en tierra castellana, veía subir al cielo de Dios a nuestra España y soñaba que el Dios de Cristo la soñaba como Él se sueña: una y trina.

(Castilla [1931-1934], Por las tierras del Cid)

卡斯蒂利亚大地上留有阿拉贡的翁城遗迹，那是在梅迪纳塞利，也是荒原的最高处。从那儿，我看见我们的西班牙升往上帝的天堂，我梦见基督上帝梦到西班牙就像梦到了祂自己：三位，一体。

En este caso, la palabra 天堂 ([tiantang], paraíso) es un término religioso familiar para los lectores chinos (tanto el budismo como el cristianismo utilizan 天堂 [tiantang])

el estilo de aulaga en chino.

¹¹³ El término 厚土 [houtu] suele aparecer en las obras literarias con un sentimiento pesado y solemne, como en el poema *Xiyu* de Du Fu: 巴人困军须，恸哭厚土热。 ([baren kun junxu, tongku hetu re], lit. La gente de Ba tiene dificultades para abastecerse del ejército, llora profusamente sobre la tierra quemada y agrietada.).

para denotar el mundo feliz al que la gente va después de la muerte, pero los chinos contemporáneos tienden a verlo más a menudo como un término cristiano) que tiene un sinónimo chino, la palabra 天国 ([tiantang], corte celestial). No obstante, este término también se utiliza comúnmente en el taoísmo chino para referirse al mundo en el que la gente vive después de convertirse en dioses e inmortales, por lo que he utilizado 天堂 ([tiantang], paraíso) para ajustarlo al atributo cristiano del *cielo* en el texto original.

2.2. Montaña

Unamuno muestra una clara preferencia por el paisaje montañoso, en el que las montañas adquieren una importancia metafórica como elementos vertebradores y organizadores del entorno geográfico español y, al mismo tiempo, como expresión simbólica de los mejores valores culturales y morales de su paisaje (Ortega Cantero, 2016: 23). En esta obra, las montañas pueden ser volcanes, cimas, cordilleras, colinas, montes, etc., (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.3.1.). En realidad, esta perspectiva tan proporcionada permite una contemplación diferente por parte de nuestro escritor, que contempla distintas extensiones de la cordillera. Veamos los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1

¿No sería acaso que lo tostó primero el fuego de algún volcán? En la isla de Lanzarote, hermana de ésta, hay lo que llaman la montaña del fuego, en la que, a cierta profundidad del suelo, se cuece un huevo.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], El Gofio)

难道是用某个火山的火烤熟的? 在兰萨罗特岛 (Lanzarote), 一个姐妹岛, 有一座他们称之为火焰山的地方, 在低洼处的地面, 人们可以煮熟鸡蛋。

Las traducciones de la montaña en chino son variadas e inciertas, y van desde 山 ([shan], montaña), 大山 ([dashan], gran montaña), 大岳 ([dayue], gran montaña), que son las más directas, hasta 山区 ([shanqu], zona montañosa) y 山地 ([shandi],

zona montañosa), que implican un alcance más amplio. A menudo, hay que tener en cuenta el contexto específico del texto original y el significado simbólico de la montaña para elegir la traducción más adecuada. En el primer ejemplo, según el contexto, tanto volcán como montaña del fuego se refieren a los volcanes, pero he traducido la segunda literalmente como 火焰山 ([huoyan shan], montaña del fuego) para ser fiel a la expresión original, que difiere de *volcán*. En segundo lugar, el término 火焰山¹¹⁴ ([huoyan shan], montaña del fuego) es un paisaje clásico y conocido en la literatura antigua china. Así, un término paisajístico familiar que aparece en una isla (isla de Lanzarote) extraña a los lectores chinos, por lo que se debe suavizar la sensación de extranjería en una escena que describe la vida cotidiana.

Hay que destacar que las cumbres suelen tener un sentido metafísico en la representación del paisaje de Unamuno. La perspectiva primitiva de las cumbres le dio un papel favorable para penetrar en el alma del país. Las cumbres implican paz y sosiego, silencio y reposo, lo cual es propicio para la contemplación y la meditación (Llorens García, 2003). El idioma chino es muy rico en sinónimos y, como la palabra *cumbre* aparece con tanta frecuencia en esta obra, suelo usar distintos equivalentes para traducirla, tales como 山顶 ([sanding], cima), 山峰 ([shanfeng], pico), 山尖 ([shanjian], cabezo), etc., muchas de las cuales difieren solo en un carácter, pero así se evita la redundancia de la traducción. Sobre todo, como la estructura del vocabulario chino es muy flexible, la selección de las palabras no debe que limitarse a las del diccionario, sino que es posible utilizar de forma creativa palabras raras que combinen múltiples significados. A continuación, se exponen un ejemplo:

Ejemplo 2:

La nieve había cubierto todas las cumbres rocosas del alma, las que, ceñidas de cielo, se miran en este como en un espejo y se ven, a las veces, reflejadas en forma de nubes pasajeras.

¹¹⁴ 火焰山 [huoyan shan] es el topónimo en el clásico chino *Xiyouji* (Viaje al Oeste) de Wu Chengen, en el que se describe que la montaña arde todo el año, dificultando enormemente el paso seguro. En la traducción se refiere al volcán, lo que es muy apropiado en sentido literal.

大雪覆盖了灵魂的所有岩峰，岩峰，与天空相接相望，天空，如同一面镜子，时而映出过往的云彩。

En este ejemplo, he traducido *cumbres rocosas* como 岩峰 [yanfeng], que es la mezcla de los dos caracteres 岩 ([yan], roca) y 峰 ([feng], cumbre). Aunque es muy poco utilizado, el lector chino puede adivinar fácilmente el significado exacto, que es cumbres rocosas, a través del significado de los dos caracteres.

Por lo demás, lo que no podemos pasar por alto es la particular preferencia de Unamuno por el paisaje alpino castellano de Gredos, donde el autor ve las montañas como “el rocoso esqueleto de España” y como las “entrañas óseas de la patria” (preferencia que se extiende a otras cordilleras, como los Picos de Europa) (López Ontiveros, 2009: 134). Véase:

Ejemplo 4:

Porque Gredos es lo eterno; Gredos vio a los iberos llegar a España, y vio a los romanos, y a los godos, y a los árabes, y verá acaso pasar a otros bárbaros; Gredos vio morir, en uno de sus repliegues, al emperador Carlos V.

(De Fuerteventura a París [1924], ¡Montaña, desierto, mar!)

因为格雷多是不灭的；格雷多看着伊比利亚人抵达西班牙，看着罗马人、哥特人和阿拉伯人，也许将来还会看着其他野蛮人占领西班牙；格雷多见证死亡，皇帝查理五世就死在它的某个山沟里。

Unamuno confiere al paisaje montañoso un destacado simbolismo, vinculando la visión de Gredos a la del país, del pueblo y de la historia. Aquí he optado por transliterar Gredos como 格雷多 [Geleiduo], sin indicar su rasgo montañoso y personificándolo en la traducción, lo que, aunque afecta en cierta medida a la comprensión del lector chino, reproduce la perspectiva intemporal e histórica de Gredos

en el texto original.

2.3. Páramo

Para conocer su amado país, Unamuno debe conocer su suelo y su tierra (*vid.* Primera parte, Cap. 2, 1.2.1.). En los ensayos de *Paisajes del alma*, nuestro autor vasco describe muchas veces el paisaje de la tierra, la llanura, la estepa, etc., sobre todo el páramo. Durante muchos años (desde su época universitaria hasta su asentamiento definitivo en Salamanca) le encantó el paisaje de Meseta y, como los demás miembros del 98, se sintió conmovido por aquel espacio inmenso, sublime hasta en su monotonía (Csejtei y Juhász, 2019: 178). Había admitido que la contemplación del páramo le dejaba una impresión estética más profunda y fuerte, y cuando llegó a Castilla, frente a un paisaje sin árboles ni arroyos, expresó su cariño por este paisaje amplio, austero y serio, para él, no hay paisaje feo (*apud* López Ontiveros, 2009: 140). Sin embargo, en lugar de paisaje estético, el páramo es un paisaje verdaderamente ascético, así que para reflejar esto en la traducción, lo traduzco normalmente como 荒原 [huangyuan], 荒野 [huangye] o 原野 [yuanye]:

Ejemplo 1:

Y cruzábamos –¡siempre cruz!– el páramo asentado y sedimentado, la dolorosa soledad serena del páramo, hacia Palencia, hacia Carrión de Alonso de Berruete y de Jorge Manrique, el de que «nuestras vidas son los ríos...».

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

我们总是，穿过长久沉积的荒原，穿过荒原平静而苦痛的孤寂，走向帕伦西亚，走向阿隆索·贝格鲁特和霍赫·曼里奎笔下的卡里翁河，即“我们的生命是河流……”。

Ejemplo 2:

Y poder allí, en aquel remanso de la dulce desnudez del páramo gótico, estudiar con

sosiego geología y embriología, los dos tal vez más poderosos fomentos de la mente poética creadora; y de noche, contemplar la estrellada y darse a la cavilación infinitesimal e integral del Espíritu Santo y a la «teometría» pura o de posición – mística– para vencer inconmensurabilidades –y a la vez inmensidades– terrenales y temporales.

(Castilla [1931-1934], En el castillo de Paradilla del Alcor)

而在那里，在哥特荒野那个平缓的赤裸之地，能够平静地研究地质学和胚胎学，它们两个也许就是诗歌创作思想中最强大的动力；到了晚上，凝望星空，沉思着圣灵的微小和宏大，思索着纯粹的几何或神秘的方位，来克服无限也无际的尘世和时光。

En el primer ejemplo, se puede ver claramente que he adoptado la palabra 荒原 [huangyuan] en la traducción, que se corresponde a *páramo* y que significa un campo desértico, donde 荒 ([huang], desierto) indica un lugar no cultivado y despoblado, mientras que 原 ([yuan], llano) se refiere a un lugar amplio y plano. Para presentar la característica “ascética” del páramo y reproducir el sentido solitario y desolado que atraía al autor, he utilizado el término 长久沉积 ([changjiu chenji], sedimentos largos) para sugerir la naturaleza histórica del páramo, así como 平静而苦痛的孤寂 ([pingjing er kutong de guji], lit. serena y dolorosa soledad) para reflejar la hondura de una tierra desnuda.

En cuanto al segundo ejemplo, he traducido *remanso de la dulce desnudez* como 平缓的赤裸¹¹⁵之地 ([pinghuan de chiluo zhi di], lit. la tierra suave desnuda), que junto con *sosiego* (平静 [pingjing]) refleja el carácter estético de ese paisaje yermo. Además, he traducido *páramo* como 荒野 [huangye] para evitar la redundancia al usar distintos

¹¹⁵ La palabra *desnudez* tiene el equivalente 赤裸 [chiluo] que se utiliza siempre para referirse a la desnudez del cuerpo por falta de ropa. Es menos valiente para describir un paisaje en chino, pero es importante enfatizar que Unamuno es muy aficionado a utilizar el sustantivo *desnudez* y el adjetivo *desnudo* para describir numerosos paisajes, tanto físicos como espirituales. Por ejemplo: la expresión *cielo desnudo* en el texto *Paisajes del alma, sol desnudo* en *El «cilibro» de la tierra*, *Tierra desnuda* en *La aulaga mayorera, isla de desnudez* en *El Gofio, Urbion desnudo* en *Por el Alto Duero, Riberas escuetas y desnudas* en *La invasión de los bárbaros*, y la expresión abstracta *soledades desnudas y desnudeces solitarias* en el texto *Los reinos de Fuerteventura*. Normalmente he utilizado directamente las palabras 赤裸 [chiluo] y 光秃秃 [guang-tutu] que se corresponden con *desnudez* o *desnudo*, para reproducir el estilo de dicción del autor, además de aplicar unas pocas veces los eufemismos, como 贫瘠 ([pinjin], estéril).

sinónimos y porque el carácter 野 [ye] en 荒野 [huangye] se refiere a un campo sin restricciones, lo que concuerda con la descripción posterior de la libre contemplación de las estrellas por la noche. Nuestro autor también superpone rasgos religiosos al paisaje del páramo, lo que dificulta la comprensión al lector chino por el desconocimiento del concepto religioso del Espíritu Santo, que solo puede explicarse a través de una nota al pie de página.

2.4. Agua

Es verdad, como ha destacado Blanco Aguinaga (1975: 283), que el agua para Unamuno siempre fue un centro de atención. Como ya se ha señalado, en esta obra unamuniana hay constantes alusiones, directas o indirectas, al agua y a sus diversas formas: nieve, ríos, arroyos, yeguas, océanos, etc. (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.3.1.). De una forma directa y descriptiva, el agua se convierte en una metáfora en el ensayo que adquiere un valor simbólico (Blanco Aguinaga, 1975: 283). Para Unamuno, el agua no es solo el “alma”, sino también la “conciencia” del paisaje (Calzada, 1952: 76). Su naturaleza y su constancia proporcionan generosamente la ocasión para la meditación filosófica, caracterizada tanto por el eterno movimiento como por la quietud. Como se mencionó en el capítulo 2 de la segunda parte, nuestro autor describe tanto la musicalidad como la naturaleza eterna del agua (Csejtei y Juhász, 2019: 185). Aquí se presenta un ejemplo de traducción del simbolismo implícito del agua:

Ejemplo 1:

Que si Heráclito dijo: «No bañas tu pie dos veces en la misma agua», esto no reza cuando uno se chapuza en remanso, en pozo o en pantano.

(Madrid [1932-1933], Los delfines de Santa Brígida)

赫拉克利特说，“人不能两次踏进同样的水域”，那么当一个人浸在死水，水井或沼泽中时，就不尽然了。

La frase comienza con una cita de Heráclito, que utiliza el agua como metáfora de todo lo que existe y del cambio y el flujo del agua como símbolo de su idea dialéctica de que “todo está en un cambio incesante”. Aquí he abandonado la traducción china existente de dicha cita 人不能两次踏进同一条河流 ([ren bu neng liang ci ta jin tong yi tiao heliu], lit. uno no puede poner los pasos dos veces en el mismo río), y en su lugar he reemplazado la traducción de *agua* como 水域 ([shuiyu], área del agua / las aguas), que tiene un alcance semántico más amplio, racionalizando así de forma lógica el texto chino, que, según nuestro autor vasco, *esto no reza cuando uno se chapuza en remanso, en pozo o en pantano*, expresa claramente su pensamiento sobre el carácter inmóvil y silencioso del agua. Entre ellos, he traducido *remanso*, *pozo* y *pantano* como 死水 ([sishui], aguas estancadas), 水井 ([shuijing], pozo) y 沼泽 ([zhaoze], pantano) respectivamente, transmitiendo con precisión al lector el carácter estático de estos elementos hidrológicos.

Unamuno le da una personalidad fuerte al río, que a menudo compara con la vida humana, por lo que en ocasiones el río se convierte en una figura histórica (Csejtei y Juhász, 2019: 186-187). La verdadera dimensión de la historia no es su superficie, sino su fondo, como en el caso del río: aquí está lo que se mueve (el río, la vida humana cotidiana) y debajo de él, lo que parece estar quieto (su fondo sedimento o cimiento eterno) (Blanco Aguinaga, 1975: 244-245). Debido a que el paisaje de los ríos está tan entrelazado con la actividad humana que debería ser traducido de una manera sencilla y comprensible, a pesar de su gran frecuencia, a menudo utilizo 河 [he] y 河流 [heliu] para traducirlos, véase:

Ejemplo 2:

Riberas escuetas y desnudas por donde fluye, llevando recuerdos de minas, el río antaño imperial. Si es que puede ser imperial un río no navegable.

(Extremadura [1933], La invasión de los bárbaros)

昔日的帝国之河流经光秃秃的河岸，那儿承载着矿山的记忆。一条不可通航的河流都能成为帝国之河。

En este caso, se puede adivinar que este río indica el hecho de la intrahistoria, por lo que he reproducido *el río antaño imperial* como 昔日的帝国之河 ([xiri de diguo zhi he], lit. el río imperial de antaño), palabra por palabra “antaño – partícula 的 – imperio – partícula 之 – río”. En la expresión 帝国之河 ([diguo zhi he], río imperial) se emplea la estructura de la partícula copulativa 之¹¹⁶ [zhi], comúnmente usada en la literatura china antigua, así como la palabra 帝国 ([diguo], imperio), que se refiere normalmente a los estados monárquicos grandes o con colonias, por lo que aquí se usa certeramente para referirse a la España de esa época. Por otra parte, he traducido literalmente *un río no navegable* como 一条不可通航的河流 ([yi tiao bu ke tonghang de heliu], lit. un río innavegable). Esta expresión es más vulgar, como una ilustración de *el río antaño imperial*.

Entre la simbología del agua, el mar ocupa un lugar especial como símbolo fundamental y símbolo del horizonte (Csejtei y Juhász, 2019: 193). En esta obra observo que Unamuno rara vez enfatiza el aspecto “bravío” del mar, debido a la tendencia a lo eterno contemplativo que le caracteriza, haciéndole consciente de “la inmutabilidad bajo el movimiento” (Blanco Aguinaga, 1975: 229-230). Para Unamuno, el mar es un lugar o fuente de descanso, paz y tranquilidad, así como de contemplación meditativa (Csejtei y Juhász, 2019: 194). Su quietud eterna es el símbolo último de oposición de la historia (Blanco Aguinaga, 1975: 233-234). Describe así la isla de Fuerteventura:

Ejemplo 3:

¡Cuán otra cosa que esos jardines ceñidos de mar donde el hombre se olvida de la tierra y del cielo! No, aquí tierra y cielo se funden en uno bajo el abrazo del mar. El mar los apuña juntos.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La aulaga mayorera)

¹¹⁶ La partícula auxiliar 之 [zhi], es una palabra china antigua que tiene el mismo significado que la partícula auxiliar 的 [de] de uso común en el chino moderno. El primero se utiliza sobre todo en el lenguaje escrito porque suele emplearse en expresiones específicas de la lengua clásica en aras de la concisión.

这里与那些四面环海的花园是多么的不同，那儿的人往往忘却了大地和天空！
然而在这儿，大地和天空在大海的怀抱下融为一体。海水将他们揉在了一处。

En realidad, fue durante el exilio de nuestro escritor vasco en Fuerteventura en el que el paisaje marino se convirtió en uno de sus principales paisajes, en lo que él solía pensar: el inmenso mar lo rodeaba como un poderoso sedante (Calzada, 1952: 76). A menudo traduzco *mar* como 海 [hai], 海洋 [haiyang] y, más a menudo, 大海 [dahai] para enfatizar su grandeza. En el ejemplo 3, he traducido *ceñidos de mar* como 四面环海 [simian-huanhai], una palabra de cuatro sílabas que significa literalmente “cuatro – lado – rodeado – mar”, para que el lector comprenda de forma clara y concisa las características geográficas de la isla. Mientras que en el contexto *tierra y cielo se funden en uno bajo el abrazo del mar*, se suele considerar que los tres paisajes implicados pertenecen al mismo nivel en la naturaleza, y como los nombres *tierra* (大地 [dadi]) y *cielo* (天空 [tiankong]) se traducen con palabras bisílabas, he elegido el bisílabo 大海 [dahai] para traducir el *mar* en aras de la armonía fonética. Por último, he trasladado al *mar* antropomorfismo como 海水 ([haishui], agua de mar) con el fin de plasmar la imagen del mar en agua, dejando al lector que distinga los tres “mares” en el texto original para evitar la redundancia.

La nieve como elemento paisajístico también tiene un rico bagaje de asociaciones (Csejtei y Juhász, 2019: 192). Su caída suave, blanca y silenciosa permite a Unamuno asociarla con el alma y con el silencio (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.3.1.1. y 1.3.1.3.). Debido a la frecuencia y proximidad de la nieve (sobre todo en los ensayos *Paisajes del alma* y *Nieve*), tiendo a traducirla de varias maneras dependiendo del contexto específico, como 雪 ([xue], nieve), 大雪 ([daxue], gran nevada), 白雪 ([baixue], nieve blanca), 冰雪 ([binguxe], hielo y nieve). He aquí un ejemplo:

Ejemplo 4:

Y cuando empieza a nevar en el páramo, sobre el alma crucificada a su suelo, la nieve sepulta a la pobre alma arrecida, y en el blanco manto se descubren las ondulaciones

del alma sepultada. Sobre ella pasan las fieras hambrientas, y acaso escarban con sus garras en la blancura al husmear vida dentro.

(Paisajes del alma [1918-1922], Paisajes del alma)

当荒原上开始下雪，雪花在禁锢了灵魂的地面上空纷扬，将这冰冷不幸的灵魂埋葬，而雪毯里却显露出它起伏的轮廓。饥饿的野兽从上面跨过，或许当他们嗅到里面的生息时，就会用爪子在雪地里刨挖。

El ejemplo refleja en realidad una característica de la nieve, que es la de cubrir las cosas suavemente, así que lo he dado a entender en la traducción mediante la expresión 它起伏的轮廓¹¹⁷ ([ta qifu de lunkuo], lit. el contorno ondulado del alma), ya que la palabra 起伏 ([qifu], ondulaciones) describe el suave ascenso y descenso del alma, mientras que 轮廓 ([lunkuo], perfil) se refiere a las líneas de la forma humana, por lo que se sugiere la apariencia vaga del alma bajo la nieve. Por otra parte, además de traducir directamente *nevar* (下雪 [xiaxue]) al chino, he empleado la palabra 雪花 ([xuehua], copo de nieve), una mezcla de 雪 ([xue], nieve) y 花 ([hua], flor), para transmitir la sensación de ligereza y de la *nieve* como un pétalo leve de flor que cae del cielo y sepulta el alma. Además, hay que traducir con exactitud el eufemismo de la nieve en el texto original, por lo que he transformado *blanco manto* en 雪毯 ([xuetan], manta de nieve); como no es habitual describir la nieve como un manto en chino, me he inclinado a emplear la manta (毯 [tan]), más familiar para los lectores chinos, como metáfora de la capa gruesa de nieve que cubre del suelo. Por otro lado, he sustituido la *blancura* abstracta por una expresión más directa 雪地 ([xuedi], tierra nevada), palabra compuesta por el carácter 雪 ([xue], nieve) y 地 ([di], tierra / suelo), creando una escena de fieras escarbando con sus garras de forma más vívida.

¹¹⁷ Se trata de un eufemismo en chino, que utiliza la sugerente frase 魂灵起伏的轮廓 [hunling qifu de lunkuo], para despertar el interés del lector. El significado de *las ondulaciones del alma sepultada* en el original se puede deducir de la frase traducida anteriormente.

2.5. Humano

Ya sabemos que los paisajes unamunianos están compuestos principalmente por elementos naturales y humanos (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.3.). Combinando la atención a estos dos elementos, forma sus imágenes de paisajes expresivos con un notable aire geográfico y basa sus imágenes de paisajes en esta doble perspectiva de percepción e interpretación (Ortega Cantero, 2016: 17). Uno de los rasgos esenciales de toda la obra de Unamuno es la humanidad que se desprende de cada una de sus páginas (García Hernando, 2012: 400), donde no solo vincula constantemente la realidad geográfica con la realidad humana y social, sino que humaniza la naturaleza a través de la amplia personificación de los paisajes naturales (por ejemplo: montañas, ríos, mares, etc.). (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 3.1.). En particular, sus meditaciones filosóficas del paisaje son relevantes para la actividad humana, como mostrará esta subsección, y el simbolismo metafísico del paisaje representado por Unamuno en la obra *Paisajes del alma*.

2.5.1. Ensueño

Según Pál Kovács (2008: 61), los sueños aparecieron en la literatura desde la antigüedad y continuaron en la edad media hasta nuestros días, teniendo un valor literario y, coincidentemente, lo mismo ocurre en China. Como indica Csejtei-Juhász (2019: 204), el elemento del sueño es la piedra angular de la filosofía del paisaje de Unamuno. Puede decirse que el sueño juega un papel decisivo en toda la obra literaria y filosófica de Unamuno y, por supuesto, lo mismo ocurre en esta colección de ensayos en torno al paisaje. Para el autor, el sueño tiene un papel multifuncional en el ensayo, es un medio etéreo e impalpable, siempre significando aquello que debería significar. Jugando con los diversos significados que puede tener “sueño” en español, en sí mismo y tradicionalmente en el pensamiento occidental, Unamuno llega al extremo de sugerir que “el hombre es solo un sueño de Dios”, idea que puede generar sufrimiento hasta las profundidades del existencialismo más nihilista; además, se obsesiona con el tema del sueño inconsciente, durmiendo en el abandono y la paz de la eternidad continua e

inconsciente, especialmente “el sueño sin ensueños” (Blanco Aguinaga, 1975: 173-175).

Para traducir *sueño* y *ensueño*, ambos ricos en significados propios y filosóficos en los ensayos, he utilizado el equivalente directo 梦 [meng] y otros distintos sinónimos tales como 梦乡 [mengxiang], 梦境 [mengjing], 梦想 [mengxiang], etc., como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1:

Otra vez: «Por estas calles se puede ir soñando sin temor a que le rompan a uno el sueño».

(Madrid [1932-1933], Callejeo por la del Sacramento)

又说：“你可以在这些街道上进入梦乡，而不必担心在梦中被打扰。”

Ejemplo 2:

Y soñó recuerdos y esperanzas: soñó esas «sirenas del aire» que posaron, empedernidas, en los capiteles románicos; aunque los más ni soñaban: cuidaban sus ganados, sus veceradas y roturaban sus campos. Tenían tanto sueño, sueño de cansancio secular, que ni les dejaba soñar. Dormían la vida en Dios, que era quien les soñaba. Era el sueño de la Reconquista.

(Castilla [1931-1934], Por las tierras del Cid)

她梦见了回忆和希望：梦见坚定地栖息在罗马柱子上的“空中美人鱼”。虽然大多数人甚至不做梦：他们喂养牛羊，管理牧场，开垦田地。他们是如此的困倦，长期疲劳的困倦，甚至无法做梦。他们在上帝那儿睡去，上帝梦见了他们。那是光复之梦。

En la cita de su buen amigo Guerra Junqueiro en el ejemplo 1, el sueño es en realidad un símbolo de la continuidad en la que una persona está casi convergiendo con el entorno, cuando este ya no es su enemigo (Csejtei, 1999: 74-75). Así, he traducido

soñando como 梦乡 ([mengxiang], país de los sueños), que se refiere al lugar irreal de los sueños cuando uno está dormido, representando la comodidad y la tranquilidad. Sueño en el sintagma 在梦中 ([zai meng zhong], en el sueño) pasa del objeto al modificador del predicado para acomodar la técnica de traducción de cambiar el original *le rompan a uno el sueño* de activa a pasiva en chino.

En el caso del ejemplo 2, el sueño también añade una nueva dimensión al fenómeno visual del paisaje, ya que lo que ve en el sueño es histórico, intrahistórico y teológico, más allá de la contemplación inmediata del paisaje. Como se puede observar, hay tantas formas diferentes de sueño, sustantivo o verbo que he tenido que aplicar sinónimos para evitar la repetición. Para el verbo *soñar*, he empleado 梦见 ([meng jian], soñar) tres veces y 做梦 ([zuo meng], soñar) dos veces, el primero enfatizando el contenido del sueño seguido del objeto, y el segundo enfatizando la acción de soñar sin el objeto, así se ajustan perfectamente a sus respectivos contextos. Además, para el sustantivo *sueño*, con el fin de no aburrir al lector con un vocabulario pobre, traduzco los dos cercanos *sueños* en *Tenían tanto sueño, sueño de cansancio secular* como 困倦 ([kunjuan], fatigado y soñoliento), que encarna el significado del sueño cansino provocado por el *cansancio secular*, reproduciendo la semántica original. Por último, he elegido 光复之梦 ([guanfu zhi meng], sueño de la reconquista) para traducir *el sueño de la Reconquista*, ya que la *Reconquista* en la historia de España tiene su propia traducción en chino como nombre propio, a saber, 光复战争 ([guangfu zhanzheng]), guerra de reconquista en el diccionario (Sun, 2008: 1889). En este caso, he usado la palabra 光复 ([guangfu], reconquista), que significa restauración del territorio original y la he conectado con 梦 ([meng], sueño), utilizando la antigua partícula copulativa 之 ([zhi], de) para hacer una palabra solemne de cuatro caracteres en la traducción.

2.5.2. Nacer y morir

El nacimiento y la muerte son una constante en los textos de Unamuno y podemos encontrar reflexiones en torno a la muerte en muchas de sus obras, pero él ve el nacimiento como la base de la vida, como el comienzo de la totalidad de la vida:

“nacimiento y muerte —dos tránsitos, todo y nada...” (Viteri Bazante y Posada Gómez, 2017: 1103). En otras palabras, el nacimiento lleva al hombre a la totalidad, y la muerte al nihilismo, de modo que ambos acontecimientos son cruciales en la vida pasada y futura del hombre (*ibid.*).

A pesar de que las palabras *morir*, *muerte*, etc., aparecen con más frecuencia en esta obra que las palabras *nacer*, *nacimiento*, etc., estos dos fundamentos contradictorios de la vida tienen la misma importancia en la constitución de la vida humana. En numerosos textos en prosa y poemas chinos antiguos, el 生 ([sheng], nacer / nacimiento) y el 死 ([si], morir / muerte) se encuentran entre los temas más comunes a través de los cuales los autores expresan sus sentimientos y pensamientos, por lo que he decidido adoptar la forma lo más directa posible en la traducción para transmitir fielmente las reflexiones unamunianas sobre el nacimiento y la muerte a los lectores chinos. Al traducir las palabras *nacer*, *nacimiento*, etc., hay que tener en cuenta el aparente impacto de este hecho encarnado por el autor; tanto para la vida como para el objeto, sus equivalentes primarios en el diccionario (Sun, 2008: 1489), 出生 [chusheng], 诞生 [dansheng], 降生 [jiangsheng], son los más usados en la traducción, por lo que a veces hay que realizar una traducción adaptada, dependiendo del contexto particular. Veamos algunos ejemplos a continuación:

Ejemplo 1:

Y todo el año es Navidad; en todo él nacen almas puras en cuyas frentes se alumbran los ocasos.

(Madrid [1932-1933], En la fiesta de San Isidro Labrador)

全年都是圣诞节; 在这一年里, 纯净的灵魂诞生了, 落日照亮了他们的额头。

Ejemplo 2:

Descendientes de aquellos antiguos trajinantes manchegos, de aquellos arrieros que animaban las ventas cervantinas, han hecho del mercado la urbe moderna, gracias, sobre todo, al ferrocarril, que hace nacer nueva vida en poblados perdidos en medio del campo, sin río, en tierra a secas.

(Castilla [1931-1934], Dos lugares, dos ciudades)

而让这集市蜕变为现代化城市的，是那些古老的拉曼恰人的后裔，那些推动了塞万提斯商品售卖的脚夫后裔，更得益于铁路的存在，在这片没有水源的干涸土地上，铁路使落魄村庄迸发出新的生机。

En el primer ejemplo, he traducido el verbo *nacer* como 诞生 [dansheng], compuesto por el carácter 诞 [dan] y el 生 [sheng], que significan nacimiento. Entre ellos, el carácter 诞 [dan] también se utiliza para denotar el nacimiento de Cristo; véase la traducción china de Navidad (圣诞节 [Shengdanjie]) en este ejemplo, por lo tanto, es apropiado utilizar la palabra 诞生 [dansheng] con un sentimiento solemne para traducir el concepto cristiano de *almas puras*.

En cuanto al segundo ejemplo, he transmitido eufemísticamente la semántica del original adaptando la expresión *nacer nueva vida* al chino 迸发出新的生机 ([bengfa chu xin de shengji], lit. estallar con nueva vida), donde la expresión correspondiente a *nueva vida*, es decir, 新的生机 [xin de shengji] se refiere a la vitalidad de una nueva vida, tanto para las personas como para las cosas, reflejando las nuevas oportunidades y esperanzas ganadas por los poblados perdidos en el texto traducido. Además, la traducción de *nacer*, 迸发 ([bengfa], estallar), sugiere que los cambios producidos por el ferrocarril son enormes y sin precedentes.

Por otro lado, al traducir las palabras *morir*, *muerte*, etc., es necesario seleccionar con más cuidado los sinónimos, e incluso los eufemismos, para completar la traducción en la que aparece con más frecuencia. Por lo tanto, además de los equivalentes más directos en chino, 死 [si], 死亡 [siwang] y 死去 [siqu], he utilizado unos términos eufemísticos, tales como 消亡 ([xiaowang], desaparecer y morir), 逝去 ([shiqu], fallecer), etc. Aquí se exponen dos ejemplos:

Ejemplo 3:

Porque aquí, a lo largo de estos bulevares, que ya me entristecieron hace treinta y cinco años, cuando pasé por ellos teniendo veinticinco, aquí vivo, aquí sueño aquella

carretera de Zamora, de mi Salamanca, no flanqueada por casas, y en que da el sol desde que sale hasta que se pone, desde que nace hasta que muere para renacer y remorir al otro día.

(De Fuerteventura a París [1924], «Soñadero feliz de mi costumbre»)

因为在这里，沿着这些三十五年前令我难过不已的大道，那年我二十五岁，我生活在这里，经过这里，在这里想念那远在萨拉曼卡的萨莫拉大道，两侧没有屋舍，沐浴着阳光，从日出到日落，从出生到死去，再到另一天的重生和复死。

Ejemplo 4:

A aquellas ruinas corresponde un cantor como Leopardi, que contemplando a través de las mochadas columnas del templo la bipartida cúspide del Vesubio, que aún amenaza a las esparcidas ruinas, la noche secreta en que corre el fulgor de funérea lava por los vacíos teatros, por los templos deformes, por las destrozadas casas, se vuelve a la olorosa retama contenta del desierto, al que consuela con su perfume, y le recuerda cómo morirá inclinando al hado su inocente cabeza sin creerse inmortal.

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

那片遗迹上有个像莱奥帕尔迪一样的歌唱家，他透过寺庙断裂的柱子，眺望维苏威火山的双峰，它仍旧威慑着散落的废墟，在这暗夜中，熔岩的死亡之光穿过空荡的剧场，扭曲的庙宇，破碎的房屋，它转向沙漠中香气弥漫的金雀花，被它的香气抚慰，也明了自己将不信永生，终会屈服于天意而消亡。

Se observan claramente en el ejemplo 3 los contrastes entre *nace* y *muere*, *renacer* y *remorir*; en este caso, no solo se debe transmitir con precisión el significado de las palabras, sino que también se debe reproducir en la traducción el contraste del texto original, lo que requiere cierta creatividad para conseguir una traducción literaria comparable al original para los lectores chinos. Por un lado, traduzco *nace* como 出生 ([chusheng], nacer) y *muere* como 死去 ([siqu], morir), donde los monosílabos 生

[sheng], nacer) y 死 ([si], morir) son opuestos, mientras que tanto 出 ([chu], salir) como 去 ([qu], ir) significan cambiar la posición y el estado existentes; por otro lado, traduzco *renacer* como 重生 ([chongsheng], nacer de nuevo) y *remorir* como 复死 ([fusi], morir de nuevo); de forma similar, los monosílabos 生 ([sheng], nacer) y 死 ([si], morir) llevan respectivamente 重 [chong] y 复 [fu], que tienen el sentido de “otra vez”. Así, los dos contrastes se traducen en chino con la misma estructura, 生 ([sheng], nacer) y 死 ([si], morir) más los afijos, dando lugar a una traducción fiel y literaria a la vez.

En el ejemplo 4, he utilizado 熔岩的死亡之光 ([rongyan de siwang zhi guang], palabra por palabra: lava – partícula 的 – muerte – partícula 之 – fulgor) para traducir *el fulgor de funérea lava*, donde 死亡 ([siwang], morir / muerte) se corresponde con *funérea*, creándose la atmósfera de muerte en la traducción. Además, he traducido eufemísticamente *morirá* con la palabra 消亡 ([xiaowang], desaparecer y morir); allí, la mezcla de 消 ([xiao], desaparecer) y 亡 ([wang], morir), que se refiere principalmente a la desaparición de la materia o del espíritu, y que normalmente es un proceso largo, aunque no es de uso común en chino, se ajusta al contexto porque implica que la lava se extingue y se desaparece finalmente.

2.5.3. Hueso y carne

Viteri Bazante y Posada Gómez (2017: 1091) señalan que Unamuno, como filósofo no tradicional y diferente, a diferencia de los esquemas preestablecidos de la época, dirigió su obra hacia la reflexión de la persona concreta, lo que este autor vasco llamaría “carne y hueso”¹¹⁸. Así, los diferentes estudios de la antropología de Unamuno giran en torno al hombre de carne y hueso, donde la relación del hombre con su entorno como aspecto fundamental de la propuesta antropológica es la más representada en esta colección de ensayos (Luque Moya, 2012: 172). Nuestro autor, que ordena la relación del hombre de carne y hueso con la naturaleza que le rodea, infunde carne y hueso al

¹¹⁸ En su emblemática obra *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno articula una concepción antropológica del ser humano concreto de “carne y hueso”, así como una preocupación común por la muerte y la inmortalidad, que envuelve a todos los hombres concretos, dando lugar a la universalidad del pensamiento antropológico unamuniano (Jerónimo, 2012).

paisaje, aportando un estilo propio de la representación que da al lector una experiencia diferente del paisaje.

De hecho, las palabras *hueso* y *esqueleto* aparecen con mucha más frecuencia que la palabra *carne* en esta colección de ensayos sobre el paisaje y se utilizan principalmente en las representaciones del paisaje como los órganos humanos. Por ello, prefiero adoptar los equivalentes simples y directos para transmitir al lector chino esta relación profunda de “carne y hueso” con el paisaje que no resulta familiar. Como en el ejemplo del capítulo anterior, (*vid.* Segunda parte, Cap. 5, 4.2.2, ejemplo 2), “la tontería no tiene huesos; [...] la tontería carece de esqueleto, carece de línea, carece de estilo” se traduce como 只因蠢话没有骨头; [...] 蠢话没有骨架, 身型, 风姿 he utilizado el equivalente más sencillo de *hueso*, 骨头 ([gutou], hueso) y, cabe destacar que, además del sentido original, en chino *hueso* (骨 [gu]) también se usa en la literatura china como metáfora de las cualidades y la personalidad humanas, como en la palabra 骨气 ([gutou], carácter firme), de modo que la traducción de la expresión *la tontería no tiene huesos*, 蠢话没有骨头 ([chunhua meiyou gutou], palabra por palabra: inútil – palabra – no – hay – hueso), como ocurre en el original, dará al lector la impresión de que la tontería no es nada. Al traducir la palabra *esqueleto* al chino, considerando el contexto *la tontería carece de esqueleto, carece de línea, carece de estilo*, he elegido la palabra 骨架 ([gutou], esqueleto / osamenta) que también se refiere a la forma física del cuerpo humano, en coordinación con las palabras *línea* (身型 [shenxing]) y *estilo* (风姿 [fengzi]).

En cuanto a la traducción de la palabra *carne*, utilizo la palabra 肉体 ([routi], cuerpo humano), por oposición al alma y al espíritu, compuesto por los caracteres 肉 ([rou], carne) y 体 ([ti], cuerpo), enfatizando el cuerpo humano real. También empleo la palabra 血肉 ([xuerou], sangre y carne), compuesto por los caracteres 血 ([xue], sangre) y 肉 ([rou], carne), que se refiere a la sangre y a los músculos, que hace referencia a los estrechos lazos que establece la sangre. Se puede decir que 肉体 ([routi], cuerpo humano) suele significar todo el cuerpo, mientras que 血肉 ([xuerou], sangre y carne) puede referirse a la carne de forma parcial. Aquí se presenta un ejemplo:

Ejemplo 3:

A la distancia, las montañas rocosas, las laderas pedregosas y sin vegetación, los *abiércoles* y las *garmas*, de mata bravía; en otras partes, los *cintos*, terrenos aprovechables, entre largas peñas paralelas o asomando entre la tierra, la carne de las montañas, los *cilibros* de roca, como asoman los sesos en la cabeza de una res descalabrada o descalaverada.

(Recordando a Pereda [1923], El prado del concejo)

远处，岩山重重，山坡多石而赤裸，斜坡和草甸上，灌木丛生；其他地方，在平行的山石间，或是土地间隐约露出的，是一片片可以耕种的土地，这是山脉的血肉，岩石的大脑，像是头部或是颅骨损伤的牲畜露出的脑髓。

Según el texto original, se puede adivinar que la expresión *carne de las montañas* se refiere a los *terrenos aprovechables* y podemos saber que los *terrenos* solo ocupan una parte de *montañas* a través del contexto. Por eso, he empleado 血肉 ([xuerou], sangre y carne) para reproducir el significado de *carne*.

2.5.4. Alma

La búsqueda de la intemporalidad e inmortalidad del “alma” es evidente en las obras de Unamuno, donde nuestro autor quiere captar el alma del paisaje para caracterizarlo y el alma de la intrahistoria para reflejar la vida, el tiempo y la profundidad de la intrahistoria.

En los estudios léxicos anteriores de otras traducciones al chino de los ensayos unamunianos, se han analizado con detalle varias traducciones de *alma*, como las comunes 灵魂 ([linghun], alma), 心灵 ([xinling], alma / corazón / espíritu) y, en particular, 心态 ([xintai], estado / actitud) (vid. Segunda parte, Cap. 2, 2.1.). Sin embargo, en la traducción de los ensayos, tenemos que prestar atención no solo a la palabra *alma*, sino también a sus sinónimos, como *espíritu*, *ánima*, etc., especialmente en el contexto de la cultura religiosa, ya que muchos términos diferentes que expresan

ideas similares en la religión a menudo no son claramente distinguibles en chino. En el caso del *clero*, por ejemplo, se traduce en chino como 神父 ([shengfu], padre / sacerdote / cura / abad / presbítero), 牧师 ([mushi], capellán / sacerdote / pastor / clérigo) y 教士 [jiaoshi], sacerdote / cura / clérigo / ministro), en realidad hay una gran variedad de denominaciones de los cleros de distintas religiones y sectas, pero esto es difícil de reproducir en la cultura y la lengua de China.

Por este motivo, frente a las palabras que denotan sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos, tiendo a encontrar palabras existentes en la cultura china¹¹⁹ que puedan servir de equivalentes en la traducción. Sin duda, se requiere una selección cuidadosa, especialmente cuando se traducen contextos que contienen tanto alma como sus cognados, más aún cuando hay que distinguirlos sin alterar los significados originales. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Aquí me visitan, en larga estantigua, en procesión de ánimas doloridas, todos los que en los largos siglos sufrieron la pasión trágica de mi España; aquí vienen, aves consoladoras a la par que agoreras, las almas de todos aquellos que sufrieron persecución por su justicia, por su espíritu de justicia y de verdad, las almas de todos aquellos que sucumbieron al poder infernal del Santo Oficio de la Inquisición, y esas almas me olean con su aleteo la frente enardecida de mi alma, esas almas me olean la inteligencia.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], La Atlántida)

在这里，所有那些在漫长的世纪里遭受西班牙的悲惨苦难的人，排着长长的队伍，悲伤鬼魂的队伍，来看望我；在这里，到来了，不祥的安慰鸟，所有那些因正义，因他们的正义和真理之魂而遭受迫害的灵魂，所有那些屈服于宗教裁判所的严酷权势的灵魂，这些灵魂飘动，拂过我魂魄里振奋的头颅，这些灵魂

¹¹⁹ Durante el periodo de introducción del cristianismo en China, los misioneros se dedicaron a buscar palabras chinas que pudieran expresar el sentido religioso occidental. Luego, a través de la interpretación del concepto religioso occidental, las palabras tradicionales chinas 上帝 ([Shangdi], Dios) y 天主 ([Tianzhu], Dios) se fueron cristianizando, perdiendo sus connotaciones religiosas nativas originales y evolucionando hacia nuevas palabras que simbolizaban la cultura occidental (Zhao, 2010).

拂过我的智慧。

Ejemplo 2:

Alma y no espíritu, psique y no pneuma; alma animal, ánima. Como esas ánimas que según la mitología popular católica, vagan separadas de sus cuerpos, esperando en purgatorio la resurrección de la carne. Siento que ese paisaje, que es a su vez alma, psique, ánima –no espíritu– me coge el ánima como un día esta tierra española, cuna y tumba, me recojerá –así lo espero– con el último abrazo maternal de la muerte.

(España [1933], País, paisaje y paisanaje)

灵魂而非精神，心神而非精魂，野生灵魂，鬼魂。就像天主教流传的神话中所讲的那些鬼魂，与身体分离，徘徊在炼狱中等待肉体复生。我觉得这个景观，同时也是灵魂、心神、鬼魂 —而非精神—，带走了我的鬼魂，因为有一天这片西班牙的土地，摇篮和坟墓，会用死亡的最后一个母性的怀抱 —我希望如此—把我接走。

En ambos ejemplos, es evidente el trasfondo religioso-cultural y, teniendo en cuenta la transmisión del sentido del original y la estética literaria de la traducción, se necesita seleccionar el más apropiado entre numerosos sinónimos que significan sustancia espiritual y realizar algunos cambios creativos según el contexto en chino. En el primer ejemplo, he traducido *ánimas doloridas* como 悲伤鬼魂 ([beishang guihun], fantasma del dolor), en el que 鬼魂 ([guihun], fantasma / alma / ánima) se corresponde con *ánimas*. En la superstición popular china, 鬼魂 ([guihun], fantasma / alma / ánima) es el espíritu que sigue activo después de la muerte y que iría al infierno para un juicio justo, tiene un sentido más negativo que 灵魂 ([linghun], alma) y, por tanto, se corresponde con el sentimiento de las *ánimas doloridas* que sufrieron la pasión trágica en el texto original. He traducido la expresión *espíritu de justicia y de verdad* como 正义和真理之魂 ([zhenguyi he zhenli zhi hun], palabra por palabra: justicia – y – verdad – partícula 之 – espíritu), eligiendo la palabra 魂 ([hun], alma / espíritu) en lugar del

equivalente primario 精神 ([jingshen], espíritu / ánimo), porque enfatiza el espíritu sublime, es decir, la justicia y la verdad del texto original. Por lo demás, como una lengua sin inflexión, el equivalente de *alma* y de *almas* es 灵魂 ([linghun], alma) sin añadir elementos con sentido plural. Por tanto, he empleado 魂魄 ([hunpo], alma) para traducir la palabra *alma* en *la frente enardecida de mi alma*. De esta manera, se distingue de las traducciones de las otras cuatro *almas*, facilitando la comprensión por parte de los lectores.

En los textos de Unamuno, que también fue un distinguido lingüista, no es de extrañar que encontremos palabras extrañas también para muchos españoles, ya sean palabras nuevas de su propia creación o, como en el ejemplo 2 con *pneuma* del griego antiguo, palabras de otras lenguas. Como se puede ver, en dicho caso, se han reunido múltiples repertorios de cuasi-sinónimos de *alma*, lo que sin duda plantea una gran dificultad para la traducción, tanto para distinguir sus significados como para reproducirlos con precisión. Para que no haya malentendidos, he adoptado las traducciones más directas de *alma* (灵魂 [linghun]) y de *espíritu* (精神 [jingshen]) en chino. En cuanto a la palabra *ánima*, la he traducido como 鬼魂 ([guihun], fantasma / alma / ánimo) por su connotación negativa de esperar en el purgatorio y así distinguirla de las dos primeras traducciones. Es importante señalar que la traducción de la expresión *psique y no pneuma* es 心神而非精魂 ([xinshen er fei jinghun], palabra por palabra: *psique* – *pero* – *no* – *pneuma*). Como la palabra *psique* viene de la antigua cosmovisión griega, se aplica comúnmente en las escuelas psicologías modernas, pero para reflejar aquí su valor metafísico, es decir, el significado de alma, he elegido la palabra 心神 ([xinshen], espíritu / ánimo), cuyo sentido es la mezcla de los caracteres 心 ([xin], corazón / mente) y 神 ([shen], espíritu), a fin de expresar tanto su sentido metafísico como la categoría de la mente humana. Mientras que la palabra *pneuma* en este contexto religioso significa el espíritu, para distinguirlo de la traducción de *espíritu* (精神 [jingshen]) he empleado una palabra similar, 精魂 ([jinghun], espíritu), formada por el carácter 精 [jing] para espíritu y el carácter 魂 [hun] para alma. Además, cabe mencionar la traducción del conector *y no*, a saber 而非 ([er fei], pero

no), compuesto por dos monosílabos 而 ([er], pero) y 非 ([fei], no), muy utilizados en la literatura china antigua. Se trata un conector adversativo simple pero elegante, que aparece tres veces, concretamente en las traducciones de las expresiones de *Alma y no espíritu*, *psique y no pneuma* y *no espíritu*, lo que añade una belleza fraseológica literaria china del siglo XX a la traducción.

2.6. Eterno e inmortal

Nuestro autor ha dicho “la conciencia de lo eterno, el ansia de inmortalidad es la esencia del alma racional”. En la presente colección de ensayos, se pone aún más de manifiesto la primera concepción (*apud* López Ontiveros, 2009: 129). Unamuno, en su filosofía paisajística, la preocupación por la eternidad de la naturaleza es evidente, ya que lejos de la historia, el paisaje fuera del tiempo es intemporal relativamente, y dentro de la historia, la vida cotidiana también es intemporal (*vid.* Segunda parte, Cap. 2, 1.3.1.4. y 1.3.2.2.). Se observa este punto también gracias a otras palabras unamunianas, ya que “el paisaje traduce metafóricamente la idea de la eternidad, cuya conciencia es ‘el ansia Alma racional y metafórica’” (*apud* Pál Kovács, 2008: 46).

Dado que las palabras *eterno/a*, *eternidad*, así como *siempre*, *perpetuo*, *permanencia*, aparecen muchas veces en estos ensayos, sería desastroso para la estética china seguir utilizando una misma traducción, es decir, el equivalente más simple, 永恒 [yongheng]. Por lo tanto, he adoptado dos enfoques principales para trasladar el concepto metafísico “sin principio ni fin, que permanece”, ya sea eligiendo sinónimos adecuados según el contexto del texto original o utilizando otros eufemismos para el sentido de eternidad. Véase:

Ejemplo 1:

Decía Obermann que no cabe expresar la permanencia de las montañas en una lengua, el francés, hecho por los hijos de las llanuras, [...]

(Recordando a Pereda [1923], El «ciliebro» de la tierra)

奥伯曼说，法语，这个平原儿女所创造的语言，无法描述山脉的永恒， [...]

Ejemplo 2:

Y en este clima, las viejas parábolas, las parábolas eternas, me suenan a algo enteramente nuevo.

(Canarias, [Divagaciones de un confinado] [1924], Este nuestro clima)

在这种天气下，古老的寓言，恒久的寓言，却让我听起来全然一新。

Ejemplo 3:

¡Eterna vanidad del mañana! Mejor acaso el olvido en el hoy.

(Castilla [1931-1934], Por el Alto Duero)

永远的明日浮华！或许不如今日的遗忘。

Hay que admitir que 永恒 ([yongheng], eterno / eternidad / siempre / permanencia) es la palabra preferida para traducir el concepto de ‘eterno’ y siempre está presente en los ensayos. El carácter 永 [yong] significa siempre y 恒 [heng] significa eterno, por lo que esta palabra se refiere al espíritu y al mundo siempre presentes e inmutables, simbolizando los buenos deseos por la vida y el universo. Dicha palabra, además de aparecer muchas veces en las traducciones como equivalentes de *eterno/a* y *eternidad*, también se ha utilizado para reproducir las palabras *permanencia* y *siempre*, como en el ejemplo 1. No obstante, utilizar una misma palabra demasiadas veces para expresar conceptos idénticos o similares puede dar al lector la impresión de que el vocabulario de la traducción es escaso y monótono, provocando que el texto traducido carezca de sentido estético y literario. Por este motivo, como se aprecia en los ejemplos 2 y 3, he utilizado los sinónimos 恒久 [hengjiu] y 永远 [yongyuan], con un tono algo más débil que 永恒 [yongheng], indicando la gran duración de la permanencia.

Por otro lado, también he empleado las estructuras centradas en el carácter 代 ([dai], generación / época) a fin de reproducir el sentido de eternidad, que es más

eufemística y al mismo tiempo diferenciada de la palabra 永恒 [yongheng] y sus sinónimos, lo que refleja la diversidad de las técnicas de traducción aplicadas. Los siguientes ejemplos nos ilustran este punto:

Ejemplo 4:

En Pompeya topa el visitador curioso por todas partes huellas de la vida desenfrenada, símbolos de su perpetua renovación, desnudeces humanas, pinturas murales de una obscenidad extrema.

(Notas de un viaje a Italia [1892], Pompeya, [Divagaciones])

在庞贝城，好奇的游客随处可见纵情恣欲的痕迹，世代更迭的象征，赤裸的人体，极度荒淫的壁画。

Ejemplo 5:

Y ahora todavía, tiovivos, columpios, gramófonos y olor a fritanga de churros, para recreación de ese buen pueblo bajo, eterno aprendiz.

(Madrid [1932-1933], Orillas del Manzanares)

如今这儿仍能看见旋转木马、秋千、留声机，仍能闻到炸小油条的香味，这个美好乡镇里的代代学子，能在这里尽情的游耍。

En el ejemplo 4, he traducido la expresión *perpetua renovación* como una palabra de cuatro sílabas 世代更迭 ([shidai gengdie], cambio generacional), compuesta por la palabra 世代 [shidai] que equivale a *generación*, aunque en este caso significa *lo constante* y la palabra 更迭 [gengdie] que equivale a *alternar*. Aquí se alude a la renovación, utilizando en realidad la metáfora china para indicar eufemísticamente el significado original. En cuanto al ejemplo 5, he empleado 代代学子 ([daidai xuezi], generaciones de estudiantes) para reproducir *eterno aprendiz* en el texto traducido. Entre ellos, la duplicación del carácter 代 ([dai], generación / época), es decir, 代代 ([daidai], generaciones) es un eufemismo de *eterno*. Cabe destacar que ambas palabras de cuatro sílabas pertenecen al estilo clásico de la lengua escrita, lo que hace que la traducción sea elegante, eufemística y más cercana a las expresiones literarias de

principios del siglo XX, a saber, a la mezcla de palabras clásicas y vernáculas.

Al traducir las palabras *immortal* e *inmortalidad*, sus principales equivalentes en los diccionarios son 不死 ([busi], no morir) y 永生 ([yongsheng], vida eterna). Como estas dos palabras contienen 死 ([si], morir / muerto) y 生 ([sheng], nacer / vivo), en general no los utilizo en favor de la elegancia y suavidad de la traducción. Así, aplico 不朽 ([buxiu], inmortal / inmortalidad), compuesto por el adverbio negativo 不 ([bu], no) y el verbo 朽 ([xiu], podrirse) para indicar el sentido metafísico de lo interminable. Véase:

Ejemplo 6:

Y en esta capilla, entre otras excelencias, aquella representación de las épocas de la vida de nuestros pobres primeros padres, Adán y Eva, a los que, acabada su breve inmortalidad interina, guíales a la huesa la Muerte, mientras les toca la guitarra.

(Castilla [1931-1934], Jueves Santo en Rioseco)

在这个教堂里的小教堂，举办过贝纳文特的庆典。而这个小教堂的出众之处，还在于对我们可怜的第一代父母亚当和夏娃生活时代的描绘，他们在结束了短暂却不朽的生命后，死神为他们弹奏吉他，引导他们走向死亡。

En este caso, el empleo de la expresión 短暂却不朽 ([duanzan que buxiu], lit. breve pero inmortal) expresa el fuerte contraste entre *breve* e *immortal*. Como el tema es Adán y Eva, dos figuras bíblicas que representan el inicio de la humanidad, entonces aquí 不朽 ([buxiu], inmortal / inmortalidad) es la descripción más apropiada para describir este significado tan abstracto.

Conclusión

Este proyecto de tesis doctoral tiene como objetivo resolver los problemas que plantea la traducción al chino de la obra *Paisajes del alma* de Unamuno¹²⁰. Si el ensayo español no es un género muy extendido en China, aún menos lo es la obra ensayística de nuestro autor. Como se ha demostrado a lo largo de estas páginas, el proceso de traducción de esta colección de ensayos ha sido complejo y difícil. Aunque en un primer momento –y como no podía ser menos– hemos prestado atención a las diferencias lingüísticas entre el español y el chino, conviene no olvidar que el carácter cultural de las obras literarias obliga a considerar algo más que los aspectos meramente lingüísticos cuando se trata de llevar a cabo una traducción apropiada.

La traducción propuesta en este trabajo ha perseguido, en su conjunto, los objetivos de fidelidad, claridad y elegancia; su intención no ha sido otra que reproducir el contenido y las ideas del texto original, garantizando en todo momento la claridad, la comprensibilidad y la coherencia en la lengua de destino, sin olvidar el valor literario y artístico. No está de más hacer aquí hincapié en algunos de los obstáculos que más han influido en el resultado final. El paisaje unamuniano cuenta con un componente filosófico-metafísico importante. Un ejemplo de ello es la palabra *cielo*, que se ha vertido en varios contextos con distintas palabras según se busque destacar su inmensidad, su solemnidad o su connotación religiosa. Tenemos otra situación que ha sido aún más intrincada: los sinónimos *alma*, *espíritu*, *ánima*, *psique*, *pneuma*, con sentido religioso y filosófico; estos vocablos aparecen juntos en un mismo pasaje, lo que ha requerido encontrar un número suficiente de sinónimos en chino y una disposición extremadamente cuidadosa del orden de las palabras, a fin de evitar el tedio causado por las repeticiones. Si algunos de los equivalentes corresponden exactamente al original, otros presentan diferencias evidentes o meramente sutiles; en todo caso, confío en que todos hayan constituido la mejor opción en sus respectivos contextos.

Podemos observar también el amplio uso de los *chengyu* y palabras de cuatro caracteres, que son alternativas muy comunes a los refranes españoles o las sentencias

¹²⁰ En el anexo se proporciona una traducción completa al chino.

clásicas. Este es un medio importante para recrear la belleza literaria y el sentido de su época de la obra original. Cuando no se puede lograr una traducción fiel, clara y elegante al mismo tiempo, es conveniente cambiar en cierta medida el sentido original para crear una versión más fluida y estética. Es la decisión que he tomado en algunos casos.

Uno de los mayores retos está relacionado con la forma oracional. En español –y más en la obra unamuniana– predomina la combinación formal, mientras que en chino se usa la combinación semántica. El traductor se enfrenta con la dificultad de trasladar una lengua hipotáctica, caracterizada por una estructura rigurosa y lógica, a una lengua concisa y dominada por la idea. Las frases de nuestro filósofo son únicas en su estilo, ya sean cortas y concisas, o largas. Al trasladarlas, algunos traductores chinos, como Zhu Jingdong o Wei Ping, se esfuerzan por ser fieles a la estructura y al contenido del original, aplicando principalmente cambios en el orden de las palabras, para que la traducción sea legible y comprensible. Sin embargo, en muchas de las frases que contienen reflexiones filosóficas e ideas religiosas, la fidelidad del original va a menudo en detrimento del efecto literario del texto traducido. Como consecuencia, el resultado es poco natural y abstracto. Esto significa que es difícil que el lector experimente de forma natural la inspiración filosófica y religiosa original, que es lo que el traductor debería haber buscado. Por lo tanto, en lo que respecta a mi traducción, suelo hacer cambios para que la relación lógica interna de toda la frase resulte perfecta, centrándome en resaltar el pensamiento y la conciencia del autor. Esto permite al lector chino comprender las formaciones culturales del texto original referidas a la filosofía y la religión.

Unamuno juega a menudo con el lenguaje y hace un uso abundante de las figuras literarias. Se trata de la parte más difícil a la par que divertida de la traducción de *Paisajes del alma*. Afortunadamente, los recursos retóricos de ambas lenguas son muy similares, de modo que la mayor parte de los elementos estructurales y lógicos del español ha podido trasladarse literalmente al chino. Por supuesto, el traductor debe dominar y utilizar bien la lengua china para que el lector pueda apreciar el estilo de la obra original. Un ejemplo de ello es la traducción de *Montañeses ayudarían a Pelayo*;

llaneros siguieron al Cid (山里人愿襄助佩拉约；平原人则跟随熙德). Esta oración reproduce perfectamente el efecto estético del paralelismo, con una correspondencia uno a uno entre las palabras de la traducción y las del original. Asimismo, su traducción china tiene una melodía y una estructura similares a la original. Por otra parte, las contradicciones en las palabras y las luchas internas del autor también pueden ser transmitidas al lector e inspirarle a pensar y sentir en consecuencia. Al traducir *eternizó la momentaneidad momentaneizando la eternidad* (永恒了瞬间也瞬间了永恒) y *nada más que como poeta ... nada menos que como poeta* (不外乎诗人...不亚于诗人), sólo se requieren pequeñas alteraciones para transmitir el encanto del original.

Sin embargo, en el caso de algunas figuras semánticas y fonéticas, debido a las enormes diferencias que ya conocemos entre las dos lenguas, conseguir una correspondencia fonética exacta es imposible. Por lo tanto, se requiere una adaptación creativa para producir un efecto estético equivalente y encajar con el gusto literario del lector. Naturalmente, las habilidades literarias del traductor determinan la experiencia lectora. La traducción creativa de *Y el pueblo en torno de él se reía, jugaba, se holgaba, se regocijaba, se gozaba, aunque a las veces llorase y se desesperase; pasaba y se quedaba* (而他周围的人笑了, 玩了, 欢了, 喜了, 乐了, 尽管有时候, 也哭了, 绝望了; 经过了也停留了) es un buen ejemplo de ello. Los equivalentes de los verbos flexionados de este ejemplo contienen la misma partícula china y, aunque la forma retórica fonética es diferente a la del original, transmiten la misma sencillez, donosura y melodía al lector. La mayoría de las metáforas de Unamuno sobre el paisaje son nuevas y curiosas para el lector sinohablante. Pero podemos observar que se han adaptado algunas metáforas poco naturales y ambiguas al contexto chino, como vemos en la traducción de *teatro* (战场) como ‘campo de batalla’. En este caso, una metáfora poco visible se ha convertido en una expresión clara, lo que reduce el uso de recursos y efectos literarios en la traducción.

El vocabulario característico unamuniano ha sido otra dificultad y ha merecido un tratamiento especial. Es difícil que destaquen estas palabras tan personales en el texto traducido. Como bien sabemos, nuestro autor utiliza a menudo palabras arcaicas, que no pueden reproducirse exactamente en chino. Aunque en la traducción se recurre al

chino clásico para crear el mismo valor literario (de hecho, se han propuesto versiones en un chino clásico especialmente sencillo y elegante), es evidente que la experiencia del lector chino no puede ser idéntica a la del español. En estos casos, bastará con acercarse lo suficiente a ella. En cuanto a las demás palabras unamunianas, sus traducciones son más fieles y claras en sus respectivos contextos. El equivalente de *matria* (祖国母亲), por ejemplo, da al lector la impresión de ser una palabra propia del chino, mientras que la traducción de *topofobia* (异地恐惧症), en cambio, se presenta como una palabra extranjera.

No queda sino añadir que con este trabajo he pretendido también, como última meta, enriquecer el conjunto de las obras españolas de principios de siglo en lengua china y despertar en los lectores de mi país un interés por el ensayo hispánico, así como un mayor aprecio por la literatura paisajística unamuniana. Sentiría una enorme satisfacción si estas páginas pudieran servir de guía para la traducción de otros ensayos en lengua española, pero también de ayuda para el trabajo de los especialistas en literatura comparada y en estudios culturales de España y China.

Para terminar, mencionaré lo significativo que ha resultado este proyecto para mí, pues gracias a él he adquirido una comprensión y un sentimiento más profundos tanto del género ensayístico como del trabajo de traducción. Se trata de un punto de partida importante en mi carrera como traductora. Después de haber mejorado mi capacidad de traducción y de haber adquirido una base teórica sólida, espero poder realizar más traducciones de este tipo de textos en el futuro, contribuyendo así a la difusión de la literatura española en China.

Bibliografía

- Abella Maeso, M. J. (1996). "Unamuno: una aportación a la filosofía de la religión".
En *Endoxa: Series Filosóficas*. No. 7, pp. 179-200.
- Agudo Ramírez, M. (2005). "Los orígenes del poema en prosa en España". En *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. No. 14, pp. 103-123. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Aletá Alcubierre, E. (2008). "Ser y estar con adjetivos. ¿Cualidades y estados?". En *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas*. Vol. 2, no. 3, pp. 1-10.
- Aparicio, J. P. (1994). *La forma de la noche*. Santillana, S.A.
- Ara Torralba, J. (2017). "Cuando la filología se hace ensayo". En *Artes del ensayo: Revista internacional sobre el ensayo hispánico*. No.1, pp. 83-89.
- Araujo, A. (2013). *Crónicas de primavera y otoño: Relatos Del Confucianismo*. (Traducción de 《春秋左传》). Buenos aires: Quadrata.
- Arenas Cruz, M. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Arenas Cruz, M. (2005). "El ensayo como clase de textos del género argumentativo". En *El ensayo como género literario / coord. por María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González, Vicente Cervera Salinas*. Pp. 43-62. Editores: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones
- Arnáiz Amigo, P. (1982). "España en los libros de viajes de Unamuno". En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Eugenio de Bustos Tovar*. Vol. 1, pp. 135-142.
- Asturias, M. (1969). *El señor presidente*. Madrid: Cátedra.

- Aullón de Haro, P. (2005). “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”. En *El ensayo como género literario / Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Pp. 13-24.
- Azorín. (2010). *España*. Madrid: Editorial Biblioteca Nuevas, S.L.
- Azorín. (1905). *Los pueblos*. Madrid: Leonardo Williams.
- Baralt, R. M. (1906). *Diccionario de galicismos*. Madrid: Librería de Leocadio López.
- Barrada, A. (2007). “Intertextualidad y traducción: La alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español”. En *Revista electrónica de estudios filológicos*. No. 13.
- Bautista Bergua, J. (2010). *El libro canónico de la historia de confucianismo*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Belén Hernández, M. (2005). “El ensayo como ficción y pensamiento”. En *El ensayo como género literario / Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Pp. 143-178.
- Bense, M. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. Disponible en: <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2019/09/bense-sobreelensayoysuprosa.pdf>
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Blanco Aguinaga, C. (1975). *El Unamuno contemporáneo*. Barcelona: Editorial Laia.
- Borillo Marco, J., Verdegal Cerezo, J. y Hurtado Albir, A. (1999). “La traducción literaria”. En *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa.
- Bucurenciu, I. (1977). “Apuntes sobre el estilo de Unamuno en ‘Vida de Don Quijote y Sancho’”. Edición digital a partir de Actas del Quinto Congreso de la

Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, pp. 235-243. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd52m8>

Calzada, J. (1952). "Unamuno, paisajista". En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Vol. 3, pp. 55-80.

Carriscondo Esquivel, F. (2005). "La crítica lexicográfica y la labor neológica de Miguel de Unamuno (a la luz de los comentarios de Ricardo Palma)". En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Vol. 40, pp. 13-29.

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Catford, J. C. (1970). *Una teoría lingüística de la traducción. Ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cela, C. J. (1983). *Mazurca para dos muertos*. Esitorial Seix Barral, S.A.

Cela, C. J. (1998). *La colmena*. Madrid: Cátedra.

Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha*. Disponible en: http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7_6253.pdf

Chang, F. L. (2004). 《西班牙语和汉语中的形象用法及有关翻译问题》 (Título traducido al español: *Los tropos en español y en chino y su traducción*). Beijing: Capital Normal University Press.

Chen, L. y Zhang, F. L. (2014). 《二十首情诗和一首绝望的歌》 (Traducción de *Cien sonetos de amor*). Haikou: Editorial South Sea.

- Chen, Y. L. (2015). “Los marcadores discursivos del chino y del español en textos escritos: los conectores contraargumentativos”. Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/672364/chen_ya_ling.pdf?sequence=
- Ciruela Alférez, J. J. (2014). “La ‘Propuesta para la fundación de un Instituto de Traducción’ (1894) de Ma Jianzhong y su contribución a la teoría de la traducción en China”. En *Artículos Originales*. Vol. 25, pp. 87-108.
- Corredor Plaja, A. M. (2011). “Traducción y uso de notas a pie de página: reflexiones a partir de la propia práctica”. En *Construcción de identidades y cultura del debate en los estudios en lengua francesa / coord. por Mercedes Sanz Gil, Joan Manuel Verdegil Cerezo*. Pp. 150-164.
- Csejtei, D. (1999). “La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno”. En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. No. 34-35, pp. 153-180.
- Csektei y Juahász. (2019). *Meditaciones filosóficas sobre el paisaje*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Cui, Y. (2006). 《传统的断裂——围绕钱锺书先生“化境”理论的思考》 (Título traducido al español: *La ruptura de la tradición —Reflexiones sobre la teoría del “transformación” de Qian Zhongshu*). En *Foreign Languages and Their Teaching*. No.3 , pp. 46-48.
- Dai, Y. (1995). 《古代散文分类之我见》 (Título traducido al español: *Categorías de prosa antigua*). En *Journal of Yiyang Teachers College*. Vol. 16, pp. 20-23.
- Dañino, G. (2006). *El maestro de los cinco sauces, poemas de Tao Yuanming: antología*. Madrid: Hiperión.
- Deng, J. (2006). 《几种汉语隐喻类型研究》 (Título traducido al español: *Estudio de varios tipos de metáforas chinas*). En *Journal of Southwest University for Nationalities (Philosophy and Social Sciences)*. No. 84, pp. 268-270.

- Dianda Martínez, A. M. (2000). “Intertextualidad y simbolismos: Su importancia en la traducción y recreación del texto literario”. En *Letras*. Vol. 1, No. 32, pp. 91-105.
- Dong, F. Z. (1981). 《西班牙慣用語一千句》 (Título traducido al español: *Mil modismos en español*). Taipei: Zhongyang Tushu.
- Du, X. M. (2017). 《文学作品汉译实践中破折号的翻译策略探析 ——以<爱丽丝漫游奇境>为例》 (Título traducido al español: *La estrategia de traducción de los guiones en la práctica de la traducción de obras literarias en chino - Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas como ejemplo*). En *Journal of Hubei University of Economics: Humanities and Social Sciences*. Vol.14, No. 7, pp. 111-113, 146.
- Duan, J. C. (2007). 《生命的悲剧意识》 (Traducción de: *Del sentimiento trágico de la vida*). Shanghai: Huacheng Publishing House.
- Fang, M. Z. (1993). 《翻译中的阐释与注释》 (Título traducido al español: *Interpretación y exégesis en la traducción*). En *Shandong Foreign Language Teaching*. No. 1, pp. 50-52.
- Fang, Y. (1988). 《迷雾》 (Traducción china de *Niebla*). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
- Fernández González, J. R. (1994-1995). “D. Ramón Menéndez Pidal y Los orígenes del español”. En *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Tomo 44-45, no.2, pp. 251-270.
- Fernández Turienzo. (1997). “Unamuno, lo inconsciente y la historia”. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. No. 32, pp. 77-98.
- Fu, J. Z. (2009). 《中国散文文体的近现代嬗变》 (Título traducido al español: *La transmutación moderna del género de la prosa china*). En *Journal of Hunan university*. No.1, pp. 81-86.
- Fu, L. (1982). 《〈高老头〉重译本序》 (Título traducido al español: *Prefacio a la*

- retraducción de “El Viejo”). En *Obras completas de Fu Lei*. Hefei: Anhui People's Publishing House.
- Fu, Y. S. (1983). 《柏拉特罗与我》 (Traducción de *Platero y yo*). Taipei: The Vista Publishing.
- Galdó, B. P. (1923). *Fisonomias sociales*. Madrid: San Marcos.
- Gao, J. T. (2013). 《从功能对等理论评张谷若<德伯家的苔丝>译本中四字词语的运用》 (Título traducido al español: *El uso de palabras de cuatro letras en la traducción de Zhang Guruo de Tess of the D'Urbervilles desde la teoría de la equivalencia funcional*). En *Masterpieces Review*. Pp. 27-29.
- Gao, X. F. (2010). 《精选西班牙语谚语 2000 句》 (Título traducido al español: *Una selección de 2000 refranes españoles*). Beijing: Capital University of Economics and Business Publishing House.
- García Barrientos, J. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros.
- García Blanco, M. (1954). “Italia y Unamuno”. En *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Tomo 4, pp. 183-219.
- García Blanco, M. (1954). *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos no incluidos en sus libros*. Edición: Universidad de Salamanca.
- García Blanco, M. (1979). “Nota a la primera edición”. En *Paisajes del alma*. Pp. 7-9.
- García Chichón, A. (1991). *La muerte en la cultura Andaluza*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L.
- García Cruz, C. M. (2017). “Bases científicas del pensamiento geológico de Benito Jerónimo Feijoo”. En *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*. No. 27, pp. 197-218.
- García Gallarín, C. (1990). “Notas sobre los helenismos neológicos en la obra de Miguel de Unamuno”. En *Estudios clásicos*. Tomo 32, No. 97, pp. 31-40.
- García Gallarín, C. (1997). “Vocabulario unamuniano: procedimientos implicados en

- la formación de palabras. Préstamos o extranjerismos y voces dialectales”. En *Revista de filología románica*. Vol. 1, No. 14, pp. 257-280.
- García Gallarín, C. (1998). *Léxico del 98*. Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- García López, R. (2004). *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales: (texto literario y texto de opinión)*. Editor: Carlos Iglesias.
- García Márquez, G. (1995). *Del amor y otros demonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Márquez, G. (2015). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Penguin Random House Group Editorial.
- García Mateo, R. (1987). “Las «contradicciones» de Unamuno. Base de su pensamiento”. En *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*. Vol. 43, pp. 3-24.
- Gómez Martínez, J. (1992). *Teoría del ensayo*. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/indice.htm>
- González Egido, L. (1983). *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gu, W. (1986). 《破镜重圆》 (Traducción china de *La mujer nueva*). Xian: Shanxi People Publishing House.
- Guo, J. X. y Shao, H. Y. (2006). 《赋与骈文》 (Título traducido al español: *Fuga y paralelismo*). En *The Northern Literary Studies*. No. 4, pp. 23-27.
- Guo, R. (2018). 《现代汉语词类研究》 (Título traducido al español: *Estudio de las clases de palabras chinas modernas*). Beijing: The Commercial Press.
- Hamill, S. y Seaton, J. P. (1998). *The Essential Chuang Tzu*. Boston: Shambhala Press.

- Hatim, B. y Mason, I. (1993). *Discourse and the translator*. New York: Longman.
- He, Y. (2008). 《现代汉语欧化语法现象研究》 (Título traducido al español: *Un estudio sobre el fenómeno de la gramática china moderna europeizada*). Beijing: The Commercial Press.
- Herrero Quirós, C. (1999). “Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: Algunas orientaciones”. En *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*. No. 1, pp. 83-90.
- Hoyos Ruiz, A. (1956). “Estilo literario de Unamuno”. En *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. No. 13, pp. 4-9.
- Hu, W. J. (2006). 《功能翻译理论指导下的专有名词翻译》 (Título traducido al español: *Traducción de nombres propios guiada por la teoría de la traducción funcional*). En *Shanghai Journal of Translators*. No.4, pp. 34-36.
- Hu, Z. L. (1997). 《语言·认知·隐喻》 (Título traducido al español: *Lenguaje·cognición·metáfora*). En *Modern Foreign Languages*. No.4, pp. 50-57.
- Huang, B. y Liao, X. (2002). 《现代汉语》 (Título traducido al español: *Chino moderno*). Beijing: Higher Education Press.
- Huang, Z. y Liu, J. (1980). 《总统先生》 (Traducción china de *El señor presidente*). Beijing: Foreign Literature Publishing House.
- Huang, Z. y Liu, J. (1999). 《夜色苍茫》 (Traducción de *La forma de la noche*). Beijing: Huaxia Publishing House.
- Hurtado Albir, A. (2017). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jaramillo Lugo, J. (2012). “Del sentimiento trágico de la vida como elaboración conceptual de la antropología unamuniana”. Disponible en: <http://e->

spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Jjaramillo/Documento.pdf.

- Ji, X. (2004). 《霍乱时期的爱情》 (Traducción de *El amor en los tiempos del cólera*). Huhehaote: Yuanfang Publishing Corporation.
- Jia, H. (1999). 《英汉信息中心的异同及对翻译的启示》 (Título traducido al español: *Similitudes y diferencias entre los centros de información ingleses y chinos e implicaciones para la traducción*). En *Journal of Air Force Radar Academy*. Vol. 13, No. 3, pp. 69-72.
- Jiang, Z. C. y Jiang, F. G. (1987). (Traducción de *El amor en los tiempos del cólera*). Haerbin: Heilongjiang People's Publishing House.
- Jiménez Arribas, C. (2005). “Estudios sobre el poema en prosa”. En *Signa: revista de la Asociación española de semiótica*, vol. 14, pp. 125-144. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Jiménez Arribas, C. (2005). “Estudios sobre el poema en prosa”. En *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. No. 14, pp. 125-144. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr5045>
- Jiménez, J. R. (1993). *Platero y yo*. Ediciones Cátedra, S.A.
- Jin, H. (2002). 《跨文化交际翻译》 (Título traducido al español: *La traducción comunicativa intercultural*). Pekín: China Translation Corporation.
- Jin, P. C. (2018). 《六朝骈文声律结构》 (Título traducido al español: *Paralelismo sonoro y rítmico de la Sexta Dinastía*). En *Journal of Tongren University*. Vol. 20, No. 1, pp. 86-93.
- Kovacci, O. (2000). *El comentario gramatical: teoría y práctica*. Madrid: Arco-Libros.
- Laforet, C. (1956). *La mujer nueva*. Barcelona: Editorial Destino.

- Lakoff, G. y Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lapesa, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- León Felipe, B. (1999). *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Universidad de La Laguna.
- Li, C. B. (2008). 《王佐良翻译风格研究》 (Título traducido al español: *Un estudio del estilo de traducción de Wang Zhaoliang*). Shanghai: Shanghai International Studies University.
- Li, C. N. y Thompson, S. A. (1989). *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*. University of California Press.
- Li, D. M. (1992). 《为亡灵弹奏》 (Traducción china de *Mazuerca para dos muertos*). Guilin: Lijinag Publishing House.
- Li, J. Z. (1994). 《西班牙语冠词及名词复数的翻译》 (Título traducido al español: *Traducción de la Artíula y del Sustantivo Plural Españoles*). En *Journal of Beijing International Studies University*. No.3, pp. 23-28.
- Li, R. L. (2009). 《论汉语的单音词》 (Título traducido al español: *Sobre los monofonemas en chino*). En *Linguistic Research*. Vol. 2, pp. 1-7.
- Liang, X. M. (1999). 《小灰驴与我—安达路西亚挽歌》 (Traducción china de *Platero y yo*). Taipei: Zhiwen Press.
- Lin, G. (2015). 《我坦言我曾历经沧桑》 (Traducción china de *Confieso que he vivido*). Haikou: Editorial South Sea.
- Lin, H. (1997). 《中国翻译词典》 (Título traducido al español: *Diccionario de Traducción Chino*), Wuhan: Hubei Education Publishing House.
- Lin, W. Z. (2001). 《小毛驴与我》 (Traducción de *Platero y yo*). Taipei: Bookman.

- Lin, Y. A. (2018). 《著名的衰落》 (Título traducido al español: *Decadencia famosa*). Guangzhou: Huacheng Publishing House.
- Líndez Vílchez, B. (2015). *La construcción de la memoria del paisaje: paisajes contruidos, paisajes con memoria*. Tesis doctoral dirigida por Juan Calatrava Escobar (dir. tes.). Universidad de Granada
- Liu, B. S. (1989). 《英国散文与兰姆随笔翻译琐谈》 (Título traducido al español: *Una discusión sobre la traducción de la prosa inglesa y los ensayos de Lamb*). En *Chinese Translators Journa*. No.1, pp. 38-40.
- Liu, C. L. (2012). *Morfología contrastiva del chino mandarín y el español. Formas de gramaticalización y lexicalización*. Universidad de Valladolid.
- Liu, J. C. (2004). 《阿左林作品在现代中国的传播与接受》 (Título traducido al español: *La transmisión y recepción de las obras de Azorín en la China moderna*). En *Modern Chinese Literature Studies*. No. 4, pp. 232-248.
- Liu, J. S. (2015). 《堂吉诃德》 (Traducción de *Don Quijote de la Mancha*). Beijing: Central Compilation & Translation Press.
- Zhu, J. D. (1997). 《一部小说如何创作》 (Traducción de *Cómo se hace una novela*). En 《世界散文经典》 (Título traducido al español: *Prosa clásica del mundo*). Shenyang: Chun Feng Literary Publishing Company.
- Llorens García, R. (2003). “Los libros de viajes de Miguel de Unamuno”. Biblioteca virtual universal.
- López García, D. (1996). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- López Ontiveros, A. (2009). “Valor, significado e identidad del campo y de los paisajes rurales españoles según Unamuno”. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. No. 51, pp. 127-152.
- Lou, Z. y Tian, B. (1997). 《世界散文经典: 西方卷 (上)》 (Título traducido al español: *Clásicos de la prosa mundial: volumen occidental*). Haerbin: The North

Literature and Art Publishing House.

Lu, H. y Lü, L. (1998). 《西翻中翻译技巧与解析》 (Título en español: *Técnicas para traducir del español al chino*). Taipei: Caves Books.

Luque Moya, G. (2012). “El paisaje en la antropología de Unamuno”. En *Revista de filosofía*. No. 46, pp. 171-179.

Ma, W. (2014). “Comparación sintáctica entre el español y el chino mandarín”.
Disponible en:
https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/27847/TFM-_Wenjuan.pdf;jsessionid=A113991850C39DDD9E16A1E785C76DB6?sequence=2

Maestro, J. G. (1990). “Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: el “Quijote” desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898”. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Pp. 241-264.

Mao Tse-tung. (2009). *Sobre la contradicción*. Disponible en:
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IkLEKe3e2RsJ:https://omegalfa.es/downloadfile.php%3Ffile%3Dlibros/sobre-la-contradiccion.pdf+%&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=jp&client=safari>

Mao, J. L., Liang, D, R., Li, D. y Lin, G. (2011). 《西汉汉西词典》 (Título traducido al español: *Diccionario español-chino chino-español*). Beijing: Editorial comercial.

Mao, P. (2006). 《从西语中一些含动物比喻的中文翻译出发—浅析西语比喻修辞格汉译的可能性》 (Título traducido al español: *Análisis de la posibilidad de traducir metáforas del español-chino*). En *Journal of Beijing International Studies University*. No. 8, pp. 29-34.

Marco Martínez, C. (2019). “La categoría de “clasificador” en chino mandarín y otras lenguas”. En *Sinologia Hispanica, China Studies Review*. Vol. 9, No. 2, pp. 31-56.

- Margenot, M. R. (2009). "Intrahistoria en Unamuno e intratiempo en Machado". En *Revista de Estudios Literarios*. No. 42. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/intrahis.html>
- Marías, J. (1965). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa Calpe.
- Marías, J. (1953). *El existencialismo en España*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Marichal, J. (1957). *La voluntad de estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- Marichal, J. (1984). *El secreto de España. Ensayo de historia intelectual y política*. Madrid: Taurus.
- Meng, J. C. (1986). 《蜂房》 (Traducción china de *La colmena*). Beijing: Beijing literature and Art Publishing House, October.
- Meng, J. C. (2019). 《西译中国现代散文选》 (Título traducido al español: *Antología de ensayos chinos modernos*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Minzhengbu diming yanjiusuo. (2017). 《世界地名译名词典》 (Título traducido al español: *Diccionario de transliteración de nombres geográficos del mundo*). Beijing: China Social Press.
- Minzhengbu diming yanjiusuo. (2012). 《外语地名汉字译写导则》 (Título traducido al español: *Directrices de transformación de nombres geográficos de lenguas extranjeras al chino*). Beijing: Standards Press of China.
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach". En *Journal des traducteurs*. Vol. 47, no. 4, pp. 498-512.
- Morón Arroyo, C. (1982). "Unamuno y Hegel". En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Eugenio de Bustos Tovar*. Vol. 2, pp.

311-318.

Morón Arroyo, C. (2002). “La retórica del ensayo”. En *El ensayo, entre la filosofía y la literatura. / coord. por Juan Francisco García Casanova*. Pp. 129-156.

Moya Jiménez, V. (2017). *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.

Muriano Rodríguez, M. M. (2012). “El ‘Vocabulario’ salmantino de Vida de don Quijote y Sancho”. En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH / coord. por Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari*. Vol. 8, pp. 260-269.

Neruda, P. (2004). *Confieso que he vivido*. Editorial: Debolsillo.

Neruda, P. *Cien sonetos de amor*. Disponible en: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_N/NERUDA/Cien.pdf

Newmark, P. (2016). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

Nicol, E. (1998). “Ensayo sobre el ensayo”. En *El problema de la filosofía hispánica. 2aed.* México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 209-278.

Nida, E. (1986). *La traducción, teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Nida, E. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.

Nord, C. (1996). “El error en la traducción: categorías y evaluación”. En *La enseñanza de la traducción / coord. por Amparo Hurtado Albir*. Pp. 91-108. Disponible en: <https://studylib.es/doc/5709695/el-error-en-la-traducción--categor%C3%ADas-y-evaluaci%C3%B3n>

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.

- Nuez, S. (1959). “Unamuno en Fuerteventura”. En *Anuario de Estudios Atlánticos*. No. 5, pp. 133-236.
- Nuez, S. (1998). *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*. Editores: La Laguna (Tenerife): Instituto de Estudios Canarios.
- Oliver Marcuello, M. (1995). “Retórica y traducción”. En *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés: [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE) / coord. por Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler*. Pp. 23-26.
- Ortega Cantero, N. (2016). “La valoración del paisaje en Unamuno: claves geográficas y dimensiones simbólicas”. En *Cuadernos Geográficos*. Vol. 55, no. 2, pp. 6-27.
- Pál Kovács. (2008). “La metáfora orgánica como nexo entre la ficción artística y la realidad natural en «San Manuel Bueno, mártir»”. En *Artículos*. Vol. 45, pp. 43-63.
- Pan, S. (1994). 《西文新聞集錦》 (Título traducido al español: *Colección de noticias en español*). Taipei: Central Book Publishing House.
- Pan, S. (1996). *Técnicas y formas de traducción chino-español*. (Título en chino: 《中西文翻译技巧与方式研究》). Taipei: Zhongyang Tushu.
- Pascual Barciela, E. (2015). “La trascendencia del paisaje en andanzas y visiones españolas, de Miguel de Unamuno”. En *Revista de estudios filológicos*. No. 28. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42956/1/La%20trascendencia%20del%20paisaje.pdf>
- Pávlovich Chéjov, A. (1999). *La gaviota*. Madrid: Unidad Editorial.

- Pavón Lucero, M. (1999). “Clases de partículas: preposición, conjunción y adverbio”.
En *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Payá Rico, J. (2018). *La forja de un periodista. Azorín (1891-1906)*. Universidad de Alicante.
- Paz, O. (2000). *Chuang-tzu*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Peris, E. M. (2008). *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes.
- Piñero Martínez, B. (2013). *Lu Xun: La mala hierba*. Madrid: Bartleby Editores.
Disponibile en: <https://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4714>
- Piquer Desvaux, A. (1995). “Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz”. En *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés: [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFFUE) / coord. por Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler*. Pp. 327-334.
- Qian, Z. (2002). 《七綴集》 (Título traducido al español: *Colección de Qi zhui*).
Beijing: SDX Joint Publishing Company.
- Rabaté, Jean-Claude. (2000). “Madrid 1880: Un Nuevo Mundo para el joven Unamuno”. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 4, pp. 194-204.
- Rabaté, Jean-Claude. (2002). “El destierro de Miguel de Unamuno en París”. En *Cuaderno gris*. No. 6, pp. 71-82.
- RAE. (2011). *Nueva gramática de la lengua española: fonética y fonología*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ramírez Bellerín, L. (1998). “La triple dificultadde Yan Fu”. En *Quaderns: Revista de traducció*. No. 1, pp. 117-120.
- Ramírez Bellerín, L. (1999). *Del carácter al contexto: teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.

- Ramírez Bellerín, L. (2004). *Manual de traducción chino-castellano*. Madrid: Gedisa.
- Ramírez Valencia, J. R. (2013). “Individualidad y personalidad en la filosofía de Miguel de Unamuno”. En *Franciscanum*. Vol. 55. No. 160, pp. 51-79.
- Real Academia Española. (1999). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española: manual*. Madrid: Espasa Libros.
- Reiss, K. y Vermeer, H. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. New York: Routledge.
- Relinque Eleta, A. (1995). *El corazón de la Literatura y el Cincelado de Dragones* (Traducción de 《文心雕龙》). Granada: Editorial Comares.
- Ribas Ribas, P. (1978). “Unamuno y Hegel”. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. No. 25-26, pp. 55-89.
- Río, A. y Benardete, J. (1946). *El concepto contemporáneo de España – Antología de ensayos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Roberts, S. (2013). “Del sentimiento trágico de la vida (1913)”. En *Signa: revista de Hispanismo Filosófico*. No.18, pp. 115-122. La Asociación de Hispanismo Filosófico.
- Rodríguez Fischer, A. (2007). “Imágenes del deseo”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 682, pp. 15-38.
- Rodríguez, J. C. (2003). “Algo más sobre el ensayo. El ensayismo en España (2001-2002)”. En *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*. No. 1, pp. 123-147.

- Romero-Luque, M. (2000). “Estilo y forma poética en Unamuno”. En *Philologia hispalensis*. Vol. 14, No. 1, pp. 219-236.
- Ruiz Baudrihaye, J. (2014). “De libros y viajeros (desde el siglo XIX hasta principios del XX)”. En *La memoria rescatada / coord. por Carolina Miguel Arroyo, María Teresa Ríos Reviejo*. Pp. 48-65.
- Sánchez Diana, J. M. (1953). “Ensayo sobre el siglo XVIII español”. En *Theoria: an international journal for theory, history and foundations of science*. Vol. 2, No. 5-6 (ABR-SEP), pp. 62-76.
- Sánchez Quiñones, J. (2005). “Artes pesqueras en la cuenca alta y media del Tajo (siglos XII-XVI). Espacio, tiempo y forma”. En *Serie III, Historia medieval*. No. 18, pp. 231-244.
- Santacana, R. F. (2001). *Traducción Aplicada del Chino al Español*. (Título traducido al chino: 《应用中西翻译》). Taipei: Guan Tang.
- Savignano, A. (2010). “Filosofía y religión en Unamuno: el nadismo”. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Vol. 48, No. 1, pp. 107-116.
- Simpson, D. (2010). “Algunos vínculos de la simbología paisajista de Castilla en Unamuno y Antonio Machado”. En *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*. Disponible en: <http://www.abelmartin.com/critica/simpson.html>
- Suárez Granda, J. (1996). *El ensayo español del siglo XX (1900-1990)*. Madrid: Akal.
- Sun, Y. (2008). 《新时代西汉大辞典》 (Título traducido al español: *Gran diccionario español-chino*). Beijing: Editorial comercial.
- Taciana, F. (2005). 《小银和我》 (Traducción de *Platero y yo*). Beijing: China Peace Press.
- Tan, Y. y Ge, J. (2005). 《隐喻翻译的认知限定条件—兼论翻译的认知空间》 (Título traducido al español: *Los calificativos cognitivos de la traducción metafórica: también en el espacio cognitivo de la traducción*). En *Journal of*

PLA University of Foreign Languages. Vol. 28, No. 4, pp. 59- 63.

Tian, J. (1999). 《论傅雷“神似”翻译理论的价值》 (Título traducido al español: *Sobre el valor de la teoría “parecido espiritual” de Fu Lei*). En *Journal of Shanxi Normal University (Social Science Edition)*. Vol. 26, no. 3, pp. 92-93.

SIL International. (2000). *The Ethnologue: Languages of the World*.
<https://www.ethnologue.com/browse/families>

Torre, E. (2001). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.

Tu, M. C. (2002). 《堂吉诃德》 (Traducción de *Don Quijote de la Mancha*). Nanjing: Yilin Press.

Unamuno, M. (1905). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra.

Unamuno, M. (1911). *Ciudad, Campo, Paisajes y Recuerdos*. Disponible en:
<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=4426>

Unamuno, M. (1960). *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Austral nº221.

Unamuno, M. (1999). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Unamuno, M. (2012). *Cartas del destierro*. Edición de Colette y Jean-Claude Rabaté.
Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Unamuno, M. (2012). *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza Editorial.

Unamuno, M. (2015). *Niebla*. Editorial: Bookclassic.

Urriago Benítez, H. (2006). “El ensayo poético-argumentativo Hacia una didáctica de la escritura del ensayo”. Disponible en:
[https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2963/Po-
ligramas%2CNo.26%2C%20p.1-16%2CEl%20ensayo%20poetico-
argumentativo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2963/Po-
ligramas%2CNo.26%2C%20p.1-16%2CEl%20ensayo%20poetico-
argumentativo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Vauthier, B. (2004). *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Vázquez Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- Vega Cernuda, M. Á. (1998). “Consideraciones socioculturales acerca del 98 traducido y el 98 traductor”. En *VII Encuentros (Volumen I): La traducción en torno al 98*. Editorial: Complutense.
- Valdés, J. (1976). *Diálogo de la lengua*. Madrid: Espasa-Calpe. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Venuti, L. (1995). *The Translation Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1958). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Paris: Les éditions Didier.
- Vinay, J. y Darbelnet, J. (1995). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Viteri Bazante, F. B. y Posada Gómez, E. A. (2017). “Miguel de Unamuno: una comprensión de su pensamiento en torno a la agonía y la muerte”. En *Revista de investigación e Información filosófica*. Vol. 73, No. 278, pp. 1091-1114.
- Wang, A. B. (1967). 《灰毛驴与我》 (Traducción de *Platero y yo*). Taipei: Caves Book.
- Wang, B. Z. (2006). 《古汉语复音词研究综述》 (Título traducido al español: *Una revisión de la investigación sobre las palabras compuestas chinas antiguas*). En *Modern Chinese*. Pp. 17-18.
- Wang, L. (1984). 《王力文集》 (Título traducido al español: *Colección de escritos de Wang Li*). Jinan: Shandong Education Press.
- Wang, T. (2008). 《文化差异与翻译 — 宗教文化与翻译》 (Título traducido al

- español: Diferencias culturales y traducción —Cultura religiosa y traducción).
《安徽文学》 (*Anhui Literature*), vol. 5, pp. 340-341.
- Wang, W. D. (2018). 《現代散文學論稿》 (Título traducido al español: *Estudios de prosa moderna*). Taipei: Wan Juan Lou Books.
- Wang, W. Q. (1998). 《论<尚书>散文的艺术风格特点》 (Título traducido al español: *Sobre las características del estilo artístico de la prosa de Shang Shu*). En *Shandong Social Sciences*. No. 6, pp. 77-79.
- Wei, P. (1997). 《雾的历史》 (Traducción de *La historia de Niebla*). En 《世界散文经典》 (Título traducido al español: *Prosa clásica del mundo*). Shenyang: Chun Feng Literary Publishing Company.
- Wu, Q. (2009). 《翻译中语境对词汇的影响》 (Título traducido al español: *La influencia del contexto en el vocabulario en la traducción*). En *Journal of Changchun University of Science and Technology (Higher Education Edition)*. Vol. 4, no. 5, pp. 103-104.
- Xinhua tongxunshe yimingshi. (2015). 《西班牙姓名译名手册》 (Título traducido al español: *Manual de traducción de nombres españoles*). Beijing: Commercial Press.
- Xiong, B. (2014). 《翻译研究中的概念混淆》 (Título traducido al español: *Confusión conceptual en los estudios de traducción*). En *Chinese translators journal*. No. 3, pp. 82-88.
- Xiong, Y. (2011). 《概念隐喻在英汉经济语篇中的运用》 (Título traducido al español: *El uso de metáforas conceptuales en el discurso económico inglés-chino*). En *Journal of Changchun University of Science and Technology*. No. 3, pp. 66-68.
- Xu, R. y Wu, H. Y. (2017). 《散文中修辞翻译策略研究-以 At Turtle Bay 的汉译为例》 (Título traducido al español: *Un estudio de las estrategias de traducción retórica en prosa - At Turtle Bay como ejemplo*). En *Revista Juanzong*. No. 18, pp. 261.
- Xu, X. (1997). 《海鸥》 (Traducción china de *La Gaviota*). Beijing: China Film Press.

- Xu, Z. y Zhou, M. (1997). *Gramática china*. Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona.
- Yang, L. (2012). 《霍乱时期的爱情》 (Traducción de *El amor en los tiempos del cólera*). Haikou: Nanhai Publishing Corporation.
- Yang, Q. B. y Yang, Y. L. (2012). 《专有名词的汉译与译者的素养》 (Título traducido al español: *La traducción al chino de los nombres propios y la calidad de los traductores*). En *Revista de traductores de Shanghai*. No. 4, pp. 65-68.
- Yang, X. Y. (2015). 《牧歌》 (Traducción de *Bucólicas*). Shanghai: Shanghai People Publishing House.
- Yao, N. y García-Noblejas, G. (2001). *Libro del maestro Gongsun Long o La Escuela de los Nombres*. Madrid: Trotta.
- Yoon, B. S. (2002). “En torno a El laberinto de la soledad, de Octavio Paz”. En *Revista de Estudios Literarios*. No. 21. Disponible en: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/o_paz.html
- Zhang, X. H. (1990). 《西班牙语修辞》 (Título traducido al español: *La retórica española*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Zhang, Y. C. (2010). 《从跨文化的视角看宗教文化与翻译》 (Título traducido al español: *Cultura religiosa y traducción desde una perspectiva transcultural*). En *Heilongjiang Science and Technology Information*. No.1, pp.166.
- Zhang, Y. F. (2016). *Prosas selectas de Dai Wangshu*. Granada: Editorial Comares.
- Zhang, Y. J. (2018). 《西班牙文学作品在中国的翻译和出版（1915—2011年）》 (Título traducido al español: *Traducción y publicación de obras literarias españolas en China (1915-2011)*). Disponible en: <http://wx.hanhaiqikan.cn/56207.html>
- Zhang, Z. S. Y Zhai, Z. H. (2017). 《试析西班牙语过去分词结构在翻译中的灵活应用》 (Título traducido al español: *Experimentación del uso flexible de las construcciones de participio pasado en español en la traducción*). En *Journal of Tianjin Foreign Studies University*. Vol. 14, no. 6, pp. 74-76.

- Zhang, Z. y Zhai, Z. (2007). 试析西班牙语过去分词结构在翻译中的灵活应用 (Título traducido al español: *Experimentación del uso flexible de las construcciones de participio pasado español en la traducción*). En *Journal of Tianjin Foreign Studies University*. Vol. 14, No. 6, pp. 74-78.
- Zhao, J. P. (1982). 《熙德之歌》 (Traducción de *Poema de Mio Cid*). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
- Zhao, S. (1999). 《汉语、西班牙语双语比较》 (Título traducido al español: *Comparación bilingüe entre el Chino y el Español*). Beijing: Enseñanza e investigación de lenguas extranjeras.
- Zhao, X. (2010). 《译介再生中的本土文化和异域宗教: 以天主、上帝的汉语译名为视角》 (Título traducido al español: *Culturas nativas y religiones exóticas en la regeneración traslativa: una perspectiva sobre las traducciones chinas de Dios*). 《近代史研究》第 5 期 第 69-81 页
- Zheng, S. T. (2009). 《从文化交流的信息度看专有名词的翻译》 (Título traducido al español: *La traducción de los nombres propios desde la perspectiva de la información del intercambio cultural*). En *Journal of Zhangzhou Normal University*. No. 2, pp. 118-125.
- Zhongguo fan yi ci dian bian ji wei yuan hui. (1999). 《中国翻译词典》 (Título traducido al español: *Un compañero para los traductores de chino*). Wuhan: Hubei Education Publishing House.
- Zhou, F. Q. (2005). 《汉语欧化与近代散文文体解放》 (Título traducido al español: *La europeización del chino y la emancipación de la prosa moderna*). En *Journal of Southwest University of Science and Technology*. Vol. 22, No. 3, pp. 10-13.
- Zhou, M. K. (1995). *Estudio comparativo del chino y el español. Aspectos lingüísticos y culturales*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Zhou, M. K. (2008). “Traducción e interculturalidad en el mundo hispano-chino”. En *Traducción: contacto y contagio: actas del III Congreso “El español, lengua de traducción”, celebrado del 12 al 14 de julio de 2006 en Puebla (México) / Luis*

- González (aut.), Pollux Hernández (aut.). Pp. 579-584.
- Zhu, D. X. (2010). 《语法讲义》 (Título traducido al español: *Manual de Gramática*). Beijing: The Commercial Press.
- Zhu, J. (1999). 《爱情和其他魔鬼》 (Traducción de *Del amor y otros demonios*). Jinan: Shandong Publishing House of Literature and Art.
- Zhu, J. R. (2018). “La traducción de las construcciones concesivas y adversativas de español a chino”. En *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*. Vol. 77, pp. 125-138.
- Zhu, K. (2013). 《西汉翻译理论与实践》 (Título traducido al español: *Curso de Traducción del Español al Chino: Teoría y Práctica*). Beijing: University of International Business and Economics Publishing House.
- Zhu, M. J. (1999). 《专有名词翻译刍议》 (Título traducido al español: *Traducción de nombres propios*). En *Journal of Wuhan University of Science and Technology (Social Science Edition)*. No. 1, pp. 79-81.
- Zhu, X. Z. (2010). 《隐喻的认知与中西文化差异》 (Título traducido al español: *La percepción de la metáfora y las diferencias culturales entre Oriente y Occidente*). En *Internet Fortune*. No. 2, pp. 120-122.

TERCERA PARTE

ANEXO

Traducción al chino de *Paisajes del alma*

《灵魂的风景》汉译

灵魂的风景

灵魂的风景

(1918—1922)

灵魂的风景

大雪覆盖了灵魂的所有岩峰，岩峰，与天空相接相望，天空，如同一面镜子，时而映出过往的云彩。寒风中纷纷扬扬的大雪，覆盖了灵魂的岩石山峰。灵魂，被包裹在洁白无瑕、天然纯净的长毯里，但在长毯下冷得发抖。因为这纯净是冷冰冰的，极冷！

在那些灵魂的岩峰上，是绝对的孤独，掩藏在裹尸布一般的无瑕雪毯下。只是，不时有饥饿的老鹰从空中巡视着白茫茫的雪地，去寻找一丝猎物的踪迹。

有人从山谷观望孤白的山峰，那仰面朝天的灵魂，甚至没有发觉高处不胜的寒冷。是灵魂，从山谷观望孤白的山峰，是树木，溪流，山丘的灵魂；有灵魂，在潺潺流淌，流淌在绿意之间，有灵魂，被遮掩在绿意之下。天上是全然的静默。

但那些岩峰之间，掩藏在冰冷无瑕的新雪和天空的环卫之下，曾经是火山的岩石中，仍旧有火星飞溅。

高山融雪汇流而成的溪流，从山谷遥望山峰；她的灵魂为严寒铸就，那是崇高的灵魂。而植物也被同样的雪水滋养。溪水流淌的大地，树木以根茎汲取生命的大地，正是山顶的岩石所化为的尘埃。

如果说溪流和树木遥望着岩峰，那么，岩峰也同样遥望着溪流和树木。也许他们羡慕山峰的巍峨，甚至孤绝。森林中的每一棵树都厌倦了自己，他们都想爬上山顶，成为一块石；但根茎却将他们束缚在出生的土地上。同样地，有哪一条溪流，不曾想过回到源头呢？当流经绿洲的溪流看雾气从自己流淌的河床上升起，在微风的吹拂下，升到她最初的高度时，她会热切的跟随雾气上升。

然而无疑的是，山峰渴望下到山谷，碾没为尘土，肥沃大地。山峰，囚于高处的孤寂中，艳羡地看着低地；他的纯白在山谷对青绿的渴望中融化。还有什么比青绿草地上的无声落雪更喜人的吗？山峦注视着飞翔的雄鹰，与天齐平，感受它们掠过白茫茫雪地的影子，渴望能成为草原感受狮子踏在上头的脚步。山峦和草原互相看着，变换着他们的想法，前者的雄鹰和后者的狮子，他们梦见了鹰狮，智天使，斯芬克斯¹²¹。他们看到了，云层轻抚着草原，像一只手拂过巨婴的头发，而后拥抱山峦。

¹²¹ 带翼狮身女怪。

也是在草原上，在远离大山的荒原上，无声的雪降下纯白的孤寂，然后荒原和大山一样，被包裹在无瑕的雪毯里。但，荒原往往也是一座山，他辽阔的山顶被天空环绕。当浩瀚草原魂的荒原之魂上乌云汹涌，形成一片巨大的阴云，仿佛是悬挂高空的另一片荒原，他们就像是上帝的两只手掌。而天地间，灵魂之心瑟瑟发抖，惧怕被压垮。

如沉默的上帝般可怕是山峰的孤独，但更加可怕的是荒原的孤独。因为荒原的脚下看不见溪流、树木和山丘。荒原无法，像山峰一样，看着脚下；荒原只能仰望天空。而灵魂最悲惨的受难，是当他伸展躯体，水平躺卧，却被钉在地上，只能将目光投向赤裸淡漠的碧色天空，或是暴风将近的灰色云层。当基督¹²²被钉于救赎之木，笔直矗立，立于地面，他用锐利威严的目光拥抱天地，纵览那至高的天蓝，山峰的纯白和山谷的青绿。但灵魂被钉在地上.....！视野所及，只有天空。他握住神之左手的手心，观想祂的右手，在上面篆刻了闪电的灼痕，神秘的印记，斯芬克斯、智天使、鹰狮的密语。

当荒原上开始下雪，雪花在禁锢了灵魂的地面上空纷扬，将这冰冷不幸的灵魂埋葬，而雪毯里却显露出它起伏的轮廓。饥饿的野兽从上面跨过，或许当他们嗅到里面的生息时，就会用爪子在雪地里刨挖。

* * *

但当一人，从他的兄弟、同袍、友人所处社会中最甜蜜的幻想里脱离出来，回归到自己的现实中，那么在这无尽的时间里，他就看见了或是梦见了这一切风景。马德里的一场雪后，在马德里草原的一场雪后，我梦过也见过这一切风景，而在行政上的马德里——只能这样说——，在西班牙庞大的行政首都，密集的雪花纷纷降落在我的心上。遥遥凝望整片雪地，我看到其小山一样向着天空慢慢堆积。有一刻我绝望了。这个时刻如同大地上的雪毯一样蔓延开来。

¹²² 即“耶稣基督”，《新约圣经》中，基督是指等候已久而来临的救世主。

雪

下雪了。这情境和感觉总是让我重返青春。重返青春？对，重返青春！似乎冬日的雪，应是给人以衰老的感觉，让人联想到发白如雪，然而，在圣诞节，年末立冬——至少在这北方或北极的半球，诞生了我们共同文化的传统和传说——在圣诞节，庆祝神的诞生，礼拜诞生的神。人神在冰雪之巅的景象中诞生，尽管伯利恒¹²³少有冰雪。这个半球的一年，希腊罗马的历法创造者们所知道的世界，一年始于冬季。的确，一年终于冬季。在冬天，他们拥抱旧年和新年，一年的迟暮与下一年的新生。如果说：“啊，春，一年的芳华！”，以及：“啊，冬，一年的垂暮！”，应该说，“冬天啊，一年的童年”，或者随您喜欢：“哦童年，生命的冬天！”

雪的冬季，或冬季的雪，比老年更能让我们想起童年。无他，因着他的赤裸和纯白。他像孩童一般鬓毛稀疏。雪的长袍看起来就像个包裹幼儿的襁褓。

昏暗，灰蒙，幽黑，阴沉的云层下，雪片洋洋洒洒的披落，有诗人说那如同天使之翼抖落的羽毛雨，天使们在临冬之际吟唱：“在至高之处荣耀归与上帝！在地上平安！”。在古代，冬日来临之际，出于一些实际原因，人们一致停下征战。冬天是个美好，祥和的季节。飘落的雪花是和平的象征。

多年前，我写过一首小诗《雪落无声》，至今未发表。把它放在这里：

雪落无声，
慢慢地；
一点一点伴着洁白
安息在大地上
笼盖原野
静默的雪沉积着
洁白，轻微
降雪无声；
如同降下遗忘

¹²³ 对于基督教而言，伯利恒是耶稣的出生地，也是世界上最早出现基督徒团体的地方之一。

一片，一片
松软的遮盖着田野
当冰霜袭来，
纯白的田野；
雪覆盖了一切
纯洁，静默，
大地上没有能脱离的
事物。

在哪里降落就在哪里扎根

欢快，轻盈
然而积雪不会
像雨水一样流淌
而是停留，沁入。
天上成簇的花朵，
云彩上的白百合，
在地面枯萎了
绽放着飘落
却早早的
融化；

只在山顶绽放，
群山之巅，
碾没于土地，
而后在地下消亡。
雪，洁白的雪，
如此轻盈的飘落，
在头上，
在心上，
笼罩了于闲暇时
涌来的愁绪。

下雪最有象征意义的地方，实际上是它的沉默，这没有任何诗意。沉默而非安静。雪是沉默的。雨水，噼啪乱打在树枝上，草丛中，飞溅在水坑里，雨愈大，声愈亮。下雪，则不然；雪在沉默中落下，填补空缺，让万物的外表平整。沉默的降雪铺展开来，洁白，平坦，平整。这就像孩子和老人的灵魂，寂静平和。孩子灵魂长久的沉默！老人灵魂长久的沉默！从一头到另一头的茫茫白雪！

正如日落西山，黄昏之时，拂晓时刻，万物不会相互荫蔽，他们在神圣的曙光中相拥、相亲、相助，在夜晚的黑暗中如此，在雪的莹白中也如此。雪的白和夜的黑是两个相伴、相生、几近相融的长毡。

一个白雪皑皑的夜晚，月之光华也好似莹雪之光！这是最能让人感受到星星的亲近，神秘，和玄妙的时候。尤其是所谓的银河，和这里的，西班牙圣地亚哥之路¹²⁴。银河，即牛奶¹²⁵。为什么它不是雪白之路或雪之路？如果说雪花是水的结晶，为什么我们不曾认为银河的寸芒是光的结晶？

星星像雪一样沉默。水则不然。迪亚斯·米龙¹²⁶，一位墨西哥诗人，曾经说过这句妙言：

就像星辰的寂静

高于浪涛的喧嚣¹²⁷。

“瑞雪兆丰年”，这儿的老话。因为冻雪坚冰会成为牧场夏季的水源。当生命中的炎热夏季到来时，随着八月的炽热激情，灵魂中不再留存童年的白雪，而是潺潺涌出的清凉源泉！童年的雪，也是暮年的雪！

¹²⁴ 圣地亚哥朝圣之路是前往天主教的圣地之一的西班牙北部城市圣地亚哥-德孔波斯特拉的朝圣之路。

¹²⁵ Vía Láctea 是罗马人对银河的命名，在西班牙语里是 camino de leche，直译为牛奶之路。

¹²⁶ 萨尔瓦多·迪亚斯·米龙（1853—1928），墨西哥诗人。

¹²⁷ 出自迪亚斯·米龙的 Excélsior（至高）一诗。

意大利游记
(1892)

庞贝

(流浪)

每当我重读莱奥帕尔迪¹²⁸那首令人难忘的诗歌《金雀花》(La Ginestra)，庞贝古城的废墟就会镌刻般的浮现在我的脑海中，它坐落在能毁灭一切的维苏威火山脚下，沐浴着那不勒斯¹²⁹炽热的太阳。

公元 79 年 8 月 29 日，维苏威火山爆发，将庞贝、赫库兰尼姆和其他位于那不勒斯海湾的城镇尽数埋在熔岩和灰烬之下。

1689 年庞贝城的第一批遗迹现世，于 1775 年开始发掘，而 1812 年至 1814 年，缪拉¹³⁰统治那不勒斯期间，进行了挖掘工作，让这些被贪婪或怜悯裹挟的骸骨重见天日。

庞贝城长久孤寂了一千八百一十个年头后，在 1889 年的 7 月，我参观了它的遗迹。

那不勒斯的乡村充满了维吉尔¹³¹精神。山毛榉的枝丫下，梅利伯和达摩埃塔¹³²仍在休息，如同曼图亚诗人的甜中带咸，这些记忆让我的脑子被字典折磨着，每个不眠之夜都充斥着副动词和扬抑抑格¹³³与扬扬格¹³⁴以及其他讨厌的东西。

清新翠绿的田野，被遍地树丛保护在阿波罗·福玻斯¹³⁵的箭矢之下，他在清平的天上趾高气昂的走过，山丘此起彼伏的蔓延。

阳光将海浪渲染成金银般的水滴，在水面上熠熠发光，远处隐约的海岬与天空一线相连。璀璨的那不勒斯海湾充满了自由的气息，一切令人向往维吉尔的女性诗歌。

大自然似是经过诸神的精雕细琢，风景像艺术品，镶嵌般的小城，珉琅样的山，远处像浮雕，海洋和天空如同大理石，游雾若轻薄的纱幔柔和了这个杰作，

¹²⁸ 莱奥帕尔迪，意大利诗人，散文家，哲学家，语言学家，意大利浪漫主义文学的重要代表。

¹²⁹ 那不勒斯是意大利南部的第一大城市，坎帕尼亚大区以及那不勒斯省的首府，那不勒斯地区也是意大利人口最稠密的地方之一。

¹³⁰ 法兰西第一帝国军事家、元帥（1804 年起）。曾任贝尔格和克莱沃公爵（1806 年起），后成为那不勒斯国王（1808 年—1815 年在位）。

¹³¹ 维吉尔，奥古斯都时代的古罗马诗人，其作品有《牧歌集》、《农事诗》、史诗《埃涅阿斯纪》。

¹³² 梅利伯和达摩埃塔是维吉尔的代表性作品《牧歌集》中的两个牧羊人。

¹³³ 拉丁诗歌中的扬抑抑格。

¹³⁴ 拉丁诗歌中的扬扬格。

¹³⁵ 是希腊神话中的光明之神、文艺之神，同时也是罗马神话中的太阳神，其希腊名与罗马名相同。又称福玻斯。

海洋的歌声和大地的轻语节奏欢快，空气里则萦绕着古时祭祀的香气。

想要融化在阳光下，消散在空气里，在这周遭迷失了灵魂也放却深埋的内心。

一个话多的赶车小混混，这样一个叫赫纳罗的人，把我们从那不勒斯载到庞贝城，沿着海湾飞驰让我们吃了一嘴热乎的沙尘。我们依次经过了圣乔瓦尼、波蒂奇、雷思纳、托雷德尔格雷科和托雷安农齐亚塔，五个村庄连成一条长长的路，半裸的人们熙熙攘攘的晒着太阳，地上沾满灰的通心粉边缘干裂，爬满了苍蝇。

当我们进入庞贝城的荒废街道时，阳光倾泻而下，暖和了遗迹也暖和了我们的头顶。

我们从港口进城，这里过去多么热闹，如今就多么冷清。虽说庞贝城是沿海城市，但维苏威火山的灰烬已然蔓延到海边，所以今天从庞贝城到海湾沙滩还有一点距离。

庞贝城，空无一人的街道，暖阳下片瓦无存的房屋，它孤独却充满了阳光，丝毫没让我感到凄凉。

据说，沃尔特·司各特¹³⁶在游览这里时，不断感叹：死亡之城！«死亡之城！»。

我无法想象那里的毁灭，也无法联想灾难降临那天的恐怖。

在信奉太阳拥有至高权力的地方，人类似乎是微不足道的，那里，万物皆沐浴着神圣的光与热，那里，痛苦必然是尖锐而短暂的，是丧命的痛苦，而非煎熬的痛苦。太阳用它的黄金箭矢掌控生杀，伤愈，锋利的箭镞上萃有毒药和烧灼。

光辉的天空带着一种普世而宁静的冷漠，高傲的冷漠，冷漠而非多疑，在那里，莱奥帕尔迪将庞贝古城的毁灭比作被树上掉落的苹果碾碎的蚁穴，这么说来大自然将人类与蝼蚁一视同仁，大自然是生养人类的母亲，但就喜爱而言，则更像继母。

在庞贝城，好奇的游客随处可见纵情恣欲的痕迹，世代更迭的象征，赤裸的人体，极度荒淫的壁画。无一不昭示着，太阳信仰下的放浪形骸，没落异教里的寡廉鲜耻。

这儿有男人在烈日下炙烤的赤裸躯体，熠熠发光，满身淤泥，仿佛泥塑。

一次，维苏威火山前，献给生命之母维纳斯¹³⁷的香炉升起。祭品的祭坛是孤

¹³⁶ 18世纪末苏格兰著名历史小说家及诗人。

¹³⁷ 维纳斯是古罗马神话里的爱神、美神，同时又是执掌生育与航海的女神。

寂的，却并不冰冷。人们去那儿不是为了得到美好与爱情，而是阿波罗·福玻斯日复一日地，用他那带来生命与死亡的光芒，照耀着她。祭坛上，壁虎喜爱着也依赖着阿波罗的吻取暖，或许，在夏天的黄昏时刻，昆虫们庆祝奥秘，而苏威火山的祭坛冒着青烟，用从大地母亲体内获取的火焰向太阳父亲焚香膜拜。

庞贝城遗体上的饰物被剥下，存放在那不勒斯博物馆。早已荒废的房子里，没有鲜艳的壁画，没有家具，更没有家用的器物，而这些东西隐秘的角落上，都刻有太阳的图腾。

谁会像我们过去那样，认为死亡是种漆黑、冰冷又阴暗的东西，那儿的废墟被一片茂盛的果园所环绕，最纯净的天空和卡普里岛、斯塔比亚海堡以及索伦托脚下的大海恬静平和地注视着它们？

这些房子非常小，有院子和天井。那些以苍穹为屋顶，以日光为照明，以大地为房屋的人们又怎么会需要大房子？

即便如此，这种悲伤也是可以理解的，不过是一种高傲的悲伤，既委屈又傲慢，充满了光明与和谐。那片遗迹上有个像莱奥帕尔迪一样的歌唱家，他透过寺庙断裂的柱子，眺望维苏威火山的双峰，它仍旧威慑着散落的废墟，在这暗夜中，熔岩的死亡之光穿过空荡的剧场，扭曲的庙宇，破碎的房屋，它转向沙漠中香气弥漫的金雀花，被它的香气抚慰，也明了自己将不信永生，终会屈服于天意而消亡。

注视着庞贝城的遗迹，罪魁祸首正在面前一阵阵喷发着大地母亲的吐息，让人觉得死亡只是生命中的一次意外，就像在荒芜的罗马田野上，在一直蔓延到萨宾山脚下的废墟旁，能听见蝉在鸣唱那生命的永恒和荣耀的虚无。

忆佩雷达

(1923)

乡村文明

熟知山岳小说家堂何塞·玛丽亚·德佩雷达¹³⁸的文学作品的人，也会记得他在《岩石》，这部史诗一般的小说里提过的那栋堂塞尔索¹³⁹的房子。桑坦德码头为佩雷达竖立的纪念碑上，最先呈现的就是这部小说里的经典人物。在位于图丹卡¹⁴⁰的堂塞尔索的房子里，——这位喜欢乱改地名的作家，称之为塔布兰卡——，八月里，我有二十天都歇在作者安排他的主人公死去的那间屋子里——足够勇敢，就像他笔下的那样——，过着空谷田居的日子。

图丹卡是个只有不到一百家住户的小村庄，位于桑坦德省南沙河的山谷中，更像是一个峡谷，离海三十多公里。河水唱着歌儿奔流而下，悠荡着属于原始山地人——塞尔梯贝里亚人的生活梦想，拍打着圆滑的磐石和从西班牙头部山脉¹⁴¹的悬崖上滚落的石块。波拉西奥内斯¹⁴²的山谷，或者更广，图丹卡的山谷，都位于这条河水域狭窄的地方，通往险峻的峡谷——贝霍峡谷。当我在晚上，骑着马，沿路而行，从我平生仅见的壮美屏障之处回来时，在波拉西奥内斯的圣马梅斯的群山之中，一座古老庄园里，满月熠熠生辉，我恍然如梦，那是我的巴斯克先祖们所说的亡灵之光。这就像魔法一样，而我和我的同伴，我说的是图丹卡宅院的现任主人，我们仍记得古斯塔夫·多雷¹⁴³为但丁的《神曲》绘制的那些神奇的版画。那似乎是通往另一个世界——阴间的那扇威严而不祥的大门。另一边充斥着可怕的现实，沉重，也平静；我们这里，是生命流逝的月亮梦境。南沙河对月而歌。装点了悬崖峭壁的栎树和山毛榉沐浴在月亮柔和的光芒中，那光如牛乳般流淌开来。

在图丹卡河谷的南沙河两岸，群山峥嵘拔地而起，橡树林和山毛榉林野蛮生长，还有榛树和其他树木。高高的草场上，碧绿的牧草与湛蓝的天空相接，被雾气呵护抚摸着。后方河边，玉米地里放着自家耕种的果实。而玉米地中间，简陋的教堂旁，有个死寂的园子紧关着，那是图丹卡的墓地，一个石头十字架守护着

¹³⁸ 何塞·玛丽亚·德佩雷达（1833-1906），是现实主义时期的西班牙小说家，也是著名的著名的风俗小说作者。

¹³⁹ 堂塞尔索是《岩石》一书中的人物形象。

¹⁴⁰ 图丹卡，是西班牙坎塔布里亚的一个市镇，总面积 52 平方公里。

¹⁴¹ 指的是位于西班牙北部的坎塔布连山脉（Cordillera Cantábrica），东起比利牛斯山脉，西至加利西亚自治区，全长约 300 公里。

¹⁴² 波拉西奥内斯，是西班牙坎塔布里亚的一个市镇，总面积 90 平方公里。

¹⁴³ 19 世纪法国艺术家、版画家、漫画家、插画家和木雕雕刻家。

那里。南沙河悠荡着亡灵与生灵的梦境。在永恒之地的和平里，在苍天穹顶的安宁中，在群山之巅的支撑下，不禁使人联想，如果当下的人与曾经的逝者不同，如果没有承继那个人才辈出的年代，那么 1923 年的图丹卡人就不是佩雷达昔日所见、所闻的那些人，也不是堂格雷戈里奥·德拉奎斯塔¹⁴⁴将军在 18 世纪末说起过的那些人，更不是堂佩拉约¹⁴⁵国王时代抵御摩尔人、在坎塔布里亚与罗马强权抗争到底的那些人。

历史？那里的一切都是史前的，或者说，为了使它渊远流传，一切都是史内的。卡里翁河自由的流淌在草原上，漫过土块和沙土，流过哥特原野¹⁴⁶，在那上面我写下了四天前的这些遥远的记忆，在帕伦西亚平原上，历史，史诗，浪漫传说，浮动在豪尔赫·曼里克¹⁴⁷笔下宁静的水域上。但是，在一湍急的河段—南沙河唱着歌坠落在岩石间，它的歌声讲述的是比历史更深沉的东西。此更仁慈；彼更悲惨。历史从这个被阳光晒得黝黑的农夫身上走过；气概从那个被峰峦雾气缠绕的牧羊人身上涌过。就像牛犊紧紧贴向母亲的乳房，他牢牢靠住他的山。

他离开了，是的，离开他溪谷里的石穴，去往陌生的乡村做伐木工，但当他回到自己的角落，这就像一个梦，也许像个噩梦，他看见明媚无霾的日光，那是卡斯蒂利亚的太阳。回到他为阉牛，母牛，绵羊准备的小窝，他们柔顺的叫声与父亲河的潺潺水声遥相呼应。他厌恶斗牛，他靠养牛生活，他真心希望与牛和睦共处。曾经有个男孩，很小，说话都费力，他一个人玩扮小牛的游戏，往脖子上套了一个榛子做的土项链，靠近牛圈，刮蹭牛棚的柱子。是他吗，这个人驯化了牛，亦或是牛驯化了他？牛使他成为平民；牛群是他文明的基础。他还得保护他的牛不被狼吃掉。

佩雷达在他的小说中描述了在山里断崖猎熊的场景—我当时也在不远处看着—；但是狼的故事比熊的故事更重要。还有猎杀野猪。

在这些地方有一个文明，一种文明，它的宁静妨碍了汽车闷响，车辆沿着白色边线，沿着盘山公路行驶。当你看到这些房子中的屋顶上有炊烟袅袅升起，就像辛勤劳作的牛汗水蒸腾，你会感觉到文明，这里的文明。文明的穿着木屐，

¹⁴⁴ 格雷戈里奥·德拉奎斯塔（1741-1811），西班牙将军，以参与西班牙独立战争而闻名。

¹⁴⁵ 佩拉约（约 685-737）是西哥德的贵族，他建立了阿斯图里亚斯王国，从 718 年开始统治直到去世。他在科瓦东加战役的胜利，被视为“收复失地运动”的起点。

¹⁴⁶ 西班牙的一个自然区，位于卡斯蒂利亚-莱昂自治区，延伸至帕伦西亚、巴利亚多利德、萨莫拉和莱昂省。

¹⁴⁷ 豪尔赫·曼里克（1440-1479）是文艺复兴前的著名西班牙诗人。他的长诗《为亡父而作的挽歌》（Coplas por la muerte de su padre）被认为是西班牙有史以来的经典诗篇之一。

在岩间行走。若你有幸像我一样，参加了对理事会草地的夏季牧场抽签时，就能看到这种文明了，公共草地，这是一种庄严的乡民公共行为，我有必要接下来给你们详讲。

另一方面，这种乡民生活，聚集并且封闭在某个贵族古老而豪华的庄园里，有着专属徽章，在最隐蔽的山沟里——是为西班牙诸多贵族血统的起源之地——告诉我们一段庄重的历史。有时，向我们讲述一种父权，比如在图丹卡庄园里佩雷达遇见的堂塞尔索那样儿的。

他被称为堂奇穷，其实他是堂弗朗西斯科·德·拉奎斯塔。一张非常奇特的肖像照里，他扮成猎人的样子，拿着猎枪，在一个普通的客厅中，尽管他已经法律专业毕业，但他仍然留在——能看见摄影师照相的机器——向我们展示的庄园大厅里。在他上面有幅油画，画的是休达和西贡萨的前主教，堂何塞·帕德里西奥·德拉奎斯塔·伊贝拉尔德；他旁边还有一幅画的是皇家军队的将军，堂格雷戈里奥·德拉奎斯塔，卒于 1811 年；还有两幅画的是堂安东尼奥和堂马努埃尔·德拉奎斯塔，他们和堂奇穷一样，都是将军侄子的子孙。再有两幅画的是两位修女。而这个庄园的档案中，一些讲述私密故事的文件，比小说家所创造真挚得多。那是结合了谷中之人与普世之人的故事。我之所以知道这些，多亏了庄园的现任主人，堂何塞·玛丽亚·德科西奥，再他身上，佩雷达的堂塞尔索式精神得以重现。我以后告诉你们。

理事会的草地

哦，不！我还无法和图丹卡告别。与图丹卡人几乎一直在沉默中地生活了二十天，并不是虚度。这种无声的共融绝不像修道院的弥撒那般明显，弥撒的沉默是所有人安静着一起聆听神秘祭礼。最后，众人唱起了《圣母颂》，大人和老人吟唱着“呻吟和哭泣”的柔和成熟的嗓音与男孩女孩们唱着“在这个伤心泪谷”的青涩尖锐的声音——还未成熟的青涩——应和着。而外面美好的山谷，隐蔽在山石的怀抱和栎树以及山毛榉的茂密中。

但是对于这些住在图丹卡山谷的山民来说，真正的共融，民众的共融，发生在理事会的草地上，这也是一种祭祀，一种乡土手段。

理事会的草地位于图丹卡的山坡上，由公有牧场组成。其他村镇也有这样的牧场，但他们在使用上既没有这里的特殊，也没有这里的仪式。在帕伦西亚山区，佩尼亚伯爵领地的村镇里，公共草地被称为牛场，因为理事会购买的公共公牛在这里放牧，来为家家户户的母牛效劳。

图丹卡理事会的草地每年用抽签或者抓阄的方式分配，牧场，在所有乡邻中抽签决定，今年有九十六块。有孩子的寡妇或单身妇女能分到半块；没孩子的老姑娘们，能分到四分之一块。而一个寡妇和两个老姑娘——特蕾莎，塞贡多和弗朗西斯卡——今年抽到了同一块地。这里的单身妇女是指独自生活超过二十五年的女子。

草地被分为八个部分，每个部分分割成若干紧邻着的地块；这一年，我说了，有96块。根据牧草的数量和质量，他们用棍子或肉眼——厉害牧民的眼睛——来测量。地块从上到下却不是平行分界。分完之后，他们就在草地上自己抽签。

在圣奥古斯丁节¹⁴⁸的那一天，钟声想起——乡民公有的钟——所有村民——我随他们一起——登上了那与天空毗连的高高绿地上。他们肩上扛着钐刀，脚底踩着木屐——在这里叫凉鞋——有的人抄近路，有的人赶着空空的巴斯纳牛车——后面我会细讲——带着钐刀的人也带着耙子和棍子。妇孺也爬了上去，可以说整个村子，只有病人、残疾人和其他少数人留在下面。牧师也上去了。上去后，等待抽签的时候，人们在一个钉在地上的铁砧上，用三角锤敲打钐刀，——他们说的

¹⁴⁸ 每年的8月28日是向罗马帝国基督教思想家圣奥古斯丁（354-430），也被称为希波的圣奥古斯丁，致敬的日子。

铁砧属阴，而她对应的阳则是锤子一。敲打钐刀的声音就像序曲，共同工作的序曲。在那上面已经听不到，也看不到南沙河了。用山中木做成的刀鞘里，挂着磨刀石和一点点水；被一束蕨类植物覆盖着。

地方长官召集抽签。乡邻们拄着撑在地上的耙子围成一圈。仰面是天空，背靠是山谷。长官宣布会议开始，有意愿的人，提出要求，然后表决。当有人请求恩惠时，哪怕只有一个人反对，也会被驳回。这是一个代表个人主义的集体，热衷于个人权利且从不让步，是真正的民主。

那些进行土地分割的人在发言的时候要脱掉贝雷帽。曾经有一个光头男为了避免被嘲笑而拒绝脱帽，也被罚款了事。平时以“你”相称的人们，却在此时此地以“您”相称。这就是乡下议会所谓的“阁下”了。从麻袋里逐一拿出写有乡邻名字的木牌——这一年有四、五个是我写的一，把它们放在草地上，用来抽签。每当告知一个人抽到了牧场里的困难活计，都高喊“梅斯达卡萨斯德”！抽签过后，乡民们就牧场进行交易、赠予、贩卖和交换。他们互相帮助，也会帮助穷人和病人。

然后人群就像散兵线，沿着陡峭的山坡四散，用钐刀刮刨土地。他们在母亲山上弓着腰，左手攥着草秆，右手把着弯刀，收割着青草，身子还不时埋进刺菜和蕨菜堆里。每个人都在自己的土地上精准的收割到划着痕迹的边界；女人们举起挂着衬衣的耙子，让干活的人从上面也能看到起始点。牛群就在附近吃草。

到了午睡的时候，他们就竖起拖车，盖上牧草，在阴凉下打盹儿。好养足精神接着干活。舒拉斯蒂卡老师也在割草，我问他教育对他来说有什么用，他尖锐地回答：“我在这儿就是为了忘掉那东西。”女人和孩子用耙子把草铺开，风干，晾干。

到了下午，他们就准备将牧草运到村里的草场。在车和轮出现之前，他们用“巴斯纳”——一种原始载具——来往下运东西，没有它，我们就无法理解文化，那车轮和滚轮的文化。巴斯纳是一种乡民用来托运的山地载具，没有轮子，就像我小时候人们在毕尔巴鄂码头使用的那种雪橇一样的拖车。这是一个丫形的木橇，中间是一片片窄板，板子上拴着一根根固定牧草的草绳，像是一根根榛子树扭曲的细枝条。沿着石头小道，人们用牛拉着巴斯纳往下走，牛拉着巴斯纳，人拉着牛。木橇在光洁的石头上滑过，吱嘎作响。坐在满载着牧草的巴斯纳上，我

走了一段下山路.....

山下，村院里，一位八十高龄的老人，七十年来，每当理事会草场收获时节都会爬上去参与共同的收割工作。他看着满载着过冬牧草的巴斯纳从山上滑下来，也许，不经意间，会想起曾属于他的巴斯纳。因为不久前，他预感到大限将至，为了不像亚当一样，带着满满一袋子石头出现在上帝面前，他忏悔自身，他说，上帝当是位“寡言的尊主”。

远处，岩山重重，山坡多石而赤裸，斜坡和草甸上，灌木丛生；其他地方，在平行的山石间，或是土地间隐约露出的，是一片片可以耕种的土地，这是山脉的血肉，岩石的大脑，像是头部或是颅骨损伤的牲畜露出的脑髓。我觉得山髓（ciliebro）就是大脑——这是正常的类比——，而对于见过头破血流的牛羊的牧人，这是一个生动的比喻。而这座山的大脑就是这样石头一般，骨头一样；被巴斯纳滑过的岩石，是会思考的。人们把这一形象追溯到凯尔特人和罗马人的轮子被广泛利用前，塞尔梯贝里亚牧人或坎塔布里牧人的样子。

这个节日里，唯一共同收割的理事会草场，却被分成了单独的地块，我感受到了这个村落的永恒，领略到了其历史的积淀。他们，图丹卡人，理应感受到他们人性的永恒的共融，共融的永恒，死者，生者和未出生者之间的纽带。与此同时，隐藏在地下的河水，会带着被狼群啃食，被冰雪和暴雨侵蚀后的牛羊遗骸，流向大海。

大地之脑

这儿，佩雷达所作《岩石》里的图丹卡，图丹卡的这个僻静的山角，他让他的堂塞尔索死去的那个房间就在这里。在我视线里的这片高山峡谷之后，是仍令人记忆犹新的哥特原野的荒原、巴克林和卡斯特罗莫乔。在来到这片云迷雾罩的深山之前，我还在那里尽情享受阳光。昨夜，在满月梦幻般的光辉中，我注视着阴森森的贝霍峡谷，在它和波拉西奥内斯峡谷间，我梦到了征服者的土地。就是卡斯蒂利亚和其埃斯特雷马杜拉的土地。

在那里，大地是人类的女儿；在这里，大地是人类的母亲。那个，用耕犁征服土地的人，是土地的征服者；这个，被土地征服的人，是它的捍卫者。光复从这里开始；而同时防御也一样。山地居民会襄助佩拉约；平原居民则跟随熙德。

这里就像是群山里隐秘的巢穴，或者更像是母亲的怀抱。山腰和山沟，像母亲的双臂。雾也充满母性。大山呵护她的儿女，也许还贴心地，让他们听着南沙河淙淙的水声，在这里惬意地做梦，河水奔向大海，而生活，走走停停；那是他们祖辈一样的生活，可能也是他们子孙的生活。

这山会思考吗？

奥伯曼说，法语，这个平原儿女所创造的语言，无法描述山脉的永恒，而埃利塞奥·雷克鲁斯说，西班牙语也许是能描述山区地形不同特征的最丰富的语言；西班牙的山区人，都有体会。其“山脉(sierra)”一词早已流传到其他语言了。

有趣的是，这山谷里的语言，往往一个词汇就能用来指定各种地形，地貌和地面特征，但野生植物和花卉的命名却又是如此的贫乏。每一种对他们无用的花都是“玫瑰”。但你们听听这些形容山的词儿，什么托尔卡，什么贝斯加塔，索坦巴罗，甘达拉，阿比埃尔科，加尔马，比约尔科，库埃托，皮卡尔，阿贝塔，什么……有得说了。

但在如此众多而达意的词汇中，有一个吸引了我们的注意，就是“岩髓(ciliebro)”。岩髓(ciliebro)指的是嵌入在山腰土层里的裸露的白色岩层。在长长的峭壁之间的可用土地被称为“带(cinto)”。而岩礁(castro)，指一块孤立的巨石或岩石；岩礁，即城堡(castillo)，岩礁模仿城堡的词根，它们并不押韵，就像城堡废墟里的常春藤和石头。

为什么这个名词，岩髓 (ciliebro)，引起了我们的注意？因为在我们看来，它很可能是由拉丁卡斯蒂利亚语的语音规则变化而来。至于这个比喻概念的由来，我们觉得是这些人——或者他们的先祖们，在创造自己语言的时候是完全一致的——看着草木丰沛的肥沃土壤里露出的岩石，仿佛看着被坠落的岩石击中头部的牛羊露出的脑髓。那些岩石是大脑，大地的石头脑髓；它的核心，也是岩石铸就。核心还是大脑？在大山原始子民的心里，并不存在这种感受和思考之间的微妙差别。他们通过思考来感受，通过感受来思考。他们也不为称得上美好和宜人的时刻停留。他们的精神是经济的，恰恰符合克罗齐¹⁴⁹赋予这一称呼的意义。目前无法得知他们到底是用心去思考还是用大脑去感受。

草木环绕的岩石，自我思考着，世纪更迭，他们还是持续着同样的思考。几次三番地看见西班牙岩石铸就的骨骼，不到一个月之前的格雷多斯，和几天前，从波特斯到欧罗巴山的所见盈满了心田，在古老的因凡塔多之塔脚下，我们重新拾起旧时的想象，岩石即祖国母亲的骨骼内腑，被赤裸的太阳父亲灼热的亲吻。当看到支撑着欧罗巴山的光秃秃的乱石岗，乱石山，你必然这般想象。但当这些岩石出现在放牧的祖地，——无论多么贫穷——，它们也许就是脑髓，裸露的脑髓。

昨天，在波拉西奥内斯山谷附近，我看见郁郁葱葱的山脉如慈母一般——我们会说母性十足——，穿着山毛榉和橡树的衣裳直到山尖，背依低天之门——培尼亚拉夫拉山。一下午的时光在安静祥和的山谷里悄然流逝，满月从山的背面冉冉升起，柔和朦胧的月光宣告夜晚的降临。浑圆饱满的月亮散发着乳白色的光辉，大脑似乎没在思考，而在做梦。但，生活，不就是思考，做梦吗？

¹⁴⁹ 贝内德托·克罗齐 (1866年—1952) 是意大利著名文艺批评家、历史学家、哲学家，有时也被认为是政治家。他在哲学、历史学、历史学方法论、美学领域也颇有著作。克罗齐发展了一种自称为“精神哲学”，将美学视为其哲学的基础。

巴斯克王国

(1924)

弃商从工的毕尔巴鄂

我们赞扬这个毕尔巴鄂，为他今日的庞大，我们为他而骄傲，但不免有些忧伤，同他的其他子民一样，或者更为忧伤，我们见证他成长并挣脱曾经的困境，但我们的内心和记忆深处里，忘不掉那个小小毕尔巴鄂，上次内战前的弹丸之地。战争结束后，巴斯克大都市诞生了。

哦，1874年的毕尔巴鄂，如今社区的街道，在那时道两旁还长满了荆棘丛和野玫瑰！那时毕尔巴鄂的阿万多共和国广场，阿尔比亚广场，过去每逢周日我会去那儿看安东村里的民歌舞蹈，现如今，是一座青铜塑像沉思在曾经的广场！

甚至那时的毕尔巴鄂对我们来说是全新的，陌生的。当阿道夫·阿吉雷在他的《游记》——一本奇书！——中讲述一个对我们来说已经不存在了的毕尔巴鄂时，我们能体会到他的忧思。更好学的人会去看耶稣会教徒、加布里埃尔·埃纳奥神甫于十七世纪末发表的《坎塔布里亚的古迹调查》，在其中谈到内尔维翁河时，他告诉我们河岸“漫山遍野生长着栎树，四季常青，地无空余；树木鳞次栉比，赏心悦目，仿佛置身在坦佩谷¹⁵⁰和阿尔胡埃斯¹⁵¹”。他还说道：“田园为之增趣，焕然一新，天赐甘霖，滋养花草，树木和果实。同个地方有许多被精心养护着的花园，柠檬树和橙树上的花，常常散发着沁人心脾的芳香。”

多少次，这位耶稣会教徒在17世纪撰写的片段浮现在我脑中，故乡内维翁河畔像坦佩谷和阿尔胡埃斯一样的地方，又有多少次，忆起毕尔巴鄂橙树上的橙花，童年时的橙花香气扑鼻而来，那是生长在我的祖母在德乌斯托的花园里的橙树，也是在那里我度过了一个又一个夏天！橙树，哎！就像从前飘落在诺瓦广场上的洋玉兰一样馥郁芬芳。

1802年3月6日，毕尔巴鄂镇的联合社区、领事馆和产业主集体，将一封致戈多伊的请愿书提交至最高委员会。并在这封精彩绝伦的信中说道：“只有这里好像是个得天独厚的北方贸易之地，能造福比斯开，供给卡斯蒂利亚，吸引外国人”。

贸易，实际上，就是城镇的发展；商人的城镇。河口，我们美丽的河口，没有天然矿产，更不用说工厂，却仍给出了第一把助力。欧洲和美洲两个世界的商

¹⁵⁰ 坦佩谷是希腊色萨利大区北部一个峡谷的古名。

¹⁵¹ 阿尔胡埃斯是西班牙马德里自治区的一个市镇。

品，主要通过我们毕尔巴鄂的港口，进入卡斯蒂利亚斯地区；现在我们叫他小小毕尔巴鄂。也有比斯开出产的工业产品离港；那些毕尔鲍斯（bilboes）或毕尔巴斯（bilbaos）¹⁵²，它们在莎士比亚剧作中一时被称为剑，一时被称为镣铐。莎士比亚笔下的骑士，剑握于其手，镣铐缚于其脚，它们在加泰罗尼亚的古老锻造厂里被制造出来，那是来自索莫罗斯特罗的钢铁，在清澈湍急的比斯开河边被锤炼成剑和镣铐。但毕尔巴鄂采邑上的公民生活主要是农商结合的生活，而非工业生活。农业，畜牧业，航海业，商业以及严谨务实的工业。

众所周知，工业与商业息息相关；商人支持着生产者，严格地说，支持生产的是分配和交易。可以说，一个大产业的繁荣或衰退，上升或下落，对商业路线的依赖更甚于工业发展的蓝图。对一个工厂来说，重要的是他需要了解在何地，何时以及如何获得原料，还有在何处，何时以及如何卖掉产品。而危机，可怕危机来源于这样一个改变，即不再是工业依赖于贸易，生产依赖于分配，而是贸易变得依赖于工业，分配依赖于生产。

正因如此，工业和商业之间的不均衡，生产者对商家的操纵，导致了投机和资本游戏——在毕尔巴鄂称之为瑟尔多（serdo）——而那些可怕的危机，就肆虐在内维翁的商人城镇。先是贸易转生产的商人和投机商负债累累，接着图德拉至毕尔巴鄂铁路被废弃，奥苏纳家族的债券也破产，航运公司面临倒闭，再晚些，整个大环境也相继崩塌。因为这些曾经稳妥的商人早已走上了岔路，听说他们以前为一袋可可玩过三人牌戏。

我们这些人见证了毕尔巴鄂几乎诞生在高炉之上！我们这些人见证了内维翁河两岸的烟囱拔地而起，在埃纳奥神甫时代那里还生长着栎树！我们这些人看着烟雾弥漫，不时与云雾交融，但那儿还残留着十七世纪末橘子树和柠檬树的花香！而后，现如今，工业化之后的毕尔巴鄂人，渴望一个公园，要爬上阿尔特桑达山才能放松呼吸。我们用双脚爬上来；买卖人的双脚。

曾几何时，“商城”毕尔巴鄂，充满了交易柜台，中间商和各路店主们，是属于小资、中产的自由之都。毕尔巴鄂的工厂，工业，衍生了财阀——钢铁业的新贵族——，工人动乱，无产阶级社会主义，一时间似乎危及了古老、高尚和正当的自由主义。自由主义，是贸易的产物而非工业的产物；自由主义，源于仓库而

¹⁵² Bilboes 和 bilbaos 是毕尔巴鄂的方言，指的是毕尔巴鄂出产的铁器，比如套在脚踝上的枷锁。

非工厂；自由主义似乎危机重重。罢工动摇了双方永恒的自由主义原则。思想贸易倏遇严冬。

思想贸易！这里是贸易而非工厂。因为思想从贸易中获得力量。支配整个精神世界的不是锻造者，而是思想的传播者。我毕尔巴鄂的兄弟姐妹们，这是自己人对你们说的，他不仅传播，而且锻造思想；不仅是思想的传播者，也是思想的锻造者。然而传布思想，散播思想，改变思想的人，同样也解放了思想。

我所熟悉的内维翁旧河床，位于乌里比塔尔特的坡边，我眼见它消失了。属于它的记忆弥漫在我们德乌斯托花园的橙花香气里。

哦，我的毕尔巴鄂，我的毕尔巴鄂！但愿他一直有生气儿并成长，我也，感谢他，我成长也有生气儿。

加那利群岛

(流放者的自白)

(1924)

富埃特文图拉岛的王国

在这个不算幸运的富埃特文图拉岛，在这和煦安宁的蓝天碧海之间，我们写下了这篇文章，写下生活中逝去和留下的东西。丈量岛上最长距离，由北及南二百里，东西最宽，五十里。小岛的西南角是一个没有人烟的半岛，在这片穷苦的土地上，几个牧师徘徊着，他们贫穷着孤独，也孤独着贫穷。这里叫“汉迪亚半岛”也叫“墙半岛”。墙，更确切地说，城墙，也是汉迪亚半岛的名字，岛上有一块地方依然遗留着贯切人建造的城墙，这道城墙把生活着玛格丽塔人的玛格丽塔岛——即富埃特文图拉岛——上的两个王国分隔开来，以此防止国家间的相互侵犯。这里就是撒哈拉非洲大陆流落在大西洋的一块碎片，否则如何能有一个半岛和中国那样的历史悠久的城墙。因为这个岛上所谓的史前时代就已经存在历史，也就是说，早在岛上生活着的贯切人之间就发生过内战。毋庸置疑，若不是与世隔绝，他们早已对外界发动战争。

在堂格雷戈里奥·奇尔·纳兰霍¹⁵³所著的《加那利群岛的历史，气候和病理的研究》一书中，——这书洋洋万言——，在第一卷的一章里（435页到455页）专门介绍了富埃特文图拉岛诸国。诸国，意思是不止一个王国。因为在第一批的欧洲发现者和征服者到来之前，这个岛屿上的人至少分裂为两个王国。这意味着，让我们再说一次，这里有过历史；这里不是“世外桃源”——“世外桃源”取自现代意义里通俗的田园——，这岛坐落在不太平的“太平洋”上。

奇尔·伊·纳兰霍博士，一个天真单纯的人，向我们描述了玛格丽塔岛上的土著——贯切人的习俗，说他们“在大型庆典里欢乐又友善”；“从不流泪”，而且“因为服从天命，可以说他们似乎真的顺乎自然”。所以直到今天他们仍然是这个地方的主人，慰藉与感化着到达这片热情海岸的流放者们。而后，单纯的奇尔·伊·纳兰霍博士，是个希罗多德¹⁵⁴式的人，也是多个学术组织的成员——包括顺化协会和南锡的埃斯塔尼斯劳学院——，他还谈到了这里的政府，“可信当时的政府是世袭君主制，有特权宗族与社会等级制度，政府拥有军队的指挥权和行政实施权，尽管没有奴隶制，但王国的高位由战士出任；即，由人杰（altahas）

¹⁵³ 格雷戈里奥·奇尔·纳兰霍（1831-1901）医生、历史学家和人类学家。

¹⁵⁴ 希罗多德（约前484年—前425年），古希腊作家，他把旅行中的所闻所见，以及波斯阿契美尼德帝国的历史纪录下来，著成《历史》一书，成为西方文学史上第一部完整流传下来的散文作品。

和勇士出任，他们由此便不受刑法的完全严格约束”。不久，他补充：“国王永远是至高无上的法官”，以及“屠夫和刽子手都臭名远扬。”

对于天真的奇尔·纳兰霍博士而言，“可信”是一种罕见的潜意识层次的概念。可信的是，事实上，岛上被城墙隔离的这两个王国都是世袭君主制。这种分隔是原始的富埃特文图拉岛存在历史的证明；是其早期文明无有文化的根源。

“尽管这两个国家被彻底隔离，但战争依旧非常频繁，可以说，两个王国的军队总是严阵以待，”顺化协会和南锡的埃斯塔尼斯劳学院的一名荣誉成员这样说道。“尽管？”恰恰相反；感谢那个福祉般的屏障，一正如教堂吟唱的“美丽的错误”——玛格丽塔岛上的两个王国之间战乱频繁；感谢这个福祉般的屏障，这个岛屿的历史得以喘息发展。

你应当已经见过了北方的军队，其中绝大多数来自图伊内赫，德赛黑拉格，第斯卡马尼他，阿姆普盐他，查莫第斯塔菲和德里克毕哈德，骑兵则骑在骆驼上，——如果当时的骆驼像今天一样随处可见（我们谨慎的研究过）——来征服反叛的汉迪亚半岛！还要经过卡东山脚下——昨天我们乘车绕过了这里——那巨人马汉¹⁵⁵墓，他有二十二英尺高！天真的博士并没有否认那样规模的墓葬存在的可能，但他坚决否认，一个骨架可能落得“那样巨大的身形”。但我们将知道，正是骨架而不是坟墓达到了那一尺寸。

唉，倘使我们能够召唤女祭司蒂比亚宾或女先知塔莫南特的游魂，在这个缺少甘霖的海岛上，她们徘徊在悲凉的山岗上，她们会告诉我们，正是那分隔两地的汉迪亚城墙，予以可怜的贯切人生而为人的慰藉；同内战一起，让他们拥有永不消逝的历史；让他们可以真正称之为人类；也就是，人民！

¹⁵⁵ 传说在卡东山脚下埋藏着一位神话中的战士：巨人马汉，据说这个神话人物身高 22 英尺，有 64 颗白齿。

我们这儿的气候

“您觉得我们的气候如何？”有些人这样发问，就好像这是一件他们的私事，一件他们造就的事情。而，某种程度上说，不就是这样吗？因为在别的地方，我的家乡比斯开省，有一群人似乎认为是他们变出了我们山脉里的铁矿。而在毕尔巴鄂，在我的毕尔巴鄂，人们相信，而且有理有据地相信，在毕尔巴鄂，是毕尔巴鄂人创造了河口，而河口既是毕尔巴鄂的母亲，又是他的女儿。就是这样，因为每个真正的人，都将母亲当做女儿。而祖国父亲，或者说，祖国母亲，我们的大地母亲，如果我们要同她相配，如果她要同我们相配，她就必须是我们的女儿。

“您觉得我们的气候如何？”气候意味着青睐，而上天青睐此地，这个幸福的富埃特文图拉岛，值得赞叹。多么安宁的地方！多么理想的疗养地！多么平静的源泉！

在这个与世隔绝的岛屿上，月光愈皎洁，呼吸愈顺畅。就是说，除了唐璜特诺里奥¹⁵⁶，没人会像灰贝¹⁵⁷一样闷得发慌。在这里唐璜特诺里奥毫无用武之地。在这里，酷热之际，没有浪荡公子，只有能从嘴里取出膀胱的骆驼。在这里人们不懂浪荡。并不是说人类的血统没有在这里生息繁衍；不是这样。这里有男人。我觉得没有多少男人有裤子穿，也没有多少太监有裤子穿。在这种气候下，人类野蛮生长；但是这儿的人谨慎，隐忍，精益也自持；是不富戏剧性的人们。因为这儿的天气同样一成不变。

“您没有听到雷声吗？昨晚，大约十二点半的时候……”几天前有人这样问我。不，我没有听到雷声，他们所说的巨大雷声。然而，在这片恬静祥和的海边，如何会有巨大的雷声呢？

“累累沼泽，有害之物……”这里没有沼泽，他们还想怎样呢！没有；根本没有沼泽。这里，仅仅堆积了土地。地里有他们所谓的方棱，边缘凸起的方渠；以便将灌溉用水积蓄其中；但…沼泽呢？

但是这个天气，这个天气！如何入睡！好极了，真正好极了！生活中，我睡得更好。生活中，我更好地平复了内心的焦虑！我正在消化我们历史上的玉米面。

¹⁵⁶ 源于中世纪西班牙民间传说的浪荡子唐璜。

¹⁵⁷ 加纳利群岛上的一种贝类，底部附着在岩石上生长，顶部有一个开口，外壳是石灰岩，呈截顶的圆锥形，肉是胶状的。

我的朋友吉尔·罗德里格兹说得太对了！在特内里费岛，周围环绕着拉古纳的美景，他跟我说——我必须在《葡萄牙与西班牙游记》里复述他所说的这些话——富埃特文图拉岛像是圣经里的景观！更是福音。这是福音般的气候。这里，福音派的寓言，隐喻和矛盾在灵魂的温床上融为一体。（隐喻，寓言和矛盾完全是福音派的风格，是福音书的精髓，“好消息”¹⁵⁸的真谛）。

这里的每一个清晨，当太阳，从海上升起，新生之阳在我的额头落下轻吻，我便拿着希腊语的《新约》，随手翻开，读了起来。在这种天气下，古老的寓言，恒久的寓言，却让我听起来全然一新。是的；这是一个福音般的景致。它还尤其是，福音的征兆。

啊！贫穷的富埃特文图拉！可你高尚和不屈的贫穷给予了我们何等的启示！

那骆驼，在棕榈树的脚下，那骆驼从水车里汲取水！四周，是贝坦库里亚的景象。

富埃特文图拉，他们竟想偷走你的贫穷！我们在拉斯帕尔马斯曾听到一首歌，唱的是：

山羊港无山羊，
橄榄市无橄榄，
鸟城无飞鸟，
古城无古董。

而这并不是真的；因为在这儿，山羊港，有山羊——海里，有浪花——，舔着石头摄入养分；确实我没有在橄榄市看到橄榄树，但在鸟城有飞鸟，在古城也有些古董。古老？不止是古老！而是永世长存！因为在古城，乃至整个岛屿，都是一种气候；史前的气候。

但这是史前气候吗？因为正是这个气候，毫无疑问，将玛格丽塔古贯切人，即德贝当古¹⁵⁹出现之前富埃特文图拉岛上的贯切人，分为两个王国，并由城墙分隔出汉迪亚南部半岛，而岛上的其他地方，有着同样的气候，这般造就了这个幸运岛屿的史前历史——不可思议。又或者，这儿的气候曾经大变？是因为和气的牧羊人摧毁了树林吗？还是说，气候不被历史所影响？

¹⁵⁸ 西班牙原文 Buena Nueva，指的是基督通过他的生命和他的话语向善良的人提供的救赎的宣告。

¹⁵⁹ 让·德贝当古（1362年—1425年），法国诺曼人探险家，加那利群岛首个欧洲殖民统治者。

大戟树汁

荒凉的富埃特文图拉岛上，这些裸露，贫瘠的罕至之地！大地的骨骼，海底浮现的岩石脏腑，火山的遗痕；被干渴折磨得发红的骷髅！多美啊！对，美！当然，只有对于那些善于在骨骼裸露的轮廓里寻找形态的奥秘、风骨的精髓的人，对于那些能够通过一个头骨上看见美丽面庞的人，它才是美丽的。

但即便如此，他们还是为这些裸骨披上衣装，乃至异常干旱的今年，这一年有半数的牛羊死于饥饿——多么悲哀的景象，牛羊登船向着另一个海岛找寻牧草！——他们用无花果和苜蓿周边零星散落的叶子披在裸骨上。或是用塔拉哈尔——一种罗望子植株——它有着暗淡而忧伤的绿叶。但在化为焦土的乱石滩上，仅剩缠绕着的金雀花。

可怜的金雀花！这是个西班牙语名字，金雀花与黄雀花，荆豆或棘豆都是同物。只有这里的金雀花才截然不同；它是植物的骨骼，浑身是刺，没有叶子，却在春天开花。那一朵朵黄色的小花，也是骆驼喜欢的食物。可怜的金雀花！和莱奥帕尔迪所说的金雀花一样，可怜的金雀花“装点了沙漠”！

而在这山脉的骨架凹陷处还有另一种绿色，一抹泛着黄的绿色，暗淡的，属于大戟树的绿色。

大戟树，也叫塔拉哈尔，似乎是本地贯切人的叫法；有着古代T字形的形状。生长在很多地方——城镇，大山，水泉，岬角...——下面这些地方都有：特菲亚，泰蒂尔，蒂兹卡马尼特，特胡埃特，托多，托斯东，图伊内赫，蒂梅，泰塞耶拉克，廷达亚，塔欧，特里基维亚尔特，蒂古拉梅，塔卡，塔马里奇，塔马雷蒂拉，塔瓦伊雷...；兰萨罗特岛上也有：特斯特伊纳，蒂纳霍，蒂亚瓜，迪亚斯，泰切，蒂曼法亚...，还没算上泰德峰所在的特内里费岛，大加那利岛，拉帕尔马岛，耶罗岛，以及戈梅拉岛。而那个古代T字形，是塔拉哈尔和大戟树具有的特征。

大戟树，属灌木科，长得有点像龙血树——特内里费岛上的一个非常奇特的树种。它的树干既不分叉也没有叶子，只在树冠和最顶端的枝丫上，每每有十五或二十片叶子自内向外如桂冠般绽开，其间点缀着，浅黄色的花，之后结出果实。龙血树会分泌一种汁液，火红如血；大戟树，如果将它砍断，会析出乳白色的汁

浆，与泽漆的汁液一样，有极强的粘性和腐蚀性。可入药。

大戟树刺鼻的汁浆是从哪来的？放养在乱石滩上的雌骆驼，看似在舔舐粗粝的石头，实是在咀嚼着金雀花的藤骨，它的乳汁是从哪来的？还有，另一边，卡斯蒂利亚的西瓜，是沙洲之果，远荒之果，草原之果。

大戟树刺鼻蚀腐的汁浆是海底的火山土壤煅烧出的骨髓；大戟树刺鼻蚀腐的汁浆是这干涸土地的骨髓。而人的精神须得用大戟树汁来蕴养。

悲观主义？呸！读我作品的年轻人——如果我孩子那一代有这样的年轻人——，当你们听到悲观和乐观的说法，要注意那是庸俗的轻浮，轻浮的庸俗正伺机接近并吞噬你们的灵魂。那些悲观和乐观的言语是最无用的蠢话。

我之所以说它们无用，只因蠢话没有骨头；蠢话不过是皮囊和草包；蠢话没有骨架，身型，风姿；蠢话不过是肤浅，致命的肤浅——也肤浅的致命——；蠢话不过是陈词滥调，街头巷尾。其中最差劲的，最愚蠢的莫过于造作的悲伤了。好教你们知道：没有天资的聪明还不如一味的傻瓜。单纯的傻瓜，纯粹的傻瓜，比没有天资的聪明人更厉害，就是轻浮的最高境界。

我猜这大戟树汁必定是一种极好用的排毒药。我没用过；也不打算体验，这多亏我饮水规律，还是纯净水，消化也实佳，因此我无需排毒。我过得还开心。我消化很好，因为水是最好的溶剂，我过得开心，发自内心，深入骨髓的快乐，因为快乐从不源于酒精，无分国产还是洋货。用酒精得到快乐是另一回事；是对快乐的模仿，对快乐的臆造，对快乐的伪装。而归根到底就是愚蠢。需要酒精才能快乐的人是没救的蠢货。他恰恰需要的是，作用于肉体上的，大戟树汁。

玛格丽塔金雀花

我流放到富埃特文图拉岛，带的中等大小的口袋里只装得下三本书：一本希腊原文的《新约》，斯图加特的内斯特¹⁶⁰版本，葱头外皮一样的纸，还有两个袖珍册子，佛罗伦萨的巴尔贝拉版本的《神曲》和莱奥帕尔迪的《诗歌》。而在这个版本中，莱奥帕尔迪的悲剧诗歌里，我反复阅读的是那首献给金雀花——沙漠之花——的美诗，“沙漠之花”，多年前我是如此翻译的，并将其放在了我的《诗集》里。我未曾想过，这枝沙漠之花将会在我最艰难的堂吉诃德式的冒险中给予我陪伴和鼓舞。

沙漠是富埃特文图拉岛上庄严却令人喜爱的孤地，富埃特文图拉岛旧日里名为幸运岛，既富有又美丽，既高雅又贫穷。这片光秃秃、干巴巴的土地上全是骨架，这是令人亢奋的土地。这里与那些四面环海的花园是多么的不同，那儿的人往往忘却了大地和天空！然而在这儿，大地和天空在大海的怀抱下融为一体。海水将他们揉在了一处。

在这个庄严的沙漠中，在这个高贵的像撒哈拉一样的孤独中，我看见了莱奥帕尔迪笔下“装点了沙漠”的金雀花。庞然可怖的维苏威火山上，莱奥帕尔迪的金雀花在干旱的山脊上长出纤细的根茎；它骨骼般的叶脉缠绕在火山遗迹的脚下，在庞贝和赫库兰尼姆的尸身上向无边的沙漠深处蔓延。

富埃特文图拉岛上的金雀花，无所谓其植物名称与分类，它在这里叫金雀花，黄雀花，荆豆以及棘豆，不是罗滕树也不是扫把。我们暂且不谈。

富埃特文图拉岛上的玛格丽塔金雀花，一叫做富埃特文图拉的玛格丽塔——，在干涸的乱石滩里，伸展着她惨淡的褐绿、灰蒙蒙的枝叶，有时旁边长着一些枯萎的塔拉哈尔，——一种罗望子——，在阳光下，空气里恹恹地探出纤薄的枝叶。金雀花没有叶子；金雀花不屑落叶；金雀花只不过是一具多刺的植物骨架。它们光秃秃的、细长的茎上长满了刺，只有几朵小黄花稍作装点。而骆驼把这些都吃掉了，骆驼是人们在岛上的伙伴，也是最忠实的仆人。金雀花为骆驼而盛开。骆驼吃掉它们理所当然。就这样这种沉闷的动物以花为食。可以说金雀花只是荆棘和花朵。

富埃特文图拉岛上的金雀花，是个多么贴切的，关于风骨的例子！它是岛屿

¹⁶⁰ 德国新教神学家和东方学家。

本身最完美的表达；它是岛屿对其本身的表达，诉说；它是岛屿一枝独秀的辞藻。这座可人儿的岛屿，用金雀花展现其炙热的内心，心火的精华。特内里费岛的劳罗塔瓦市，那儿的梧桐树青翠欲滴，让游人们目不转睛，并爱上它的树叶和枝条。这是游人眼中的风景，不是超脱想象的朝拜者眼中的风景，也不是永生不朽的朝圣者眼中的风景。

金雀花是深刻而真挚的言语，它上对苍天下面厚土，周身环海，道尽了对生命的渴求，对地底火山长存的热望。而那满身荆棘则是最大的悲哀。

金雀花确实有风骨；金雀花，不是那些花园里的植物，可以用化肥培育，那些被文明催生的可怜植物，那些骄贵的文明植物。与菊花相去甚远！

它是什么典范，这个平凡的灌木丛，只有荆棘和花朵，能是什么典范！但是.....平凡？平凡，不！说起平凡，应当是那些人造植物，它们如裙堆里的小猫小狗，被无聊轻佻的富家小姐抚弄，而不像这种野生金雀花，无法抚摸和亵玩。只对骆驼妥协；只把花朵交与骆驼。

那些暖房的园艺师，通过化学肥料塑造出无香的枝叶，他们如何知道风骨呢？这不是风骨，也一文不值。

金雀花并不孤傲，并不；金雀花并不厌恶人类。它理解人类。金雀花令游人，闲人，轻佻的人，退避三舍；但它却吸引朝圣者，吸引潜心在宇宙终极的永恒难题中的人，吸引友善的人。金雀花排斥蠢人，只因他们的脑子里塞满了锯末，心脏上长满了脓疮。

有一天堂吉诃德来到这个富埃特文图拉岛——我一定记录他富埃特文图拉式的冒险——在他难免萎靡不振的时候，在修道院抨击他的时候，他看着金雀花丛，便会振作起来。看着金雀花，涤荡灵魂里的枯枝败叶。因为卡尔特苦修会的修士也有自己的小花园，花园里有玫瑰，人造玫瑰，它们的刺都藏在叶子的下面。金雀花至多可以做苦修士的衣服。

因为金雀花可以做成衣服。可以作为一种武器。可以作为用来打扫的笤帚。在这里，金雀花是在火焰中盛放的花朵，被玛格丽塔人用作燃料，释放温暖。愿上帝继续保佑你，玛格丽塔金雀花！

亚特兰蒂斯¹⁶¹

在我被流放的这段缓慢而充实的日子里，在我被隔绝在这个可爱的富埃特文图岛的日子里，我便有时间阅读那些关于加纳利岛风土人情的书籍。最好的那几本，是英文写的。

我阅读这些岛屿的起源，这劳什子地理也经常让我的脑子混乱不堪。这些岛屿是不是非洲大陆的一部分；它们是不是因为海底连续的火山爆发形成的——据说似乎这个可能最大。而在遥远的纪元，人类还没在地球上、出生、受苦、做梦、逝去，这些岛屿是否就是某块大陆的一部分，某块已沉没在新旧世界更迭之际的大陆的一部分。还有地球是否曾被分成两个固体大陆，一北一南。这些都让人联想到柏拉图¹⁶²笔下著名的亚特兰蒂斯，诗人在《蒂迈欧篇》和《克里提亚斯篇》的对话中曾提到过。

我所说的诗人，也是创造者，而不是哲学家，也不是知识的爱好者。但是否有这样一种可能，不爱知识才能创造知识——这里说的是知识非科学——不创造知识才能爱知识？诗人和哲学家是一回事。智者则是另一回事；如今的智者与知识毫不相关。每个伟大的哲学家都是诗人，每个伟大的诗人都是哲学家。黑格尔¹⁶³的《逻辑学》和斯宾诺莎¹⁶⁴的《伦理学》是有史以来最伟大的两部诗。

柏拉图如诗人一般发现了亚特兰蒂斯，不外乎诗人——也就是，不亚于诗人——。与其说柏拉图发现，不如说他发明、创造了亚特兰蒂斯。因为发明一词被用于之前不存在的东西；像是：火药的发明，印刷术的发明。而美洲是被发现的。那么美洲不也是被某人发明、创造的吗？是的，而且是被给予它名字之人，亚美利哥·韦斯普齐¹⁶⁵——意大利语是韦斯普西——所发明、创造的，总有一天我得这么告诉你，读者朋友。因为对于美洲而言这个信念源于亚美利哥·韦斯普齐，一个意大利人，而非克里斯托弗·哥伦布，前者才是发明它的人。这让我们认为是

¹⁶¹ 亚特兰蒂斯，最早的描述出现于古希腊哲学家柏拉图的著作《对话录》里，传说中拥有高度文明发展的古老大陆之名，在公元前一万年左右沉入海底。

¹⁶² 柏拉图（公元前 429 年—前 347 年）是著名的古希腊哲学家，也是整个西方文化中最伟大的哲学家和思想家之一。柏拉图和老师苏格拉底，学生亚里士多德并称为希腊三贤。

¹⁶³ 黑格尔（1770 年—1831 年）是一名德国哲学家，是德国 19 世纪唯心主义哲学的代表人物之一、德国古典哲学的代表人物之一。

¹⁶⁴ 斯宾诺莎（1632 年—1677 年），西方近代哲学史重要的理性主义者，与笛卡尔和莱布尼茨齐名。

¹⁶⁵ 亚美利哥·韦斯普奇（1454 年—1512 年），是佛罗伦萨商人、航海家、探险家和旅行家，美洲（全称亚美利加洲）是以他的名字命名的。

柏拉图发明，创造了亚特兰蒂斯。

一个乌托邦？是说，一个没有来处，也无归处的东西？但是乌托邦无处不在，无穷无尽。

柏拉图创造了亚特兰蒂斯，正如堂吉诃德创造了交托给桑丘的巴拉塔里亚岛¹⁶⁶。堂吉诃德，嗯？是堂吉诃德，而不是塞万提斯。因为不管他愿意与否，都是堂吉诃德，创造、发明乃至发现了巴拉塔里亚岛。诚然，是堂吉诃德造就了塞万提斯。塞万提斯是他的儿子而非父亲。而塞万提斯式的著名表达里更为深刻的东西就是，每个作家都是他们作品的孩子。父亲是他孩子的儿子。我们，就如同祖父母之于祖先的意义。

柏拉图发明、创造，而非发现了亚特兰蒂斯，堂吉诃德为桑丘发明、创造，而非发现了巴拉塔里亚岛。我期待着柏拉图和堂吉诃德的援手，或者在二者的帮助下，发明、创造而不是发现富埃特文图拉岛。

多么铿锵，响亮而有意义的名字！¿富埃特文图拉？意思是，好运。如果这些加那利群岛曾被叫做好运岛，富埃特文图拉则应该叫鸿运岛。

不久前，一个加那利人管它叫未来之岛屿。指的是当挖掘更多的水，存在于他们贪婪的内心中的苦咸水之时，这水可以用来种植苜蓿和西红柿以及增加财富。但是当这个小岛的财富增长时——上帝就是这么做的——当离开这个高贵又贫穷的富埃特文图拉，当朴实健壮的裸体披裹上祖母绿色的衣袍，在这绿色里，眼睛得到休养，缓和；但，心脏呢？心脏不会软和，软弱吗？

这是我的亚特兰蒂斯！这是我的巴拉塔里亚岛！在这里，所有那些在漫长的世纪里遭受西班牙的悲惨苦难的人，排着长长的队伍，悲伤鬼魂的队伍，来看望我；在这里，到来了，不祥的安慰鸟，所有那些因正义，因他们的正义和真理之魂而遭受迫害的灵魂，所有那些屈服于宗教裁判所的严酷权势的灵魂，这些灵魂飘动，拂过我魂魄里振奋的头颅，这些灵魂拂过我的智慧。

这是我的亚特兰蒂斯！这是我的巴拉塔里亚岛！我听到笑声，宗教法庭的的可怕笑声，纯粹嫉妒的悲剧性讽笑，在堂吉诃德在苦役犯人、伊安瓜斯人和公爵的土地上奔波时缠绕不休。我听到了公爵的笑声；我听到了蠢货的下流骂声，我看着天，看着海，富埃特文图拉的天空，富埃特文图拉的海洋，这片对着我们

¹⁶⁶ 《堂吉诃德》一书中出现的想象中的地方之一，桑丘被任命为该岛的总督。

的软弱之处微笑的大海。这微笑是治愈先前那笑声的良药。

玉米面

在加那利群岛，人们管小麦，黑玉米，玉米，或者大麦的面粉都叫玉米面，这些谷物的籽粒在风车磨坊里烘烤研磨，不禁让人联想到与堂吉诃德对战的巨人们。在岛上，这些不太富裕的村子里，玉米面是人们的主食。岛上的穷人们靠玉米面，土豆和鱼干度日。玉米面和桑戈汤是他们的主食。

似乎岛上的原住民，贯切人——也可能是柏柏尔人——在研磨技术出现以前就吃上烤谷物粉和玉米面了。这么说，这属于史前食物。这里的史前，意义上并不是指火被发明之前——由于烤小麦或者大麦都需要点火，人们认为是火的被发明开启了文明，开启了历史——而是指面包出现之前。因为做面包的关键是酵母，是发酵。面包和小麦这两个概念密不可分，以至于在卡斯蒂利亚，人们直接把小麦叫成面包，农民会说太阳晒着面包，或者面包需要水。

酵母，发酵，是文明乃至历史的标志和象征。面团膨胀，发酵，被制成柔软的面包，历史上的面包，文明的面包，我们赖以生存的面包。这儿的人把玉米面放进牛奶或者肉汤里来吃——尽管这已经是现代人和文明人的事了，他们把玉米面当作一种甜点——或者用一些咸水和着玉米面做成团状，这么个吃法。这个用盐水和成的玉米面团就是面包的骨架、骨骼。

面包的骨架！也是这片筋骨分明，群山连绵的富埃特文图拉土地的象征。玉米面，是面包的骨架，是金雀花的兄弟，后者则是骆驼赖以生存的骨架灌木。

有人说玉米面很难消化。对我来说则不然，在这儿我把它泡在肉汤里就能很美味的吃掉。还有，当发现它适合给儿童食用；英国人和北美人便开始仿制玉米面，并将其改头换面，当作是工厂的发明。可以对于习惯了文明菜肴的肠胃来说，食用这片土地的脏腑、骨骼会导致消化不良。但也没什么比骨头更有营养了。

应当是玉米面赋予了玛格丽塔人、富埃特文图拉岛的子民，顽强的精神，而正如奇尔·伊·纳兰霍博士所说，这种顽强让他们与众不同，让曾经这片土地上的贯切人与众不同。因为玉米面是朴素中透着柔软，柔软里含着朴素的食粮。

一天，我和一些法国的好朋友一起又进了一家玉米面磨坊。他们的到来鼓舞并振奋了我内心的自由，在流放中得到的神圣的自由。那块从地底挖出来的老石磨，在风的推动下，碾磨着混在一起的麦粒和玉米粒。接着先要过筛面粉，才能

做成粗面粉。磨坊的小空间里弥漫着一股令人愉快的清香。

晚上，就像他们往常那样，喜欢下厨的法国朋友，用玉米面、鸡蛋、黄油、和一点白兰地，给我们做了一个蛋糕，在烤好了之后，淋上蜂蜜再回炉烤一会儿。（想尝试玉米面的读者可以将之当做一种烹饪方法，尽管它不算完美）。这里用的蜜可以是蜜蜂的蜜，也可以是棕榈的蜜，即取自棕榈树心的蜜，那么，它就是蜜的骨骼。

有人试图通过研究每个民族的主要饮食来描绘出这个民族的心理。于是知道了，有的民族喜欢肥肉和啤酒，有的民族喜欢橄榄油和红酒。就像没人不知道鹰嘴豆在卡斯蒂利亚饮食里的重要地位。能够消化用生石灰烤熟的鹰嘴豆的人，才是地道的马德里人。“告诉我你吃什么，我就能知道你是哪儿的人！”

是玉米面造就了玛格丽塔人，还是玛格丽塔人制造了玉米面？怎么说都对。无论是玉米面还玛格丽塔人都属于被上天眷顾的富埃特文图拉岛。正是这片贫瘠枯竭的土地，这个大地炽热内心的结晶，这个光秃秃的岛屿创造了玉米面，就像她也创造了金雀花，更创造了可以烧烤麦粒果腹的人类。他们是怎么想到烧烤玉米面呢？难道是先用某个火山的火烤熟的？在兰萨罗特岛（Lanzarote），一个姐妹岛，有一座他们称之为火焰山的地方，在低洼处的地面，人们可以煮熟鸡蛋。

这样一片土地，有一座即将熄灭的火山，有火山的遗迹，有他们这里说的“锅炉”（火山口），难道不会成为第一个烤制小麦或大麦的地方吗？所有这一切都发生这里的历史刚刚诞生的时候。

就这样，史前的面包，面包的骨架，诞生了。

从富埃特文图拉到巴黎

(1924)

萨拉曼卡在巴黎

这儿，我流放的地方，一个巴黎的寄宿房子旁边——在英语里是“家庭旅馆”——，我有一个小公园，一个小小的、不起眼的家庭式公园，一个土里土气的小公园。它是个美国的广场。

广场左右没有交错的车或公车线路，附近没有地铁站，也少有轿车来打破它安静的呢喃。我在很长时间里可以肆意地做梦，而不必担心其他梦见自己醒着的人，自嘲清醒的人来搅扰。

正对我的房子的广场一边，树立着一座相当粗糙的纪念碑，拉法耶特¹⁶⁷和华盛顿¹⁶⁸的铜像在谦虚和敏感的公众面前握手，碑上还写着向法国致以崇高敬意，感谢其在美国争取独立和自由的斗争提供的慷慨帮助。纪念碑下的红色花儿，被一整个雨水泛滥的夏季弄得没精打采。

往深处走，一些马栗树底下，有一块孤零零的大理石毛坯，上留有一个络腮胡男子带着半身像，中间是一个头像轮廓的浮雕。浮雕下面写着：“保罗·伯特”，而人像下面是：“霍勒斯·威尔士，外科麻醉革新者，1844-1848”。麻雀啄食着我扔在外科麻醉革新者的大理石像周围的面包屑。保罗·伯特没有看向任何地方。

再往下，到小公园的另一端，还有另一座公园纪念碑。一名法国士兵和来自北美的美国大兵同样在谦虚又敏感的公众面前握着手——我们该怎么称呼后者？美国人？北美人？美国佬？——，而他们身后是一个扮成天使的喜剧演员，戴着优美的翅膀，仿佛一只埃及不朽的蝴蝶，将他们聚拢到一起。

每当我想酝酿我在巴黎的孤独，想酝酿我的乡愁，我就会只身一人，去到这个小公园——但公园里有我的伙伴！——，少有人同我讲西班牙语使这愁绪更加强烈。在那儿，那些开始变黄、飘落的树叶，就像被困住的我——它们在公园里，我在小房子里——，那儿，无需闭上双眼，我就可以做梦回瞰那个位于萨拉曼卡的圣弗朗西斯科公园，在我的萨拉曼卡，我被摇晃着哄睡，梦想着未来。我的未来，我未来的未来，我萨拉曼卡的未来，我西班牙的未来。

那里，可亲的圣弗朗西斯科公园，弗朗西斯哥田园，在那个寂静的角落里，

¹⁶⁷拉法叶侯爵（1757年—1834年），法国将军、政治家，同时参与过美国革命与法国革命。

¹⁶⁸华盛顿（1732年—1799年），美国第一任总统。

我常能听见永恒之水的淙淙声，那是我就在宇宙的中心！我的人生知己坎迪多·皮尼利亚，一个算命盲人，经常带我去听夜莺唱歌。听夜莺在隐匿的树丛里歌唱，甚至，听夜莺在我们之间歌唱。看啊！他，一个盲人，带着我这个导盲人，去看。我们看到了！我们看到了超前的未来，它超越一切即将要到来的东西，超越一切已来和已去的东西，超越一切过去内外的东西，而笼罩那未来的，是庄严的永恒。

那里，萨拉曼卡的圣弗朗西斯科公园，唉！我的萨拉曼卡，你是如何征服了我！那里没有，一感谢圣弗朗西斯科，现在还没有一青铜还是大理石的纪念碑；没有伪装成一模一样的英雄的喜剧演员。那个扮演哥伦布的人，那个扮成路易斯修士¹⁶⁹的人，装成马尔多纳多¹⁷⁰的人，扮做曾出任主教的卡马拉神父¹⁷¹的人，都已经去了城市的其他角落。但在那旁边，韦拉克鲁斯教堂¹⁷²里，悲伤圣母痛苦至极的表情永远定格。在看过了她开辟天空的双眼，理解了七剑穿心的象征，感受了停滞挥舞的双手，就会以一个不同的灵魂注视秋叶落在这个不起眼的小地方！小教堂是明显的巴洛克风格；周身金雕细琢。当把目光从它身上镀金的涡旋移开，那个不同的灵魂看到，在金色萨拉曼卡的金色秋天里，金色的树叶打着旋儿落在地上，落在枯萎的花丛中。在我生命中的这个深秋，这个金秋，在我感受到白色冬天的气息之时——黑白两色相互辉映；黑色在白袍之下一，它向我走来，它来自未来而非过去，在我生命中的这个深秋，在这巴黎的小公园，这个美国的广场，金色萨拉曼卡的圣弗朗西斯科公园啊，你紧紧握住了我的心！

而现在，坎迪多，我的朋友，我们那片夜莺园里的树叶正徐徐落下。你去听叶子落下的声音了么？韦拉克鲁斯教堂的悲伤圣母也听到了这声音。在这儿，从我流放时的房子走到比邻的公园的时候，我酝酿思乡之情的时候，我同样听见了叶子落下的声音。我梦着我们西班牙的未来，在梦里梦想最终的自由，这梦在西班牙的土地上，也在照耀温暖了亡者之地的天空下。

亡者？向来有人不喜欢听到他们的名字。拉法叶和华盛顿不是亡者。哥伦布、路易斯修士、马尔多纳多、卡马拉神父更不是亡者。这多亏了历史的舞台。正是在这舞台上诞生了对灵魂的全身麻醉。不是吗，亲爱的坎迪多？

¹⁶⁹ 路易斯·德·莱昂（1527—1591），文艺复兴时期欧洲西班牙帝国奥斯定会修士，为诗人和翻译家。

¹⁷⁰ 弗朗西斯科·马尔多纳多（1480-1521），卡斯蒂利亚公社战争中的萨拉曼卡长官。

¹⁷¹ 1885年至1904年，担任萨拉曼卡的主教。

¹⁷² 韦拉克鲁斯教堂，此处为音译，意译为“真十字架教堂”，位于萨拉曼卡市。

山川，沙漠，海洋！

清晨，在我还上课的时候，我也许就在宽敞的教室里一边晒着太阳，一边翻译着柏拉图，这阳光也曾照亮了他的额头，我可以看见远处圣斯得望的穹顶之上，是多明我会历史悠久的修道院，远处平静的麦田一马平川，而卡斯蒂利亚的山麓丘陵如同平原上掀起的巨大浪涛直上天际。下午喝完咖啡后——多么惬意啊，朋友们！——在萨莫拉的山路上，终年冰雪覆盖的格雷多斯山峰一直映入我的眼帘。我有时会说：“今天能看见格雷多斯山”，有时又会说：“今天看不见格雷多斯山”。如果看不见格雷多斯山，那就是因为老天爷在皱着眉头或打瞌睡呢。

格雷多斯山永恒的风景！永恒，是的；不是因为它会永远存在——在我最终的梦里，我会把它带到地下吗？——，而是因为它超脱时间之外，超脱过去与未来，它在不动的当下，鲜活着永恒。格雷多斯山永恒的风景！

而通往萨莫拉公路顶端的另一边，阿尔穆尼亚光秃秃的平原，是同样恒的风景。尽管阿尔穆尼亚——就是阿尔木尼亚——在阿拉伯语中是“果园”的意思，但在一年中的某些季节，它更像一片荒原，一片大草原。在马德里的巴利亚多利德，要不了几步就能看见荒原。而在帕伦西亚，在我心爱的帕伦西亚，我登上基督山，平静的荒原涤荡了我的双眼，将我的灵魂从历史中抽离。凝视着帕伦西亚的荒原，听他曾经儿子，霍赫·曼里奎¹⁷³玄而又玄的低语声，延绵百年，直到永远——圣经上说，上帝的声音是喃喃细语——：

我们的生命，
是奔向大海的河流.....

荒原望见大海。荒原如同大海。大海！在富埃特文图拉岛，在我钟爱的富埃特文图拉岛（我永恒灵魂的一部分），每天，我神摇目夺的凝望着恒久的海景。这永存的大海，曾注视历史的诞生也将见证历史的消亡，她微笑着迎来了人类的黎明，也将以同样的微笑注视其衰落。

格雷多斯，山；帕伦西亚荒原，沙漠；大海！但从这里，从巴黎，从这个正在爆发历史的巴黎，从这个熙熙攘攘的巴黎，看不见高山，看不见沙漠，更看不见海洋！我们这些可怜人被囚困在这城里，这大都市里，这历史文明上的诺亚方舟

¹⁷³ 霍赫·曼里奎（1440年—1479年），文艺复兴时期欧洲诗人和军人。

里，我们无法看到永存的山川、沙漠、海洋之景，就无法日复一日的净化我们的视野，亦无法净化我们的灵魂。

在我和一些好友，一些和我一样忧国忧民的年轻人，去喝咖啡的时候，当我穿过塞纳河，走过帕西桥的时候——桥下河中央有个码头，他们称之为，天鹅岛！——我一直看着埃菲尔铁塔。我想起了格雷多山。我感受到对永恒的思念，永恒存在于历史间隙中，既死又生。因为格雷多是不灭的；格雷多看着伊比利亚人抵达西班牙，看着罗马人、哥特人和阿拉伯人，也许将来还会看着其他野蛮人占领西班牙；格雷多见证死亡，皇帝查理五世¹⁷⁴就死在它的某个山沟里。还有艾菲尔铁塔.....三十五年前我参加了它的落成仪式，那时正值1889年的世界博览会；在它刚开放时我就爬了上去。因为埃菲尔铁塔开放了。而在格雷多山.....我的至交好友卡尼索会记得我的最后一次登顶。以及所有的历史是如何从我们的灵魂中消逝。不，不；那座塔仍然是历史：它也只不过是历史。它没有像金字塔一样给我们带来永恒的光亮，月光——在没有阳光的时候——就是永恒之光。

如果没有大海，至少应该有河流！在遥远的托尔梅斯河，柳树、桤木、榆树和柳树在岸边的水中生根；那个河岸不断变化、小岛杂草丛生的托尔梅斯河；还有那个幽静的卡里翁河——“我们的生命是河流.....”——在那里你可以看到帕伦西亚的圣米格尔塔。但这条塞纳河不是一条河；这条塞纳河，就像我家乡毕尔巴鄂的内维翁河一样，是一条运河；就像，艾菲尔铁塔一样，是一处设施。谁知道西岱岛是一个岛屿，圣路易岛是一个岛屿？在帕伦西亚也有两个这样的岛屿，并在一起形成一个数字8；但它们是岛屿，真正的岛屿；它们是被水包围的陆地，而这里的则是被陆地包围的水。

没有山川，没有沙漠，没有大海，没有河流，没有真正的河流！遍地都是历史，历史，历史！而后，考古学存放在博物馆！“他们在这里将路易十六斩首。”“圣巴多罗买的钟声从那座塔楼上响起”。“这一支军队推翻了公社”。“这里存放着拿破仑的骨灰”。“这里.....”。一人用灵魂的双眼在格雷多山脉搜寻阿尔曼索尔峰的山尖；帕伦西亚的荒原，遗忘了哥伦布帆船的大海。

哎哟！这个文明的绊脚石！并且总是踩在石板上，在路基上！总是踩着历史！

我闭上双眼观想。就在那里，在水库的右边一点——另一个历史设施——遮

¹⁷⁴ 瓦卢瓦王朝第三位国王，他收复了绝大多数沦陷于英军的领土，逆转了百年战争第一阶段的战局，使法国得以复兴。

蔽或放开天空，有时与云层融为一体，那里是被白雪覆盖的格雷多山顶。那里呼唤着我们，不是向着它的高处，不是向着它的宝座，而是向着我们内心深处的责任；那里呼唤着我们对永恒的感悟。

他们讲述了一个野蛮人君王，我想那是亚拉里克¹⁷⁵，虽然我不太记得了，他被埋葬在河底，以致河床微微拱起。我不知道卡洛斯¹⁷⁶，卡斯蒂利亚疯女¹⁷⁷的儿子，为何没有下令将自己葬在格雷多山顶，也没有让他的儿子将他葬在伟大的历史建筑——埃尔埃斯科里亚尔修道院——中，那是个看起来像一个麻布仓库的难看神殿。葬在格雷多山之巅！葬在荒原之上！葬在大海之中！阿维拉的山！帕伦西亚的荒原！富埃特文图拉的海！托尔梅斯河与卡里翁河宁静的水域！

¹⁷⁵ 亚拉里克（约 370 年~约 410 年）西哥特国王。一般认为，他是西哥特王国的缔造者。

¹⁷⁶ 西班牙哈布斯堡王朝首位国王（称卡洛斯一世），神圣罗马帝国哈布斯堡王朝皇帝，尼德兰君主，德意志国王。

¹⁷⁷ 疯女胡安娜（1479 年—1555 年）：阿拉贡国王斐迪南二世和卡斯蒂利亚女王伊莎贝拉一世之次女。她是卡斯蒂利亚女王，神圣罗马帝国皇帝卡尔五世之母。

永远快乐的做梦人

郊外，大道，大街，马路……任何人都可以知道它们的区别！若不论其根源，如今的大道与大街又有何不同？我仍未找到答案。左不过是侯爵与伯爵还是公爵的区别，又或是副主教与大教会执事的区别。有区别的是，譬如，栽树的道路和没树的道路。树木开始落叶，叶子在石子路上打滚儿，在寸草不生的顽石上打滚儿；那可怜的枯叶，未曾被自由的风吹起，而是被市政的员工堆积，而后腐烂。城市里可怜的枯叶！可怜的树木像是囚犯，脚下的石头就是镣铐！

在大道与大街之间，只能看到一个个花园里的土地，这也是被囚禁的土地！而天空，几乎总是笼罩在雨云中，被框在屋顶之间。那是天空吗？天空不是变成了框架吗？天空似乎在山上，荒野上，海上，放松和休息！…

奥伯曼，阿尔卑斯山诞生的非凡天才，在巴黎说过，人们为了铺设砖地准备了一片寸草不生的土地。而他，奥伯曼，在阿尔卑斯山上的草丛里，叹息道：“哦，如果我们曾经活过！”。

哦，如果我们曾经活过！但我曾经活过，是的，我曾经活过，也继续过我的生活。因为在这里，沿着这些三十五年前令我难过不已的大道，那年我二十五岁，我生活在这里，经过这里，在这里想念那远在萨拉曼卡的萨莫拉大道，两侧没有屋舍，沐浴着阳光，从日出到日落，从出生到死去，再到另一天的重生和复死。在我灵魂里浮现的，不是这些广场，不是这些宽阔的城市场景，而是阿尔穆尼亚平原的田地。

我的灵魂是在这地方铸成的吗？它本来可以是另一种灵魂，但它没有。

人们经常提出这样的问题：大城市、小城镇、村庄还是屯落，哪个更有利于人性的发展？但这当然取决于人性的本质。一个在村子里被埋没的人，会在大城市得到长足的发展，反之亦然。也许莱奥帕尔迪，他诅咒了他原生的落后村庄也诅咒了那里的人们——埃米利亚·帕尔多·巴赞喜欢反复诵读的诗句；我听过多少次！— 如果那个莱奥帕尔迪失败了，他就无法赠与我们在大城市里，自己精神形成的绝望之花既甜又苦的汁液。

我试着装成巴黎人，但迷失了自我。我怀疑，我要么被最平庸、最粗俗、最市井的进步主义所侵蚀，要么就会被它的对立面，所谓精英的荒谬伪贵族崇拜所

吞噬。而这两件事是一样的。国际激进主义的进步人士和法兰西行动的进步人士是一回事。你从一边看或从另一边看，右边变成了左边，左边变成了右边。而虚假终究是虚假！

接着是那些可怕的地铁站！这地铁之名是由地下铁道的缩写而来。也同样是：米，一种，度量衡。地下铁道之名源于“放入”，母亲；但是，缩写能够使得母亲成为一种通俗的度量衡。

几天前我有感于此，写道：

哦！萨莫拉干净的街道，
时刻快乐的做梦人，
在那太阳的光耀照射的大地
从天明直到重归黑夜

我的胸膛，如何盛下这儿的天空
我从这沉重的负担中解脱
这已经超过了巴黎的许多人
我正被寂静吞没！

大街，广场，大道，
地铁的下水道，
增涨的水流是多么肮脏！

阿尔穆尼亚的土地，是那赐予
我梦境的摇篮！有多少生命
夭折在那些大城市里！

而现在，继续做梦...

卡斯蒂利亚

(1931—1934)

熙德之地

几天来，我的灵魂徘徊在古老的卡斯蒂利亚被收复的贫瘠土地上，是熙德，瓜达拉哈拉，阿蒂恩萨，贝尔兰加，布尔戈德奥斯马，圣埃斯特万德戈尔马斯，索里亚，努曼西亚，阿尔玛桑，梅迪纳塞利，西丰特斯，布里韦加...这些用来给土地命名的名字回荡在卡斯蒂利亚。在埃斯特雷马杜拉，也就是与摩尔人交界的地方，文学的第一声啼哭响彻在这些土地。卡斯蒂利亚语，驱逐了努曼西亚的塞尔梯贝里亚人的语言。

把努曼西亚的衰落之谜交给考古学家！在那里，塞尔梯贝里亚人旧居里的石头门坎上，有一个卍字形，之后演变为熙德的耶稣受难十字架，被保存在萨拉曼卡堂耶罗米主教的陵墓旁边。而在那里，那些为了捍卫自己独立人格而对抗罗马帝国的人，在恐惧中灰飞烟灭。而后西班牙成了一个罗马行省。几个世纪过去了，摩尔人来了，帝国主义也来了，再后来就发生了光复战争。

光复战争！我们的英雄让金石开口说话！而这些荒原的圣石又如何对我们开口！卡斯蒂利亚收复了她的故土，她曾在这里驻足，曾躺在这里坠入梦乡，在永恒的主面前，安静的欢喜。她梦见了回忆和希望：梦见坚定地栖息在罗马柱子上的“空中美人鱼”。虽然大多数人甚至不做梦：他们喂养牛羊，管理牧场，开垦田地。他们是如此的困倦，长期疲劳的困倦，甚至无法做梦。他们在上帝那儿睡去，上帝梦见了他们。那是光复之梦。而此时，埃布罗河水正奔向罗赫尔·德·劳里亚¹⁷⁸笔下的大海，杜罗河水则涌向哥伦布掌控的海域，那也是天主教双王，天主教的教徒，以及所有西班牙人掌控的海域。

梅迪纳塞利！正如我们的安东尼奥·马查多¹⁷⁹所言，罗马帝国的拱门，用闪耀着纯粹之光的眼睛凝视着那行星上的景观，那片埋藏灵魂的悲伤之地。不计其数的灵魂！至高的上帝在荒原里信手拈出了梅迪纳塞利。梅迪纳塞利的遗址渐渐被忘记，亡者也会再次死去。阿尔曼索尔¹⁸⁰在那里行将就木，慢慢死去。传奇的卡拉塔尼亚索尔之鼓的鼓面已然破败，再无法敲响。在梅迪纳塞利的罗马拱门旁，旅游局建了一个招待所，这样，游客们就能像笑话里的乡下人那样去说：“是快

¹⁷⁸ 罗赫尔·德·劳里亚是一位来自梅佐戈诺半岛的意大利水手和士兵，为阿拉贡王室服务。

¹⁷⁹ 安东尼奥·马查多（1875年—1939年）是西班牙诗人以及西班牙 98 代的代表人物之一。

¹⁸⁰ 阿尔曼索尔（938年—1002年8月8日），阿拉伯穆斯林、安达卢斯军事领导人、政治家，当时伊比利亚的实际统治者。

死了，嗯？”从努曼西亚到梅迪纳塞利，我的灵魂就像上帝手中织布机的梭子一样，震颤不止。

这片神赐的贫穷土地，属于莱内斯，属于桑斯尔德里奥，也属于鲁伊斯德索里利亚。大约在一个世纪前，马多兹著书的时代，这片土地是开展学校最多的地方之一。而今天，那些被罗马化的凯尔特人后裔——用罗马话说——他们就像先祖致力兴建罗马教堂一样，忙于兴建学校。新的文明在新的光复中重生。新的空中美人鱼充斥在荒野纯净的空气里。它知道，一种新的狂热确定了一个完整的、无区别的也无差异的人格。静止的人，安静的人？所谓的行动之人称他们为——迂腐之人！——，但他们并非静止不动，相反他们欣喜若狂。他们脱离自身，疏远自身，审视自身。而我梦想着新一场帝国针对激进西班牙的全面光复。

注视着那片罗马化也罗马语化的塞尔梯贝里亚人土地，我记起有一天同穆绅¹⁸¹克拉斯卡——《创世纪》加泰罗尼亚语版的译者——说过一句话“卡斯蒂利亚如此辽阔！”，我那好友不无忧郁地回答：“是啊，足以让我们迷失的辽阔！……”。“迷失！”没有人会因此迷失，除非是为了让自己融入这里，被这里接纳。努曼西亚的塞尔梯贝里亚人没有消失；梅迪纳塞利的阿尔曼索尔没有消失。建造戈尔马斯城堡的摩尔人没有消失，在卡斯蒂利亚领土上被熙德·鲁伊兹·迪亚兹·德·维瓦尔——瓦伦西亚的熙德——战胜的摩尔人没有消失。而歌颂熙德丰功伟绩的歌声，缪熙德之歌，与歌颂奥西亚斯·马尔希的歌声彼此交织，盖过了后者。而似乎那些失去差异人格的人，在化激动为平静的整体人格中，恢复了更亲切、更激进、更帝国主义、更普遍的人格。

卡斯蒂利亚大地上留有阿拉贡的翁城遗迹，那是在梅迪纳塞利，也是荒原的最高处。从那儿，我看见我们的西班牙升往上帝的天堂，我梦见基督上帝梦到西班牙就像梦到了祂自己：三位，一体。只一位圣子，只一位圣灵。

¹⁸¹ 穆绅是古时西班牙阿拉贡地区对二等贵族的称呼，现在只在某些地区用作尊称，加在牧师名字之前。

伊比利亚的昆卡

这儿，萨拉曼卡，躺在托尔梅斯河畔，河水从西班牙的脊梁格雷多山上蔓延而下，昆卡城坐落在湖卡河与库埃卡河峡谷之间，位于有半岛肋骨之称的伊比利亚山脉脚下，而在这儿，能了解和认识那座城的印象。这两片卡斯蒂利亚的土地同根同源，却迥然不同！昆卡的屋舍高悬在两河峡谷之上，这座城仿佛云集了伊比利亚山脉的错综复杂；那些或是牢固或是残破的房屋俯瞰着谷底。而这一切，村庄和土地，都是自然之景。灵魂之景。凹凸不平的岩石仿佛堆砌的城墙；有的爬满了常春藤；这个内陆的堡垒，比圣女德肋撒¹⁸²的诞生地阿维拉，更接近祖国母亲的内心。这里细小树木的骨骼、外皮和绒毛，都和萨拉曼卡有所不同，这里没有柔软湿润的土地。

而昆卡峡谷地貌的形成，不是受地震岩浆所影响，而是因为持久和缓的水流，不断渗透、侵蚀并瓦解土地，将其塑造成现在的样子。因此，传说也是液体，在村落的基岩上开沟、侵蚀、塑造、雕琢，乃至磨砺出幽深的峡谷。而调查结果也正如昆卡在其历史中所证明、证实的那样。

湖卡河与库埃卡河在主教堂脚下交汇相拥，这教堂曾为诸多黑暗灵魂的生命相融而赐下祝福。“我们的生命，是奔向大海的河流，走向死亡……” 卡里翁河畔的歌谣声起，以往的生活已经走向死亡，洪流已经平复。人们或许在那个不起眼的公园里相遇，而后组成一个家。我看见，家家户户的炊烟升起，与峡谷的雾气融为一体。在两条河的岸边，山杨和白杨在被染红的秋天里像一支支蜡烛。这日子！每天都在等待，从早上开始等待永恒的明天；等待，而非期待。生活没有希望，也没有期待，生活除了等待，还是等待。“街角旅馆”有的不仅仅是这个名字，还有房间里糊满的报道时事的图文周报。在一处洼地的角落，悲伤圣母的翠柏贴着岩石的背阴处生长，旁边是一座废弃的修道院，不久前塞古拉红衣主教—西班牙的大主教曾在这里寻求庇护以得安宁。

这日子！世纪更迭，历史也几逢巨变；那是阿方索八世，在1177年，他从摩尔人手中夺回这座城市；而另一个仍在世的阿方索·德博尔冯·伊埃斯特，即卡洛斯王位觊觎者的弟弟，他和妻子是玛丽亚·德拉尼维丝，戴着贝雷帽的堂娜布

¹⁸² 圣女德肋撒（1515-1582），是16世纪的西班牙天主教神秘主义者、加尔默罗会修女、反宗教改革作家，同时为天主教会圣人，通过默祷过沉思生活的神学家。

兰卡，我小时候就听到他们的事迹，年轻的夫妇，带领着卡洛斯派系的叛军前来，在 1874 年将这座昆卡城劫掠一空。而这两个纪念日：9 月 21 日和 7 月 15 日，被添加到万灵节、圣诞节、受难日和复活节的礼拜庆典中，一沿街游行，圣母怆然泪下的面孔在戴着面具的忏悔者中熠熠闪光——；同样的历史，就像流动的河水，总是通过同样的峡谷归来。

大教堂里的雕花铁栅庄严华丽。但高处的圣佩德罗街区里，那些封住窗扇的铁栅栏让人觉得更加亲近，街区再向上就是海拔逾千米的城堡。在卡斯蒂利亚高原腹地，这些栅栏上的一根根铁棍被锻造出来，他们像是毛毛虫在茧中吐出的丝线，在破茧成蝶供它沉眠。昆卡的贵族们就这样在这座建立于岩石之上的空城里，在铁栏的包围中沉睡梦中。

而巴尔德斯兄弟，则是这片灵魂盛景中开出的花，他们是西班牙文艺复兴改革派的先驱者。如同他们家乡的河水，他们的灵魂也被两种传统的水流所影响：信仰之水和语言之水。对胡安这个名作《对话》的作者而言，语言是他与上帝和西班牙交谈的宗教，而宗教是他的白话语言，宗教改革为它们注入了新养分。巴尔德斯集神学家和语言学家于一身，一如他的老师埃拉斯莫，成为了语言神学家，他对自己家乡源于罗马语的卡斯蒂利亚语心存热爱，他对让祖辈对生活充满梦想的虔诚信仰深有触动。巴尔德斯明白，信仰就是在犹疑时，用生命最初的语言同上帝对话，没有中间人转达。

昆卡小城，一个个高悬的屋舍，层层叠叠，直立山间，屋里的灯光像一双双空洞的眼睛，注视着从峡谷下的岩层中涌出的清流，奔向大海。我将自己历史的目光转向过去这里循环往复的攻守之路，我们有一种语言，跟我们主、永恒西班牙的圣父、普罗大众的信仰来对话，也有另一种语言和宗教，即在伊比利亚源于罗马语的卡斯蒂利亚语。我记得，在昆卡附近，拉曼恰山区斜地的边缘地带，在贝尔蒙蒂这个平原上，另一位研究文艺复兴和《圣经》的语言神学家，路易斯·德·莱昂修士也看到了曙光，有了那句广为流传的“述昨日语”——我们总是重述昨天说过的话——，宗教裁判所把他当作一个异教徒讯问，他后来摆脱了这种束缚，而在这儿，萨拉曼卡，他厌烦了让别人觉得疲惫不堪的日子，他歌唱逃离世俗喧嚣的恬淡生活。

里奥塞科的圣周四

梅迪纳德里奥塞科，一座从事农业的卡斯蒂利亚开放城镇，位于古老的哥特原野，坐落栖息在一片广袤的平原上，在这儿，即使是郊区，在冬夜里仍有人高兴的洗牌玩乐。它的主街，它的街道，则更像是公共房屋的走廊，一梅迪纳的房子一，人们可以隔着已经干涸的小溪，窗户对着窗户，阳台对着阳台，来面对面的交谈。在梅迪纳德里奥塞科，有四座巨大宏伟的寺庙，如同四艘巨大的船舰，停泊在荒凉的土地上，而其中之最，莫过于堂皇富丽的圣玛丽亚教堂，以其挺拔矗立的巴洛克式高塔——说为巴鲁克，另一说为贝鲁克——俯瞰着整座城郭，在这个教堂里的小教堂，举办过贝纳文特的庆典。而这个小教堂的出众之处，还在于对我们可怜的第一代父母亚当和夏娃生活时代的描绘，他们在结束了短暂却不朽的生命后，死神为他们弹奏吉他，引导他们走向死亡。

而在梅迪纳德里奥塞科，今年的圣周四游行尤为重要。星期四是极为神圣的受难日，神圣的受难也受难的神圣。暮色渐浓。当游行队伍从圣多明各广场向下行进，能看见，在一个个屋舍之上，圣玛利亚塔立地擎天，星光微闪，长夜降临。胡安·德·朱尼¹⁸³雕塑的悲伤圣母走过，我们的七苦圣母¹⁸⁴——悲伤着孤独也孤独着悲伤——。西班牙传统的一个悲伤圣母，心脏被七把利剑刺穿，或许就是西班牙本土的象征。那七把剑代表着我们的七条主河吗？沉默的苦痛凝结在钻石般的泪滴里，折射了蜡烛柔和的光芒。那是路过的蜂蜡灯的光芒，女人们手持一盏盏烛灯鱼贯成行。城市里的电灯投下格格不入的文明光线，而上空的星星却眨着眼睛，悲伤地微笑着。一辆货车驶过游行队伍。近在咫尺的罗马军团士兵，吹响无声的号角，其后的苦行者，身着卡斯蒂利亚深紫长袍，肩负十字架前行。

他们的脚步踏过大街，小巷。这是昔年的游行重现。长者好像看见了孩提时代的情景，而稚子，尽管自己尚未察觉，倘若可以，也希望着在垂暮之年能再见此情此景。再无其他了，没有君主，独裁，亦无反抗，共和。苦难都被青年们带走。随后人民之家的社会主义者会在圣周五带走最沉重的苦难。整个城市都是人民之家。如果世俗的传统与当今社会主义的传统并不冲突，他们又为何抗拒前者？也许那个叛徒，也就是使徒里的司库，可以解释我们在第四福音十二章里知道的

¹⁸³ 胡安·德·朱尼是一位法国-西班牙雕塑家。

¹⁸⁴ 七苦圣母，是罗马天主教纪念圣母玛利亚于人世間所受苦难的节日。

金钱原因，同时我们也知道了，为了掩埋真相，那些圣徒是如何想方设法的杀害死而复生的拉撒路。让我们回到梅迪纳，有一位颇受欢迎的牧师，堂·乌尔西纳罗，他曾两次三番离开游行中的主席位置，为我们指点方向。

正当我们要离开时，一群羊混入了队伍。而后，已是深夜，当我们最后望向灯烛辉煌的游行队伍，正沿着街巷接踵而行，抬眼望向高空，天狼星拖着凯旋战车（猎户座），载着三圣母，那是另一个队伍。这苍穹上永恒，或许也热忱的游行，昭示着时间的流逝，世纪的更迭。

我们总是，穿过长久沉积的荒原，穿过荒原平静而苦痛的孤寂，走向帕伦西亚，走向阿隆索·贝格鲁特¹⁸⁵和霍赫·曼里奎¹⁸⁶笔下的卡里翁河，即“我们的生命是河流……”。啊，如果它枯竭！就应了那个寓意不详的名字——干河，干枯的河流。“我们的生命是奔向……的河流。”星星不也一样？他们汇入……何处？它们像河水流过，像游行里人们或是神明信步走过，在年复一年的圣周四里，死神奏响吉他，人们纷纷起舞。我们还能做些什么？然而，十字架和话语，话语的十字架和十字架的话语，将在寂静中久久回响。

梅迪纳德里奥塞科的圣周四；卡斯蒂利亚荒野的干枯河流里一个激情澎湃的周四，但夜空中的明星也不乏为一种安慰。痛苦逐渐平复，被悲伤圣母净化。大地弥天，天穹盖地，于天地一线，地平之处，可见世间逆旅，应有尽时。

而，读者，有些时候我必须同你说，在永远的评论中，不是以前的，不是现在的，也不是将来的评论，而是永远的、空前的评论，我们会回到转瞬即逝的当下游行中，随着眇眇忽忽的吉他声起舞。

¹⁸⁵ 阿隆索·贝格鲁特（1488年—1561年），文艺复兴时期欧洲西班牙帝国画家。

¹⁸⁶ 霍赫·曼里奎（1440年—1479年），文艺复兴时期欧洲诗人和军人。

两地，双城

跋涉在西班牙的土地上，尽览风光无数，我们再次穿过拉曼恰，穿过大片的荒寂，这里是个休息的地方，也是个振奋人心的地方。平原坦荡，让人不禁眺望地平线，我们目光所不及，它没有消散在天空；而是召唤我们看向更远的地方。地角与天涯，相接亦交融。因为地角，在希腊语中，有限制、边界或界线的含义，指天地之间的交界线。一条界线可以连接两个地方，也可以分隔两个地方。而在拉曼恰，边界随处可见。大片的土地上栽满了更喜光照的葡萄藤，待葡萄被煮的甘甜，那果汁就可以抚慰生活的梦想。葡萄，变成紫色的，葡萄酒，这是新共和主义的颜色，是彩虹边缘的颜色，是驳杂不纯的颜色，难以分辨，又很快褪为淡紫，最后淡至无色。但这颜色是否能代表卡斯蒂利亚起义者尚值得商榷。

这片土地上，在这个拉曼恰的、拉曼恰的小地方，破晓时分，旭日从地平升起，当黑夜王国升向天空，而白昼国度要破土而出之时，堂吉诃德离开了。破晓时刻，当唱诗班的孩子们吟唱黎明弥撒的时候，埃尔埃斯科里亚尔的费利佩二世离开了，这是圣耶罗米教团教徒，西贡萨神父告诉我们的！另一个孤独之人。我们的堂吉诃德先生是多么孤独，单身一人，是另一种意义上的孤独。他是一位叔父而不是父亲；是一对父母留下的孤女、他可怜的侄女的叔父。孤独和寂寞的他在晨猎时看见风车如何折磨...空气。后来这些白日梦在他眼中消散了。

而现在，有人正穿过曼恰，这个人，幻想着西班牙之外的地方，也幻想着可能是森林的史前古迹。然后幻想着荒野、草原。从一如这般辽阔的平原——亚洲大草原——远道而来的征服者们，铁蹄铮铮，攻城略地。

其他时候，当在穿过这片土地时，我们也路过钦奇利亚的地界，从火车上都能看到的那个监牢一样的堡垒，勾起了我们的好奇心。之前有一次我们与它擦肩而过。但现在，我们走进了这里，在这非凡的城市，钦奇利亚德蒙特阿拉贡，曾经的埃斯特雷马杜拉首府，——也就是前哨和边境的首府——，也是维耶纳侯爵领地的首府，侯爵的纹章被篆刻在墙上的每块旧砖上，破坏着这片监狱一样的堡垒。因为钦奇利亚不明不白地崩解了，更确切地说它人烟渐少，空旷起来。贵家大宅，高门府第，栅栏后面，老贵族们的灵魂阴影徘徊不去，那是些同堂吉诃德一样惯于早起，善于打猎的朋友，他们中的一些人的名字被刻在了街道的路牌上。

其中有一条街以埃米利奥·卡斯特拉尔¹⁸⁷为名，这位政治家在拜访朋友时曾住在其中一栋宅子。

有传言说，东方传教士圣维森特·费雷尔也曾在钦奇利亚安身。沿着街道能顺着台阶爬上城堡，它们有个名字：不倒翁街。在城堡脚下，在这个监狱脚下，是一个个地面上挖出的洞穴，摩尔风格的粉刷给苦命人带来些许慰藉。广场上有一座市政厅，这里矗立着卡洛斯三世的石像，却早已被遗忘。我们走近拱门下的一个简陋书屋，这里卖着几本小册子，还能看见一套名为《风流本色》的小书。戈维多式的酸涩感，我们最悲哀的流浪汉世界，让人欲罢不能。书里没有爱情与死亡的悲惨拥抱，却是下流与贫穷的更加悲惨的拥抱。这样的书却悄悄地或者干脆公然地在城市、城镇和村庄里流行起来，这是另一种破坏。可悲的下等贵族已经没落，再也不会沉迷于骑士小说了。在这儿，这破败、人稀的钦奇利亚，用来铸造城墙和土方的粘土，也用来铸造这里的人们，还有釜锅、器皿和砖瓦。

从钦奇利亚德蒙特阿拉贡到阿尔瓦塞特新城，后者像它的孩子，也像它的父母，不无自豪地说，新城没有历史，也就意味着没有考古。当阿尔巴塞特人说起这座城市，总是一副胸中有数的样子对它的将来侃侃而谈。新兴建筑有着恰到好处的巴洛克银行风格的纪念性。能看见一个银行外墙上，探出一个个用做建筑雨漏的石像鬼雕，似乎在嘲笑着来往的主顾。公证处上方树立着一块威武巨锤，象征着信仰，公证之德的信仰而非神学之德的信仰。城市近郊的公园里，精心栽培着一片极为广阔的松林，抬眼望去，天空、大地、远坡，满目生机勃勃。在阿尔瓦塞特，虽然没有像破败的钦奇利亚一样的尘埃，但还是有许多擦鞋匠，这是个西班牙最随处可见的活计。

集市，作为阿尔瓦塞特的骄傲，名副其实。也许一座商业城市就这样诞生，壮大。而这集市蜕变为现代化城市的，是那些古老的拉曼恰人的后裔，那些推动了塞万提斯商品售卖的脚夫后裔，更得益于铁路的存在，在这片没有水源的干涸土地上，铁路使落魄村庄迸发出新的生机。而在这座新城里，有一所相当豪华的中学，附近的公园绿意满满，而现在几乎所有的西班牙人都渴望学士毕业，当然！是为了找到工作。即使是这些未来的参孙·卡拉斯科¹⁸⁸也不应该用华丽的藏

¹⁸⁷ 埃米利奥·卡斯特拉尔（1832年-1899年），是一位西班牙政治家、历史学家、记者和作家，在1873年至1874年间担任第一共和国总统。

¹⁸⁸ 参孙·卡拉斯科学士《堂吉诃德》的虚构角色，堂吉诃德的邻居和朋友。

书来装点他们的游手好闲，逞凶斗狠。只希望现今那些精明乡绅的侄女们可以管制他们，女孩儿们也在这里读书，当然！为了顺利毕业，而后就业。可悲的是，倘若我们的子孙后代只会窝在西班牙的工厂里用传统粘土制作锅碗瓢盆，那我们就要告别马尔克斯德比列那的炼金术，告别传说中的萨拉曼卡山洞，告别那个塞万提斯的筑梦之地！

杜罗河上

逃啊，逃出阴暗的法律洞穴，在太阳下，奔向卡斯蒂利亚大地，西班牙的大地，奔向帕伦西亚，布尔戈斯和索里亚。我爬了上去。

首先驻足在莱尔马，公爵宫殿开阔的广场上，延伸出来的小路将整个小镇拥入怀中。下方的山谷生机勃勃，阿尔兰萨河赭红的河水汨汨流淌。而下一站则是科瓦鲁维亚斯，看它的教堂，看一个有名的三联画，然后看教区博物馆。在这儿，所谓“美好的卡斯蒂利亚”的主权伯爵们的坟墓里，也就是费尔南-努涅斯的领主堂娜桑恰的坟墓里，在博物馆里，一应古老的陈设中，有一把弯刀，据传是教士哲罗姆·梅里诺¹⁸⁹用过的刀器，那是位著名的游击队战士，同“拗战士”¹⁹⁰一样，是杰出的英雄。然而对于“渴望的宁静之地”的想象来说，这个能让牧师联想到圣若望皇家修道院的回廊，是个平凡、简陋也狭小的地方，还有个哥特式的庭院，绿茵地下，是百年不变的空寂。我想到了另一个圣多明戈德西洛斯修道院的华丽回廊。

十九年前，也就是1914年的圣周期间，我曾在西洛斯停歇。就在同一个回廊，有同一棵柏树，越过连拱眺望着同一片天光；是同一只鹤，和同一批修士。在修道院的名册上，我留下了诗集《维拉斯克斯的基督》的初稿，撰写时，有这样一段话：

死亡世纪的海中之贝
回廊响起永恒海滩上
垂死浪花的低吟，
从低空颤抖着攀向世界的高处
祈求
在上帝的爱中安息！

【第四卷 第七章】

1914年夏季，我最重要的战斗开始了，而后没有一天是真正的平静。休息？更糟的是对休息的厌倦，像是修道院里令人窒息的厌倦。

¹⁸⁹ 哲罗姆·梅里诺（1769-1844）是西班牙独立战争期间的一名牧师和游击队领袖

¹⁹⁰ 指的是胡安·马丁·迪亚斯（1775-1825），西班牙独立战争中的英雄战士。

沿着阿尔兰萨河岸行走，继而驻足，眼前是圣佩德罗阿尔兰萨修道院的废墟，长眠在河流的发源地——金塔纳尔山。在平静、无梦的睡眠后，来到了松林的领地，来到了萨拉斯德洛辛凡特斯，然后来到了杜罗河的源头。

杜罗河，父亲河，是卡斯蒂利亚和莱昂之父。过了发源地不远，就陆续有支流汇入，右岸支流众多，布尔戈斯阿尔兰松河，帕伦西亚卡里翁河，巴利亚多利德皮苏埃加河，左岸则有，塞哥维亚埃雷斯马河，阿维拉亚达哈河。一旦水位上涨，这条贝尔赛奥口中的“重要河流”就会流入萨莫拉，然后来自萨拉曼卡及莱昂的河水分别从左右两边汇入。流向葡萄牙。这次我去看它，梦见它，梦见它还是杜鲁埃洛的时候。

杜鲁埃洛，也叫杜里欧陆、杜埃里尤，是小杜罗河刚刚诞生时的名字。一个平凡的村庄里，两条溪流在山涧中潺潺流淌，合而为一，这就是熙德之歌里的河流，那个被游兵和诗人口口相传的河流。在杜鲁埃洛，从它贫瘠的村庄望去，几座光秃的山峰后，隐约可见同样光秃的乌尔比翁山尖，仿佛是如洗碧空中勾勒的墨画。河流，也就是河道，长出了它最长的根须，它的命脉（实际上的脐带），那是一条从乌尔比翁山峰蜿蜒而下的小河，须臾间便滋养了松林。

凝视着光秃秃的乌尔比翁，我在梦里想抓住的不是卡斯蒂利亚的国家，不是它的存在，而是它的本质，它的本身。国家和本质，存在与本身！如果卡斯蒂利亚，如果西班牙一切都好，就没有什么能说它不好，因为国家将摇身一变恢复共和。并且……那些遗梦先人，记得我们，记得他们的接班人和继承者，他们的后来人？当一切已成往事，我们还会记得我们的接班人和后来人吗？永远的明日浮华！或许不如今日的遗忘。时间的梭子，在此起彼伏中逆流而上，从过去到未来，又从未来回到过去。历史让我们成为祖父的祖父，孙子的孙子。

科瓦莱达茂盛的松林里，在一座新山——是叫这个名字——，一个古董级的工厂呈现在我们眼前，那是被曾经的蒸汽机而如今的电子器淘汰的东西。在小杜罗河的一个小瀑布上，有个机械锯木厂，那时工人还在使用脚踏板借力。在那儿，我们想到了杜罗河段的水电站规划——迄今为止修到了埃斯拉——，凭借其强大的电力，将终结这些可敬的卡斯蒂利亚工业古老遗址。在这些原始的山区，产生了太多的锯末，其中大部分都会顺河漂走。因此，金塔纳尔德拉谢拉的人常说，阿尔兰萨那儿盛产美味的山鳟鱼，杜罗河的松林鳟鱼尝起来像锯末，简直是锯末鳟鱼。谁

知道呢..... 在这个工业城市制定政策的人们的头脑——当然是清醒的！——，这样的头脑通常有社会学里的锯末味道。噤... 噤... 簌... 飒... 小杜罗河潺潺作响，在嘶哑的锯齿声，幼儿啼哭声中，环绕着索里亚，然后穿过卡斯蒂利亚土地上瓦砾堆积的废墟。圣父杜罗！严肃而克制的杜罗，在它的流域诞生了罗德里戈·迪亚兹·德·维瓦尔——英雄熙德，他在卡斯蒂利亚呼吁那些想要摆脱贫困的人们，他们口口相传“想摆脱不幸迎来新生的人”，就用瓦伦西亚的摩尔人命来建功立业。后来那些穷苦的十字军战士们也离开了他们简陋的山村家园。

松林山间的家园。厨房上面有个锥形的烟囱，镶嵌在屋顶。在一个木头架子上，方架里放置着一种用青松枝条编织的大筐，用泥覆盖而后抹上石灰，开口朝天，既能用来收集阳光雨露，又能使来熏制火腿。那烟囱下面是炉灶，旁边摆放着一个个座椅，在高高低低的桌子一侧，穷苦的索里亚人边做着活计，边畅想着生活。家里还有一个小小的回廊。冬天，雪花从天窗飘进，我却想到，当勇士熙德以财富召唤乡邻们像他一样“走出去”，否则“家一样的瓦伦西亚”，“明亮的瓦伦西亚”，“博大的瓦伦西亚”，“伟大的瓦伦西亚”，将成为摩尔人在其田园中驻扎的军营。可怜的索里亚！

来自荒野之地的努曼西亚人南渡到达了萨贡托人的海岸。几个世纪以来，他们牢记着罗马人和迦太基人的灵魂。

在索里亚，在它的松树林里，诞生了我们这个时代里许多强壮而勇敢的男人，他们是真正的劳动者——用实际存在的木材，而不是国家的纸张——创造财富，却不反抗摩尔人。在美洲，再移民者们已经遗忘了他们的故土。访问过比努埃萨就够了，在那里我结束了在熙德土地上的奔波，在那里我逃离了法律的山洞，甩掉了它政治纲领性的锯末。

帕拉迪拉德阿尔科的城堡

在离帕伦西亚这个开放的城市大约两公里的地方，坐落着附属城镇奥蒂利亚德尔皮诺，与帕雷德斯德尔蒙特相邻，帕拉迪拉德阿尔科村子就位于一座城堡脚下，一座曾属于维拉瓜家族的小城堡。我们到了那里，沿着荒原，先是穿过了修女谷，然后经过一条小路，路两旁是发育不良的树苗，车辙间长满了杂草。

从前这个村子里住着大约三十人，如今只剩五个人，他们照料着三百来只羊、二十几头牛、几只山羊和其他一些动物。许多废弃的房屋早已残破倒塌，屋外的楼梯没有栏杆，零星的无花果树或接骨木挂在上面，依附在残墙上沐浴日光。记住，这里正是塞纳多尔·戈麦斯在《瓦砾中的卡斯蒂利亚》中所描写的其中一个村落。原来这里的人们随意跑动，就能惊走野兔。一个半藏式或蒙古式的小教堂，供奉着圣佩拉约，有庄严的盾徽，却无庄严的人；荒诞的现代石板彩画被入口处的栏杆保护着，以防被牲畜损坏，里面长着乡间常见的野草：有蓟草、狗耳朵和适宜家养的小锦葵。

这城堡。简单、粗糙、模糊；看起来微不足道。就像一块刚出土的巨大鹅卵石，又像是毛石。通过一个空门的废址可以进到围墙里，门的两侧是两座小塔楼。接着就是塔楼和宅子，还有几窝鸽子。小畜栏边蜜蜂正嗡嗡作响。一个炮口里象征性地放置了一座长炮。在外面有一个日晷。这城堡，既没有天花板、拱廊、柱廊、露台。也没有河流溪水、池塘小湖，无法以水为镜，临水自照。更没有沟堑长桥。就别提花园了。一切都彰显着这里的贫乏。但从上方，从高窗望去，视野壮阔，帕伦西亚的荒原洼地尽收眼底。托雷莫尔莫洪，巴克林，佩德拉萨，帕雷德斯德纳瓦——贝鲁格特和霍赫·曼里奎就来自这个地方，他们一个在木头上精雕，一个在卡斯蒂利亚歌谣中细刻——丰特斯德纳瓦，这些地方有塔楼；瓜萨德坎波斯，还有其他地方的... 这片甜蜜，赤裸，明亮的土地像是一片巨大的湖泊，停泊着大教堂的殿堂。白土地——别的地方有红土地，和黑土地——是石灰岩和石膏的亲密裸体。在石地的某个褶皱中藏着某个与世隔绝的修道院，就像圣十字德里瓦斯修道院。冲积土地，而非阿维拉那样的火成花岗岩土地。宁静柔和的旋律就像曼里奎不朽的诗歌那样，——声“如此安静！”——把沉积的哥特原野的盐分带到了大海。

我们愁眉苦脸的在说谁？这片荒原和洼地也在低吟轻唱。他们保留着自己化石，比如那些出现在奥特罗山脚下的海龟。他们保持着入土为安的传统。历史是记忆的发展、进化；是传统的进步。历史有时会停滞不前。这儿的一切便成了永恒。现实也良久不变。这里展现了包括百姓在内的卡斯蒂利亚精神面貌；它目前的历史现实。光秃秃的荒原景象和帕拉迪亚村子里清幽的生活。这儿没有火山熔岩和花岗岩。但当记忆不再顺畅的发展，逐渐凝固，历史就会成为考古学。当下也是如此。或者说，最近的政治洪流和风暴，也不能把“共和国”这个无解之词变成现实？而共和国没有任何历史、传说、世事，有的只是民众。接着又是政治、文学、艺术和宗教的历史一往无前的发展着，周而复始。而我们的民众还有，岩人，石人，沙人，泥人，灰人，土人，碳人……还有，语言上，人们将拉丁语的“大脑（cerebrum）”，变成通俗易懂的西班牙语。南沙溪谷有另一个“大脑（ciliebro）”，上方往往覆盖着土层，而人类的大脑被称为“头脑（sesera）”或者“脑袋（mollera）”，前者源于“感官（seso）”一词。如此，我说，周而复始。对于陈词旧语是这样，对于世上之人来说，也是这样。

这样仿佛一潭死水的地方，没有“汽车”的喇叭声，没有机械飞机的嗡嗡声——有的是雨燕挥翅的声音——没有电影院，没有收音机，也没有留声机来分散那些呆板而乏味的人们的注意力，无法让他们的目光从田野和自然动物上移走；无法屏蔽鸟儿的歌声、蟋蟀和蟾蜍的叫声，喷泉的水声，鸽子抖动翅膀的拍打声，更无法剥夺他们的身体沐浴温暖阳光的感觉、触摸柔绿草坪的感觉，——我们还无法立即适应赤裸的原野——。在哥特原野的角落里坐着当地的农民。在那儿，没有电线杆，也没有涂成红色的铁架，没有这些传导着杜罗河的电能的玩意儿。因为这一切机械产物都让处于现代化中的人闭上了看向自然生活的双眼。长此以往，如果不想法儿阻止，就会有许多精神花朵从根到花都变成化石。

而在那里，在哥特荒野那个平缓的赤裸之地，能够平静地研究地质学和胚胎学，它们两个也许就是诗歌创作思想中最强大的动力；到了晚上，凝望星空，沉浸在圣灵的微小和宏大之中，思索着纯粹的或方位的“神测”，——如此玄妙——以战胜无限也无际的尘世和时光。如果纯粹几何或方位几何没有精确的度量，那么玄妙的“神测”，也不用依据陈规来测重、测数和测长。宁静中，尽管远离了米格尔·德·莫里诺斯这个癫狂的阿拉贡人，还是要记住他和他的话：“通往教义

里至高精神的道路，是最接近终极之地，我们最初的起源和最终的和平，也就是“虚无”。之后再次鼓起勇气——远超教义——唤醒激活我们的大脑，思考生命如何流逝，第三次死亡又如何到来……如此安静！我们会记得。

回到开放的帕伦西亚城，迎接我们的是基督山雕像——维克多·马乔的得意之作——庄严的帕伦西亚大教堂和哥特式的圣米格尔塔楼，塔楼投来的审视般的一瞥，这目光投入脚下的卡里翁河，通过其他河流——生命——汇入大海。

而他们会去哪里，“终结和耗尽”这些目光？我要带它们带去见上帝吗？

永远的光复

圣约翰洗者节这天，是一年中日照最长的一天，这一年恰好是周日。我们去了莱昂卡斯蒂利亚的首府，或者换种说法，卡斯蒂利亚莱昂的首府。莱昂的前身是军团，并一直延续至今。卡斯蒂利亚是对这些与山脉接壤的被收复的高原地区的称呼。光复什么？光复罗马人和西哥特人统治下的西班牙，托莱多会议时期的西班牙，而不是哥特风格的国家——说是法兰克风格更妥当——，也不是后来巴洛克风格的国家。在那儿，卡里翁河与皮苏埃加河之间，没有巴洛克风格，有的只是洼地、丘陵、荒野，和朴实的福音之地，卧伏在天主的足下。当人们看到游牧的羊群经过麦田的边缘，火红的罌粟花在麦田里燃烧时，不禁想起第四福音书，圣约翰一卷中，圣子耶稣说过的话：“我就是羊的门”（第十章，第七节）。福音的风景——和它的羊群——影响着被文明的崩坏所伤害的精神。它们也会来这里，寻求脱离世俗的宁静吗？世俗和尘世，宗教里的世俗或流行。如果是这样，那么愿上帝保佑它们。在它们的巢穴里，在祈祷室的塔楼和钟楼里，我们被高高在上一——这里不是高高写上一——的鸛鸟冷漠地注视着。

两个小村庄里，和平的白旗飘扬在农民教堂塔楼的尖顶上。他们正在为刚刚做完弥撒的新牧师庆祝。这个时代……是世俗光复的时代！比利亚萨拉西诺！至少乍一听，它的名字说的是伊斯兰教徒和撒拉逊人，然而，一位在选举中高喊“滚吧，穆斯林！”的候选人被赶了出来。还有什么地名！能让人如此品鉴。其中，那些九个音节的地名——在卡斯蒂利亚典型的有“马德里加尔德拉萨尔塔斯托雷斯”——，在这里常能听见的有阿雷尼亚斯德努诺佩雷斯、拉巴纳尔德洛斯卡巴耶洛、皮苏埃加河畔塞尔韦拉、圣萨尔瓦多德坎塔穆达……卡里翁德洛斯孔德斯这个地方在霍赫·曼里奎笔下的卡里翁河流域，这个卡里翁的伯爵就是征服者熙德的女婿，而皮苏埃加河，则是他在塞尔韦拉的领地。在布埃纳维斯塔，在瓦尔迪维亚福音般的山谷，一座教堂在最近被重新光复；这里指的是，重建。一位邻居向我们展示了家族葬礼祭烛用的传统大烛台，并告诉我们：“这是用我养的蜂蜡制成的！”蜜蜂献给他们蜂蜜，浸润祈祷的双唇，献给他们蜂蜡，用光芒抚慰死者的灵魂。

在瓜尔多，一座18世纪中期巴洛克风格的宫殿旁边，是一座煤石矿。这片升

到与山一般高的土地，保留着史前森林，用它已经成为化石的木柴，活跃并温暖了今天的生活。然后，我们沿着皮苏埃加河流经的塞尔韦拉，沿着河水流下的地方向上爬。游牧的羊群也会从埃斯特雷马杜拉爬上来，从普拉森西亚的土地，到铁塔尔和赫尔特的河岸边，它们迎面而来，我们给它们让路。圣萨尔瓦多德坎塔穆达的罗马式教堂，如同一只巨大的石雕猫头鹰，几个世纪以来，一直矗立在那里，钟楼为眼，长久地凝视着美利奴羊群的足迹。尽管有了永远坚实的公路和铁路干线，但牧主公会和牧道的精神却也永存。“永恒的历史！”，一次，有人对我说，我回道：“对；历史永恒！”。就像那些来自田野的年轻男女，我们在溪边、在田边、在罌粟地旁、在铺满嫩绿的小坡上看到他们，再度继续永恒的故事。“我就是羊的门”，耶稣说，而那些有着罗马人或西哥特人血脉的小农女，丢掉了乡土气质。有的甚至剃眉，再画眉。这种快活的朝气，愿上帝报答你。

在莫阿尔维斯—萨拉曼卡省有一个叫莫萨尔韦斯的地方，似乎是莫扎拉布语¹⁹¹—，有一座砂岩造就的耀眼夺目的火红大门，基督—羊的门—被斯芬克斯四神像环绕—人，鹰，狮，牛—，两边则是十二使徒的位置。下方是棋盘式的拱门，上方的塔楼里，鸛鸟在木枝上筑了巢，也算个建筑作品。这个名字出现了：莫阿尔维斯，让人想到可能是莫扎拉布人，一直在基督之门—一门之基督—的庇护下，后当罗马人和西哥特人的统治被推翻，他们便恢复了自己的民族。他想做什么呢？

我们到了荒山中哥特原野的起点，脚下满是冷硬的灰渣，云影穿梭而过。再往上走，从皮德拉斯伦加斯，到文塔德尔霍克罗，欧罗巴山的壮丽景观豁然出现在我们眼前；山脚密林郁郁葱葱，山顶冰雪层层叠叠，云雾缭绕。欧罗巴，为什么？在那里，卡斯蒂利亚莱昂—和阿斯图里亚—，那个光复之地，揭开了岩石的奥秘，将它们带临世间。越过山峰，就是科瓦东加，罗马的佩拉约(佩拉吉斯)。

往山下走，就是平原了，当初为了运输货物而挖掘的卡斯蒂利亚运河，像一面水镜。为了将它与大海连通起来，卡斯蒂利亚修建了第一条铁路—这也是西班牙的第二条铁路，第一条位于加泰罗尼亚—：桑坦德至阿拉尔德尔雷伊。运河一侧坐落着典型的罗马神庙，也是登峰造极之作—弗罗米斯塔。

在麦田里，罌粟花海中，游牧的羊群里，田野的年轻男女间，城堡的废墟上，罗马的神庙中，泥土垒砌的房屋里，我在永恒的历史中做梦，在对过往生活永恒

¹⁹¹ 莫扎拉布指在穆斯林统治时期(8~11世纪)的一些西班牙基督教徒，他们虽然没有改信伊斯兰教，但已采用阿拉伯的语言和文化。

的光复中做梦。而另一边，大写的复辟战争，如果那不是一些牧人、牧主和其他人的游牧斗争，哪怕这些人后来作为农民定居在了城市，还能是什么呢？该隐和亚伯，始终相伴相生，像死亡和爱情，饥饿与嫉妒。

马德里

(1932—1933)

圣布里希达的海豚

1880年，新学年伊始，评论员——一个忧郁的青年——第一次来到马德里，从那时到现在都快52年了；西班牙的马德里，——人才辈出的马德里——那是阿方索十二世¹⁹²和塞斯托公爵¹⁹³，政治家卡诺瓦斯¹⁹⁴和萨加斯塔¹⁹⁵，斗牛士拉加尔蒂霍¹⁹⁶和弗拉斯库埃洛¹⁹⁷，演员卡尔沃¹⁹⁸和比科¹⁹⁹，小说家佩雷达和佩雷斯·加尔多斯²⁰⁰风云汇聚的时代。他住在阿斯特雷阿雷纳之屋的阁楼里，在圣路易斯一片就能看见房屋的外墙，位置在富恩卡拉尔和欧达列萨的街口之间，差不多就是今天电信公司的“巴别高塔”所在之地；摩天大楼之上是无波无澜的天空，马德里的天空。在蒙特拉街的房前，直通往赫赫有名的太阳门，那里有象征政府的铜球。在这条街上，有一座耶稣会风格的圣路易斯教堂，在这里他打破了做弥撒的教规，而教堂对面，是莫雷洛·涅多的马德里大学，他的形而上学论教授——不是老师——奥尔提拉拉，称这里为蒙特拉街的褻神之地，卡诺瓦斯·德尔卡斯蒂略将这里变成了所有反抗声音的庇护所。他生活在当地人的马德里，拉曼恰的马德里，亦或是吉诃德的马德里——“在拉曼恰有个地方……”——，在脏乱的雅克梅特雷索、图德科斯、阿巴达街区，他沉浸在骑士哲学精神的书籍中，沉浸在讲述克劳斯主义的游侠及其侍从的书籍中。他开始学习德语，并翻译黑格尔的《逻辑》。那些年岁！为他而流逝？不；岁月不为谁流逝，但人却在岁月中流逝。岁月也依然伴随着你。

如今，这位评论家，年事已高，——源于世纪的赐予——，回忆满满，源于希望的馈赠，为了寻回初心，他独自走过马德里记忆里的地方。他在喷泉和鲜活的绿植中寻找清凉。也许他的目光会落在莱加尼托斯街无人居住的屋舍间，于夹缝中生长的无花果树上。他的目光掠过街角、路口、广场，这些市井传闻滞流过的地

¹⁹² 阿方索十二世是波旁王朝的西班牙王国国王(1873年-1885年在位)。

¹⁹³ 何塞·奥索里奥-席尔瓦(1825-1909)，被称为塞斯托公爵，是西班牙贵族、政治家和军事家。

¹⁹⁴ 安东尼奥·卡诺瓦斯·德尔卡斯蒂略，西班牙政治家和历史学家，支持恢复波旁家族在西班牙的王位，后被一个无政府主义者所刺杀。

¹⁹⁵ 普拉克塞德斯·马特奥·萨加斯塔，是西班牙政治家和土木工程师，自由党(进步派)成员，多次任西班牙首相(1871—1872，1874，1881—1883，1885—1890，1892—1895，1897—1899，1901—1902)。

¹⁹⁶ 拉斐尔·莫利纳·桑切斯，是西班牙斗牛士，名为 *Lagartijo* (蜥蜴)。

¹⁹⁷ 萨尔瓦多·桑切斯·波韦达诺，是西班牙斗牛士，名为 *Frasuelo*。

¹⁹⁸ 拉斐尔·卡尔沃·雷维利亚(1842-1888)，西班牙演员。

¹⁹⁹ 安东尼奥·比科·平托塔(1840-1902)，西班牙演员。

²⁰⁰ 贝尼托·佩雷斯·加尔多斯(1843—1920)是个西班牙的现实主义小说家。

方。在那滞流中，他沐浴的是永恒的灵魂之水。赫拉克利特²⁰¹说，“人不能两次踏进同样的水域”，那么当一个人浸在死水，深井或沼泽中时，就不尽然了。

当他漫步在马德里，当他在某个角落触碰到昔日梦想的影子，青年时代的学生记忆碎片浮现，他的心被刺痛了，他能依稀瞧见往昔，往事；在今时，今日。所以，前几天，他的目光和心神都为奥塔莱萨街角的两只海豚所吸引，它们高高举起鱼叉似的尾巴，在圣布里希达街的入口——或者是出口，不断从所谓的加拉帕戈斯喷泉中流出汨汨清流。加拉帕戈斯在哪儿？他想。也许它的壳就是海豚躺着的那一个。在那上方，刻着：Anno DEI, MDCCLXXII。在主降生的第 1772 个年头。

圣安东斜角坐落着城市喷泉。在公共喷泉周围，人们聚集在这儿，甚至附近的女孩也在这儿凑作几堆；喷泉是当地八卦和闲言碎语的源头。喷泉潺潺流水，流出了种种传闻，成了人们的消遣。

1772 年……卡洛斯四世²⁰²，玛丽亚·路易莎²⁰³，戈多伊²⁰⁴，戈雅²⁰⁵……法国大革命前夕，其溅起的水花，激起的暗涌，引起的反弹，连那些不断给予纯净流水的象征性海豚，都感觉到了。后来，举世无双的拿破仑，以及马德里蒙特莱昂公园的五月二日起义！他们中的一些人用圣布里希达的泉水缓解干渴、压抑怒火。然后，费尔南多七世²⁰⁶，被高呼“枷锁万岁”的挑水夫支持着。海豚们听到了《列戈颂》²⁰⁷，驮筐里的死亡之歌。当戈麦斯²⁰⁸元帅抵达马德里郊区的大门时，他们听到了第一次卡洛斯战争²⁰⁹的种种传言。然后……然后他们听到了另一场革命的脚步声，听到了那个女人——被称为“胖子”的女人！——的脚步，我们的，

²⁰¹ 赫拉克利特（前 540 年—前 480 年），古希腊哲学家，以弗所学派的创始人。

²⁰² 波旁王朝的西班牙国王（1788 年—1808 年在位）。目光短浅、听信佞臣的庸人。由于他的一系列错误决策，使西班牙遭到巨大危机。

²⁰³ 玛丽亚·路易莎（1751 年—1819 年）是卡洛斯四世的妻子，西班牙王后。

²⁰⁴ 曼努埃尔·戈多伊，西班牙政治人物、军人，曾两度出任西班牙首相（1792—1797，1801—1808）。

²⁰⁵ 弗朗西斯科·戈雅，西班牙浪漫主义画派画家（1746—1828）

²⁰⁶ 西班牙国王，曾两次在位，分别是 1808 年 3 月至 1808 年 5 月，1813 年至 1833 年。费尔南多七世为卡洛斯四世之子。

²⁰⁷ 《列戈颂》是西班牙立宪革命时期的一首歌曲，“列戈”来源于拉斐尔·德尔列戈，西班牙立宪革命时期的自由主义者。

²⁰⁸ 戈麦斯（Miguel Sancho Gómez Damas，1785 年—1864 年）是一名西班牙军官，参加了第一次和第二次卡洛斯主义战争。

²⁰⁹ 1833 年卡洛斯党的第一次叛乱称为第一次卡洛斯战争（1833 年—1840 年），持续七年，战场主要在加泰罗尼亚和巴斯克。1839 年卡洛斯派战败。

九月革命²¹⁰的脚步，为了推翻堂娜伊莎贝拉²¹¹女王的脚步，听到了身在阿尔科莱亚之外的普里姆²¹²将军的脚步，还听到了在远方，消灭了军阀的重铙轰响。而新鲜的流水和传言继续喷涌。接着第二次卡洛斯战争²¹³发生了，这位评论员，一个向历史敞开心扉的孩子，也是一个被震撼了的见证人。

圣布里希达的海豚，在龟壳里，感受到西班牙第一共和国焦急的呼吸，不时的气喘，73年，在满一年之前，它在地中海里的海豚的目光下，被湮没在卡特赫纳的水域里；那个镜花水月般的共和国。接着，它们感受到所谓的复辟者的铁蹄声，进入了他的村庄和宫廷。马德里街头遍布轻快而自信的传言，当评论员来到圣路易斯教堂（信徒祈祷之地）和马德里大学（蒙特拉街的褻神之地）中间，梦想着市民和国民的生活，却发现自己正身处这些传言之中。无辜的祈祷和无辜的褻渎！

而每年的圣安东尼日，一至今已有一百六十年了一，在这属于动物的一天里，龟壳里的海豚能听见，爪蹄踢踏、马嘶、驴叫、猪哼哼，又有骑手和朝圣者的喧哗。马、骡、驴、猪，从这儿路过，有的还装上了华丽的鞍具... 这是对大麦的祝福。还有对田野的祝福，天堂的海豚降下甘霖，滋养着大麦、葡萄、橄榄和小麦，让我们每天填饱肚子，但历史命运的腰带却又将我们牢牢勒紧。

而这么多现代崭新的建筑，也许有一日会变得陈旧，但绝不老土，能看见内阁徽章上的王冠被迷信地遮住了，那儿还有历经百年的海豚。它们的口中不断流出汨汨清流，在恒久的清新中低语，逝去的日子里，键盘上跳动着同一个音符，永远... .. 永远..... 好想在说：“一切就这样流逝！”，说：“一切就这样到来！”低语着公众的事物和生活永远是短暂的，低语着流水里停滞的东西和停滞时流去的东西，低语着流逝着停下和停下时流逝。在“一切就这样流逝！”—“一切就这样到来！”的群声里，他悄悄说到：“一切就这样停下！”一切，一切：革命与保守，进步与传统，反叛与服从，信仰与理性，教条与批判，梦想与烛光—缠绕在碎瓦颓垣里的常春藤—，出生与死亡—两条道路—，一切与虚无.....

也许圣安东节的祈祷就散落在街头巷尾，在人类永远流逝的巨钟铃舌里，也

²¹⁰ 1868年革命，也称为光荣革命或九月革命，是1868年9月发生在西班牙的一次带有平民成分的军事起义，它导致了伊莎贝拉二世女王的废黜和流放。

²¹¹ 伊莎贝拉二世（Isabel II de Borbón，1830—1904）波旁王朝的西班牙女王（1833年—1868年在位）。

²¹² 普里姆（Juan Prim y Prats，1814年—1870年）是19世纪西班牙将军和政治人物。

²¹³ 1846年，加泰罗尼亚的卡洛斯党起兵叛乱，奉蒙特莫林伯爵卡洛斯为国王。1849年被完全平定，被称为第二次卡洛斯战争。

在永恒西班牙的马德里城中，在圣布里希达街的加拉帕戈斯海豚之间。

漫步萨克拉门托

我的读者朋友，难道你不曾有一种冲动，想要逃离窒闷的现实，去寻找解放记忆的可能吗？你不觉得自己在在一个每天充斥着电影，电话和相机的城市里，正被“疯狂的人群”（正如诗人格雷所说）所孤立吗？评论员恰恰觉得如此。在流亡巴黎时，他常逃离熙熙攘攘的长街宽巷，在安静的圣路易岛，或在充满大革命记忆的皇家宫殿，亦或在孚日广场，一个乐享天伦的广场，伟大的诗人老爷子维克多·雨果在这儿出生，也在这儿逝去，这是三个对我来说顶重要的地方。而在马德里.....

我的好友格拉·洪克罗，伟大的葡萄牙诗人，不知道为什么，受不了马德里。他在萨拉曼卡时总对我说，在所有大广场上，人群的移动是有节奏的，只除了马德里的太阳门广场。又说：“你可以在这些街道上进入梦乡，而不必担心在梦中被打扰。”还说：“在这天空之上——当然指的是萨拉曼卡的天空！——上帝可能存在；而马德里的天空，则只有尘埃！”但这并不公平。因为在这里.....另一位诗人弗里德里希·尼采说：“要知道幻想的破灭不会产生任何真理，只会带来更多的无知，加剧我们空虚”，加剧我们的“荒芜”。空虚！荒芜！哪里可以做梦！然而在这里，在马德里的街头，人们也可以不受干扰地做梦，依着街道的情景。这里也可以找到城市里的乡村——乡村！——传奇故事的储藏匣；马德里也是一座城——城！——，不仅仅有旅馆，还有许多属于教区民众的房屋。没错，在赤裸裸的、皱巴巴的卡斯蒂利亚荒原上，这个传说像在自己的巢穴中，折翼休息，坠入神圣世纪的梦乡；但也在这里。马约尔大街、安查大街、格兰维亚大街上，有轨电车和汽车挤满了城市街道，在这些宽敞、开阔、广大却不算宏伟的大街上，处处都是市井传说，哪怕他们同样出现在每天的报刊上。但.....

四十年前我去拜访另一位诗人努涅斯·阿尔塞，在位于萨克拉门托的房子里，他写下了《怜悯》，从那儿，他可以通过委拉斯开兹笔下的帕尔多橡树，就像通过精神上的诗意电话，聆听另一位诗人金塔纳，在埃斯科里亚尔万神殿歌声的回音。那次拜访之后我就再没有回过那条街，虽然在之前，我几乎对那儿一无所知，那儿也不是我忧郁的学生时期会去的地方。而如今我被回忆召唤着，又回到了那条街道。我回来朝圣了。

马德里马约尔广场，一个漂亮的地方，让我想起了它在萨拉曼卡的姊妹，那儿的另一个马约尔广场，有一座费利佩三世在马背上的雕像，在一次反圣像崇拜狂徒——俱是些日后的纵火犯——制造的混乱中被推倒。没有雕像的广场浮现在记忆里。接着我回忆起卢亚尼斯塔，法国弗朗西斯科一世的监狱；而后是庄严肃穆的科尔顿广场，穿过广场就是萨克拉门托街，接着是罗略街——罗略：耻辱柱；临终圣事的名字！——到了政府街和宫廷街上，那里有一排庄严、古老、高贵的住宅，充满了古老民谣中《卡斯蒂利亚人民》的典雅气息。住宅正门有着卡斯蒂利亚岩石砌成的拱形楣梁。马德里明媚的天空下，人们平静的呼吸、休憩，和其光，不同尘。尘埃？是的，天光下尘埃已然落定，没有了汽笛的喧嚣，从教区传来的晚祷钟声，应当教人听得更加真切。如果不是这样，至少，“我们做梦吧，灵魂，我们做梦吧……”。在那儿，我的精神更加自由地呼吸，我感到这座城市的宏大，开阔和伟大，我想到了过去，却不仅仅是过去。在萨克拉门托街口，有一座纪念碑，纪念1906年5月31日，发生在西班牙最后一对皇室夫妇的婚礼当日的弑君案²¹⁴中，所丧生的二十多名受害者。然后，沿着普雷迪尔德鲁斯孔塞赫大街——又一个人名！——来到塞戈维亚街，这是个城市的水沟，上方的高架桥也是曾经的自杀胜地，桥上连着东方宫殿，在某种意义上，不是字面上，而是精神上，那是王朝的……自杀地。那条萨克拉门托街在静默中聆听的，不是电车，也不是汽车，而是那一排居民住宅，沉浸在历史的死水中。老马德里的历史？不，是永恒的马德里的历史，有着熊和野草莓树的马德里，福音传教士堂贝尼托做梦、生活和回忆的马德里。住在皇宫里的布林加斯²¹⁵，以前常在萨克拉门托大街上闲逛。

对，对，可以走在大街上，漫步在马德里，梦想着西班牙；在马德里这片西班牙的土地上，可以沿着混凝土浇筑的大街上做梦，而不用担心我们的梦想会被打破，天空庇护着我们，也连接了杜罗河与塔霍河流域，连系着新旧卡斯蒂利亚。在萨克拉门托街上呼吸着瓜达拉玛河的空气。但……当心！因为你必须保持清醒。以防万一……人努力，天帮忙，免得把一切都搞砸。萨克拉门托街口的那座纪念碑和马约尔广场上的那个空荡荡的基座，都在告诫我们要清醒地活着。

²¹⁴ 1906年5月31日，加泰罗尼亚无政府主义者莫拉尔试图在西班牙国王阿方索十三世的婚礼上刺杀国王，失败后他杀死了押送他到监狱的卫兵，随后自杀。

²¹⁵ 布林加斯是贝尼托·佩雷斯·加尔多斯小说里的人物。

今天野蛮主义反抗一个象征——无论是肉躯还是铜像——，明天也会反抗取而代之的那一个，象征可以被摧毁，但其精神却无法被摧毁。那么只剩，去做梦；但对现在保持清醒。人努力，天帮忙。

让我们高举重锤，不是向形而上学与神学的上帝祈求，而是向我们的历史与宗教的上帝祈求，希望我们祖先的光荣希望的记忆，能给我们带来光荣记忆的希望，以传给我们的后代。

圣伊西德罗·拉布拉多

圣灵降临日，是纪念圣灵在使徒身上降临的节日，今年5月15日，恰逢神意，这一天也是圣伊西德罗·拉布拉多，马德里守护神的纪念日。圣伊西德罗，在马德里耕作之时，遍地农田之时，他就是马德里的农人。而如今马德里仍然是一个城镇，因为城镇意味着土地和农田。

在圣灵降临日和圣伊西德罗的那一天，有一人只身从马约尔广场进入托莱多大街。在左侧入口的拱廊间，有一个小商店，牌子上写着加尔多斯梦寐以求的《鲜花工厂》。这是不是个预兆？过了一会儿，一位老妇人走到他跟前，问：“这里是大教堂吗，先生？”大教堂！超越了省，超越了省城。花样少女欢欣雀跃的走过，虽不知道这是否算公民的喜悦，但肯定是人民的喜悦。电车上是一帮帮青年人，却有一人，独自只身，在人潮中忧心忡忡。他们是百年前，乃至几百年前的人；他们是百年后，亦或几百年后的人。他们既在政权之上，又在政权之下，在那树冠上，也在那根须里。他觉出时间飞逝。唉！如能把这一刻永远的保留下来！永远！把握须臾！使之永恒！他感觉到这种编年史家——时间主义者——日常永恒的天职所代表的巨大且不幸的悲伤。这感觉转瞬即逝。那么想要把这种感觉刊印在纸上，岂不是失去了纯粹的乐趣？

他走出卡瓦巴哈大街。或者说是进入了其中，因为出去就是进入。飞龙旅馆，金狮旅馆，圣伊斯德罗旅馆，染色花旅馆……旅馆，不是酒店。人们在那里歇息。酒店，宾馆，虽然那里也有客房，却和医院一个味儿，不为普通人，只为上等人服务。那儿有人来人往的拉托内罗街，丁托勒罗街，和格雷米奥街，没出过什么英雄人物或是妖魔鬼怪。一个女孩儿，在门前跟另一个女孩儿说：“……在我的城镇……”。听到这里，就会闻到农田、露水浸湿的干草味道。塞拉达门的十字架，张开它宽大的白色石臂；一个纯洁的、太阳下的、没有基督的十字架。上帝啊，求您助我们摆脱这些无地无乡，肆意破坏的野蛮人！

圣米格尔卡瓦街上的房屋和昆卡一样，墙体陡峭，带着大铁窗。而圣米格尔广场的胡同拐角有几棵可怜的槐树，零星点缀着干瘪的白花。难道那是工厂做出来的花？旁边就是菜市场，挨着一个“电影院”。欢快的街头女孩不是“电影”明星，而是街头小明星，就像圣地亚哥之路上可人儿的鹅卵石，散发着柔和的光

芒。在小圣地亚哥广场上，他走进了那座不起眼的小教堂，一个没有任何标志和特点的地方。如果不是有个年轻人，屈膝在靠椅的草席上怯怯地擦着眼睛，这里简直像废弃了。一根柱子上画着一个圣地亚哥红十字架，像个血淋淋的匕首。但有什么事情正在酝酿，一场低调的教堂仪式开始了。出来的时候他遇到一个从车里被带出来的孩子，几天大，在午后的阳光里，那个光秃秃的小脑袋，给整个广场带来了宁静。人们带着他在那个圣地亚哥红十字旁接受洗礼。

当这人走出去，转过圣克拉拉街的小教堂时，另一个拐角写着“马里亚诺·何塞·德·拉腊²¹⁶生前故居，也是他逝世之地”。大约是一个世纪前的这一年里。拉腊在那里活着，在那里死去；也继续在那里经历凄怆的死亡，自尽。这人虔诚地梦想。感觉到了吗？拉腊感觉到他了？他有感觉到他的土地和人民，他的西班牙吗？他也珍惜短暂的瞬间，并令之永恒；永恒了瞬间也瞬间了永恒。他也沐浴在“地球人”的波浪中——他用同样的词称呼自己——；他也是一个人，在西班牙人共同的孤独中感到了孤独。而他周围的人笑了，玩了，欢了，喜了，乐了，尽管有时候，也哭了，绝望了；经过了也停留了。

“全年都是狂欢节！”自杀式炸弹袭击者被判刑。对；但全年也是受难周，是复活节，是圣灵降临日的复活节；全年都有圣灵降临，安慰者降临，为了向精神开放的人，为了向城镇和耕地开放的人而降临。全年都是圣诞节；在这一年里，纯净的灵魂诞生了，落日照亮了他们的额头。这个人离开时，灵魂深处还残留着之前的一幕幕景象，是那个小脑袋闪着光的婴孩被带去圣地亚哥红十字脚下接受洗礼，是那把血淋淋的匕首，也是另一个角落里，那个大约在一个世纪前，于孤独中逝去之人的雕像。一种巨大、磅礴、深切的悲伤向他袭来，又一种巨大、磅礴、绝顶的喜悦令他迷茫，人民和土地的精神充满了平静。当这两个一里一外的深渊相互嵌套连接在一起，就会从砂砾、浮沫和水垢里过滤出秩序以及纯洁、干净、清澈的水流。那平静的水流本质并非如此，只是既然过滤了，就须得接受。

这天是圣伊西德罗·拉布拉多，马德里的守护神的节日，也是人们纪念圣灵在使徒身上降临的日子。

²¹⁶ 马里亚诺·何塞·德·拉腊（1809年—1837年）是西班牙浪漫主义作家，自杀身亡。

曼萨纳雷斯河边

穿过贫民区，走上巴洛克风格的托莱多桥，护栏上，圣伊西德罗和他的妻子圣玛丽亚·德拉·卡贝萨正眺望着曼萨纳雷斯河，一人踱着步子，走了下来，独自、轻松地走向克维多对他提过的那条“学徒的河流”。学徒永远是年轻人！他们就这样在草坪上嬉闹！那是圣伊西德罗的草坪！五十多年前，一个同样年轻的学徒——现在也是一，曾在这里拍了露天照片，挨着一个小破屋。如今这儿仍能看见旋转木马、秋千、留声机，仍能闻到炸小油条的香味，这个美好乡镇里的代代学子，能在这里尽情的游耍。一旁，科尔特的溪流顺着水道流淌，哼着古老的小调从山上流入水坝，这歌儿永远新鲜，是童年的歌。也是马德里的歌。

那是在十六世纪与十七世纪的过渡阶段，菲利普三世统治时期，洛佩·德·维加²¹⁷曾赞美曼萨纳雷斯。在他的剧作《圣雅各布绿节》中，“让马德里成为丛林之地”，说的就是曼萨纳雷斯河。

那，你不欢喜吗？看到
这么多威风的汽车
幔遮的马车
漂亮的女人
更让人着迷的是
曼萨纳雷斯低洼的河岸
船只和帆船
在无垠的海面上行驶
你没看见在山楂树上
绽放的白色花朵，
琳琅满地
挂在笨拙的马驹上，

²¹⁷洛佩·德·维加（1562—1635），是文艺复兴时期西班牙黄金世纪最重要的诗人和剧作家之一。有“天才中的凤凰”以及“大自然中的魔鬼”（出自塞万提斯）之称，他在戏剧开始成为一种大众文化现象的时候，革新了西班牙戏剧的模式，是西班牙巴洛克戏剧最伟大的代表之一。

昨日溪流引来清水，
今天马德里的仙女们
经过，炙干了
两岸的流水。

仙女？还是《马德里素面朝天的妇女》。这里有一颗明珠：

清浅的曼萨纳雷斯，
小河，
流淌的却不是水，
而是火。

点燃丛林的众生爱热之火。

世纪更迭，从十八世纪走向十九世纪，这时还是卡洛斯四世统治时期。戈雅是拿着画笔的诗人。他画布上的田野，有着曼萨纳雷斯草原的清新气息。在委拉斯开兹的画作中，可见皇室管家、哈布斯堡家族的宫殿、埃尔帕尔多的橡树林景象，在干燥的光线下显得格外明亮；而在戈雅的画作里，则有波旁家族的火光、灌溉的光线、圣安东尼奥-德拉-佛罗里达的织锦般的草地。据说十八世纪末，在贵族民主制的马德里，望族的典范卡耶塔娜公爵夫人，也就是裸体的玛哈，曾赤裸着在同样赤裸的曼萨纳雷斯河里沐浴。过了国王桥，在通往田野之家的路上，玛丽亚·路易莎和戈多伊，还有，狩猎途中的卡洛斯四世，会经过曼萨纳雷斯河，学徒之河。落魄的学徒。

半个世纪过去了。19世纪中叶，我的同胞安东尼奥·德特鲁瓦²¹⁸——他似乎正看着也听着一，在1852年，发表了她的《曲词》，并高歌：

周日下午
你们往下游走去

²¹⁸ 安东尼奥·德特鲁瓦（1819年—1889年），是一位西班牙作家。

在曼萨纳雷斯河边
喜人的草地上跳舞，
你们在佛罗里达没看见
安东的曲词中出现的
枝杈间若隐若现的
简陋的白色小屋？

门上缠绕着葡萄蔓
叶蔓尽情蔓延。
时而予我阴凉，
时而给我葡萄，
樱树和梨树
倾向我窗前
让他们的甜果
伸手便可得。

我的小房子周围
弥漫着芬芳的气息
千日红与康乃馨，
百合共蔷薇，
当黎明将至，
窗外茂密的枝头上
鸟儿们…
为我带来歌声

特鲁瓦十五岁时来到马德里，在一家五金店工作——我十六岁到这里上大学
一，十五年后他开始写词：

十五年间，我一直行走
走遍广场和街道，
如我父母一般正直

也同我父母一样贫穷；
但我灵魂之爱
是你，淡泊的小镇，和
孤僻的山谷
我母亲生我的地方

这是梅嫩德斯·佩拉约²¹⁹所说的“可敬的巴斯克诗歌”的典范，不无讽刺，就像灵魂一样可敬，就像他的生身母亲一样。然后，词者安东，这个来自蒙特利亚诺的小乡民，离开了马德里镇，即首都学徒镇，这个让他成长，并成为诗人的地方，他去了毕尔巴鄂镇，那儿有个人也经历了首都学徒镇生涯，他们相识，相交，安东把自己第一滴诗歌之泪归功于他。

而今，曼萨纳雷斯河畔，没有开满白色花朵的山楂树，没有戈雅笔下的草地，没有樱桃树，也没有梨树，几乎看不到任何绿色的枝叶。这条可怜的小溪汨汨流淌，学徒的河流，环绕着几个小小的沙洲，那是它早年自由的痕迹，它的河道被防波堤困住，它的河床被水泥坡束缚，这是条动脉硬化的河流，衰弱可怜。城市化的河岸上晾晒着白色的衣服，那里不时有的羊群经过，沿着梅斯塔小径²²⁰，使人想起田园牧歌的时代。水电站的水池里，一群光溜溜的小孩子，在快活地洗着澡，一像水里的小蜥蜴！一，然后他们拿着玩具枪和子弹玩起“举起手来！”的游戏。再没有车辆驶过洛佩·德·维加时代“如此出众的汽车”和“华盖马车”辗过的道路，也不见“小河”曲水流火。看不见阿尔卡萨堡——马德里著名的城堡——，更不见阿穆德纳圣母座堂的廊道。可怜的小河，在学会成为一条高贵的都市河流之前，就已经被疏导了！现在，硬邦邦的河道上铺满了水泥，悲伤地注视着电信公司的摩天大楼。它在国王桥、塞戈维亚桥和托莱多桥²²¹的目光下卑微的流淌，向往着山地，它的来处，向往着大海，它的归处。那是同一种向往。

它源于瓜达拉马山脉²²²，源于拉佩德里萨——岩山，在洛佩·德·维加在同一

²¹⁹ 全名马塞利诺·梅嫩德斯·佩拉约（1856-1912），西班牙学者、历史学家、文学评论家。知名于对观念史、西班牙语语言文学的研究，同时也是一位杰出的诗人、文学翻译家和哲学家。

²²⁰ 梅斯塔荣誉会，是西班牙卡斯蒂利亚国王阿方索十世于1273年建立的全国性游牧畜牧业从业者同业公会，荣誉会伴随的家畜迁徙在16世纪前期达到顶峰，最终于1836年解散。原文中的“梅斯塔小径”则指的是梅斯塔荣誉会的迁移路线。

²²¹ 马德里跨曼萨纳雷斯河的三座古桥。

²²² 瓜达拉马山脉是西班牙的山脉，位于伊比利亚半岛，山体由花岗岩组成。

部喜剧中，有言：

严冬染白了
山脉的鬓发

它流向拉曼恰的平原，经过山区和其之间的首都学徒镇。它继续向下，轻轻地呜咽着，让马德里记起了幼小的它如何被人所青睐。它汇入了被誉为“凶牛”的哈拉马河，而后者拥抱着它投入了塔霍河。在塔霍河颤抖的臂膀中，这条戈雅笔下的小河将穿过格列柯²²³笔下托莱多帝国之河的峡谷，在堂罗德里克²²⁴时代帝国之河奉献了自己的胸膛。两种不幸连结在一起，因为曼萨纳雷斯河听到了 1808 年 5 月 2 日的枪声，看到了戈雅式的悲剧奇想在河岸上变为了现实，当河水流火，它便感知到了生命的悲剧。塔霍河用颤抖的臂膀载着他，把他送往里斯本脚下，送往印度征服者的海洋里。“我们的生命是河流……”亦或是河流的学徒。人和民族的生命。即使他们似是垂垂老矣，一而民族没有年纪一，他们的灵魂也依然如初。在坚硬的水泥沟渠里，流淌着年轻的、火焰般的血液。或者，幼小与被青睐，是一回事。

梦回曼萨纳雷斯河畔的历史，感受高地的平坦，高原的平坦，位于曼恰、属于人民的马德里之平坦，感受山地的高远，低处村镇的知礼明仪，学而不厌，还有精神草地的明亮清新。还有草莓树一没有熊一，又是多么让人陶醉的象征！平原、高地、礼仪、清新、明亮！还有火！以及年轻时在首都做学徒的回忆。

²²³ 格列柯（1541 年—1614 年），西班牙文艺复兴时期画家、雕塑家与建筑家。

²²⁴ 罗德里克（公元 711 年或 712 年去世）是西哥特王国国王，在公元 710 年至 712 年间执政了很短的一段时间。

曼萨纳雷斯高处，上帝的两副纸牌

眼前是首都那动脉硬化一样的曼萨纳雷斯河，一个人找寻着这条小河的活力，并随之找寻新卡斯蒂利亚的活力。从曼萨纳雷斯河蜿蜒向上，直至揭开位于瓜达拉马山脉中的拉贝德里萨²²⁵的面纱。拉贝德里萨，天然卵石山，却犹如一座上帝亲手铸就的城堡。贝塞达斯²²⁶，托尔梅斯上游，内拉²²⁷的峭壁上，阿维拉年轻的圣女德肋撒²²⁸，在她内心的城堡里，在人手搭建的塔楼前，梦想着她与上帝独处。拉贝德里萨的这些石头令人想起一个与南沙河谷相关的名字——一见于佩雷达《岩石》一，用来称呼峭壁土层之间的砾石，那就是岩髓（ciliebro），亦或是，大脑（cerebros）、脑子（seseras）。石脑（seseras），或石头奶酪，比如米拉夫洛雷斯·德拉谢拉²²⁹的奶酪，很是常见。生命的血清从它们身上流淌而下，那是曼萨纳雷斯河的活水，穿过简朴宁静的村庄，弥漫着野藜麦，百里香和薰衣草芳香的地方。新生和再生的河流，汇聚在桑蒂利亚纳水库，如同天空下的一面明镜，斜映着它的起源之地——拉贝德里萨。十二世纪末，《马德里法典》²³⁰刚施行的时候，在这条河里，渔民们撒下鱼饵，用密网和三角网捕捞鲮鱼、鲃鱼和鲱鱼，或是通过堆砌石沪——一种困鱼用的围堤——来捞捕。

那些乱石，岩髓（ciliebro），或者石脑（seseras），它们会思考吗？河流的走向体现了它们的思想？看着河水在巨大的卵石间飞溅，如同在海岸观望碎裂的海浪，似炉火的焰花又似烟雾的涡旋。上帝的纸牌游戏。也许是自然界的纸牌游戏。就这样，在洗牌时，一切都来来去去，停停走走，一洗牌——在交错中混乱。

但上帝把玩着两副纸牌，一副自然牌，一副历史牌。亦或是自然史与理性史，或者人类史。哪个更为神圣？而在那里，在新生和再生的曼萨纳雷斯河畔，紧挨曼萨纳雷斯-埃尔雷亚尔，这个村落，曾存有阿卜杜拉赫曼城堡，后被阿方索六

²²⁵ 拉贝德里萨位于马德里西北部，由巨型卵石和岩石组成，风景美丽迷人。

²²⁶ 贝塞达斯是西班牙卡斯蒂利亚-莱昂阿维拉省的一个市镇。

²²⁷ 内拉是西班牙卡斯蒂利亚-莱昂布尔戈斯省的一个市镇。

²²⁸ 圣女德肋撒是16世纪的西班牙天主教神秘主义者、加尔默罗会修女、反宗教改革作家，同时为天主教会圣人，通过默祷过沉思生活的神学家。

²²⁹ 米拉夫洛雷斯-德拉谢拉是西班牙马德里自治区的一个市镇。总面积57平方公里。

²³⁰ 《马德里法典》是卡斯蒂利亚国王阿方索八世于1202年授予的一套管理中世纪马德里市地方生活的书面规则。

世夷为平地。马格立特²³¹的人说莫扎拉布语和摩尔语，他们与拉丁人组成了马德里议会，在那儿，人们的生活就如同他们用粗俗的拉丁文在《法典》开头写的那样：无论贫富都生活在和平与安康之中。法典基本用双语写就，充斥着来自瓜达（wad）一指瓜达拉马— 或者来自塞拉诺河的摩尔人的声音。在这之中还有流音的口音。

而后，在曼萨纳雷斯-埃尔雷亚尔附近，矗立着桑蒂利亚纳城堡，背负着悠久的记忆。人手铸就的城堡，是上帝的另一副纸牌。在它取自拉佩德里萨的石桌上，一些干瘪的无花果树，从雕刻的岩石上挤压出甜美的汁液。城堡内部，放眼望去，荨麻和接骨木蔫蔫巴巴，罌粟花一片凋零，各类灌木稀疏贫乏。城堡的废墟观望着其他废墟。将两副牌洗过。卡斯蒂利亚的城堡，哥特式城堡，骑士城堡的废墟，与原野上沉沉的安静相协相应。它向我们讲述了当骑士精神处于消亡边缘之时，曼萨纳雷斯的伯爵领主，唐伊尼戈·洛佩·德·门多萨，和桑蒂利亚纳侯爵，唐阿尔瓦罗·卢纳的故事。那座城堡和其他类似的堡垒给山区留下卡斯蒂利亚的骑士印记，哥特和摩尔的印记，而在埃尔埃斯科里亚尔之前，圣金廷之后，卡斯蒂利亚的骑兵被打败，便给山区留下了属于帝国和西班牙的、烙印般的、坚硬、威严的修道式印记。在圣金廷之后是莱庞托，堂吉诃德的出生地。在狩猎狮子的路上，堂吉诃德戴上了曼布里诺头盔，这头盔曾用来盛放桑丘从牧羊人那里买来的鲜奶酪，在帝王之狮—或是帝王之鹰— 面前，他觉得卡斯蒂利亚游侠骑士的头骨在融化，亦或是，脑子在融化。这是国家牌里的另一位独行侠。

那位桑蒂利亚纳侯爵，曼萨纳雷斯伯爵，他深入民众，创作了多首短歌。他博学多才。人们不会把他当作落魄的吟游诗人，或者西特琴师—西特琴²³²亦西塔拉琴²³³的演奏者—，当那歌者骑着马到了马德里，在理事会上唱歌，—吟游诗人于议事中歌—，那么依着《法典》，人们不能给他超过三个莫拉贝蒂诺²³⁴，否则会被罚款。但是侯爵！... ..

因这片松林

²³¹ 马德里市的古名。

²³² 西特琴，拨弦乐器，由一个木制的共鸣箱组成，在其颈部按弦以获取不同音高，并用拨子弹奏（与小提琴关系密切）。

²³³ 西塔拉琴，弦鸣族乐器，可能是早期的西特琴。

²³⁴ 阿里莫拉维德王朝的[1056—1146年统治非洲北部和西班牙南部的封建王朝]一种小银币。

在纳瓦拉加梅利亚
我也未见过比孟加-德-曼萨纳雷斯这儿
更美的女人²³⁵

他和她，在相对的两丛灌木中战斗，并且...

满怀忧伤
如此武装自己
因轻视而倒在
花田近处

有个绊子！伯爵和女人在花田中翻滚相拥。在充斥着文人学者和平民百姓声音的言语中翻滚。就此诞生了国家。

国人，属于国家、城镇，自然人，属于上帝，而后成为国家、历史，成为更多的人，更多的、属于上帝的人。国家和语言也辗转于长满了百里香、岩蔷薇、薰衣草、法国薰衣草和白阿福花的土地上.....，形成风景和语言。风景是一种语言，语言是一种风景。而水，则是悦耳的声韵。新生的曼萨纳雷斯的河水，就像《马德里法典》一样，用带着卡斯蒂利亚语、拉丁语、哥特语以及摩尔语的口音唱着歌儿。河水在卡斯蒂利亚的景色里唱着歌，穿过不起眼的稀疏的树苗，从拉佩德里萨的瓜达拉马山顶顺流而下。当那歌声从西班牙祖国的腹地升起，便在八个世纪里，另那些用心聆听的人耳目一新。而《法典》的乡言在含含混混地说什么呢？人们还梦见了村镇的草地，苹果树喷泉边闭塞的草场，曼萨纳雷斯旁边，山谷的溪流蜿蜒而下，汇于果园低洼处，马德里理事会的专家们决定通过法典来帮助阿尔穆德纳的城墙通道的工程。

瓜达拉马的拉贝德里萨，卡斯蒂利亚山区的天然卵石山，骑士的堡垒，曼萨纳雷斯的短歌，《马德里法典》的哟呀，便是这样向我们述说；卡斯蒂利亚的、祖国的、民族的风光和语言，便是这样向我们述说。接着我们听到伊尼戈·德·洛

²³⁵ 这是一首桑蒂利亚纳侯爵侯爵所做的短歌。

约拉²³⁶的声音，堂吉诃德的声音，以及费利佩二世²³⁷的笼中鹰拍打羽毛的声音。那声音教给我们的，可重塑己身——教给我们为人之理从而重塑己身——把自然当作历史，把历史当作自然，把风景当作语言，把语言当作风景，把岩石当作城堡，把城堡当作岩石，去感受上帝，至高的孤独者和造物主，是如何用自然和理性这两副牌玩他的单人牌戏，接连洗牌，混牌。

²³⁶ 伊尼戈·德·洛约拉（1491年—1556年），西班牙人，耶稣会创始人，罗马公教圣人之一。

²³⁷ 费利佩二世（1527年—1598年）是哈布斯堡王朝的西班牙国王（1556年—1598年在位）。

两个市场

将他带离这个交换意见的市场——这里没有思想——，将他带到另一个地方，带到在半个世纪前名为中央大学的圈子里，作为学生行走。呼吸着记忆中的清新气息。在卡诺瓦斯和萨加斯塔执政时期，诸多争议，但他谈及国会会议的次数屈指可数，也从未在学生时期谈论过这些。那时他甚至没在报纸上读到过关于议会会议的消息。而现在，走过这些街区，他如斯激动！那条贝茨街，弯弯绕绕如同人们十八岁的思想，绕着地平线围成圆圈，遮住了田野和远方。这人能找到他旧时的影子，亦或遐想吗？在巷尾，街口转角的地方，是一座低矮的单层小楼，开着一家旧书店，或者说二手书店。这些出售我们常买的环球图书馆小书的店里，总是散发着陈朽的气味。而大街上，行人络绎不绝，碎语散言擦身而过，能听到零星的“啊，兄弟！”或则“啊，姐妹！”。这诸言半语足以成诗。还有什么街名！赫苏斯-德尔-瓦莱，拉克鲁斯-维德，安德烈斯-博雷戈..... 这个留名街道的先生又是谁？在我年幼时曾给街道起名的面包师们被抛诸脑后，那么在毕尔巴鄂新区建成时，是否真的像特鲁瓦提议的那样，街牌不但要写下这些先生的名字，还要记录其丰功伟绩？正如我们在葡萄牙所见，他们的职业：作家、诗人、画家、音乐家、将军、部长、议员、英雄、百万富翁，等等，等等。

一天清晨，从圣巴勃罗高街，走到圣灵街。圣巴勃罗和圣灵就在路上！那边还有另一个市场——不太远——；却是个露天，没有记录员的市场。一个贩卖蔬菜水果，五谷杂粮的地方。土豆、洋葱、西红柿、樱桃、黄瓜、梨、桃子、油桃、李子、圆白菜、卷心菜、无花果、胡萝卜、鸡蛋、去皮鸡..... 让人目不暇接。豆类显眼的绿色，红色和黄色，还有茄子和甘蓝的紫色。这样缤纷的色彩，这样悦目的搭配！有时，当想起听过其他市场的人谈论这种色彩，这个人不免会心一笑。而当他们说到配色，似乎是指通过换位进行的挑选。色彩和搭配！或者配搭。别人称之为蛋糕的东西，实则更像腌菜。因为许多搭配的改变就像是在白兰地里放樱桃，醋里放橄榄。或者更糟的东西，罐头里放水果。又或者，你也可以说，易拉罐里的。死掉的水果。

这个人会想，为什么法国画家把 *nature morte*（我们翻译为“静物”），称作这里所说的静物（*bodegón*）？静物！可圣巴勃罗高街上，人潮汹涌的街面市场

的静物，却和小商小贩一样，如此鲜活。相比之下，另一个市场里，尽管精神仍会被触动，但死去的它便如一潭死水。真正的政治家会种植他们理想中的蔬菜，给它们施肥，除草，拣选。接着支持者——而非政治家——会将它们腌制或贮存在罐子或瓶子里。最终它们陷入一团乱麻！就像《法规》中说的那样。

我还是从一个水果贩子的口中捕捉到了这个稍显时髦的词儿——“法规”。也许他是在一份过时的报纸上读到的，这些报纸被放在摊位上，放在篮子里，用来包装水果。那报纸通常还裹住了另一样东西，议会的成果。可对于街上出色的水果贩子来说，对于高街上的其他人来说，《法规》又能意味着什么？也许就像是俄国羊羔皮一样的稀罕新奇的玩意。然而，街上的男男女女却都热火朝天地谈论着这些我们觉得对民众无关紧要的事情。那些聪明人，明白人，以为首都的善良小市民会更关注土地改革，以免影响“生活质量”——这又是最近流行的词儿了。不过，可惜唉！《法规》比土地改革更让人们心痒难耐。大概是并不深入的改革另人无甚在意。后来高街上的人拒绝了一些流程。这些嘲弄“加的斯进行曲”的人是多么浅薄！这些在圣巴勃罗高街买卖鸡蛋的人体会到了国家的管辖。而试图用所谓的唯物主义历史观来解释这些群体偶尔歇斯底里的运动，简直大错特错。这既不能解释蒙特莱昂公园²³⁸发生的史诗般的场景，也不能解释十九世纪的内乱、暴动和起义。难道他们不知道自己为什么要徙迁吗？还是，他们中间的那些去了充斥着政治观点的市场的人，就能知道的更清楚吗？我们管那地方叫市场，仅仅是因为那里思想的交易，变换。如果有讨价还价的买卖都不算交易，那什么还是契约？

忽然之间，人们被克尔凯郭尔²³⁹的那句可怕的箴言打动了——如何？源何？为何？——基督教徒在玩弄基督教义。然则我们的国家就不是在玩弄民族主义，共和国就不是在玩弄共和主义吗？既然生活是一场游戏，那就让我们在思想上大做文章。如此，精神永远朝气蓬勃。

²³⁸ 蒙特莱昂炮兵公园位于马德里，1808年西班牙人与占领此地的法国军队作战。

²³⁹ 索伦·奥贝·克尔凯郭尔（1813年—1855年）是丹麦神学家、哲学家及作家，一般被视为存在主义之创立者。

在“溪”边

闷热的伏天，从午睡中醒来，没有从前那样的“必要的暑假”，一人去闲逛，闲逛在古老的省城马德里，寻找能带来希望的记忆。人要发现记忆。因为那个位于圣安德烈斯教堂后头的广场，今天的科米亚斯侯爵广场，也是过去的帕哈广场，就是他的发现。这人觉得以前并没有见过这个广场；不然，如何会将之遗忘？还有主教礼拜堂，在那座宁静、庄严的教厅里，可从高贵的长廊，俯瞰斜通塞戈维亚街的广场，而伸展开来的塞戈维亚桥，就坐落在一条曼萨纳雷斯河的城中支流上。把城里的街道叫做“小溪”，多生动啊！溪水潺潺，多么清新啊！在广场尽头，有许多围起来的小园儿，为石子路添上几抹新绿。

平静蔓延了整个广场。坐在长椅上，远离有轨电车和汽车驶过的喧嚣街道——汽车上总是载着一些异地恐惧症人群，从各处逃离——在这些长椅上休息的人啊，心无所期，有的人也许已经厌倦了无所事事的日子。其中一个长椅上坐着一位年轻的妈妈，显然初为人母，怀里抱着个熟睡的婴孩，母亲低垂着头，也睡着了。母子俩梦连着梦，母与子自然有同一个梦：休息。睡梦中，嘴角不觉上扬。

这个人从帕哈广场进入阿拉米洛广场，与其说是广场，不如说是本地的一条死胡同。能看见一些良莠不齐的小树。在闭塞的广场中央，两个当地人正在玩一副脏兮兮的牌。而其他则津津有味地围观着。他们似乎不认识这人，感谢圣父！名望？呸，可羨的是人气儿，不是俗气。可羨的是能像芸芸众人之一，像一个不为人知，无名无姓的普通人，在人群中、在人们面前晃荡。如此，不用承担名望的重量。名望之重犹如一人之重。

那个阿拉米洛广场，除了入口没有其他出口，“在拉曼恰有个地方……”，这句话突然出现在这人脑中，想象着大好人阿隆索·吉哈诺的童年，想象神秘的西班牙吉诃德的童年，是什么样的？马德里不就是一个地方吗？当他在破晓时分看到一群羊穿过高原上的牧道，也就是卡斯蒂利亚大道²⁴⁰时，便清楚地感受到这一点。阿拉米洛不是太阳门广场，没有能报出官方时间的政府塔钟。在阿拉米洛封闭的胡同里，时间无声地溜走。建于巴斯克-法国边界的于吕涅教堂，塔楼上有一座时钟，上面刻写着“光阴易逝，生命将终！”(Omnes feriunt, ultima ne cat)

²⁴⁰ 卡斯蒂利亚大道是西班牙首都马德里最长、最宽的大道之一。

这人忆起了流亡巴黎时的夏日午后，他在寄宿房子旁边的美国广场上，踽踽独行，忆起了他在孚日广场上——维克多·雨果老爷子的逝世之地——，周边没有搭载老老少少的电车和汽车，独自汲取遥远记忆里——萨拉曼卡的马约尔广场！——的甜蜜。

从帕哈广场往下走，穿过塞戈维亚干涸的街道“小溪”，登上拉克鲁斯-维德街后，又有了新发现：墙边有个不起眼儿的纪念碑喷泉，两只海豚护卫着某个神话里的女神，仿佛水流时的喃喃细语仍有不足，石碑上还刻着模糊的文字。而那儿，乡镇大街，而不是宫廷大街，那是高贵乡民的乡镇，马德里省的乡镇，一个被西班牙征服的省会，以恭顺的心向西班牙屈服。

接着，一人去了马约尔街，这条连接村镇和首都的动脉上，人群涌动。日落时分人们从太阳门走下来，在田野之家的一片青绿中放松双眼，人群中还有几对热恋中的情侣。看到身着轻薄夏装的姑娘们，不由让人眼前一亮，在她们中间经过时，能感受到她们呼吸的节奏和温热的气息。温热，但同时，经了隐秘而矛盾地对比，却也凉爽，如晨露一样清新。在这里，极具地方特色的大肚水罐受人喜爱，将凉爽传递给太阳。一股包含着清甜喜悦的气息，流露了年轻人生活的满足。还有种过去不曾感受到的幸福气氛。是的，平民百姓的生活步步改善，而达官显贵的生活却日渐式微。

哎！半个世纪前的马德里，这人忧郁的学生时代，——正处复辟时期——，这个人，在他人生之初，便开始体悟了！离开那些充斥着机械喧嚣的林荫大道，也离开那些美国大道，在省市古老的地方广场上，他窥视着孩子们的目光——祖父母总是这样——，看能否在那目光里分辨出类似拉曼恰的大好人阿隆索·基哈诺的某种吉诃德式的奥秘。而另一个更大的谜团：堂吉诃德的童年，就像堂吉诃德本人一样，他也有这样的童年。他不禁想到，在卡斯蒂利亚的破晓时分，带领羊群穿过高原上的牧道——即卡斯蒂利亚大道——的牧羊人，必不会是那些听了骑士的三言两语就飘飘然的羊倌们的后裔。

走过大街小巷，在“溪”边，感受这个乡镇，这人正在用铅笔，修改这篇社论。上帝保佑市民。

狂欢节的库柏勒²⁴¹

“整年都是狂欢节，”一个世纪前在西班牙革命——或者说内战——中自杀的拉腊曾这样说。整个世纪都是狂欢节，我们可以补充一下，且将继续如此。而人们常说的革命，一连串的暴动和笑话一样的立法和行政，不都是狂欢节的证明吗？有人说，狂欢，尤其是街头普通人的狂欢即将消失，被另一种狂欢所吞没。两种狂欢都是做作的欢闹，假惺惺、乱扑腾、耍无赖、伸手派。彩色纸带飘扬。那么想象一下，用一个小的、短暂的变革去打破，哪怕仅仅表面上打破日常延续的习俗，公众生活就会焕然一新，更具活力。而那些戴着面具的参与者、革命者，极度无聊地演绎着人民主权。终于，两种狂欢里，圣灰星期三²⁴²到来了，狂欢被遗留在地上，被留在尘埃和泥土中，看见的人知道那是尘埃，但若混淆了雨水或是血水，尘埃就成为了泥土。那尘泥里不见枯枝败叶，也无凋花败蕊，因为狂欢中没有花枝乱投，只有游行队伍经过时扬起的宪法传单。

以上诸般思考都是我们在离开——或者说进入——马德里今日的狂欢节场地时涌现的。在雷科莱托斯大道²⁴³和卡斯蒂利亚大道上，坐在战车上的众神之母——库柏勒殿下，其身影倒映在她肃立的一方泉池里。浪漫主义的没落时期，欧罗吉奥·弗洛伦蒂诺·桑斯²⁴⁴在柏林写就的《与佩德罗书》中有道：

我遥远的马德里，乡镇和宫庭，
这距离并未使我远离它，
连那儿的一块石头都让我牵挂；
流亡的人，在遥远太阳的照耀下，
憧憬着祖国，
如同老人在儿时的幻想。
想在你身旁，去看，
我们的库柏勒，乘着凯旋的战车，

²⁴¹ 库柏勒是弗里吉亚所信仰的地母神。

²⁴² 圣灰星期三是基督教教会年历的大斋期的起始日。当天教会会举行涂灰礼，要把去年棕枝主日祝圣过的棕枝烧成灰，在礼仪中涂在教友的额头上，作为悔改的象征。

²⁴³ 雷科莱托斯大道是西班牙首都马德里市中心的一条大道。

²⁴⁴ 欧罗吉奥·弗洛伦蒂诺·桑斯（1822年—1881年）是浪漫主义的西班牙政治家、外交官、翻译家、记者和作家。

马德里的蓝色雾霭！

我们不像以前那样朝着普拉多的方向前进，而是朝着马德里的中心，朝着太阳门，朝着那个被灿烂的阳光和蔚蓝的空气包围着的，最宁静的大理石女郎前进。她立于太阳轮战车上，两只人性化的狮子漫不经心地拉着车，它们一脸狂欢的怪相，目光轻蔑的交汇。他们是在蔑视一年乃至一个世纪的狂欢么？当然，其他的那些狮子，那些没有套在战车上——也没有套在政府上——的青铜狮子，爪按炮弹，守卫在国家众议院的台阶前。青铜狮子比大理石狮子更有狂欢的感觉。库柏勒殿下的大理石额头上的皇冠，在马德里的蓝色雾霭中闪闪发亮。向我们诉说安逸日常。从美景宫——今天的西班牙军部——走向众神之母，阿尔卡拉门成为神话女神的背景，永远向蓝色雾霭开敞；在远处，是阿波罗喷泉，尼普顿喷泉以及财政部的衡宇，五座安静，庄重，恬淡的古迹。四周，所有有着巴比伦或者……纽约特点的建筑，这些狂欢式的建筑，要么是巴洛克风格的扭曲，要么是四四方方的死板。分属两个时代，两场变革？不对，库柏勒、尼普顿、阿尔卡拉门、财政部并没有向我们说起变革，因为那不是一场不为人知、无声无息的变革，群众和学生沸反盈天，那不是卢梭²⁴⁵式的革命，而是像罗伯斯庇尔²⁴⁶一样的革命。个人革命。而这些神话雕像用的大理石来自意大利，在这片遍布花岗岩和砂岩（砂岩很粗糙）的土地上，向我们讲述意大利——卡洛斯三世的意大利那不勒斯——的故事。相反，用木头雕塑的圣象则会被覆上颜料。

就像诗人欧罗吉奥·弗洛伦蒂诺·桑斯，他是诗人，但也是一个马德里的街头人，信步而行，甚至不用抬眼，就能看到库柏勒殿下破开蓝色雾霭，将其化成覆于周身的石白色雾纱，这一幕穿透了诗人的灵魂深处，让他内心获得宁静。这与他日日的消沉相融；这与他天天的情感交织；这是他精神延续的一部分，不会被狂欢和革命所断绝。文学？对于街头的人，对真实街头上的真实人来说，那些神话般的场景，无论解读的如何，都在不知不觉中让他的头脑中充满了文学。

²⁴⁵ 让-雅克·卢梭（1712年—1778年）是启蒙时代的法国与日内瓦哲学家、政治理论家、文学家和音乐家。

²⁴⁶ 马克西米连·罗伯斯庇尔（1758年—1794年），法国大革命时期政治家，雅各宾专政时期的实际最高领导人。

它们告诉他的远比雅各宾派在集会上的废话更有用。大理石在阳光下诉说了太多，太多！

我们还记得几年前曾听闻，街上的一个可怜人扑进了泉池，爬上了战车，无惧狮子，去拥抱库柏勒的塑像。那人喝醉了？谁知道呢..... 又是为何而醉？而近来，更为放肆、也更糟糕的是，在焚烧修道院的革命活动中，他打断了库柏勒塑像的一只手臂。这个可怜人想打断那只牵着寻常历史、生活、习俗的缰绳的手，那只勒住狮子野蛮天性的手，那只引领安静平和的手。在那场燃起大火的狂欢式爆发中，混迹街头的几个讨嫌小子——还不算是男人——，装成希冀革命的可怜虫的样子，那假模假样比野蛮人还差劲，只让人觉得荒唐。他们装成想革命的可怜虫的样子，互相说：“行吧，这个共和国，这个革命，到底是个什么东西？”既然其他人这么镇定，既然他们似是无所畏惧，那就必须激怒他们、挑衅他们、吓唬他们。这之后，那些一开始就想让别人畏惧自己的人，竭力去吓唬别人的人，却最终吓唬了自己，他们开始看到周围的危险和陷阱，并为此惧怕不已。但不久后他们又说：“我们必须真正的进行人民要求的革命！”那就看看他们是否了解沉默之人的所需所求吧。轰动一时的街头革命在议会中停滞不前，这是议会和纸张的革命，多彩的传单，狂欢节的辩论，到处是乔模乔样、游手好闲的人。更不会有花果盈车的场面。

众神之母库柏勒殿下，知道不必在意脚下的泉池和马车下蔓延的骚乱；知道日常习俗是什么；知道在街上众人的灵魂上滑落的雅各宾派口号，就像天色阴沉，空气昏暗时，在她身上滑落的雨水。她还知道马德里这奇妙的蓝色雾霭使她的人民充满了淡蓝的通达精神。一个淡蓝的通达民族，天空的颜色，非黑，非红，非白，非黄，更非紫；一个不带面具也不狂欢的民族。人群过过往往，天空一直平静，通透，蔚蓝。

阿拉贡

(1932)

圣胡安德拉佩纳修道院

我们在哈卡，沉浸在近代共和国故事中，在比利牛斯-阿拉贡的高坡上。奥鲁尔之岩，这是一处古迹；是大自然在人类出现以前的箴言；因它是史前的巨岩，它俯瞰城市，就像在保护她。一座粗犷的大教堂，罗马风格，以山为地基。而在它的影子下，是民兵的营房，那儿的门廊还残留着上次爆发冲突的弹痕。阿拉贡河流经哈卡，这条以王国为名的河流，连接了阿拉贡和纳瓦拉两个王国，因为在后者的土地上，阿拉贡河流入埃布罗河，这条伊比利亚半岛上的河流，从坎塔布里亚流往加泰罗尼亚。

我们私下去圣胡安-德拉佩纳修道院进行朝拜，有人把那里称作阿拉贡的科瓦东加²⁴⁷，这个说法存疑。我们穿过树林，出产木材而非果实的树林，那儿的冬青树的叶子像兵器一样闪闪发亮。我们向下行至古老而肃穆的圣殿。在地上岩体的一个洞口里，一个巨大开敞的洞口里，碎石堆砌成泥灰块，被遮蔽在松冠之下。而在那洞口中，是处处破损也处处修补的中世纪的圣地，这里收容着本笃会²⁴⁸的修士，隐士和战士，他们能看见森林里经过的疯野猪，狗熊，狼群和其他野生凶兽。在那巨大的岩石穹顶下，他们会感觉到风暴的来临。修道院没有屋顶，岩石将其牢牢遮蔽，罗马式的柱头会告诉人们，这个世界不是由希腊和拉丁样式的大理石或者青铜构成的，而是由石头构成的，这是一个岩石的世界，人类的形象也刻在岩石上——就像埃及人一样——，未能免俗。在一个柱头上，夏娃在织布，亚当领着两头公牛耕作，他们被罚用劳动换取衣食。那儿的修士们可以在在和平里书写战争，在书写中创造历史。这样的史实源于人的精神，也包括人们所深信的传说中的故事。从此，传说有了可考的记录，让人信服，令人信仰，从而随着编年史代代相传。像平塔诺的无名修士所著的编年史，就被苏里塔²⁴⁹称作是阿拉贡王国最古老的通史。

在那个几乎算是洞穴的避难所里，高悬的岩石压迫着视野，一个个传说中的历史故事，向人汹涌而来。阿拉贡的拉米罗们和纳瓦拉的桑乔们，像是光复战争期间，在这两个比利牛斯王国出现的双生子。而这一切混乱。俱埋藏在岩石下、

²⁴⁷ 科瓦东加是西班牙阿斯图里亚斯公国的一个教区。

²⁴⁸ 本笃会，是天主教的一个隐修会。

²⁴⁹ 赫罗尼莫·苏里塔-卡斯特罗（1512年—1580年11月）是西班牙历史学家和阿拉贡王国的编年史家。

山洞中、以及王公贵族的墓穴里。那儿还有一枚卡洛斯三世的肖像印章——一是特殊的公羊轮廓——正是他使人修缮老旧的圣殿。这些坟墓下方的地面上，有一块碎裂的石板，那是堂佩德罗·巴勃罗·阿巴尔卡·德博莱亚²⁵⁰之墓，这位阿兰达伯爵，一个身强体壮、血统高贵的阿拉贡人，在波旁王朝举足轻重。从碎石板上我们得知，他的遗体本已经转移到马德里名人墓地，但后来被送回修道院里。从此，他就在地上，而不像先祖那样悬于墙上。阿兰达伯爵，百科全书学家，西班牙共济会巨匠，伏尔泰之友，将耶稣会教徒驱逐出西班牙的第一人，并同弗洛里达布兰卡一起致使罗马教皇解散了耶稣会。他被放逐于故土，在18世纪的最后一年归还了自己的灵魂。在西班牙和法国交界处的比利牛斯山麓上，在岩石护底下洞穴修道院里，安息着这位给人们带来自由主义革命的先辈。他的勇敢不逊于光复战争中的将领，也不亚于那些为了讲述他们的传说而躲在岩石下、洞穴里的修士。

而那儿，远离了虚妄的现实，这现实一去不留痕——无法得见——我觉得自己被一片幻象笼罩着，但丁笔下的地狱和天堂的幻影在眼前倏尔飞逝。圣胡安-德拉佩纳修道院是传说里一个神奇的森林和岩石的世界的入口。我开始沉思，过去的东西如何回来，历史的灵魂这般循环往复，就像螺旋产生的浩瀚星空世界。传说走了，给我们相信的历史让路。但上帝保佑，我们相信的那个历史也该走了，给传说让路！我们无法留下过去的东西，发生过的事情，却能留下人们，亲历者们，他们梦里的过去，梦里的事实，与他们创造的梦一起，流传给后来人。

我们没在那个十八世纪的修道院过多停留，或者说仅是稍稍探索，就回到了哈卡。而后，路过了埃乔和那儿的西雷萨修道院，——说这里是“战斗者”阿方索的出生地——，此处人造洞穴，没有任何雕柱和装饰，就坐落在奥萨的高谷中，在山毛榉、冷杉和松树之间，在边界的尖峰脚下，除了臆羚，仅有走私犯会在这里活动。费尔明·加兰²⁵¹起义的主人公之一还向我们讲述了那最后的传奇壮举，讲述他梦之所向，以及他终将梦想付诸现实。而所有的传奇人物，所有为了创造历史而梦想的人物，都消失在那片庄严的森林里，消失在那片束缚着我们，也梦想着迷失在天堂的祖国的森林里。

²⁵⁰ 佩德罗·巴勃罗·阿巴尔卡·德博莱亚，阿兰达伯爵（1719年—1798年）是一位西班牙贵族、军事家和开明的政治家。

²⁵¹ 费尔明·加兰（1899年—1930年）是一名西班牙军官，在哈卡起义失败后的复辟政权末期被处决。

埃斯特雷马杜拉

(1933)

野蛮人的入侵

刚刚在这儿写完我的最后一篇评论，周围是梅里达的罗马废墟，女诗人费利西亚·赫尔南斯的克维多十四行诗的英译本就来到了我的手中。我立即去找克维多的西班牙语原著，却仅仅找到了约阿希姆·杜·贝莱——七星诗社成员——的法语十四行诗的译本。十四行诗从一种语言流淌到另一种语言，循环往复。西班牙语作品，我们自己的，克维多的作品，请看：

朝圣者啊！你在罗马找寻罗马，
身在罗马却无法觉察罗马：
尸体铸成了城墙
和阿文丁自己的坟墓。

葬在帕拉丁人统治的地方
时光锉磨了徽章，
比起拉丁纹章，展现了更非凡的破坏力
在世纪战争里。

只有台伯河，还在流淌，
昔日流过城邦，今日漫过坟墓
为她低泣，凄凉哀伤。

哦，罗马！你宏伟，美丽
坚韧之人已然流亡，
也只有流亡之人，绵延，久长。

流亡之人，易逝之人，绵延，久长；过去的事物仍然存在。河流与鲜活的十四行诗流淌着，也积淀着。台伯河似乎比罗马的矿场更悠久。事实也是如此吧？还有溪流的旧迹，那些深坑——这里的人称之为小湖——是水流在枯水期断裂但又重

新聚汇的痕迹。河流起起伏伏，映射着河床的旧迹。水流逝去，映像留存。

我们从萨拉曼卡去了梅里达，在萨拉曼卡我总是做内战历史的噩梦。城市和乡村。离开那座城市时，我看到了横跨托尔梅斯河的罗马桥，托尔梅斯河是杜罗河的支流，杜罗是塞尔梯贝里亚人的河流。杜罗河通过皮苏尔加河流向卡里昂河，霍赫·曼里奎在卡里昂河畔想象着“我们的生命，是奔向大海的河流”。而杜罗河或许自身就在想象，当然，也在歌唱。胡里奥·塞纳多²⁵²将他的一本可能最灵光的预言书称为《杜罗河之歌》，他还有另一本，叫做《残垣中的卡斯蒂利亚》。两个题目，两种领悟。杜罗河唱着，悠荡着卡斯蒂利亚的残垣，而残垣也渐渐化为灰烬。

我们经过杜罗河和塔霍河流域的分水岭，在贝哈尔穿过男儿河，河流唱着歌坠落在工业园的废墟上。我们来到埃斯特雷马杜拉，一个如今充斥着偏激和斗争的舞台，要强调的是，这里没有阶级的斗争，有的是部落、地方、甚至邻里间的争斗；还有流浪者间的争斗。地方分裂，排斥外地人和陌生人。泾渭分明的牧场，一个赛一个荒凉。只有太阳打在它们身上。接着，穿过卡纳维拉尔的塔霍河。昔日的帝国之河流经光秃秃的河岸，那儿承载着矿山的记忆。一条不可通航的河流都能成为帝国之河。然而，从它的流域里走出了海外的伟大帝国征服者。我们遥遥看见河床上一些弃置的方木，它们曾在桎梏着河床的某座桥下，支撑起一个矿区。

然后，再上一个斜坡，就进入了瓜迪亚纳流域，这是第一个以阿拉伯语“瓜达”或“瓦达”命名的河流。瓜迪亚纳的意思是“安娜之河”，这无疑是个源自塞尔梯贝里亚语的罗马名字，是个流淌在梅里达罗马桥下的河流名字。它没有被废弃，因其所承载着的不可或缺的作用，不允许被废弃。好比水渠，因引水而存续。河流，像鸛鸟一样，因以生命传递灵魂而存续。

此刻，这种生命、灵魂、梦想、激情的传递——传统——中，却往往有矿场的身影。信仰、制度、法律、习俗、文明都被摧毁。我们难道不是在目睹一个文明的崩溃吗？斯宾格勒所谓的“西方崩溃”难道不是事实吗？另一片废墟，希腊罗马异教文明的废墟，将欧洲引向了对中世纪的重拾、重建乃至复兴。那而今，这里的废墟又将把我们引向何方？

²⁵² 胡里奥·塞纳多（1872—1962），再生主义运动的西班牙作家。

凝视着那片战场，野蛮人早前入侵的战场，我回忆起，在那些遥远的时代，野蛮人如何来延长精神的生命。今天的人们渴求面包和公平，但更渴望复仇，他们正在做一件天命之事，前路未卜，也许会适得其反。但是，他们想要什么呢？任何人进入我们塞尔梯贝里亚人的灵魂深处，都能看见那里充斥着怨恨和怀疑！任何人都能察觉保守的无政府主义者暗地里的心思，我们的农民，急于干掉主人，取而代之！有话说：

天国的上帝何时
让吃食反转，
穷人吃面包
富人吃草料

那些连割草都不知道的口头革命领导人又是如何和他们讨论镰刀的。

到处是野蛮人入侵的痕迹。野蛮人这个称号没有被赋予任何意义，既不是贬低亦不是诋毁。野蛮是直行：野蛮是变革。它也真实的来源于底层，不会迷失在思想或社会中的林林总总，不激进，不崇尚社会主义；它洗净了马克思主义中的迂腐——一看吧，阶级分子！——但它却无法克制那些无所事事的领导人。这些人满口革命，一口头上，名义上一，最后他们在行动中也频频受制，比起真正的野蛮人，他们反而没有思想。什么社会主义者、共产主义者、工团主义者、无政府主义者？更不用说什么共和党主义者，因为对于简单纯粹的野蛮人来说，这些都无关紧要。参加一件事还是另一件事，加入这个党还是那个党，意义只在于能否成为一条绳上的蚂蚱。就像上级——去他的上级！——发号施令如此这般，可野蛮人在反抗时绝不会听从。野蛮人明白，这样的革命不是宪政革命——动乱不等于创建；它不是野蛮，而是崩塌的空洞——。

野蛮人天佑般的入侵摧毁了罗马帝国，农村进入封建主义；城市和乡镇进入行会主义。那这次呢？显而易见早有预兆。

梅里达的罗马废墟下，瓜迪亚纳河悠悠流淌，流走的东西依然存在，过去的故事依然存在；历史依然存在。

西班牙

(1933)

国家，风景，人民

小小葡萄蔓…或者说，西班牙的土地是探向西方大海的一只手！她的五根液体的手指，米尼奥河是拇指？杜罗河是食指？塔霍河是中指？瓜地亚纳河与瓜达尔基维尔河（是无名指和小拇指）。而手背上，是莱万特河、埃布罗河、胡卡尔河、塞古拉河与比利牛斯山脉的拳头以及坎塔布里亚的海岸。在它上方，在这只手掌上方，是上帝湛蓝的手掌，自然的天空！这手掌，是在索取还是在献与？

而它上面行走又是什么感觉呢！每当我从阿维拉到马德里，从杜罗河流域的阿达哈到塔霍河流域的曼萨纳雷斯，当我从两个卡斯蒂利亚的界标莱昂山往下看，看向新卡斯蒂利亚，风景在我眼里就像在大地的雾气中一样，进入了我的灵魂，成为了我的灵魂，这是一种与文学名言不符的意识状态。灵魂而非精神，心神而非精魂，野生灵魂，鬼魂。就像天主教流传的神话中所讲的那些鬼魂，与身体分离，徘徊在炼狱中等待肉体复生。我觉得这个景观，同时也是灵魂、心神、鬼魂一而非精神一，带走了我的鬼魂，因为有一天这片西班牙的土地，摇篮和坟墓，会用死亡的最后一个母性的怀抱——我希望如此——把我接走。

我没能从飞机上鸟瞰电影里呈现的全貌，但可以从山顶窥得一角，望着几个地方。那么想象一下，就这样望着，用灵魂和精神望着。想象目光所及之处！如果说课本教我们相信没看到的东西，那么科学，就是教我们相信看到的东西。想象一下我们看到的是艺术，是诗歌。要对西班牙有信心，要了解它，也要想象它。想象一下它的肉体、土地。我一直尽量不像算命的吉普赛人那样，从这片有朝一日会靠近你、束缚你的土地的纹路中读出它的历史，从地舆追溯历史。

尽管有人会批评我在这儿舞文弄墨，仅凭语言来想象讨论——不然呢？——我必须说，如果生物学和自然学启发、解释了传记和历史，同理地质学也启发、解释了地理学。那些像手掌纹路的线条，色彩纷呈。有红土地、白土地和黑土地。绿土地不属其类，暂且不谈。还有一些人，用宇宙结构学发明了宇宙论，就像生物学启发了传记，地质学启发了地理学。但在这儿也不必细说。

无数人们生活在这手掌上，五指中，掌纹间；这景观充满了人类的感知，与我们同气连枝。他们做梦，梦到贯穿他们生死的土地，梦到贯穿穷人生死的土地。穷人最触动人心。可怜的穷人。还有一些可怜的穷人无法想象西班牙这只手

掌上的地理、地质、传记和生物。他们的脑子里没有想象力，反而塞满了一种没有灵魂和精神、没有信仰、没有理性、没有艺术的社会学。看看人类学、人种学和语言学是如何浸透这些地区民族主义的轻浮青年的！他们是如何通过民间运动、地方舞蹈和带着口音的礼拜来理解这些学问的！他们把风景变成什么样了啊！

纵然……同气连枝？不，他们永远不会是族人，不会是国人，不会是乡人，不会成为景观中揭示、寓意的同胞兄弟；他们不会成为乡下人，或者说，村里人。而不做村里人，不做乡下人，就没法做城里人。精神，灵魂，历史的灵魂，来源于精神，心神，自然的灵魂，也可以说是地理和地质的灵魂。那些有别于人的，往往是乡绅，而不是乡民，往好里说，就是大城郊区的绅士，哪怕他们只住在人口稠密的村庄中心。他们造出了“外来人”，“外乡人”，“外地人”，“下等人”这些词儿。他们认为自己是雅利安人，而不是真正的村里人，乡下人，不是这个国家的人，景观的人，更不是桑乔那样的牧羊人，他们是卡拉斯科学士这样的人，满腔怨愤；怨愤生来的失败。

我了解这些底层人；过去我一直容忍他们。他们想让自己相信，他们有雅利安人血统，有一个优越的贵族血统。我认识许多这样的人，他们对祖国不同种语言缺乏了解，蓄意破坏语言的完整性，破坏这个历史悠久的国家、我们共同的祖国的语言的完整性，破坏那个地中海、大西洋和比斯开湾之间为西班牙人撑开的手掌上的语言的完整性。他们想要证明自己的办法，或者说，想要自己有别与人的办法，就是去破坏神明为他们创造的语言。

接着他们宣称受到了压迫，他们被鄙视，被诋毁，就这样歪曲历史，造谣污蔑。而那些不能说话的人则大喊大叫。

“那你会认真对待他们吗？”我不止一次被这样问道。啊，你必须认真对待这场闹剧，认真对待那些没能力从历史感受国家的人的幼稚蹿跳。一切最终以对外国人、马奎托²⁵³、外地人、移民、朝圣者的战争而告终，不是以法律，而是以一种地方乡镇的习俗而告终。关乎一个个团体。仿佛所谓的阶级斗争还不够，崭新的民族斗争也随之登场。

我从思绪中醒来，从对西班牙这块巨掌般的土地上的风景和国家的想象中醒来，我身在何处？手掌和舌头。舌头是欧亚大陆最西边的陆地，与非洲相邻。手

²⁵³ 马奎托是对 19 世纪后半叶从西班牙其他地区移民到巴斯克地区的人的称呼，有贬义。

掌抓住了美洲，舌头用自己的语言和它对话。而上方的另一只手指明了它的使命，它的历史。这超脱了规则。