



## Análisis del estilo de dos traducciones: la versión inglesa y la española de la obra 傾城之戀 (*Qingcheng zhi lian*), de Eileen Chang

Yunchi Chang<sup>1</sup>

Recibido: 13 de junio de 2019 / Aceptado: 10 de septiembre de 2019

**Resumen.** El objetivo que perseguimos aquí es analizar, cuantitativa y cualitativamente, dos traducciones mediante la herramienta WordSmith Tools con el objetivo de lograr datos estadísticos sobre la riqueza léxica, el número de letras por palabras y el promedio de la longitud de las oraciones. Para ello, vamos a trabajar con las traducciones al inglés y al español de la novela contemporánea 傾城之戀 (*Qingcheng zhi lian*), de la autora china Eileen Chang. Compararemos el estilo de las tres especialistas que han llevado a cabo dichas traducciones: Karen S. Kingsbury de la versión inglesa y Anne-Hélène Suárez y Xianghong Qu de la versión española. El eje central del presente trabajo es defender la idea de que dar explicaciones acerca del sentido original facilitaría la lectura del texto, ya que se comprenderían fácilmente las palabras y se conocería su significado completo.

**Palabras clave:** WordSmith, Eileen Chang, *Un amor que destruye ciudades*, *Love in a fallen city*, estilo del traductor.

### [en] Style Analysis of two translations: the English and the Spanish versions of the novel 傾城之戀 (*Qingcheng zhi lian*), by Eileen Chang

**Abstract.** The translator is a mediator between two languages and cultures, a connection between two different worlds; hence, translated texts must or can be considered commodities produced by translators. The objective that I pursue here is to perform a qualitative and quantitative analysis of the English and Spanish translations of Eileen Chang's contemporary novel 傾城之戀 (*Qingcheng zhi lian*). Using the tool WordSmith, we compared the styles of the translators, Karen S. Kingsbury, Anne-Hélène Suárez and Xianghong Qu, who carried out these translations. With this objective, we present here some considerations regarding translations, positing as the central axis the idea that a judicious use of explanations in which the subtleties of the original language are explained would facilitate the reading of the text.

**Keywords:** WordSmith, Eileen Chang, *Un amor que destruye ciudades*, *Love in a fallen city*, translator's style.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Eileen Chang, su obra *Qingcheng zhi lian* (傾城之戀) y las traductoras. 2.1 La traductora sinóloga Karen S. Kingsbury: *Love in a fallen city*. 2.2 La traductora española Anne-Hélène Suárez: *Un amor que destruye ciudades*. 2.3 La cotraductora de la versión española Xianghong Qu. 3. Estilo del traductor: maneras de traducir. 4. Análisis cuantitativo de las dos versiones traducidas. 4.1 STTR (Standardized Type-Token Ratio). 4.2 Estadística del número de caracteres por palabra. 4.3 El promedio de la longitud de las oraciones. 5. Análisis cualitativo de las dos versiones traducidas. 5.1 Traducción de las connotaciones de los instrumentos musicales chinos. 5.2 Traducción de las metá-

<sup>1</sup> Universidad de Tamkang  
changyunchi@mail.tku.edu.tw

foras específicas de Eileen Chang para las mujeres que aparecen en su obra. 5.3 Traducción de los proverbios chinos referidos al personaje Liusu Bai. 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** Chang, Y. (2019). Análisis del estilo de dos traducciones: versiones inglesa y española de la obra 傾城之戀 (*Qingcheng zhi lian*), de Eileen Chang, en *Estudios de Traducción*. 9, 151-167.

## 1. Introducción

El traductor es un mediador comunicativo entre dos lenguas y culturas; un puente que conecta dos mundos diferentes, que rompe barreras y fronteras culturales. El traductor es una voz representativa del autor; un eco que se escucha desde el texto original. Como afirma Walter Benjamin: «La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original» (López García 1996: 341). El traductor es un mensajero; un transmisor que transfiere el mensaje del autor al lector, y como si fuera un pintor que realiza una copia de un cuadro, deberá enfrentarse al desafío que supone «renunciar a la libertad del propio pensar» (García Garrosa y Lafarga 2004: 53). Gracias a la contribución del traductor, los lectores de todo el mundo pueden disfrutar del fruto del trabajo que realizan los escritores. Esto los convierte en el nexo entre el original y la traducción. Juegan un papel extraordinario en el resultado final, resultado en el que a menudo se reconoce su voz propia, lo que Hermans llama «la voz del traductor»; su huella a través de la cual distinguimos el objetivo, el estilo, el carácter y otras características del traductor, lo que conforma aquello que llamamos *second voice*, la segunda voz (Hermans 1996: 27).

En este estudio, analizaremos y compararemos la caracterización de las traductoras sinólogas de las versiones inglesa y española de la novela *Qingcheng zhi lian* (*Un amor que destruye ciudades*), de Ailing Zhang (igualmente conocida como Eileen Chang). Para ello, nos basaremos en las siguiente tres versiones: la versión china, *Qingcheng zhi lian* (傾城之戀), publicada en Huangguan (Taipei) en 2010; la versión inglesa, *Love in a fallen city*, traducida por Karen S. Kingsbury y publicada por The Chinese University Press (Hong Kong) en 1996, y la versión española, *Un amor que destruye ciudades*, cotraducida por Anne-Hélène Suárez y Xianghong Qu y editada por Libros del Asteroide (Barcelona) en el año 2016.

Para conseguir nuestro objetivo, lo primero que haremos será una introducción sobre la autora Eileen Chang y la obra *Qingcheng zhi lian* para conocer su estilo. A continuación, expondremos los criterios y las decisiones en las que se basan, en general, los traductores para elegir y traducir obras literarias. Ello nos servirá de pretexto para hablar sobre la labor de las especialistas que han trabajado con esta novela. En cuanto a la teoría, haremos referencia a las técnicas de traducción, así como a los estudios que se apoyan en corpus. Asimismo, realizaremos el análisis cuantitativo de las versiones traducidas, prestando atención al STTR (riqueza léxica), al número de letras por palabras y a la longitud de las oraciones mediante la herramienta de análisis textual WordSmith. También llevaremos a cabo el análisis cualitativo de las dos versiones, centrándonos en la traducción de las connotaciones, las metáforas y los proverbios chinos. Finalmente, expondremos de manera resumida los resultados a los que hemos llegado después de trabajar con sendas traducciones.

## 2. Eileen Chang, su obra *Qingcheng zhi lian* (傾城之戀) y las traductoras

En este apartado hablaremos de las obras literarias más importantes de Ailing Zhang y de su estilo, para centrarnos después en el transfondo de la novela *Qingcheng zhi lian*. La escritora 張愛玲 (Zhāng Ailing, en pinyin), conocida como Eileen Chang, nació el 30 de septiembre de 1920 en Shanghái (China) y falleció en 1995 en Los Ángeles (Estados Unidos). Fue una de las escritoras contemporáneas más relevantes de los años cuarenta del siglo xx. Su primera novela, *Pobre de ella* (不幸的她, *Buxing de ta*), vio la luz en 1932 en una revista escolar. Posteriormente, publicó otras obras más conocidas. Entre ellas, destacan *Té de jazmín* (茉莉香片, *Moli xiangpian*), *Un amor que destruye ciudades* ([*Qingcheng zhi lian*]), *El candado de oro* (金鎖記, *Jin suo ji*) y *Sutra* (心經, *Xin jing*), todas ellas editadas en 1943; *La rosa roja y la rosa blanca* (紅玫瑰與白玫瑰, *Hong meigui yu bai meigui*), en 1944; *La afinidad de media vida* (半生緣, *Ban sheng yuan*), en 1969, y *Deseo, peligro* (色戒, *Se jie*) en 1979. Sus obras han sido adaptadas a la televisión, el teatro y el cine. Además, han sido traducidas a varias lenguas.

La novela *Un amor que destruye ciudades*, una de las novelas cortas más celebradas de Eileen Chang, fue publicada en 1943. La historia está ambientada en Shanghái y Hong Kong durante 1941. Liusu Bai proviene de una familia de clase alta de Shanghái. Es una joven divorciada que vuelve al seno familiar tras el fracaso de su matrimonio y que se ve obligada a invertir todos sus bienes. Ello hace que tenga que lidiar con el sarcasmo de sus parientes y soportar la incompreensión de la sociedad. Esta actitud generalizada despierta en ella el deseo de huir de una familia envidiosa y de luchar por su independencia económica. Nuestra protagonista conoce a un soltero rico y encantador, Liuyuan Fan, gracias a la señora Xu. Poco después, Liusu Bai se traslada a Hong Kong para tratar de conseguir el amor de Liuyuan Fan. Ambos viven juntos la ocupación japonesa de Hong Kong durante la Segunda Guerra Mundial; Fan la protege en tan extremas circunstancias y los dos descubren el amor que existe entre ellos. Se entregan a sus sentimientos y, tras la guerra, regresan a Shanghái, donde vivirán juntos para siempre.

La novela fue llevada al cine por la famosa directora hongkonesa Anhua Xu (許鞍華) en 1984; veinticinco años después, el director chino Ji Meng (夢繼) la adaptó para la televisión. En el año 2007 fue traducida al inglés por Karen S. Kingsbury para la editorial Penguin Modern Classics de Estados Unidos, y en 2016 se publicó por primera vez en español en Libros del Asteroide, edición en cuya traducción trabajaron Anne-Hélène Suárez y Xianghong Qu.

### 2.1. La traductora sinóloga Karen S. Kingsbury: *Love in a fallen city*

La traductora americana Karen S. Kingsbury es actualmente profesora de Estudios Internacionales en la Universidad Chatham, en Pennsylvania. Su contacto con la traducción del chino se remonta a sus años como estudiante en Taiwán. Allí ejerció la docencia durante catorce años en la Universidad Tunghai. La primera novela que leyó Kingsbury de esta autora fue una que había autotraducido la propia escritora, *The golden cangue* (金鎖記, *Jin suo ji*), publicada en 1943. Desde aquel momento, fue consciente de la gran belleza de la escritura de Chang, por lo que decidió traducir *Love in a fallen city* (*Un amor que destruye ciudades*). Karen S. Kingsbury reve-

ló, en una entrevista<sup>2</sup>, que, según percibía ella, las razones por las que la novela *Un amor que destruye ciudades* había atraído a muchos lectores era porque la obra cuenta con un lenguaje vívido y enérgico y un pensamiento filosófico profundo que describe un ambiente social muy variado.

## 2.2. La traductora española Anne-Hélène Suárez: *Un amor que destruye ciudades*

Anne-Hélène Suárez es sinóloga, profesora de lengua, cultura y literatura china y traductora reconocida de chino, francés, inglés y ruso. Ha trabajado para diversas editoriales. Fue galardonada con el XXI Premio Stendhal de traducción en 2011 y con el VI Premio de Traducción Ángel Crespo en 2003. Además de los trabajos citados, ha traducido varios textos clásicos, como *Lunyu, reflexiones y enseñanzas de Confucio* (Kairós, 1997) y *Tao te king: Libro del curso y de la virtud* (Siruela, 2004), así como algunas obras de los poetas chinos más notables, como Bai Li (李白), Wei Wang (王維) y Juyi Bai (白居易).

## 2.3. La cotraductora de la versión española Xianghong Qu

Xianghong Qu es docente e investigadora en el Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha colaborado en la traducción del chino al español de las siguientes obras: *Las flores de la guerra* (Alfaguara, 2012), *Diez amores* (Wuzhou chuanbo chubanshe, 2013), *Gritos en la llovizna* (Seix Barral, 2016) y *Un amor que destruye ciudades* (Libros del Asteroide, 2016). Y en la versión del mandarín al catalán de la obra *En Nicolau blanc-i-blau i el seu amic Quitu* (Gregal, 2017). Asimismo, ha participado en conferencias internacionales como intérprete simultánea y es miembro del grupo de investigación Traducción del Chino al Catalán/Castellano (TXICC).

## 3. Estilo del traductor: maneras de traducir

Cada escritor tiene su propia forma de expresión que estampa de algún modo en su escritura. A esto lo llamamos estilo. El estilo hace referencia a las manifestaciones personales del lenguaje del autor y es una huella con la que sella las obras; una manera de expresión particular que aparece en la narración de la historia. Según la perspectiva de Ramoneda (2011: 287), el estilo es fruto del trabajo, de las lecturas, de la formación y de la personalidad de cada escritor, pero también del ambiente cultural y del tiempo en el que vive. De ahí que el estilo sea una sombra que siempre lleva consigo el autor en sus libros. Como todos los escritores, los traductores tienen también su propio estilo a la hora de realizar una traducción.

El mismo concepto es desarrollado por Hurtado, que se centra con más detalle en el tipo de técnicas de traducción posibles. Destaca dieciocho técnicas (Hurtado Albir 2003: 269): adaptación, ampliación lingüística, compresión lingüística, amplificación, elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, particularización, modulación, préstamo, sustitución, tra-

<sup>2</sup> China.com.cn, es una de las webs más importantes de la República Popular de China en la transmisión de noticias al extranjero es administrada por China International Publishing Group.

ducción literal,<sup>3</sup> transposición y variación. Por tanto, el traductor puede decidir qué tipo de técnicas será el más adecuado para manejar una traducción.

Las traducciones generan un impacto en la cultura de llegada. En ellas se pueden encontrar las huellas que el traductor produce cuando ejerce su trabajo, siendo, por tanto, la traducción un producto que nace a partir del texto original y que tiene características propias, esto es, rasgos típicos que la diferencia de la obra de la que parte. Como afirma Baker (2000: 244) con respecto a la traducción: “impossible to produce a stretch of language in a totally impersonal way as it is to handle an object without leaving one’s fingerprints on it”.

#### 4. Análisis cuantitativo de las dos versiones traducidas

Para realizar nuestro trabajo, vamos a proceder a extraer los datos utilizando el programa informático de análisis de textos WordSmith en el corpus paralelo (que compara los textos originales y las traducciones correspondientes) de las tres versiones (chino, inglés y español), con el objetivo de explorar conjuntos de textos en busca del carácter y estilo del contexto. Ello nos servirá para generar datos estadísticos.

##### 4.1. STTR (Standardized Type-Token Ratio)

Con el objeto de evaluar la riqueza léxica del texto traducido, calcularemos el porcentaje del número de palabras diferentes (*type*) con respecto a las palabras totales (*token*) del mismo texto,<sup>4</sup> utilizando para ello la herramienta WordSmith. En el caso de que el porcentaje sea alto, el resultado nos indicará que el vocabulario del texto es abundante y variado. Si es bajo, nos dará una idea de que el léxico es menos rico. Para calcularlo, como dice Baker (2000: 250), necesitamos lo siguiente:

[...] la herramienta WordSmith, el programa que se usa para obtener la relación de *type* y *token* de cada 1 000 palabras a medida que pasa por cada texto, es decir, la *ratio* es calculada en las primeras 1 000 palabras, luego calcula nuevamente las siguientes 1 000, y así sucesivamente hasta el final del texto del corpus.

Para conseguir un cálculo estadístico más estandarizado, empleamos lo que llamamos el STTR. Nos hemos centrado en el STTR de cada versión y hemos obtenido el siguiente resultado: el 49,44 % en la versión original,<sup>5</sup> el 42,68 % en la versión inglesa y el 47,62 % en la versión española.

<sup>3</sup> En una traducción literal se traduce, palabra por palabra, un sintagma o expresión (Hurtado Albir 2004: 271); da una idea aproximada o, mejor dicho, informa en la lengua terminal de los elementos léxicos, sintácticos y estilísticos de la lengua original. Además, se produce una traducción adecuada con respecto al objetivo que se ha marcado previamente el traductor (Moya Jiménez 2004: 100). En la traducción literal, las construcciones gramaticales de la lengua original se transforman en sus equivalentes más cercanos en la lengua terminal, pero las palabras léxicas se traducen una por una, fuera de contexto (Newmark 1999: 70).

<sup>4</sup> Lo que llamamos en literatura type-token-ratio (TTR) es la fórmula  $TTR = \text{types}/\text{tokens}$ .

<sup>5</sup> Para calcular el STTR del texto chino, hay que segmentarlo primero, ya que el idioma chino no es una lengua como la inglesa o la española, en las que se separan palabras mediante espacios. Cada carácter chino tiene su propio significado; por tanto, para trabajar con los sinogramas hemos utilizado la herramienta de segmentación más recomendable hoy: el programa Jieba JS. A través de su propia página web, hemos introducido y procesado el texto chino. De manera automática, hemos tenido acceso a la segmentación del texto. Más información en el siguiente enlace: <http://blog.pulipuli.info/2017/03/jieba-js-online-chinese-analyzer-jieba.html> [fecha de la consulta: 25/12/2018].

**Tabla 1. Desviación estándar TTR del texto original y de las versiones traducidas**

<b>Traductoras</b> <b>Clasificaciones</b>	<b>Zhang</b>	<b>Kingsbury</b> <b>(versión inglesa)</b>	<b>Suárez y Qu</b> <b>(versión española)</b>
<i>Token</i> (palabras totales)	16871	20681	19865
<i>Type</i> (palabras diferentes)	4030	3082	4367
<i>Type/token ratio</i>	24	15	22
STTR (TTR estandarizado)	49,44	42,68	47,62

Según la tabla anterior, el número de palabras totales (*token*) de las dos versiones traducidas tienden a la explicación, lo que indica una adición, es decir, la inserción de elementos para presentar conceptos o ideas generales con respecto al texto original. Ello determina que haya aumentado la cantidad de palabras, especialmente en la versión inglesa. En cuanto al uso del léxico, las dos versiones traducidas tienen un STTR menor que la obra original: la inglesa tiene un 6,76 % menos y la española, un 2,18 % menos. Asimismo, los datos revelan que las dos versiones traducidas cuentan con una riqueza léxica inferior que la original, pero las traductoras de la versión española utilizan un vocabulario más variado y rico que la profesional que ha trabajado con la traducción inglesa.

#### 4.2. Estadística del número de caracteres por palabra

El número de caracteres por palabra refleja la dificultad del texto. Cada palabra contiene un número distinto de letras. Normalmente, cada una contiene, de media, cuatro letras, así que a mayor número de letras en una palabra, mayor dificultad para leer e interpretar el texto. Hemos usado la herramienta WordSmith para calcular el porcentaje del número de letras en las palabras. Según estos datos, si comparamos cada versión, las palabras formadas por entre 1 y 3 letras ocupan un 45,4 % del texto inglés y un 44,6 % de la traducción en español. De ello se puede deducir que las dos traducciones tienden a usar palabras cortas. Por lo que respecta a las palabras formadas por entre 4 y 6 letras, estas ocupan un 41,3 % en la versión en inglés y un 32,5 % en la española, lo que demuestra que la traductora inglesa ha usado palabras más largas que las españolas.

#### 4.3. El promedio de la longitud de las oraciones

El promedio de la longitud de las oraciones de las que se compone un texto puede determinar la complejidad de una obra. Generalmente, las oraciones más largas indican una estructura sintáctica compleja y las más cortas, mayor facilidad de comprensión. En el texto que nos ocupa, hemos calculado que existen 1 085 oraciones en total en la versión original; en la inglesa hay 1 521 y en la española, 1 429. Las dos traducciones presentan una cantidad de oraciones mayor que la del original, sin que haya mucha diferencia en el número de oraciones entre ambas versiones, lo que se corresponde con la tendencia de algunos profesionales de explicar las traducciones.



Respecto al número de palabras que hay en cada oración, a través de WordSmith sabemos que la versión original tiene una media de 10,30; la inglesa tiene 9,11 y la española, 9,77. Ello indica que la longitud de las oraciones es casi la misma en las dos versiones traducidas, lo que evidencia que las traductoras intentan conservar el sentido y el gusto del texto original.

## 5. Análisis cualitativo de las dos versiones traducidas

En este apartado analizaremos y compararemos las dos versiones traducidas (inglés y español) desde tres puntos de vista: atendiendo a la traducción de las connotaciones de los instrumentos musicales chinos, prestando atención a la traducción de las metáforas específicas de las mujeres en la obra y observando la traducción de los proverbios chinos referidos al personaje. Con estos elementos, podemos observar las técnicas de las traductoras con el fin de solucionar los elementos culturales chinos.

### 5.1. Traducción de las connotaciones de los instrumentos musicales chinos

Tanto para los occidentales como para los orientales, los instrumentos musicales tienen determinadas características que los diferencian en cada cultura. Cuando se hace una buena interpretación musical, se apela al sentido de pureza y a la profundidad de la esencia del espíritu musical, lo que suele implicar la transmisión de sentimientos para conmover al público. De los instrumentos nace una melodía, tanto en la vida real como en la novela, al igual que de la pluma de los escritores surge un libro, por lo que leyendo, escuchamos y sentimos esa música. Las palabras del autor no solo transmiten la emoción, sino también expresan sentidos que van más allá de los propios «instrumentos físicos», es decir, connotaciones<sup>6</sup>. Newmark (1999: 34) nos propone ejemplos sobre la connotación: *correr* sugiere 'prisa', *sofá* evoca 'confort'. Este autor reflexiona sobre la traducción de la connotación:

Cuanto mayor sea la cantidad de recursos lingüísticos utilizados en un texto (poli-semia, juego de palabras, efecto sonoro, métrica, rima), más difícil será probablemente su traducción y más merecerá la pena. Siempre tendrá mayor probabilidad de éxito la traducción [...] que apunte a una recreación, aquella en la que el producto sea una introducción y una interpretación del original.

En la obra que hemos elegido para este trabajo, la autora usa 胡琴 (húqín, también llamado èrhú),<sup>7</sup> 鑼 (luó), 鼓 (gǔ), 笙 (shēng), 簫 (xiāo), 琴 (qín) y 瑟 (sè)<sup>8</sup>, que aluden a instrumentos chinos tradicionales, para expresar la complejidad de los sentimientos.

<sup>6</sup> Chandler (75) explica que la connotación remite a asociaciones socio-culturales y personales (ideológicas, emocionales, etc.).

<sup>7</sup> Huqin, también llamado erhu: violín chino. Zhang (2016: 11) nos explica la forma que tiene un huqin en su nota de la obra traducida: «El huqin es un violín de dos cuerdas muy habitual en la música china, particularmente en las óperas». <<http://espanol.cri.cn/chinaabc/chapter23/chapter230206.htm>>, CRI online, la enciclopedia de China [Consulta: 12 junio 2018].

<sup>8</sup> 鑼 (luó): instrumento musical chino de metal. <<http://espanol.cri.cn/chinaabc/chapter23/chapter230603.htm>>, CRI online, la enciclopedia de China [Consulta: 12 junio 2018].

En estos ejemplos, una de las funciones<sup>9</sup> de la música, a la que se hace referencia, es expresar las emociones: la melodía del *huqin* tiene una connotación triste y refleja depresión, melancolía, emoción deprimida..., lo que genera una resonancia emocional entre la autora y el lector. El término *huqin* aparece doce veces en la obra; es el eje que atraviesa la historia. Además, utiliza la misma frase para el comienzo y el final de la novela, lo que otorga coherencia a la obra: «[...] lanzando su chirriante lamento en la noche de diez mil luces, un *huqin* contaba una historia interminable y melancólica [...]» (Zhang 2016: 11 y 90).

Las dos traductoras lo han traducido en pinyin (la transcripción fonética china). La traductora española, además, introduce una nota en la versión meta, en la que explica a los lectores españoles cómo es un *huqin*. La traductora inglesa no aclara cómo es este instrumento, por lo que los lectores ingleses tendrán más dificultades a la hora de entender esta connotación que aparece a lo largo de toda la obra.

TO: «他們的十點鐘是人家的十一點。他們唱歌唱走了板，跟不上生命的胡琴» (p. 177).

TM (ing.): «Their singing was behind the beat; they couldn't keep up with the *huqin* of life» (p. 61).

TM (esp.): «Sus diez eran las once de todos los demás. Su canto, desacompañado, no seguía el tempo del *huqin* de la vida» (p. 11).

El segundo ejemplo que hemos seleccionado, 當面鑼, 對面鼓 (*dāngmiàn luó, duìmiàn gǔ*), es un refrán chino que aparece en la novela *Jin ping mei*.<sup>10</sup> Estos dos instrumentos chinos, 鑼 (*luó*) y 鼓 (*gǔ*), se tocan, de manera general, para bailar la danza de los leones en las fiestas chinas tradicionales, lo cual connota discusión,

鼓 (*gǔ*): tambor chino,

<[https://es.shenyunperformingarts.org/learn/category/index/level-one/iRMh\\_D7SX58/level-two/Zueai-Ka2IR0/.html](https://es.shenyunperformingarts.org/learn/category/index/level-one/iRMh_D7SX58/level-two/Zueai-Ka2IR0/.html)>, CRI online, la enciclopedia de China [Consulta: 12 junio 2018].

笙 (*shēng*): instrumento chino de viento. <<http://espanol.cri.cn/chinaabc/chapter23/chapter230306.htm>>, CRI online, la enciclopedia de China [Consulta: 12 junio 2018].

簫 (*xiāo*): flauta vertical de bambú. Más información en Música china: ¿cuáles son sus instrumentos típicos? <<https://www.lagranepoca.com/cultura/arte/118062-musica-china-cuales-son-los-instrumentos-tipicos.html>>. [Consulta: 12 junio 2018].

琴 (*qín*): cítara. Véase Viaje China Experto. <<http://www.viajehinaexperto.com/cultura-china/musica-china/guqin.html>>. [Consulta: 12 junio 2018].

瑟 (*sè*): instrumento de cuerda, de la familia de la cítara.

<<https://enclavedewen.wordpress.com/2012/12/18/la-musica-e-istrumentos-en-la-china-arcaica/>>. [Consulta: 12 junio 2018].

<sup>9</sup> Merriam (286-293) revela que la música tiene diez funciones fundamentales: expresión emocional, goce estético, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física, refuerzo de la conformidad a las normas sociales, refuerzo de las instituciones sociales y ritos religiosos, contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura, y contribución a la integración de la sociedad.

<sup>10</sup> *Jin ping mei* es una de las cuatro novelas clásicas de China. Es la primera obra completa china de ficción. Su autor es Lanling Xiaoxiao Sheng y trata aspectos negativos de la sociedad y la política. Tiene un significado profundo y crítico de la época en la que vivió el autor. En el capítulo LI aparece la expresión 當面鑼, 對面鼓: 大姐道: 「他聽見俺娘說不拘幾時要對這話, 他也就慌了。要是我, 你兩個當面鑼對面鼓的對不是! 」 (Lanling Xiaoxiao Sheng 2001: 505-506). En la versión española de *El erudito de las carcajadas de Langling. Jin ping mei: en verso y en prosa* (Lanling Xiaoxiao Sheng 2010: 45) aparece: —comentó la hermana mayor—. Si fuera yo, me enfrentaría a ella cara a cara a son de gongs y toque de tambores para aclararlo todo.



debate cara a cara. En la versión inglesa se ha optado por una traducción literal;<sup>11</sup> sin embargo, se pierde su significado connotativo. La española simplemente ha traducido su sentido original.

TO: «今兒當面鑼，對面鼓，發過話了，我可沒有臉再住下去了» (p. 182).

TM (ing.): «But now that **they've banged the drums and sounded the gongs** and said so to my face, I've lost too much face to go on living here!» (p. 65).

TM (esp.): «[...] pero ahora que **me lo han gritado todo a la cara**, ¡con qué valor voy a seguir viviendo aquí!» (p. 22).

En el último ejemplo se alude a 笙簫琴瑟 (shēng xiāo qín sè), cuatro instrumentos chinos con los que se solía tocar una melodía solemne, acto que podía tener lugar en la corte. Comparados con el sonido del *huqin*, estos objetos son mucho más emotivos. Las tres traductoras han descrito la forma de los instrumentos, pero no han transmitido la connotación de lo que quería expresar la autora en cuanto a su bagaje cultural.

TO: «她對鏡子這一表演，那胡琴聽上去便不是胡琴，而是笙簫琴瑟奏著幽沉的廟堂舞曲» (p. 184).

TM (ing.): «As she performed in the mirror, the *huqin* no longer sounded like a *huqin*, but like **strings and flutes** intoning a solemn court dance» (p. 67).

TM (esp.): «Con su actuación frente al espejo, el sonido del *huqin* se transformó en un concierto solemne de **instrumentos de cuerda y de viento** que acompañaban la danza de una ceremonia de la corte imperial» (p. 26).

## 5.2. Traducción de las metáforas específicas de Eileen Chang para las mujeres que aparecen en su obra

La metáfora es una estrategia utilizada en distintos géneros literarios con la que se describe un objeto a través de una forma extraordinaria de la lengua; una forma elevada del lenguaje. A menudo, la traducción de una metáfora es complicada, pues hay que transmitir el sentido que subyace entre líneas y decidir cuál es la distancia que debe haber entre el objeto y la imagen, que son los dos elementos que forman la metáfora. El mismo autor nos propone tres posibilidades para solucionar las traducciones de términos difíciles en los que no hay equivalencia entre el texto original y el meta: traducirlos literalmente y dejar al lector la responsabilidad de comprenderlos, transferir los términos y añadir las interpretaciones más probables, o traducirlos simplemente por la explicación o la función de esos términos, dirigiéndonos en este caso, principalmente, a los lectores que los desconocen por completo (Newmark 1999: 149). En este sentido, según Toury (2004: 125-126), la traducción de una metáfora puede hacerse de distintos modos: traducir la metáfora por la «misma» metáfora, traducir la metáfora por una metáfora «diferente», traducir la metáfora por una no-metáfora o traducir la metáfora por cero (se trata de una omisión completa, por lo que no hay rastro de ella en el texto meta).

<sup>11</sup> La traducción literal se refiere a que se traduce en sentido literal. En algunas ocasiones se explica el sentido extendido de los términos del texto original.

En el primer ejemplo, la autora describe el color del rostro del personaje Liusu Bai a través de una serie de transformaciones: 白得像磁 (bái dé xiàng cí, 'de la blancura a la porcelana'), 由磁變為玉, 半透明的青青的玉 (yóu cí biàn wéi yù bàn tòumíng de qīngqīng de yù), 'de la porcelana al jade', y de este a aquel que es claro y translúcido). Es una descripción que no solo muestra la apariencia del personaje, sino que también nos habla del cambio interior de Liusu. La piel blanca siempre, desde la antigüedad, se ha considerado un atributo de belleza en las mujeres chinas (hoy en día este canon de belleza ha cambiado y existen distintas percepciones de beldad; ahora una piel blanca no equivale necesariamente a hermosura). Hay un proverbio chino que dice: «一白遮三醜» (yī bái zhē sān chǒu, una piel blanca cubre tres fealdades, entendidas estas como defectos). Este refrán hace referencia a esta percepción e importancia que se tenía sobre la blancura. La porcelana china representa delicadeza, brillantez, ternura, sensibilidad, fragilidad, y el jade claro, material destacado que se utilizaba para hacer el sello de los emperadores chinos, llamado jade del emperador, es fino, liso y lustroso como la piel. Las tres traductoras han traducido directamente del chino estos términos como 'white' y 'blancura', 'porcelain' y 'porcelana', 'jade' y 'jade', y 'pale green' y 'jade claro'. Las traducciones son literales, por lo que es difícil sonsacar de ellas el significado implícito que existe más allá de las palabras originales; acceder a la descripción sutil y delicada que se desprende de la connotación cultural que contienen.

TO: «她的臉, 從前是白得像磁, 現在由磁變為玉—半透明的輕青的玉» (p. 184).

TM (ing.): «Her face had always been **as white as fine porcelain**, but now **had changed from porcelain to jade —semi-translucent jade with a tinge of pale green—**» (p. 66).

TM (esp.): «Su rostro, **cuya blancura era antaño la de la porcelana**, poseía ahora **el matiz del jade claro y translúcido**» (p. 26).

En el segundo ejemplo 臉色黃而油潤, 像飛了金的觀音菩薩 (liǎnsè huáng ér yóurùn, xiàng fēilejīn de guānyīnpúsà) ocurre lo mismo que en el primero. La autora nombra los colores 黃 (huáng, 'amarillo') y 金 (jīn, 'oro') para describir la tez de la princesa india Sahayini. 臉色黃 (liǎn sè huáng, 'cara de color amarillo') hace referencia a una piel morena y 油潤 (yóu rùn) significa que tiene una piel lustrosa, hidratada. Otra descripción metafórica es 像飛了金的觀音菩薩 (xiàng fēilejīn de guānyīnpúsà, 'Guanyin bodhisattva del oro dorado'). Se dice que los budas y los santos irradian rayos de luz dorada, lo que representa la iluminación y la sabiduría. En el caso de Eileen Chang, la autora describe la cara de la india como radiante y brillante, como el buda dorado, ya sea a causa del maquillaje que lleva o por su propia naturaleza. Para traducir el tono 黃 (huáng) de la piel, la traductora inglesa utiliza el término *tawny*<sup>12</sup> ('marrón amarillento'). En la versión española, se utiliza el término *ámbar* ('naranja amarillento'), un mineral que se ha utilizado para describir la piel de una persona en la novela *La ciudad de las bestias*, de Isabel Allende. En esta obra, se caracteriza al personaje Omayra Torres de la siguiente manera: «[...]

<sup>12</sup> Citamos el pasaje de un libro en el que se habla sobre el color de la piel de los indios: «[...] many declares that Indians were born white and then purposefully darkened their skin. Indians were of a tawny color [...]» (Fischer 2002: 75).

era una bella mulata de unos treinta y cinco años, con cabello negro, piel color ámbar y ojos verdes almendrados de gato» (Allende 2016: 46).

Las traductoras del texto que nos ocupa han empleado esta palabra, *ámbar*, para traducir la metáfora. Las tres profesionales han optado por solucionar la traducción de estas metáforas con dicho término para aproximarse al texto original. Con *rich*, *tersa* y *radiante* se podría decir que captan el sentido de 油潤 (yóu rùn). En cuanto al *Guanyin bodhisattva del oro*, se refieren a la imagen de Guanyin, ya que Guanyin es la figura femenina más concreta entre las figuras budas chinas. De este modo, las tres traductoras han conseguido transmitir su sentido original, pero Buddha es una imagen más general y Guanyin, una más concreta. En principio, las dos traducciones son adecuadas para los lectores del texto meta, pero si no conocen quién es Guanyin (Buda), es posible que no se entienda bien en español.

TO: «她的臉色黃而油潤，像飛了金的觀音菩薩 [...]» (p. 196).

TM (ing.): «Her **complexion was rich and tawny, like a gold-plated Buddha statue** [...]» (p. 75).

TM (esp.): «Tenía **una tez tersa y radiante, color de ámbar, como una figura de Guanyin adornada con polvo de oro**» (p. 48).

El último ejemplo es una descripción que el personaje Liuyuan Fan hace sobre la señorita Liusu Bai, quien tiene pequeños gestos que recuerdan a los propios de una actriz de ópera de Pekín (Beijing en pinyin), también llamada ópera tradicional de China: un espectáculo donde se desarrollan disciplinas artísticas como la literatura, la música, el baile, la pintura, las artes marciales o las acrobacias (Li 2011: 54). Este arte tradicional consiste en actuar tanto con la voz como con el lenguaje corporal. En cuanto a la traducción de 像唱京戲 (xiàng chàng jīngxì) como una ópera de Pekín, en ambas versiones aparece el término *Peking*, que es una romanización, y *Pekin*, que es una transcripción que utiliza el alfabeto latino de forma convencional para indicar una pronunciación aproximada. La traductora inglesa ha interpretado 唱 (chàng, 'cantar') como *singer*, que 'canta en la ópera'.

En general, las tres especialistas han traducido literalmente el original, pero detrás de las palabras, es decir, detrás de los detalles descriptivos del original sobre los gestos, los movimientos y la voz de Liusu, se alude al encanto y a la autenticidad que se muestra en estas actuaciones, que, sin embargo, no llega a transmitirse en el texto meta, lo que quizá podría haberse solventado añadiendo ciertas explicaciones fuera del cuerpo del texto, como por ejemplo, describiendo los movimientos y las gesticulaciones de manera detallada o las características exquisitas de las actrices de la ópera de Pekín.

TO: «你看上去不像這世界上的人。你有許多小動作，有一種羅曼蒂克的氣氛，很像唱京戲» (p. 201).

TM (ing.): «What I mean is that you're like someone from another world. You have all these little gestures, and a romantic aura, very much **like a Peking opera singer**» (p. 79).

TM (esp.): «Lo que quiero decir es que no pareces de este mundo. Muchos pequeños gestos tuyos tienen un aire romántico, **como de una ópera de Pekín**» (p. 57).

### 5.3. Traducción de los proverbios chinos referidos al personaje Liusu Bai

Los proverbios tienen dos características principales: una de tipo esencial, que hace referencia a lo fundamental de la especie humana, y otra que tiene que ver con la historia y el modo de vida de los pueblos. Podría decirse, en otras palabras, que se generaliza lo particular o se particulariza lo general o universal, más allá de frases coyunturales que, en su mayoría, suelen perderse sin pena ni gloria (Barros 2003: 120). Eileen Chang utiliza muchos proverbios chinos para referirse a Liusu Bai en las escenas en las que conversa con otros personajes. La traducción de los proverbios es importante en estos casos: son las ideas, y no las palabras, las que se transfieren de una lengua a otra (Orellana 2005: 18). Muchas veces es difícil encontrar expresiones o dichos que sean equivalentes en distintas lenguas, lo que complica el trabajo de los traductores.

El tercer hermano de Liusu utiliza un proverbio para pedirle, hasta obligarla, que vuelva con la familia de su exmarido. El proverbio 生是... 的人, 死是... 的鬼 ([shēng shì... de rén, sǐ shì... de guǐ], *el que vive como un miembro indigno de una familia fulana, cuando muere se convierte en el fantasma o espíritu de la familia*) viene de la obra *Sueño en el pabellón rojo*<sup>13</sup> y ha sido recogido por Eileen Chang en su libro. Este refrán hace alusión a las mujeres casadas y lo que viene a decir es que, estén vivas o muertas, pertenecen a la familia de su esposo. Sin embargo, si lo traducimos literalmente, no se captará su significado completo. La palabra 鬼 (guǐ) se refiere al fantasma y al espíritu; de hecho, la versión inglesa lo traduce literalmente por *ghost*. No obstante, en la versión española se ha añadido el apellido Xu, de la familia del exmarido de Liusu, para explicar a qué familia pertenece, aunque pueda sobreentenderse por el contexto. Las tres traductoras lo han traducido de manera literal, especialmente las españolas, que usan el término *alma* para explicitar el sentido del texto original.

TO: «你生是他家的人, 死是他家的鬼» [...] (p. 178).

TM (ing.): «**As long as you live you belong to his family, and after you die your ghost will belong to them too [...]**» (p. 62).

TM (esp.): «**Pertenecerás a los Xu mientras vivas, e incluso cuando mueras, tu alma les pertenecerá también [...]**» (p. 14).

El segundo ejemplo también se ha tomado del libro *Sueño en el pabellón rojo*. 豬油蒙了心 (zhūyóu ménglèxīn, 'un corazón cubierto por manteca de cerdo') es una metáfora visual. De este término se desprenden dos significados: uno se refiere a cuando una persona no se da cuenta con claridad de las cosas que ocurren, ya que padece una especie de ceguera; pero también se usa para hablar de una persona que no tiene sensibilidad ni conciencia para ciertos asuntos. La expresión aparece cuando la Cuar-

<sup>13</sup> *Sueño en el pabellón rojo* (*Hong lou meng*) es una de las cuatro novelas clásicas de China, de mediados del siglo XVIII, escrita por Cao Xueqin. Se cree que es una obra pseudo-autobiográfica. Refleja el período de auge y decadencia de toda la familia del autor. En el capítulo LXV, cuando la Segunda Hermana Yu se queja y se enfada con su marido Jia Lian, dice: 我如今和你作了兩個月夫妻, 日子雖淺, 我也知你不是糊塗人。我生是你的人, 死是你的鬼, 如今既作了夫妻, 我終身靠你, 豈敢瞞藏一字 (Cao 1998: 569). Citamos la versión traducida española de Zhao y García: «[...] Hace ya dos meses que soy tu esposa, y ese tiempo me ha bastado para comprender que tampoco tú eres tonto. Yo seré tuya, viva o muerta. Casada como estoy contigo, dependeré de ti toda mi vida, de modo que no voy a esconderte nada» (Cao 2009: 113).

ta Cuñada de Liusu se enfada hablando con la sobrina de aquella porque creía que Liusu iba a destruir la relación entre Liuyuan Fan y Baoluo, la hermana de la protagonista. Las tres especialistas han hecho una traducción literal en la que sí se transmite el poder de la imagen de las palabras, pero no el sentido del texto original. Por ello, proponemos traducirlo como `tener la sangre como horchata' y `to be cold-hearted'.

TO: «豬油蒙了心，你若是以為你破壞了你妹子的事，你就有指望了，我叫你早早的歇了這個念頭！ [...]» (p. 188).

TM (ing.): «**You've got a heart smeared with pig fat!** If you think by ruining you sister's chances, you can try your own luck, you'd better just forget it!» (p. 69).

TM (esp.): «**Tienes el corazón envuelto en manteca de cerdo.** Si te crees que por arruinar las posibilidades de tu hermana vas a tener alguna esperanza, ya te lo digo yo: ¡más vale que abandones la idea!» (p. 34).

El tercer ejemplo 偷雞不著蝕把米 (tōu jī bù zháo shí bǎ mǐ) procede de un cuento chino con moraleja y suele utilizarse metafóricamente para aludir a alguien que quiere aprovecharse de algo y que acaba por perderlo todo, incluso lo que tenía antes. En el texto que nos ocupa, la Cuarta Cuñada sigue criticando a Liusu porque quería aprovecharse de su hermana para acercarse a Liuyuan Fan. Sin embargo, lo pierde todo. Además, nadie quiere ya buscar un marido para Liusu.

Aquí ocurre lo mismo que en el ejemplo anterior: las tres profesionales lo traducen literalmente. De esta manera, el lector meta entiende que al final pierde las dos cosas. Son versiones que nos presentan una imagen detallada y muy expresiva, aunque se traduce palabra por palabra, sin explicar su sentido original, lo que nos incita a proponer que hubiera sido oportuno añadir una explicación o un comentario parecido a lo que sigue: «Cuando alguien quiere aprovecharse de algo, al final lo perderá todo». Así los lectores captarían el significado de la metáfora.

TO: «我們六姑奶奶這樣的胡鬧，眼見得七丫頭的事是吹了。徐太太豈有不惱的？徐太太怪了六姑奶奶，還肯替她介紹人麼？這叫做偷雞不著蝕把米» (p. 189).

TM (ing.): «After Sixth Sister got up to such antics. Seventh Sister's chances were ruined. How could Mrs. Xu not be angry? And if Mrs. Xu blamed Sixth Sister then would she still be willing to introduce people to her? This is called "trying to steal a chicken, but **losing both the bird and the bait**"» (p. 70).

TM (esp.): «Después de la que armó Sexta Hermana, está claro que la Séptima ya no tiene nada que hacer [...]. ¿Cómo no va a estar molesta la señora Xu? Y si la señora Xu está enfada con la Sexta Hermana, ¿cómo va a querer buscarle marido? Ya lo dice el refrán: "**perder el grano por intentar robar un pollo**"» (p. 35).

El cuarto ejemplo 天下沒有不散的筵席 (tiānxià méiyǒu bú sǎn de yánxí) es un proverbio que explica que no hay nada que podamos poseer para siempre. El refrán alude a la tristeza, la pena y la melancolía que puede sentir alguien que asiste a la finalización de algo bueno,<sup>14</sup> lo cual se puede aplicar a muchas situaciones: una gra-

<sup>14</sup> Otro ejemplo que se ha tomado del capítulo XXVI del *Sueño en el pabellón rojo*: 千里搭長棚，沒有個不散的筵席 (Cao 1998: 203). Citamos la versión de Relinque, como dice el proverbio, «hasta el festín más largo se acaba» (Cao 2009: 446).

duación académica, una experiencia alegre, una ceremonia de despedida, una situación triste. En el texto que estamos estudiando, la autora lo utiliza en el seno de un diálogo entre la madre y Liusu.

Las tres especialitas lo han traducido literalmente. De este modo, el término 筵席 (yánxí, 'banquete') lo traducen por 'party' y 'fiesta'. Son palabras que tienen un sentido concreto; sin embargo, consideramos que no engloban todos los aspectos del concepto que tiene en el texto original, aunque las dos traducciones transmiten algo significativo. Proponemos traducirlo al inglés como '*All good things must come to an end*', y como 'Todo lo bueno se acaba' o 'Todas las cosas buenas deben llegar a su fin' en la versión española.

TO: (...) «我年紀大了，說聲走，一撒手就走了，可顧不得你們。天下沒有不散的筵席，你跟著我，總不是長久之計» (p. 180).

TM (ing.): «[...] I'll have to go, and I won't be able to take care of the family. **There's no party that doesn't end sometime.** It should be clear to you that staying with me is not a long-term solution for you» (p. 64).

TM (esp.): «[...] Soy muy mayor y, cuando llegue mi hora, os tendré que dejar; ya no podré cuidar de vosotros. **Toda fiesta tiene un fin.** Quedarte a vivir conmigo no es buen plan a largo plazo» (p. 18).

El último ejemplo 我又不是你肚裡的蛔蟲 (wǒ yòu búshì nǐ dùlǐ de huíchóng) se toma de la novela *Cuentos cortos de la civilización*.<sup>15</sup> «[...] no soy el gusano en su vientre», que significa que no se puede leer la mente ajena, «no sé en qué piensas». La expresión surge en una conversación entre Liuyuan Fan y Liusu Bai en la que Liuyuan le pregunta a Liusu si se ha dado cuenta de que él ha sido sincero con ella. Liusu le contesta que no puede leer su mente, que no sabe en qué estaba pensando realmente. La versión inglesa traduce literalmente este proverbio, añadiendo su sentido propio; en cambio, en español no se traducen las palabras en sí, sino el significado de la frase. Son dos maneras distintas de traducir. Las dos son aceptables, aunque la inglesa se ha adaptado a una de las normas de Newmark: transferir el término y añadir la interpretación más probable.

TO: «「[...] 也是因為人人都對我裝假。只有對你，我說過句把真話，你聽不出來。」流蘇道：「我又不是你肚裡的蛔蟲」» (p. 202).

TM (ing.): «[...] because everyone throws lines at me. But to you I have said one or two sincere things, and you can't tell. "I'm not the worm in your innards. — **I can't read your mind**"» (p. 80).

TM (es): «[...] Estoy acostumbrado a fingir, también porque todo el mundo finge delante de mí. Solo contigo he dicho palabras sinceras, pero no te has dado cuenta. —**No leo tus pensamientos**» (p. 58).

<sup>15</sup> *Cuentos cortos de la civilización* es una obra sarcástica relevante de 60 capítulos, escrita por Li Boyuan (李伯元) a finales de la dinastía Qing (1906). Trata del periodo de la Alianza de las Ocho Naciones en China. No hay un único personaje que refleje la corrupción de la corte de Qing, pero ironiza sobre los pensadores de la Reforma de los Cien Días. En el capítulo XLIV, el funcionario se queja de que no sabe lo que piensan los extranjeros: 總而言之句話，外國人到底喜歡那樣，我們又不是他肚裡的蛔蟲，怎麼會曉得? (Li 2007: 339). Como no existe versión en español, lo traducimos nosotros mismos: «En resumen, ¿qué es lo que les gusta a los extranjeros? *No podemos leer su mente*, ¿cómo lograremos entenderlos?».



## 6. Conclusiones

Precisamente, hemos querido centrar nuestra atención en la novela *Un amor que destruye ciudades*, de Eileen Chang; una obra moderna y contemporánea. Hemos comparado las tres versiones (china, inglesa, española) mediante el análisis cuantitativo de las estadísticas que nos ofrece WordSmith. Según estos datos del STTR de las versiones inglesa y española, la española utiliza un vocabulario más variado que la inglesa pero menos rico que la original. Además, las dos traducciones tienden a ser explícitas e intentan conservar el sentido del texto original.

Para realizar los análisis cualitativos, hemos elegido ejemplos que tienen que ver con las connotaciones que se desprenden de algunos instrumentos musicales chinos para expresar los sentimientos emocionales. En la mayoría de los casos, no se ha logrado transmitir el sentido original, ni en la versión inglesa ni en la española; son traducciones fonéticas y literales, a las que las traductoras han añadido el significado connotativo después. Las metáforas originales creadas por la autora también se han traducido literalmente, lo que dificulta la comprensión de su sentido, puesto que, en estas expresiones, el alma del mensaje se mezcla con la imagen y el objeto de la cultura original, por lo que proponemos añadir algunas explicaciones al respecto para que sean más completas. Chang es una escritora contemporánea que está muy influenciada por la novela clásica *Sueño en el pabellón rojo*. De ella ha tomado varios proverbios chinos y los ha introducido en escenas de su propia obra, al igual que algunas metáforas. Las especialistas que han trabajado con su obra han realizado, sobre todo, traducciones literales; en pocos casos han explicado el sentido del original, lo que también hace difícil que se pueda captar su sentido real. Ofrecer al lector algunas aclaraciones al respecto podría ser una manera de solucionar este problema.

En principio, las dos traducciones presentan el mismo nivel de comprensión. Encajan en el estilo de la traducción literal y, en algunos casos, se muestran explícitas. Una posible solución para resolver el problema de las connotaciones o expresiones culturales es introducir una nota a pie para que los lectores del texto meta comprendan lo que transmite el autor, porque una obra excelente necesita de una interpretación adecuada para poder demostrar su belleza y esplendor, como revela la traductora Karen Kingsbury al final de la traducción que realiza de *Qingcheng zhi lian*: «La literatura es esencialmente una forma de comunicación entre escritores y lectores, por lo que es natural hacer cambios para adaptarse a los lectores».<sup>16</sup>

## Referencias bibliográficas

- Allende, I., *La ciudad de las bestias*. Barcelona: Debolsillo 2016.  
 Arbillaga, I., *La literatura china traducida*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante 2003.  
 Baker, M., «Towards a methodology for investigating the style of a literary translator», *Target* 12-2 (2000), 241-266.

<sup>16</sup> El periódico China Hoy.  
 <[http://www.chinatoday.mx/cul/art/content/201712/05/content\\_750864.htm](http://www.chinatoday.mx/cul/art/content/201712/05/content_750864.htm)> [Consulta: 12 junio 2018].

- Barros, D., *Fragmento y misceláneo. Notas de buena voluntad III*. Buenos Aires: Dunken 2003.
- Cao, X. (曹雪芹), *Hong lou meng*. (Notas de Rao Bin). Taipéi: Sanmin 1998.
- *Sueño en el pabellón rojo (Memorias de una roca)*. Trad. Zhenjiang Zhao y José Antonio García Sánchez. Volúmenes I y II. Barcelona: Galaxia Gutenberg 2009.
- Chandler, D., *Semiótica para principiantes*. Trad. Vanessa Hogan Vega e Iván Rodrigo Mendizábal. Ecuador: Serie Pluriminor 2001.
- Fischer, K., *Suspect relations. Sex, race, and resistance in Colonial North Carolina*. Editorial: Cornell University 2002.
- García Garrosa, M. J. y Lafarga, F., *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII: estudio y antología*. Kassel: Edition Reichenberger 2004.
- Hermans, Th., «The translator's voice in translated narrative», *Target* 8-1 (1996), 23-48.
- Hurtado Albir, A., *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa 2003.
- *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra 2004.
- Lanling Xiaoxiao Sheng (蘭陵笑笑生), *Jin Ping Mei*. Volúmenes I y II. Taipéi: Guiguan 2001.
- *Jin Ping Mei: en verso y en prosa. El Erudito de las Carcajadas de Lanling*. Trad. Alicia Relinque Eleta. Girona: Atalanta 2010.
- Li, B. (李伯元), *Cuentos cortos de la civilización (Wenming xiaoshi)*. Taipéi: Sanmin 2007.
- Li, L. (李立楨), *Instituto Confucio*. Vol. 8. España: Instituto Confucio de la Universitat de València 2011.
- López García, D., *Teoría de la traducción: antología de texto*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 1996.
- Merriam, A., «Usos y funciones», en: Cruces F., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta 2001, 275-296.
- Moya Jiménez, V., *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra 2004.
- Newmark, P., *Manual de traducción*. Trad. Virgilio Moya. Madrid: Cátedra 1999.
- Orellana, M., *La traducción del inglés al castellano. Guía para el traductor*. Chile: Universitaria 2005.
- Ramonedá, L., *Manual de redacción*. Madrid: Ediciones RIALP 2011.
- Scott, M., *WordSmith Tools*. Version 4. Oxford: Oxford University Press 2004.
- Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. *Panorámica de la edición española de libros 2016*. Editorial: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2017.
- Sun, Y., *Estudio descriptivo sobre la aceptabilidad de las técnicas de traducción entre los lectores chinos: una investigación empírica de la obra Platero y yo*. Tesis. Universidad Autónoma de Barcelona 2017.
- Toury, G., *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra 2004.
- Venuti, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge 1995.
- Zhang, A. (張愛玲), *Love in a fallen city*. Trad. Karen S. Kingsbury. *Renditions* 45, 1996, 61-92.

- *Qingcheng zhi lian*. Taipéi: Huangguan 2010.
- *Un amor que destruye ciudades*. Trad. Anne-Hélène Suárez y Qu Xianghong, Barcelona: Libros del Asteroide 2016.