

TESI DOCTORAL UPF / 2019



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Tan lejos, tan cerca
La traducción y circulación de literatura
latinoamericana en China

Yehua Chen

Tan lejos, tan cerca:
La traducción y circulación de literatura
latinoamericana en China

Yehua Chen

DOCTORAL UPF ANY/2019

DIRECTORS DE LA TESI

Prof. Dra. Gesine Müller (Universität zu Köln)

Dra. Diana Roig Sanz

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL
LLENGUATGE



Para mis padres

Agradecimientos

Gracias a Gesine Müller, mi directora, a veces terapeuta, por su paciencia y los consejos sabios para la vida profesional y personal que me ha dado estos años.

Agradezco a los valiosos comentarios, discusiones e inspiraciones de los miembros del grupo ERC “Constructions of World Literature and Latin America”: Silja Helber, Judith Illerhaus, Jorge Locane, y Benjamin Loy; a Diana Sanz Roig con quién empecé el proyecto de investigación y su apoyo a lo largo de este camino; a Manel Ollé por haberme informado la oportunidad de realizar el doctorado en la Universidad de Colonia.

A los profesores, editores y traductores en China quienes compartieron conmigo su tiempo y me contaron sus experiencias en el mundo académica, editorial, y de traducción: Guillermo Bravo de la Librería y Editorial Mil Gotas, Chen Huanhuan y Wang Ling del Grupo Editorial Shijiwenjing, Fan Ye y Zhao Zhenjiang de la Universidad de Beijing, Gloria Masdeu y Peng Lun de Shanghai 99Readers, Huang Ningqun del Grupo Thinkingdom, Jiang Shan de la Editorial Wuzhou, Jin Wei de la Editorial Yilin, Liu Suiyue de la Editorial de Traducciones de Shanghai, Mo Yani, Zhang Weijie, Ni Huadi y Xu Helin de la Universidad de Nanjing, Sheng Li de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing, Teng Wei de la Universidad Normal del Sur de China, Zhang Xinyi de la Editorial del Pueblo de Literatura.

A mis amigos y familiares quienes me ofrecieron innumerable ayuda durante este proceso largo y duro, de forma remota y cercana: Philipp Amoei, Alejandra Castellanos, Rita Chan, mi prima Fu Chunhui, Ge Fei, Li Shuyan, Manon Diederich, Pablo Fernández, y Nicole Schwabe.

Y a mis padres, quienes siempre me han apoyado con máximos esfuerzos cualquier decisión que he hecho en mi vida, les debo mucho amor.

Resumen

Esta tesis investiga los criterios y mecanismos aplicados para la selección textual en la traducción de la literatura latinoamericana al chino y la imagen sobre América Latina que se ha construido por su producción literaria, así como arroja luz sobre el papel de los agentes humanos que han participado en este proceso –traductores, editores, críticos o agentes literarios, pero actores no humanos como las instituciones– para poder identificar las redes que estos actores han logrado establecer. Se pretende ofrecer datos sobre puntos y enlaces anteriormente no o poco visibles para recartografiar el mapa de circulación de literatura latinoamericana en el mundo con el caso específico chino. El margen temporal se centra en las últimas tres décadas desde 1990 con alusiones a unas traducciones de periodos anteriores para mostrar la evolución en las dinámicas y restricciones en el proceso de la selección y construcción de la literatura latinoamericana traducida al chino. Con el objetivo de encontrar un lugar común entre la disciplina de literatura mundial y los estudios de traducción, esta investigación serviría como un caso de estudio para el presente debate sobre el concepto de literatura mundial con respecto a la circulación. A este respecto, un enfoque sociológico es adoptado para analizar los procesos de circulación e ilustrar la interacción entre la agencia y la estructura, así como los entrelazamientos entre la literatura y el mercado. Se presentan también los impactos ejercidos por la convergencia de estas intervenciones en el producto final —los textos traducidos— a través de la comparación textual. En cuanto a la estructura, la tesis se despliega con un análisis sobre el marco histórico-social que conecta la trayectoria internacional

de circulación de las obras latinoamericanas con el contexto chino. Por lo tanto, las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que determinan la circulación de la literatura traducida se analizan en el capítulo inicial. A continuación se extiende a una serie de *close-reading* de las traducciones de las obras de los escritores del *boom*, de Roberto Bolaño y de Alejandro Zambra. Al final se regresa al nivel paratextual con un análisis sobre los materiales paratextuales para indagar la función de antología literaria y el rol de los agentes en la formación de la imagen literaria latinoamericana en China.

Abstract

This thesis investigates the criteria and mechanisms applied for the textual selection in the translation of Latin American literature to Chinese, as well as the image of Latin America that has been built by its literary production. It also aims at shedding light on the role of the human agents who have participated in this process—translators, editors, critics or literary agents, but non-human actors such as institutions—in order to identify the networks that these actors have managed to establish. The timeframe focuses on the last three decades since 1990 with allusions to translations from previous periods to show the evolution in dynamics and restrictions in the selection and consolidation of Latin American literature in the Chinese discourse. With the aim of finding a common place between the discipline of World Literature and Translation Studies, this research would serve as a case study for the current debate on the concept of world literature regarding circulation. In this regard,

a sociological approach is adopted to analyze the circulation processes and illustrate the interaction between the agency and the structure, as well as the entanglements between the literature and the market. The impacts exerted by the convergence of these interventions on the final product—the translated texts—are also presented through textual comparison. As for the structure, the thesis starts with an analysis of the historical-social framework that connects the international trajectory of Latin American literary works with Chinese context. Therefore the social, political, economic and cultural conditions that determine the circulation of translated literature are analyzed in the opening chapter. It is followed by a series of *close-reading* of the translations of the works of the Boom writers, Roberto Bolaño and Alejandro Zambra. In the end, we return to the paratextual level with an analysis of the paratextual materials to investigate the function of literary anthology and the role of the agents in the formation of the Latin American literary image in China.

Resum

Aquesta tesi investiga els criteris i mecanismes aplicats per a la selecció textual en la traducció de la literatura llatinoamericana al xinès i la imatge sobre Amèrica Llatina que s'ha construït per la seva producció literària, així com fa llum sobre el paper dels agents humans que han participat en aquest procés -traductores, editors, crítics o agents literaris, però actors no humans com les institucions- per poder identificar les xarxes que aquests actors han aconseguit establir. Es pretén oferir dades sobre punts i enllaços anteriorment no o poc

visibles per recartografiar el mapa de circulació de literatura llatinoamericana en el món amb el cas específic xinès. El marge temporal se centra en les últimes tres dècades des de 1990 amb al·lusions a unes traduccions de períodes anteriors per mostrar l'evolució en les dinàmiques i restriccions en el procés de la selecció i construcció de la literatura llatinoamericana traduïda al xinès. Amb l'objectiu de trobar un lloc comú entre la disciplina de literatura mundial i els estudis de traducció, aquesta investigació serviria com un cas d'estudi per al present debat sobre el concepte de literatura mundial pel que fa a la circulació. Referent a això, un enfocament sociològic és adoptat per analitzar els processos de circulació i il·lustrar la interacció entre l'agència i l'estructura, així com els entrellaçaments entre la literatura i el mercat. Es presenten també els impactes exercits per la convergència d'aquestes intervencions en el producte final -els textos traduïts- a través de la comparació textual. Pel que fa a l'estructura, la tesi es desplegui amb una anàlisi sobre el marc històric-social que connecta la trajectòria internacional de circulació de les obres llatinoamericanes amb el context xinès. Per tant, les condicions socials, polítiques, econòmiques i culturals que determinen la circulació de la literatura traduïda s'analitzen en el capítol inicial. A continuació s'estén a una sèrie de close-reading de les traduccions de les obres dels escriptors del boom, de Roberto Bolaño i d'Alejandro Zambra. Al final es torna al nivell paratextual amb una anàlisi sobre els materials paratextuals per indagar la funció d'antologia literària i el paper dels agents en la formació de la imatge literària llatinoamericana a la Xina.

Índice

1. Introducción	1
1.1 Entre América Latina y China, una relación sur-sur	1
1.2 Consideraciones teóricas y metodológicas.....	8
1.3 Estructura de la tesis	29
2. De <i>Ruoxiao minzu</i> a <i>Shijie wenxue</i> : Delimitar la literatura latinoamericana en la visión china	32
2.1 Construcción de <i>Ruoxiao minzu</i> : traductor como lector activista	32
2.2 Traducciones en revistas literarias.....	45
2.2.1 ¿La literatura o el mundo? El caso de <i>Yiwen/Shijie Wenxue</i> (1953-1966)	45
2.2.2 Un espacio de consagración: la década de 1980	62
2.3 Los encuentros y desencuentros literarios: la traducción después del 2000	82
2.3.1 ¿Un nuevo <i>Boom</i> en la introducción de la literatura latinoamericana?	82
a. La presencia de la literatura latinoamericana en las librerías chinas	82
b. “La remontada de la literatura latinoamericana”: ¿el vago azar o las precisas leyes del mercado?.....	93
2.3.2 El caso de la literatura cubana: el ausente presente.....	109
a. Canal tradicional: Alejo Carpentier, José Martí	110
b. Canal de apoyo oficial: Marta Rojas y el Acuerdo Bilateral de Traducción de Obras Clásicas Cuba-China	110
c. Canal del comercio internacional de libros: Eliseo Alberto, Leonardo Padura	112
3. Estilo e ideología en la traducción	113

3.1	¿ <i>Traduttore, traditore</i> o <i>Translators, traders</i> ? ¿Qué estamos leyendo cuando leemos a los escritores del Boom en chino?	113
3.1.1	Tipografía y puntuación: técnicas para autores y traductores.....	117
3.1.2	Diferentes traductores, diferentes estilos.....	130
3.1.3	Ideología y traducción.....	155
3.1.4	Notas a pie de página: ¿un elemento redundante?	163
3.1.5	El tiempo en la traducción	193
3.2	La memoria traumática traducida y la traducción de la memoria traumática	218
3.2.1	Roberto Bolaño en chino	218
3.2.1.1	El autor salvaje: una figura que viaja	218
3.2.1.2	“Que el traductor no sea lumbrera”: traducción y recepción de <i>Amuleto</i>	231
a.	Auxilio e intemperie. Horror y recuerdo	232
b.	Todas las voces, una voz	237
c.	El “yo” omnipresente.....	240
d.	Los errores poéticos	243
e.	Recepción de <i>Amuleto</i>	249
3.2.2	Alejandro Zambra y <i>Formas de volver a casa</i>	253
3.2.2.1	“El segundo Bolaño” y la nueva literatura mundial.....	253
3.2.2.2	La traducción como reescritura.....	259
3.2.3.3	La función-autor reconfigurada	272
4.	Agentes, instituciones y la traducción literaria	280
4.1	Un campo en transición: el desarrollo del campo editorial chino.....	280
4.1.1	La reforma editorial y los nuevos actores	280
a.	Las editoriales estatales.....	285

b. Las agencias editoriales	288
c. El caso de un mediador cultural transnacional.....	290
4.1.2 Subvenciones gubernamentales: ¿un reverso del mecanismo dominante por la lógica comercial?	294
4.2 Antologizar América Latina: las antologías y colecciones.....	301
4.2.1 Motivos, marcos teóricos, métodos y objetos de estudio	301
4.2.2 Panorama	311
4.2.3 Una imagen híbrida de América Latina.....	318
Imagen A. Trágica y revolucionaria.....	318
Imagen B. Folklórica y exótica.....	321
Imagen C. Literatura culta	328
Imagen D. América Latina no mágica	332
4.2.4 Inclusión y exclusión.....	341
4.2.5 Observaciones finales	348
4.3 El carácter polifacético de los traductores.....	356
4.3.1 Evolución de los traductores	356
4.3.1.1 De la traducción indirecta a la traducción directa	357
4.3.1.2 Los múltiples roles de traductores y la asociación: la academia como <i>gatekeeper</i>	365
4.3.1.3 Fabricar traductores “estrella”.....	369
4.3.2 Las voces de traductores en los paratextos	373
4.3.2.1 Prefacios y postfacios como espacio de reescritura y negociación cultural	373
4.3.2.2 La diferencia temporal y espacial en la traducción literaria: comparación de paratextos	380
4.3.2.3 El modelo de prefacio/postfacios	388

4.3.2.4 Disparidad generacional en paratextos	394
4.3.2.5 Temas tabúes.....	403
5. Conclusión	411
Bibliografía	418

Índice de imágenes, gráficos y tablas

Imágenes 1 y 2. Librería <i>One Way Street</i>	84
Imágenes 3 y 4. Librería <i>Avant-Garde</i>	87
Imagen 5. La faja de la tercera edición de <i>Formas de volver a casa</i>	89
Imagen 6. Revista <i>Wenjing</i> , núm.1, 2012	95
Imágenes 7 y 8. Dos actividades con temas sobre Bolaño en 2017 y 2018 ..	95
Imagen 9. Extracto1 de la traducción china (1993) de <i>Conversación en La Catedral</i>	120
Imagen 10. Extracto 2 de la traducción china (1993) de <i>Conversación en La Catedral</i>	122
Imágenes 11 y 12. La primera y segunda edición de Los detectives salvajes	219
Imagen 13. Portada de las versiones española y china de <i>Amuleto</i>	232
Imágenes 14, 15 y 16. Portadas de la primera (2013), segunda (2016), y tercera (2018) edición china de <i>Formas de volver a casa</i>	273
Imágenes 17, 18 y 19. Portadas de las ediciones española, alemana e inglesa de <i>Formas de volver a casa</i>	274
Imagen 20. Portada de <i>Final del juego</i>	286
Imágenes 21, 22 y 23. Programas de apoyo a la traducción	299
Imágenes 24 y 25. Modelo del diseño de portada de <i>Pueblo 59</i>	322
Imágenes 26, 27 y 28. Portadas de la colección <i>Heilongjiang</i> ⁸⁴	324
Imágenes 29, 30, 31 y 32. Portadas de la colección <i>Yunnan</i> ⁸⁷	331

Imágenes 33, 34, 35 y 36. Portadas de la colección “Obras completas de García Márquez”	332
Imágenes 37 y 38. Traducciones chinas de <i>El amor en los tiempos del cólera</i> ...	333
Imagen 39. Portada de <i>El laberinto de la soledad en el espejo</i>	335
Imágenes 40 y 41. <i>Fronteras al viento (1962)</i> y <i>Los peces de oro (1977)</i>	359
Imagen 42. Lista del comité de selección de libros de la “Colección de literatura latinoamericana” de la Editorial de la Literatura del Pueblo de Yunnan	367
Imágenes 43 y 44. Portadas de las dos traducciones chinas de <i>El lugar sin límites</i>	404

Gráfico 1. La traducción china de literatura hispanoamericana (1949- 2019)	99
Gráfico 2. Las ediciones chinas de las obras de Carlos Fuentes (1949-2019)	99
Gráfico 3. Las ediciones chinas de las obras de Gabriel García Márquez (1949-2019)	100
Tabla 1. Traducciones principales en <i>Shijie Wenxue</i> (1978-1992)	72
Tabla 2. La categoría de las notas al pie de página en las traducciones chinas de <i>Cien años de soledad</i>	169
Tabla 3. Lista de traducciones financiadas por subsidios (2004-2015)	295
Tabla 4. Cantidad de antologías y colecciones de literatura latinoamericana publicadas en China entre 1955-2015	311
Tabla 5. Editorial del Pueblo de Literatura (1959-1962) (11)	350
Tabla 6. Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan (1987-2001) (43)	350
Tabla 7. Editorial del Pueblo de Literatura de Heilongjiang y Editorial de Arte y Cultura del Norte (1984-1996) (21)	353
Tabla 8. Editorial del Pueblo de Literatura (2002-) (9)	354
Tabla 9. Editorial de Recopilación y Traducción Central del CCCP (2015-) (7)	355
Tabla 10. Editorial del Pueblo de Sichuan y Agencia Editorial <i>Houlang</i> (2018-) (3)	356

Siglas utilizadas

TO texto original

TM texto meta

SJWX *Shijie Wenxue* (Literatura Mundial)

XSYB *Xiaoshuo Yuebao* (Revista mensual de ficción)

WGWX *Waiguo Wenxue* (Literatura extranjera)

WGWXPL *Waiguo Wenxue Pinglun* (Comentarios a la literatura moderna)

WGWY *Waiguo Wenyi* (Arte y literatura del extranjero)

1. Introducción

1.1 Entre América Latina y China, una relación sur-sur

Los contactos entre América Latina y China pueden remontarse hasta la dinastía Ming. A medida que se desarrollaban los medios de comunicación de masas a principios del siglo XX, aparecieron en la prensa informaciones esporádicas sobre América Latina en chino. Durante un largo periodo, el imaginario sobre América Latina se funda en un modelo que contiene dos aspectos: un continente exótico y primitivo y, a su vez, un compañero de una comunidad de los perjudicados.

En los años 20 y 30 la literatura proveniente de dicho continente remoto empezó a generar interés entre los intelectuales chinos. La primera muestra de la literatura latinoamericana traducida al chino, de forma indirecta, fue “El Velo de la Reina Mab” (女王玛勃的面绸, Nǚwáng Mǎbó de miànchóu) de Ruben Darío, traducida por Mao Dun en 1921 y publicada en una revista literaria que por ahora no se ha podido localizar. Desde las primeras traducciones hasta la actualidad ha pasado casi un siglo. Cronológicamente, la traducción china de la literatura latinoamericana sigue la tendencia general de traducción de literatura extranjera, pero al mismo tiempo tiene su historia particular, que no es compartida con la de otras lenguas, y presenta algunas características que reflejan la situación social de ese momento específico de la historia política y sociocultural china, así como el desarrollo del sector editorial.

Los itinerarios del viaje de un texto nos cuentan que la literatura no circula

por sí misma. Los textos literarios circulan como traducciones más allá de su lugar de producción y pasan por varios mecanismos de filtrado hasta que llegan a los lectores finales. Al inicio, por la limitación lingüística, se estableció un triángulo de circulación literaria por puentes de inglés e incluso japonés¹; más tarde, los intermediarios fueron el ruso, el alemán, el inglés y el francés, desde que se tradujeron a mayor escala en los años 50, época en que también comenzó la formación de expertos del idioma con la fundación de las facultades de Filología Hispánica en las universidades chinas. Los viajes de los comunistas latinoamericanos a China y las visitas de delegaciones chinas a Latinoamérica facilitaron un diálogo directo y la traducción literaria jugó un papel diplomático. Entre las pautas, la cercanía ideológica moldeó el criterio de selección textual para traducir y también, en un periodo, sirvió como filtro respecto a la elección del perfil de los autores. El realismo socialista fue la corriente más aplaudida. La Revolución Cultural, que inició en 1966, llevó a diez años de ruptura de la traducción de la literatura extranjera, periodo en el que solamente se tradujeron unas pocas obras para la publicación interna de circulación limitada. Al entrar en los años 80, poco

¹ En 1932 se publicó en la revista *Qingnianjie* (青年界) una introducción sobre el panorama literario latinoamericano titulada “Xiandai Ladingmeizhou de wenxue” (Literatura latinoamericana contemporánea). Fue un artículo escrito por el diplomático japonés Horiguchi Kumaichi y traducido al chino por Lou Shiyi. La contradicción subrayada defiende una perspectiva general asiática sobre América Latina: “Los lectores pueden ver aquí que en este continente se puede encontrar el amor del poeta y novelista a la belleza de la elegancia. Los que consideran que en este lugar sólo existe una organización social ingenua, los conflictos civiles y la barbaridad se limitan a ver los disturbios externos” (p. 166).

a poco se fueron traduciendo las obras literarias directamente desde el español. A medida que se comercializaba el sector editorial chino con la reforma económica y que China se involucraba en el mercado internacional de libros, los vínculos directos de la traducción literaria entre China y el mundo latinoamericano establecidos por el enlace ideológico se debilitaban y fueron sustituidos por decisiones promovidas en su mayoría por consideraciones económicas y estéticas. La década de 1980 también marcó el hito de la traducción de obras latinoamericanas al chino en términos de cantidad y calidad. Los títulos publicados durante esta época formaron el canon local de la literatura latinoamericana. De la firma por parte de China del Convenio de Berna en 1992 se derivaron más requisitos para las editoriales. La negociación y compra de derechos de autor fortaleció la creación de un nuevo triángulo de circulación que se fundó más allá de los límites lingüísticos. A partir de la década de 1990, el patrón de los sistemas evaluativos académicos y mercados europeos y estadounidenses empezó a ser cada día más visible. El caso chino quizás sirve para comprobar la afirmación de que “plus la production culturelle d’ un pays est centrale, plus elle sert de référence dans d’autres pays” (Heilbron y Sapiro, 2008b, p. 31).

Desde principios de la década del 2000, después de una debilidad en el periodo anterior, se ha visto un incremento de la importación cultural desde América Latina, de lo cual establezco la hipótesis de que 1) la evolución del sector editorial chino, 2) la recepción en el mercado internacional, y 3) las ferias del libro empezaron a ejercer más influencia en la selección de texto. La emergencia de agencias privadas con las que colaboran las editoriales estatales introduce nuevos mecanismos al campo y, por ende, a la

importación de títulos latinoamericanos.

En el nuevo siglo, más editoriales y agencias culturales incluyen los títulos latinoamericanos en sus catálogos, y su ubicación muestra una distribución geográfica menos diversa que en los años 80; se concentran en megaciudades como Beijing y Shanghai. Comparando los catálogos, por un lado se mantienen intereses en las obras de autores ya canonizados, en los galardonados con premios internacionales, y, por otro lado, también hay lanzamientos de autores emergentes. El mundo de la publicación está lleno de decisiones aseguradas y arriesgadas, encuentros y desencuentros, convenciones y coincidencias. En un sistema donde el objetivo es generar mayores logros económicos, existen casos en los que se compran derechos de autor en detrimento de los beneficios económicos.

Aunque la lógica económica deja poca posibilidad de intercambio directo “sur- sur”, existen mediadores culturales cuyos esfuerzos individuales diversifican el panorama. Desde el punto de vista externo, los autores que aterrizan en el contexto chino son los que han pasado por otros sistemas de evaluación de valores; responden a un *Zeitgeist* o espíritu de la época económicamente beneficioso y políticamente correspondiente a la ideología dominante, perspectivas que emplearé para observar los fenómenos y para el análisis interno, es decir, con un enfoque en el texto. Según las Teorías de los polisistemas de Even-Zohar, los textos para traducir son elegidos según su afinidad y la supuesta innovación. Para que una obra pueda alcanzar una posición importante en la literatura de destino un factor decisivo se trata de que sea traducida, lo cual genera la necesidad de revisar las traducciones. De

las reflexiones arriba mencionadas surgen dos focos de la presente investigación: ¿Qué y cómo se presenta o se altera la literatura latinoamericana 1) en el proceso de la publicación (selección textual, mediación editorial, e intervención institucional que puede incluir la censura), y 2) a través de la práctica de traducción?

Estado de la cuestión

En 2011 Teng Wei publicó una primera historia sobre la traducción de la literatura latinoamericana en China que, según ella, se trata de una historia de “malinterpretación y dislocación, reescritura y apropiación” que articula una enredada relación entre la política, la ideología dominante y la traducción literaria (p. 5). Según la investigación de Teng Wei, la percepción china sobre América Latina manifiesta un carácter fluctuante pero con cierto nivel de continuo: de una unidad “*Ruoxiao minzu*” (pequeño y débil, frente al imperialismo occidental) en los años 20 a una autoimaginación proyectada a la comunidad “*Ya Fei La*” (Asia, África y América Latina, frente a la hegemonía estadounidense y soviética) en los años 50 y 70, estos fueron dos proyectos que intentaron establecer un diálogo sur-sur. América Latina representaba en ese entonces una región con la que China tenía semejanzas en términos culturales y políticos. Desde la década de 1990, se han destacado los entrelazamientos entre la literatura, el mercado y un discurso general de “adiós a la revolución”, que se manifiesta con la reescritura despolitizada de autores latinoamericanos.

En la tesis precursora de Teng Wei, ella traza la dinámica e interrelación

entre la literatura latinoamericana y la historia contemporánea china en la segunda mitad del siglo XX. Las vueltas en la historia de traducción se yuxtaponen a las coyunturas históricas; señalan unos eventos que marcan divisoriamente la periodización de la historia de traducción y circulación: el Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz, las visitas de comunistas latinoamericanos a China en los años 50, la Revolución cubana de 1959, la reforma y apertura de 1978, el Premio Nobel de García Márquez en 1982.

Con su trabajo, Teng revela el proceso mediante el que los imaginarios del tercer mundo se han vuelto, gradualmente, más distantes, e incluso ausentes, hoy en día (2011, pp. 144-146). El mayor valor de su trabajo consiste en, primero, historizar y politizar los factores que condicionaron la recepción y la selección textual de la literatura latinoamericana en el contexto chino entre 1949 y 1999 desde la perspectiva de los estudios culturales; segundo, intenta “reproducir la estructura de las emociones humanas” (p. 12) en los textos, en la parte sobre la traducción de los años 50-70, es decir, indaga la subjetividad de los actores (traductores y editores) de la traducción como una actividad social restringida por las relaciones de poder, sin imponer la teoría de la manipulación; y tercero, no solamente revela la reescritura realizada en el itinerario de tres autores esenciales (Neruda, García Márquez y Borges) en el ámbito chino en términos de la recepción, sino que también revalúa su relación con la producción literaria china contemporánea.

Sin embargo, su trabajo también implica una serie de preguntas que aún no llega a responder. Si bien China participa como un actor activo en la globalización económica, mientras que América Latina, según algunos

economistas, actúa de forma pasiva, en el ámbito cultural/literario el país asiático todavía persigue una posición central en el sistema mundial, con estrategias de “*soft power*”. La selección y exclusión no solamente existen con respecto al contenido, el estilo o el estatus de un autor, sino también respecto a los traductores y la forma de traducir. El factor político e ideológico y el “Chinese cultural imaginary” que dominaban en las épocas anteriores han sido reemplazados por “a depoliticizing mood” (Liu, 2004, p. 28). Al mismo tiempo, puede que la relación entre China y América Latina deshabilite la legitimidad de los dos discursos anteriores. Se ve, entonces, una grieta entre la opinión pública, el discurso oficial y la comprensión de las masas sobre América Latina. ¿Dónde se ubica la literatura en esta contradicción? ¿Siguen siendo vigentes estos discursos o hay nuevos cambios en las últimas décadas? En los últimos veinte años, con el profundo cambio en el entramado y la lógica del sector editorial internacional y local, ¿qué se ha traducido, cuál ha sido el itinerario de una obra latinoamericana antes de llegar a China? ¿Cómo se leen en chino las obras latinoamericanas, es decir, cuáles son los cambios textuales y paratextuales que ocurren en la traducción? ¿Qué pasa con los textos que no circulan en formato de libros? Estas dudas son las que motivan esta investigación.

1.2 Consideraciones teóricas y metodológicas

Desplazar el centro y ubicar el lugar de enunciación

Desde que los trabajos de David Damrosch, Pascale Casanova y Franco Moretti retomaron la concepción de la literatura mundial en los debates literarios en la última década de 1990, se han visto los esfuerzos por revitalizar, incursionar y consolidar este paradigma con múltiples publicaciones, congresos internacionales, fundación de disciplinas universitarias, escuelas de investigación de verano, etc. La espesa discusión, los esfuerzos institucionales y las prácticas editoriales entorno a la literatura mundial nos revelan que la concepción es *in-the-making* y comprueban lo que Helgesson y Vermeulen afirman: “world literature is made, not found” (2016). En *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, el libro que coeditan Helgesson y Vermeulen, sitúan el emergente paradigma en la intersección de tres áreas —estudios de traducción, historia del libro y sociología de la literatura—, también tres líneas en las que se concentran la mayoría de los trabajos inscritos en el marco de la literatura mundial. Entre las discusiones, van surgiendo cada día más intervenciones recientes sobre los intercambios sur-sur por académicos, quienes pretenden diversificar la discusión y sobrepasar la tendencia eurocéntrica en las aproximaciones investigadoras². En 2018, la voz de los académicos chinos cobra una

² Por ejemplo los ensayos en *Peripheral Transmodernities: South-to-South dialogues between the Luso-Hispanic world and “the Orient”* (López-Calvo 2012) y *Re-mapping world literature: Writing, book markets and epistemologies between Latin America and the Global South* (Müller,

presencia fuera del contexto chino con la publicación que nació de los diálogos chino-europeos en *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal* (Fang). Estas contribuciones ofrecen nuevas perspectivas sobre *desde dónde* se piensa el mundo.

Sin adentrarme en el debate teórico paradigmático sobre la denominación y connotación de la literatura mundial o cuestionar su carácter eurocéntrico, hegemónico y del Norte, según algunos académicos (Moraña, Rufti, Müller, etc.), ubico el lugar de enunciación del presente trabajo en una investigadora china de literatura latinoamericana y de estudios de traducción con una estadía en Europa. Espero que esta ubicación, con mi limitada formación y experiencia, pueda, sin embargo, generar una mirada híbrida.

En el presente trabajo, la literatura mundial es entendida en concordancia con David Damrosch, es decir, en términos de circulación, que hace referencia a las obras que cruzan las fronteras culturales y lingüísticas, circulan fuera de su lugar de producción y adquieren valores añadidos en el viaje; en este caso, las obras literarias y especialmente las narrativas latinoamericanas que llegan hasta China continental en formato de traducción. Me propongo dedicarme a ciertas líneas con las que iré desarrollando los ejes temáticos de la presente tesis: la circulación, la traducción y la mediación editorial.

Me interesa atender, entonces, la parte solapada entre el paradigma de la literatura mundial y los estudios de traducción. Una intersección puede ser la

Locane y Loy 2018)

sociología de la traducción, una disciplina joven y vigorosa, todavía en proceso de conceptualización, que ha sido definida por Michaela Wolf y Alexandra Fukari (2007), Oscar Diaz Fouces y Esther Monzó (2010), o Esperanza Bielsa (2010). Con un crecimiento gradual de trabajos basados en el análisis de los aspectos sociales, políticos, económicos y culturales que determinan la traducción y el papel de los agentes, de los traductores en particular, la literatura traducida

as both an enactment and a product, is necessarily embedded within social contexts. On the one hand, the act of translating, in all its various stages, is undeniably carried out by individuals who belong to a social system; on the other, the translation phenomenon is inevitably implicated in social institutions, which greatly determine the selection, production and distribution of translation and, as a result, the strategies adopted in the translation itself (Wolf, 2007, p. 1).

Desde esta perspectiva, la práctica de la traducción es estudiada como una actividad regulada por el espacio social en el que se involucran distintos agentes, y se trata de una “task of mediation between cultures, involving negotiating understanding between global and local systems”. Para estudiar el papel de la traducción en la cultura meta, no es suficiente estudiar solamente su sistema literario nacional, sino que es esencial una mirada más amplia —ubicar el sistema literario de la cultura meta en el sistema internacional (Heilbron, 1999, p. 440)—. La distribución desigual del capital literario en el universo literario se corresponde con una distribución desigual del capital lingüístico y literario (Casanova, 2002, p. 8), así como con un

nuevo contexto internacional, donde surge una producción de literatura mundial como “a consumable commodity constrained by market demand” (Brouillette, 2016, p. 93) y el mecanismo detrás de este sistema.

A este respecto, se propone el modelo teórico de Bourdieu para estudiar las prácticas en la circulación de bienes simbólicos en el espacio internacional; más concretamente, utilizaré las nociones “capital”, “campo” y “*habitus*” (este último se explicará en el próximo apartado).

El *campo* se define como “a structured space with its own laws of functioning, its structure being determined by the relations between the positions which agents occupy in the field” (Hermans, 1999, p. 132). Según Bourdieu, “The literary or artistic field is a field of forces, but it is also a field of struggles” (Bourdieu, 1983, p. 12). Los agentes mantienen constantemente luchas de poder y relaciones de rivalidad para conseguir mayor dominio y una mejor posición en el campo literario o cultural. El *capital* no siempre se refiere al capital económico, sino a un capital de carácter inmaterial: capital cultural (formación académica, posición profesional, conocimiento cultural), capital social (red de relaciones con los individuos e instituciones) y capital simbólico (prestigio, honores sociales o reconocimiento en un grupo) (Wolf, 2002, pp. 37-38; Hekkanen, 2009, p. 7).

Traducción como herramienta y cuestión central

Los avances teóricos sobre la literatura mundial se ven estrechamente enlazados con los estudios de traducción, la intersección disciplinaria que

constituye el foco teórico y metodológico del presente trabajo. La declaración de Lawrence Venuti de que “world literature cannot be conceptualized apart from translation [...] translation thus enables the international reception of literary texts [...] deepens current definitions of world literature” (2011, pp. 180-181) establece el fundamento de diálogo entre dos ámbitos de estudios. Hay que reconocer que las literaturas “mundiales” para la mayoría de los lectores se presentan a través de la traducción, por lo que puede ser un asunto de recepción y traducción más que de las obras en sí. Por lo tanto, “to understand the impact of translation in the creation of world literature, we need to examine the canons developed by translation patterns within the receiving situation as well as the interpretations that translations inscribe in the source texts” (p. 191).

Entre las discusiones sobre la interdependencia y discrepancia entre dos disciplinas, se destaca el libro *Against World Literature* (2013) de Emily Apter. La autora cuestiona el concepto de literatura mundial al observar que los esfuerzos para resucitar la literatura mundial dependen de la conjetura de la traducibilidad (pp. 3-4). Apter aboga por el derecho de rastrear lo “untranslatable” teniendo en cuenta la temporalidad y la periodización, y evitando la tradición crítica radicada en la tipología académica occidental (p. 8). Así, insiste en que su libro “tests the hypothesis that translation and untranslatability are constitutive of world forms of literature” (p. 16). En la misma línea de Apter, Nicholas Harrison (2014) empieza su estudio “World literature: What gets lost in translation?” con el interrogante sobre la famosa cita de Damrosch de que “works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they

increase their range” (2003, p. 289). Según Harrison, la noción de literatura y la literariedad no son universales sino limitadas de forma histórica y geográfica, por lo que la traducción es escrupulosa. Habla de la pérdida de literatura en la traducción y argumenta que “it is not translatability that decides what gets translated” (p. 416). La intraducibilidad como un desafío atrae a los traductores. De este postulado también surge otro factor no estético en cuanto a la toma de decisión de traducir o no una obra: se trata de las fuerzas del mercado en términos económicos.

Más tarde, en 2016, en su artículo “Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts”, Venuti formula su resistencia a la moda de hablar sobre “untranslatable” alertando que dicha tendencia puede arrinconar los estudios empíricos sobre traducción. Considera que la aproximación de Apter es peligrosa porque “detaches texts from their traditions, situations, and moments, quotes them in English translations without commenting on those translations [...] and ends up equating everything to a single concept [...] occasionally inserts self-conscious qualifications” (p. 197). Enfatiza, a su vez, la importancia de historizar la traducción:

Analyze it as a text in its own right, intervening into a particular cultural situation at a particular historical moment and for that reason relatively autonomous from the source text it translates. (p. 199)

La intervención de Venuti, más que ser una crítica a la óptica de “untranslatable”, nos recomienda una metodología para realizar estudios que

se concentren tanto en el concepto como en el producto final de la traducción. En este sentido, se trata de regresar al texto. Es importante no desvincular la traducción del espacio y el tiempo en los que se crea, una consideración que impregna todo este trabajo.

Una contribución reciente sobre el tema es *Translation and World Literature* (2019), editada por Susan Bassnet, que reúne artículos de académicos de literatura comparada, literatura mundial y estudios de traducción que comparten la convicción de que “the time has come for literary and cultural studies to acknowledge the significance of translation” (p. 6). Hacen hincapié en dos aspectos: el papel fundamental de la traducción en el desarrollo y difusión de obras individuales, así como los procesos reales de traducción en los que el idioma está involucrado. Se aboga por la preponderancia de tratar la traducción como instrumento y prerequisite de los movimientos espaciales y temporales de los textos (p. 13), a través de lo que se conseguirá emplear los modelos pluralistas y cooperativos en los estudios de la literatura mundial.

Con respecto a la lectura detenida sobre las traducciones, intentaré cuestionar los conceptos de “*untranslatable*” y “equivalencia” analizando las traducciones como un nuevo texto. Me basaré en lo que Paul Ricoeur señala en su libro *On translation*: la equivalencia se produce a través de la traducción (2006, p. 35), y la fórmula de traducción es “constructing comparables” (p. 36).

En cuanto a la metodología, este trabajo sigue los Estudios Descriptivos de

Traducción formulados por Gideon Toury y desarrollados por Theo Hermans y otros teóricos de traducción, estudios que “start from the empirical fact, i.e. from the translated text itself” (Hermans, 1985, p. 13). Para esta escuela, la traducción es una actividad gobernada por la *norma*, una noción introducida por Toury desde la sociología. Para reconstruir las *normas* se puede acudir a recursos textuales y extratextuales³. La sociología de la cultura de Bourdieu, especialmente su noción de *habitus*, es otra herramienta teórica para investigadores como Simeoni y Gouanvic pues supera los límites del concepto de *norma* de Toury. Buzelin (2005) indica que *habitus* puede ser una visión determinista y hay que utilizarla críticamente. La noción de *habitus*, que está intrínsecamente relacionada con el concepto de *campo*, ha sido desarrollada dentro del ámbito de la sociología histórica europea. Se refiere al sistema de disposiciones que representan el mundo y actúan según algunos esquemas de percepción, de evaluación y de acción. Estas disposiciones han sido adquiridas a lo largo de la socialización primaria en el medio familiar y de la socialización secundaria en la escuela (Sapiro, 2007, traducción de Diana Sanz Roig, 2014, p. 157). El uso de la noción de *habitus* en los estudios de traducción fue una forma de complementar el análisis de los traductores como agentes culturales, evitando la “despersonalización” causada por el uso de la *norma*. En su artículo “The pivotal status of the translator’s habitus”, Simeoni indica que “norms without an *habitus* to instantiate them make no

³ Según Toury, las fuentes textuales se refieren a los textos traducidos, y los materiales extratextuales son las formulaciones semiteóricas o críticas que pueden incluir las teorías preceptivas de traducción, declaraciones de traductores, editores, u otros participantes de la actividad traductora, así como de actividades institucionales de la formación de traductores.

more sense than a habitus without norms” (1998, p. 33). Para Sela-Sheffy, estudiar el *habitus* se trata de analizar “how these norms are incorporated in the minds and practices of individual translators, reflecting the specific social field within which they act” (2014, p. 43), y para estudiarlo hay que concentrarse en un campo particular de la traducción (2005, p. 9). Algunos teóricos señalan que *habitus* puede llegar a ser un concepto “determinista” (Hermans, 1999, p. 131; Buzelin, 2005, p. 204). En nuestra investigación es, sin embargo, necesario analizar el *habitus* de los traductores ya que se ha internalizado en sus traducciones en una época determinada, como indicó Simeoni: “the habitus of a translator is the elaborate result of a personalized social and cultural history” (1998, p. 32).

El criterio de selección de los textos estriba en los siguientes aspectos,

- la relevancia de las obras en términos de circulación;
- las barreras lingüística, estilística e ideológica que representan los textos al traducirlos al chino (técnicas narrativas, sintaxis originales, usos de puntuación innovadores, cargas políticas, sexualidad, etc.);
- un texto que ostenta rasgos intrínsecos de la convención de traducción china (uso de notas al pie de página, por ejemplo);
- la selección será narrativa y no contiene poesía para tener una integridad del género.

Con estas pautas, en el Capítulo 3 se presentará una lectura comparada de la traducción de los extractos de *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *Pedro Páramo*, *La casa verde*, *El beso de la mujer araña*, *La muerte de Artemio Cruz*, *El lugar sin límites*, y algunos cuentos de Borges, obras con mayor circulación en

China de los escritores del *boom* que aparecen como referencia para la generación de escritores chinos cuyas trayectorias literarias empezaron en los años 80. En el mismo capítulo también se analizará una novela de Roberto Bolaño y de Alejandro Zambra. Bolaño representa una escritura que se etiqueta como transnacional o “literatura mundial” y tiene buena acogida entre los lectores chinos en los últimos años. Zambra ocupa una posición privilegiada en el mercado chino entre los escritores de la nueva generación latinoamericana; las obras elegidas como objeto de estudio, *Amuleto* y *Formas de volver a casa*, abordan eventos históricos traumáticos en la sociedad latinoamericana que pueden suscitar transformaciones sutiles del lenguaje ocurridas en la traducción al chino, no solamente por las restricciones lingüísticas y culturales sino también por consideraciones para atenuar la carga política.

Mi análisis se construye a partir de una lectura detenida tanto del texto original y su traducción, como de los estudios sobre estas obras en los que se indaga profundamente por los temas abarcados y las técnicas narrativas. Este uso de materiales de segunda mano me ayuda a entender mejor las renovaciones literarias de estas obras y a elegir matices para analizar en la traducción. Lo que trato es de imbricar los rasgos del texto y del paratexto con el marco sociocultural, las *normas* de traducción, el *habitus* del traductor y el horizonte de expectativas para evitar una evaluación sobre la equivalencia y la calidad de la traducción.

Otro eje del *close-reading* consiste en el paratexto, noción acuñada por Genette que alude a lo que acompaña los libros editados. Se divide en peritexto y

epitexto, el primero incluye los elementos verbales (prefacios, notas, etc.), las manifestaciones visuales (ilustraciones, tipografía, diseño); y el segundo se refiere a los materiales que circulan fuera del texto (publicidades, catálogos de la editorial, información pública que circula por distintos medios acerca de un autor, entrevistas, críticas y elementos privados como diarios, correspondencias) —el análisis sobre los materiales paratextuales se llevará a cabo a lo largo del trabajo—. Las notas al pie del traductor sirven como una estrategia de traducción que forma parte del análisis textual interno. Y para el análisis externo, por un lado, leeré los paratextos a través de una lente imagológica porque ellos sirven como espejo de la percepción china sobre la literatura latinoamericana, y, por otro lado, analizar estos elementos permite tomar la edición china de la literatura latinoamericana como un caso de estudio para poner a prueba la observación de Sapiro sobre las dos tendencias opuestas que caracterizan el campo literario transnacional: el isomorfismo y las lógicas diferenciales (2016). Los paratextos también sirven para describir la construcción de la imagen de autores y de traductores en algunas partes de los Capítulos 3 y 4.

Con este trabajo espero poder ofrecer no solamente un estudio de caso de la circulación de la literatura, sino también contribuir con ejemplos a la discusión sobre varios aspectos de la traducción literaria, la recepción y la función de los paratextos, la domesticación y la extranjerización, la literariedad y la traducción.

Detrás del telón: la mediación editorial y los Gatekeepers

Los sociológicos que han intervenido en la discusión sobre la literatura mundial intentan responder a esta tendencia desde una perspectiva institucional. A diferencia de las perspectivas muy vinculadas a los textos, las aproximaciones sociológicas nos advierten que las obras literarias no viajan fuera de su entorno de producción por su propia cuenta, sino que esto es una consecuencia de la acción concurrente de factores políticos, culturales, económicos y sociales, configuraciones que deben tomarse en cuenta a nivel nacional e internacional (Heilbron y Sapiro, 2007, 2008; Sapiro, 2016). Por un lado, el aumento y disminución del interés de una cierta literatura extranjera están en consonancia con los cambios de los sistemas culturales dentro del campo receptor. Por otro lado, la asimetría y jerarquía en la producción literaria internacional dejan impactos en el mercado de traducciones en la época de la globalización.

El desarrollo de un sistema globalizado de transferencia de textos fortalece el papel mediador de los sistemas literarios dominantes. A diferencia de Sapiro, que cree que se puede aplicar el modelo de Bourdieu a nivel internacional (2008), Sarah Brouillette y Christopher Doody (2015) insisten en que el traslado no es posible porque en el campo internacional se pierde la autonomía (p.107). Escritores como André Schiffrin y Josefina Ludmer también reflexionan sobre la concentración de las industrias culturales que ha operado a gran escala y a nivel global. Para Ludmer, los procesos neoliberales conducen a una creciente pérdida de la autonomía de la

literatura, “hoy todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”(2009, p.42). Las adquisiciones de los conglomerados internacionales de las pequeñas editoriales latinoamericanas generaron un cambio profundo en las estrategias de producción y circulación de las obras literarias, y, según Ludmer, el nuevo modelo de “producción-distribución puede decidir en parte ‘el valor estético’. Cambian los modos de valoración porque muchas veces los aparatos de distribución deciden el valor de lo que se lee” (2012). Una de las consecuencias es “una sobreproducción de títulos y una reducción de los canales de venta que limitan las posibilidades de acceso al mercado de autores noveles y minoritarios” (Navarro Serrano, 2013, p. 6). Lo acontecido en el lado productor al final tiene repercusión en el lado receptor. El presente trabajo no tiene como objetivo discutir sobre la casi perdida autonomía de la literatura, o averiguar el uso del modelo de Bourdieu y las lógicas del campo internacional, pero tomaré las discusiones a ese respecto como un trasfondo de las relaciones de poderes existentes.

También pertenecen a esta estirpe las indagaciones en cuanto a las dimensiones editoriales, una aproximación que cada día obtiene mayor atención entre los estudiosos de la literatura mundial. A través del análisis sobre las prácticas editoriales concretas, el debate entorno a la concepción de la literatura mundial se profundiza y se enriquece a nivel teórico. Gesine Müller (2015) arroja luz sobre la operación de la editorial alemana Surkamp de la literatura latinoamericana, y más adelante, en 2017, toma ejemplo de la mediación editorial de la producción literaria proveniente de la región del Caribe. Con sus trabajos, perfila y compara las características del concepto

de “literaturas del mundo” y “literatura mundial”. Según Müller, se trata de dos filtros para las editoriales en cuanto a la selección de títulos desde el Caribe. Sara Carini (2012, 2015) presenta la edición de la literatura latinoamericana en la escena italiana, Tom Boll (2016) estudia las antologías de poesía española y latinoamericana editadas por Penguin Books durante 1956-1979 (2016), Gustavo Guerrero (2018) contribuye con su caso de estudio sobre la editorial Gallimard y su colección de literatura latinoamericana “La Croix du Sud” (1945-1970), Jorge Locane (2019) dedica un capítulo al caso de Anagrama como un lugar de selección y producción de la literatura latinoamericana para el mundo, por mencionar algunos trabajos destacados.

Las propuestas de los teóricos de traducción comparten rasgos similares. Aunque nos encontramos en la época de la digitalización, esta actividad, como sugiere Bassnet (2011, p. 9), “still requires human agency”, por lo tanto, “through understanding human agents, we can understand how a certain translation is produced, and how might this affect the translation” (Pym, 1998, p. 9). En el análisis sobre la circulación de la literatura traducida “we need to look not only at translators but at all the agents involved and at the entire field, including production, distribution, consumption and critical meta-discourses, taking account of both translated and non-translated texts, and of the social function of a given genre” (Hermans, 1999, p. 133).

En este sentido, considero que el libro de William Marling (2016) *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s* traza los aspectos más significativos que los trabajos que toman la circulación como cimiento deben

seguir. Su definición de literatura mundial se basa en las teorías de campo de Pierre Bourdieu, “interaction rituals” de Randall Collins y el matiz de circulación propuesta por David Damrosch:

World Literature as the sociology of a *field* of opportunities, on which the conversation is partly bracketed by historic events and technological opportunities. The voice on this field of attention are not disembodied but dynamic, particularly in aesthetics. (Marling 2016, p. 166)

Marling introduce en el plano la figura del *gatekeeper*, que hoy en día incluye a un grupo de actores diversificados: los traductores, los editores, los publicistas, los *book reviewers* profesionales, las revistas, los *books scouts*, los agentes literarios, los comités de premios literarios, la academia, los programas de escritura creativa, las librerías, los conglomerados mediáticos mundiales y los medios sociales populares. La función de los *gatekeepers*, como las pequeñas editoriales y librerías, medios independientes nacidos desde las conexiones personales entre los intelectuales, están en decadencia o desaparecen; según Marling, hoy en día son los grandes grupos editoriales, así como la academia, quienes juegan un papel más importante. Su metodología transmite su insistencia de que no se puede desvincular la producción literaria de los eventos y periodos históricos (p. 166). Comparando la escena literaria mundial de los años 60 y la actual, Marling concluye que “writers, gatekeepers, translation and publishing have changed dramatically since the 1960s” (p. 144). El cambio radical reside en el hecho de que “World Literature today rests largely in the hands of big publishers, in

a world where business is conducted much differently than it was in the 1960s” (p. 152). Trabajos como estos corroboran que la invención literaria no es un acto solitario sino un trabajo en grupo. La producción, traducción y circulación de la literatura no son hechos aislados y requieren una indagación sobre el proceso. Aunque en cada contexto nacional existen reglas propias, los cambios a escala internacional tienen sus repercusiones y los fenómenos acontecidos en distintos niveles están estrechamente conectados.

Sus observaciones de que “translation became an international commodity” (p. 12) y “today’s World Literature *process* runs through London and New York” (p. 155) son dos puntos de partida para la reflexión del Capítulo 2. Encuentro que el concepto de *gatekeeper* es muy útil para describir los mecanismos que desdoblán la concentración editorial en el mundo hispánico, la estructuración de la industria editorial y la comercialización de la publicación en China, las subvenciones gubernamentales, así como el establecimiento de las facultades de Filología Hispánica, la formación de traductores, la transformación del círculo y el rol de los críticos literarios que se lleva a cabo en paralelo con el desarrollo de los medios de comunicación de masas. Incluiré, por lo tanto, en mi discusión la evolución de las actividades y funciones de varios actores y poderes institucionales que actúan como *gatekeepers* y *cohorts* en la circulación de la literatura latinoamericana en China desde 1949.

El aumento y la disminución del interés en la literatura latinoamericana está relacionado con la reforma sectorial, aunque no es el tema principal del presente trabajo la reacción por parte de los profesionales editoriales en el

proceso de mercantilización, la cual nunca ha alcanzado un alto nivel debido al control estatal. Por la misma razón, las editoriales multinacionales fracasan en el territorio chino. Sin embargo, esto no quiere decir que sus influencias no lleguen al país asiático; en China la oposición binaria no reside en multinacional vs. independiente. La influencia de la academia va decayendo y cediendo su rol a los editores, agentes literarios y *book scouts* que viajan por las ferias internacionales donde “everyone speaks English”.

El presente proyecto no aboga, sin embargo, por la adscripción absoluta a una teoría, sino que se propone vincular los resultados de esta investigación a dichos marcos teóricos para adquirir un conocimiento más profundo y amplio sobre la traducción china de la literatura latinoamericana y especialmente sobre los actores chinos (traductores, editores, profesores, agentes) que han participado en el proceso de traducción y edición. Los distintos modelos teóricos en los que se inscribe esta investigación le otorgan también un carácter interdisciplinario que puede contribuir a un análisis sobre el fenómeno objeto de este estudio.

En cuanto a los métodos de investigación, se adoptaron múltiples de ellos. Con el fin de analizar sistemáticamente la circulación de la literatura latinoamericana en el campo literario chino, combiné métodos cuantitativos con un análisis cualitativo. Para ello, establecí en primer lugar un corpus de traducciones de literatura latinoamericana en China continental. La realización de este corpus se basó en la lista de Teng Wei (2011) que cubre el periodo 1949-1999, pero no cuenta con el título ni con el nombre del escritor original. Tomando esta lista como punto de partida, se cumplimentó

la información bibliográfica y se extendió el marco temporal hasta abril del 2019. Además, se agregó a la lista las antologías de literatura latinoamericana o las colecciones de otros temas pero que contienen títulos latinoamericanos. Las traducciones se incorporaron en una base de datos (en una hoja de cálculo) para mejor clasificación y manejo. Las entradas de este corpus contienen los siguientes datos:

- el título original,
- el (los) autor(es),
- el título traducido,
- el año de publicación de traducción,
- el año de publicación del original (que nos permitirá comprobar la distancia temporal entre una y otra),
- el (los) traductor(es),
- traducción directa/indirecta; si es indirecta, a través de qué idioma,
- la editorial,
- la colección,
- el género,
- el precio,
- tapa dura/blanda (junto con el precio, para saber la accesibilidad),
- ISBN
- la ayuda económica/subvención (si la traducción ha sido financiada por algún programa nacional/internacional de promoción de traducción, por ejemplo el programa bilateral de traducción de obras clásicas cubano-chino entre el ICL (Instituto Cubano del Libro) y el GAPP (General Administration of Press and Publication of China), el

Programa Sur de Argentina, etc.

Esta parte cuantitativa tiene como objetivo analizar diacrónicamente y sincrónicamente el fenómeno. Con base en nuestro corpus, se fijó una clasificación periódica de la traducción de la literatura latinoamericana en China al relacionar los cambios en el flujo de traducciones con los condicionantes contextuales, teniendo como referencia dos estudios vinculados con el tema: El libro de Teng (2011), donde se dividió el proceso en tres periodos: 1950-1970, la década de 1980, y la década de 1990; y también el estudio cuantitativo diacrónico de la traducción y crítica literaria china de literatura extranjera a lo largo del siglo XX (1900-2000) de He Huibin (2014), donde el autor indica una tendencia ascendente de la traducción en general y plantea tres momentos álgidos (la década de 1950, 1980 y finales de la década de 1990), y seis periodos de pausa (alrededor de 1911, 1931-1932, alrededor de 1937, 1949-1952, los años 1960 y 1970, 1993-1995). He (2014) propone una periodización de tres etapas según la historia china contemporánea: (1) a finales de la dinastía Qing, 1900-1911; (2) el régimen de la República de China: 1912-1949; (3) la Nueva China (República Popular China): 1949-2000. Con el uso de métodos estadísticos, se calcula la cantidad de títulos traducidos en el periodo estudiado, entre ellos nos interesan las obras de literatura hispanoamericana traducidas, que representan el 10,5 % (261 de 24 975).

El establecimiento del corpus también permitió localizar a los actores en este campo. La identificación de estos actores posibilitó el cumplimiento del objetivo principal de la presente investigación, que es un análisis cualitativo. En agosto y septiembre de 2016 realicé un trabajo de campo en Beijing,

Shanghai y Nanjing, así como breves estancias en otras ciudades chinas (Fuzhou, Xiamen), y Guangzhou en noviembre de 2018. Visité varias ferias internacionales del libro (París 2014, Beijing 2016 y Frankfurt 2017), las bibliotecas estatales y municipales en China, así como librerías de cadena e independientes para conocer el panorama del sector. Con el fin de recopilar “data on the multiple mediators potentially involved in the translation process, including the way they make or explain their decisions, and the strategies by which they negotiate their place in the process, convince others to participate, etc.” (Buzelin, 2005, p.215), hice una serie de entrevistas a traductores de literatura latinoamericana de distintas generaciones que también trabajan como profesores universitarios. Otro grupos de entrevistados fueron los editores y *foreign rights manager* cuyas agencias contienen títulos latinoamericanos en sus catálogos. Las entrevistas estuvieron semi-estructuradas con preguntas sobre su trayectoria personal y profesional (traductores) y sobre la manera de participar en la selección de textos y procesos de edición (editores), las dificultades en la traducción (para traductores), así como la forma en la que conciben su papel y las interacciones con los demás agentes en el mismo campo. Completé los datos con la consulta de artículos y entrevistas publicados en periódicos, epistolarios (unas cartas de Duan Ruochuan a José Donoso), informes sobre novelas para la selección editorial y unas memorias personales.

Por otro lado, las herramientas analíticas de los Estudios de Traducción se hicieron presentes en la parte del análisis textual. Las nociones de “domesticación” y “extranjerización” de Venuti (1995), “norma”, “adecuación” y “aceptabilidad” de Toury (1980), “reescritura” de Lefevere

(1992), y categorías de culturema planeadas y desarrolladas por Nida (1964), Newmark(1988), Hurtado Albir (2004) y Molina Martínez (2006) fueron útiles para explicar los fenómenos de traducción, con precauciones. En particular, cabe destacar la monografía *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English* (2008) de Jeremy Munday que aporta un modelo para comentar las traducciones. Asimismo, los postulados de Venuti y su forma de interpretar las traducciones y asociarlas con la literatura mundial me inspiraron para hacer las lecturas específicas.

1.3 Estructura de la tesis

La tesis posee una estructura espiral en cuanto a los métodos, desde un *distant-reading* del marco histórico-social que conecta la trayectoria internacional de circulación de las obras latinoamericanas en el capítulo 2, se extenderá a una serie de análisis textuales, o *close-reading*, de las traducciones individuales en el capítulo 3, y en el capítulo 4 se regresará al nivel paratextual.

En el *Capítulo 2* se pretende entrar en una discusión entorno a las publicaciones en revistas literarias, un medio poco atendido en la circulación de la literatura latinoamericana en el mundo, pero que dispone de un rasgo especial en el contexto chino en ciertos periodos por su amplia circulación, que le otorga un doble carácter de producto cultural, es decir, que persigue capital simbólico y económico al mismo tiempo. Una revisión de los textos chinos con respecto a la literatura latinoamericana en las revistas nos revela los filtros culturales, políticos y económicos a la hora de la selección textual en determinados periodos históricos. Las consecuencias de las reformas sectoriales contribuyen a la competencia entre editoriales respecto a la compra de derechos de autor de *Cien años de soledad*, un acontecimiento vital que puede determinar en ciertos rasgos la posición de una editorial en el campo de luchas. En la misma línea, un recorrido por librerías y ferias del libro delinea el paisaje de la recepción general de la literatura latinoamericana de hoy en día: se observa que la traducción de la literatura latinoamericana en China sigue siendo definida geográficamente como un “paquete” literario a veces lingüísticamente marcado por el idioma castellano en el que se escriben

las obras. En comparación con los autores de la generación anterior, el periodo de acumulación de capital literario se ha acortado. Además, la ausencia de la literatura cubana contemporánea en el mercado concretiza el filtro político que trasciende hasta el nuevo siglo, que se inicia dentro del mercado del libro cubano y se determina en un contexto donde el control estatal todavía es visible. Los intercambios literarios dejan ver un marco de circulación internacional que se caracteriza por casualidades inesperadas y encuentros fallidos, en el que “las metrópolis del norte median en sus relaciones” (Hoyos, 2013, p. 103).

El *Capítulo 3* se centra en una comparación textual de traducciones al chino con los correspondientes textos originales. Se presentan en este capítulo extractos y obras enteras de dos grupos de escritores: los autores de *boom* latinoamericano de importante recepción en China, que crearon avances en técnicas narrativas, y los autores de una generación más joven con un reciente éxito transnacional después del 2000. La discusión se despliega alrededor de cinco aspectos: tipografía y puntuación, distintos estilos de traductores, ideología y traducción, notas al pie de página y la traducción de la temporalidad. La traducción es una forma de recepción por parte del traductor. Se busca comprobar que además de los factores externos (una fuerza colectiva del mecanismo de creación de valor en la industria cultural) y los factores internos (el texto original contiene elementos que facilitan la circulación), son los cambios realizados en la traducción, sean pérdidas o ganancias, o, mejor dicho, conciliación o compensación, que ayudan a convertir una obra/un autor en un producto transcultural.

En el *Capítulo 4* se realiza un análisis externo de la circulación literaria incorporando el concepto de *gatekeeping* que describe las actividades de *gatekeepers* chinos. Se pretende arrojar luz sobre el papel de los agentes humanos que han participado en este proceso —traductores, editores, críticos o agentes literarios, pero también actores no humanos como las instituciones— para poder identificar las redes regionales, nacionales, internacionales o transnacionales que estos actores han logrado establecer. A pesar de varios incentivos nacionales, un diálogo sur-sur directo todavía se ve poco posible, pero la globalización también da lugar a espacios y redes de intercambio novedosos. El capítulo se divide en tres partes:

- los mecanismos institucionales: un panorama sobre los cambios generales en el sector editorial chino y los engarza con la publicación, así como una discusión sobre las subvenciones a la traducción literaria;
- las antologías de literatura latinoamericana: muestra la mediación editorial y un análisis imagológico de los materiales léxicos y visuales que permiten percibir una imagen híbrida sobre la literatura latinoamericana construida por dichas antologías;
- los traductores, según Marling, se encuentran entre los *gatekeepers* más importantes (2016, p. 7) en la formación de la literatura mundial. Gracias a los materiales paratextuales (prólogos y epílogos de traductores), entrevistas publicadas en la prensa y realizadas durante la investigación, memorias y correspondencias, una indagación respecto a la evolución de la figura del traductor es posible.

2. De *Ruoxiao minzu* a *Shijie wenxue*: Delimitar la literatura latinoamericana en la visión china

2.1 Construcción de *Ruoxiao minzu*: traductor como lector activista

No parece adecuado definir el estado “mayor” o “menor” de una literatura de un país basándose únicamente en términos de prestigio a nivel internacional; aún así, referirse en términos de “central” o “periférico” (Heilbron, 1999), aunque el concepto haya sido cuñado de manera objetiva en resultados estadísticos sobre la cantidad de traducciones⁴, también puede despertar cierta insatisfacción. Teniendo en cuenta esta preocupación cada

⁴ El modelo de centro-periferia de Johan Heilbron (1999) es un modelo tomado de Abram de Swaan (1993) en su estudio sobre las relaciones entre lenguas (y de Immanuel Wallerstein para las relaciones económicas entre los países) y aplicado por Heilbron al mercado mundial de la traducción. Según Heilbron, dentro del sistema internacional de la traducción, el inglés ocupa un lugar hipercentral, seguido por el francés, el alemán y el ruso. El español, el italiano, el danés, el sueco, el polaco y el checo ocupan una posición semiperiférica. Los demás idiomas se encuentran en la posición periférica. Heilbron indica que la centralidad de un idioma implica, por un lado, más flujos de traducción de esta lengua a otras lenguas que poseen una posición menos central en el sistema; por otro lado, una mayor capacidad de convertirse en la lengua intermediaria para la comunicación entre dos idiomas menos centrales, como por ejemplo la traducción indirecta de la literatura hispánica al chino a través del inglés o el ruso. La distribución desigual del capital literario en el universo literario se corresponde también con una distribución desigual del capital lingüístico y literario (Casanova, 2002, p.8).

vez mayor frente a la imparcialidad en la clasificación de la literatura mundial, términos como “fuerte” o “oprimido/ofendido/pequeño y débil” parecen ser aún más incongruentes en el discurso de hoy en día cuando las relaciones de poder han cambiado. Sin embargo, es necesario modificar el lugar de enunciación e introducir estos términos como conceptos históricos para comprender mejor el contexto en el que se originaron los primeros intentos de introducir la literatura latinoamericana en China.

Dentro de la historia de la traducción china, la expresión *Ruoxiao minzu* (naciones pequeñas y débiles) implica una emoción nacionalista y al mismo tiempo tiene una connotación cosmopolita. En la historia contemporánea china, *Ruoxiao minzu* no cuenta con un inventario reconocido de países, y se trata de una concepción híbrida y cambiante que, en el contexto de la traducción literaria en la primera mitad del siglo XX, tiene una doble referencialidad: con respecto a una proyección del posicionamiento geopolítico vulnerable de China en el mundo, así como a la propia posición de dichas naciones frente a las potencias occidentales poderosas (Song, 2002, p. 55).

En la década de 1920, la traducción literaria ocupó una posición central en los polisistemas culturales. Sin embargo, la literatura latinoamericana traducida durante este periodo ha sido siempre omitida por los historiadores de traducción. Estas traducciones se han interpretado como “bienes accesorios” en la ola de traducción de la literatura de países “pequeños y débiles” –contrario a lo que pasó con las obras de los autores del *Boom* en los años 80, que tuvieron una recepción notable en China–, por lo que han sido

descuidadas por los comparatistas. Para recuperar esta historia, no se puede prescindir de las revistas literarias debido a que todas las traducciones de la literatura latinoamericana producidas en este periodo, por poca que fuera la cantidad, se publicaron en este medio. En los años 20 y 30, las revistas literarias fueron un medio de comunicación que cobró gran importancia para distintos grupos literarios, cuyos miembros normalmente se ocupaban tanto de la escritura como de la traducción, colmando y renovando el repertorio local para la construcción de una Nueva Cultura⁵. Como una importación alternativa a un campo literario donde coexistían diversos modelos de traducción, “pequeño y débil” también conllevaba connotaciones de una posición marginalizada de la traducción de literaturas escritas en idiomas menos traducidos en comparación con aquellas en inglés, japonés y francés en el campo literario chino en ese periodo. El grupo literario más ligado a esta práctica fue la Sociedad de Estudios Literarios⁶. En el primer número de la revista de la organización se halla una propuesta de diversificación de traducción literaria con el fin de conectarse a la arena mundial:

⁵ A mediados de la década de 1910 y 1920, el movimiento Nueva Cultura surgió de la desilusión con la cultura tradicional china, tras el fracaso de la República de China, fundada en 1912. Alrededor de 1919, la revista *La Jeunesse* reunió a un grupo de personas con ideales comunes que proponían nuevas formas culturales y nuevas formas de pensar basadas en estándares globales y occidentales.

⁶ Sociedad literaria fundada en 1920 para la promoción de una nueva literatura, en virtud de la propuesta de doce miembros-fundadores, entre ellos Zhou Zuoren, Zheng Zhenduo y Mao Dun. Aunque los miembros mantenían distintos principios literarios, “*art for life’s sake*” era lo que generalmente sostenían, y el estilo que promovían en la mayoría de los casos era el realismo.

Romper los lazos con el espacio mundial de la literatura es igual que cercenar el acceso al espíritu humano más elevado [...] Aquellas naciones que antes subsistían débilmente en el ámbito de la literatura mundial empiezan a mostrar signos de recuperación [...] Los chinos todavía estamos en medio de letargo, sin contribución en absoluto. De hecho, es nuestra gran vergüenza! (Jia [1921], 1985, pp. 536-537)

Dicho esto, es posible darse cuenta de una crisis de identidad literaria de traductores-escritores chinos, que fue remodelada por la noción de literatura mundial, como indica Lydia Liu: “From the beginning, the Chinese translation of the term, ‘*shijie wenxue*’ (world literature), has assumed the enormous burden of explaining and justifying China’s membership in the modern international community” (1995, p.188). Considerados como minoría en el escenario literario mundial, los intelectuales chinos arrojaron su mirada tanto al “pequeño y débil” como al “fuerte y poderoso”, al ver que la literatura china iba perdiendo su posición en el escenario literario mundial, con el fin de renovar la literatura nacional.

La introducción de la literatura latinoamericana inició con *Xiaoshuo Yuebao*, revista mensual de ficción y una de las más influyentes en la década de 1920. Esta fue fundada por la Editorial Comercial en Shanghai, ciudad que en ese entonces había desplazado a Beijing como el centro cultural chino. Como editor-traductor, Mao Dun impulsó el uso de chino vernáculo, en vez del clásico, en la traducción literaria, y renovó el contenido de *Xiaoshuo Yuebao* en 1921, año en el que la revista tuvo una estrecha conexión con la Sociedad

de Estudios Literarios. Pese a la brevedad de su dirección, la reforma tuvo una significación importante en la consagración del modelo de la traducción de obras literarias producidas en países “pequeños y débiles” (“*Ruoguo moshe*”, el modelo de las naciones pequeñas y débiles, concepto cuñado por Wang 2003). A través de una estrategia de “operación colectiva” para “acumular capital simbólico” (Lu 2013), ciertos traductores como Lu Xun, Zhou Zuoren y Mao Dun intentaron promover la introducción de las literaturas de *Ruoxiao minzu*. Así pues, se desplegó con un número especial de “literatura de las naciones ofendidas” donde el editor explicó su motivación:

La literatura de una nación es la representación de su nacionalidad, un producto mezclado del contexto sociohistórico y el espíritu del tiempo. Para entender el auténtico espíritu interno de una nación hay que leer su literatura, posiblemente el único acceso que conduce a ello [...] nos conmueve su alma ofendida porque también somos víctimas de la irracionalidad del sistema y pensamiento tradicional y compartimos el dolor; su alma insultada pero positiva nos conmueve aún más por lo que estamos más convencidos de que se encuentra oro en el cascajo de la humanidad, nos espera la luminosidad detrás de la oscuridad del camino (Jia [1921], 1985, pp.343-344).

Desde el inicio, los precursores chinos trataban a los países “pequeños y débiles” como “nosotros”, en vez de “ellos”, mediante una construcción de lazos emocionales. Hicieron hincapié en la afinidad por ser pueblo “oprimido/ofendido”, pero el valor literario estaba ausente en su argumento. Por consiguiente, enumeraron los idiomas empleados por la literatura de

estas naciones resaltando la “independencia lingüística”, pero a la vez rechazaron su esencialidad en la construcción de una literatura distinta de las demás:

El idioma no significa más que una herramienta [...] en los países independientes sudamericanos, como por ejemplo en Argentina se habla español. A pesar de ser escrita en español, las obras de Manco, S., Harera, L.B., o Gardel, J.S. se diferencian totalmente de las de Ibañez, V.B., Zamacois, E.; así como el uso de portugués en Brasil no quiere decir que las novelas de Aranha, G., Netto, C., Peixeto, A., De Assis, M. sean iguales que las de Queiroz, T., Lima, S.M., d’Almeida, F., Da Camara, D.J., lo cual justifica que los rasgos de una literatura nacional no reside en el uso de un idioma distinto (Jia [1921], 1985, pp. 346-347).

Bajo este discurso vehemente y apasionado, la literatura latinoamericana poseería un lugar indiscutible en el corpus de traducción; sin embargo, Mao Dun era el único traductor que mantenía un interés coherente en esta literatura durante dicho periodo. Dun recopiló noticias sobre literatura latinoamericana para la sección de “Noticias de literatura extranjera” de *Xiaoshuo yuebao* entre 1921 y 1924, abarcando Cuba, Chile, Argentina, Nicaragua, México y Brasil. Además, tradujo desde el inglés un artículo sobre literatura brasileña escrito por Isaac Golberg, y otros cinco textos (cuatro cuentos y un guión teatral de una escena). Por la limitación de habilidades lingüísticas del traductor, que implicaba que no se tradujera directamente desde el español, se supone que la trayectoria transnacional de los textos

traducidos por Mao Dun puede superar la connotación de “pequeño y débil” y que hay que arrojar la mirada al otro lado del océano Pacífico. Muy probablemente desde *Short Stories from the Spanish*, el traductor chino descubrió “The veil of Queen Mab” de Ruben Darío, el primer texto literario de la literatura latinoamericana traducido al chino. Revistas de mayor reconocimiento como *Poet Lore* y *The Living Age* fueron intermediarias en esta triangulación de transferencia de bienes simbólicos, desde la cual Mao Dun tradujo “Papa and mama” de Eduardo Barrios y “The Hobo: An Argentine tale” de Federico Mertens, así como Wan Liangrui tradujo “Poetry in Chile” de Willis K. Jones.

En esta misma línea, cabe mencionar a los agentes estadounidenses. Antes de convertirse en Harriet de Onís, conocida mediadora cultural de literatura latinoamericana en Alfred A. Knopf, Harriet V. Wishnieff fue editora de la revista *World Fiction*, cuyo subtítulo en 1922 era “Today’s best stories from all the world”, la cual Mao Dun supuestamente tomó como referencia para la traducción de “Last throw” de Aluísio Azevedo y “Knight of death” de Enrique López Albuja⁷. Libros de Alfred Coester, Isaac Golberg y Bernard Moses⁸ constituían fuentes de información desde las que Mao Dun observó

⁷ El traductor no indicó el origen pero se puede notar que hay repetición en la selección de textos a traducir entre *World Fiction* y traducciones de Mao Dun (Shen Yanbing) y su hermano Shen Zemin, publicadas en revistas literarias. Aparte de las dos mencionadas aquí, en 1923 publicaron “Bonjour, the Highwayman” de Victor Efitmui y “Will he come?” de Ivan Vazof, traducciones publicadas en la revista estadounidense en los últimos números de 1922.

⁸ Mao Dun hizo comentarios cortos sobre *Spanish colonial literature in South America* y

que “la raza, el medioambiente, el carácter y el pensamiento se diferencian de los españoles, por tanto debemos tratar la literatura hispánica emigrada en Sudamérica con un respeto especial” (XSYB XII.11 [1921],1999, p. 201).

Basados en materiales extranjeros, Yang Changxi y Zhou Yang tradujeron respectivamente dos artículos introductorios sobre literatura argentina y brasileña en 1931, en una revista titulada *Xiandai Wenxue Pinglun* (Comentarios a la literatura moderna) que surgió en el marco del movimiento cultural liderado por el gobierno nacionalista del KMT⁹. El enfoque fue la liberación nacional y el desarrollo económico como bases indispensables para asentar la “independencia literaria” de Argentina y de Brasil, lo que implicaba que este era un camino que debería tomar China. Para Mao Dun, las autoridades pretendían intervenir la creación literaria e imponer una nueva corriente cultural con el fin de ocultar la lucha de clases (Mao, 1997, pp. 634-640), aprovechando las naciones “pequeñas y débiles” como recurso auxiliar de una política cultural nacionalista (Mao [1931], citado en Song, 2002, p.60). Sin embargo, hay que señalar que no se pueden generalizar todas las prácticas en ese momento histórico frente a la amenaza de invasión de Japón. Dado que el japonés era una lengua dominada por muchos intelectuales chinos de esa época, los materiales escritos en este idioma también formaron parte del triángulo de circulación de conocimientos. En 1932 se publicó en la revista *Qingnianjie* (青年界) una introducción sobre el panorama literario latinoamericano titulada “Xiandai

The literary history of Spanish America en un artículo publicado en *Wenxue* (Literatura).

⁹ La abreviatura de Kuomintang, el Partido Nacionalista Chino, que se fundó tras la Revolución de Xinhai de 1911.

Ladingmeizhou de wenzue” (Literatura latinoamericana contemporánea). Fue un artículo escrito por el diplomático japonés Horiguchi Kumaichi y traducido al chino por Lou Shiyi. La contradicción subrayada defiende una perspectiva general asiática sobre América Latina: “Los lectores pueden ver aquí que en este continente, se puede encontrar el amor del poeta y novelista a la belleza de la elegancia. Los que consideran que en este lugar sólo existe una organización social ingenua, los conflictos civiles y la barbariedad se limitan a ver los disturbios externos” (p. 166).

En 1934, Mao Dun tradujo “Campeón de la muerte” de López Albuja – cuento publicado con un seudónimo en el número especial de “Literatura de naciones pequeñas y débiles” de *Wenzue* (Literatura)—, diez años más tarde que otras traducciones ya mencionadas. Una encuesta realizada por la revista, en el mismo año, mostraba que la mitad de sus lectores no eran capaces de leer obras extranjeras en su idioma original y que la mayoría preferían leer traducciones que las obras clásicas y los autores chinos (Horiguchi, 1932). Para un traductor que estaba en contra de las políticas culturales nacionalistas, la traducción también suponía una vía alterna para expresar sus opiniones bajo la censura. Al revisar los paratextos¹⁰, teniendo en cuenta su

¹⁰ Aquí se aplica la definición de Genette ([1987], 2001) sobre paratexto: “se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda una especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos” (p.8), que se puede dividir en peritexto (elementos internos del libro publicado, como títulos de capítulos, notas de pie, prefacios, etc.) y epitexto (materiales situados al exterior del volumen, como entrevistas, reseñas, diarios, correspondencias etc.) (p.10). Aunque no alude a

postura, es evidente que la traducción del título del cuento de López Albuja fue una forma satírica:

El título original es ‘Knight of death’, pero me parece demasiado fuerte y no conviene al ambiente de nuestro día. Por lo tanto busco específicamente un título con tinta nacionalista, y al final me quedo con palabras significativas: ‘Cuimin taisui’ (un *Taisui*¹¹ que apresura la muerte de personas)” (“nota del traductor” de “Cuiming taisui”. En: Mao [1934], 1999, p. 289)

Cabe mencionar el rol de “traductor” del propio autor peruano entre dos mundos, quien también incorporó un glosario de los términos quechuas que figuran en los relatos, lo cual propició la circulación de una narración situada en un espacio exótico de costumbres desconocidas¹². Si bien a nivel textual la otredad creada por López Albuja se mantuvo a grandes rasgos con una combinación de métodos extranjerizantes —como la explicación, la nota al pie y la transliteración de las palabras quechuas (*bualqui, iscupuro, shipina, chacta, chacacar, illapaco*)—, términos como *cholo* y *mitsis*, que tienen

traducción, este modelo ha tenido repercusión en los estudios de traducción, por ejemplo véase Tahir Gürçağlar (2002).

¹¹ En la tradición china, *Taisui* es la Rama Terrestre o Signo Astrológico que rige el año en curso. Conocido también como el Gran Duque, afecta a la gente cuyo signo astrológico es opuesto al del año en cuestión, ya que lo “ofenden”.

¹² Véase Churampi Ramirez, Adriana. https://www.academia.edu/4095348/Los_otros_en_USHANAN_JAMPI_y_EL_CAMPEON_DE_LA_MUERTE Recuperado[20/03/2016].

connotaciones socioculturales específicas, simplemente pierden su función cuando se trasladan al contexto chino. El *cholo* fue traducido a 好汉 (hǎohàn, hombre verdadero), y *mitsis* a 白种人 (báizhǒngrén, hombre blanco).

Para Mao Dun, este texto violento “sin duda es la vida de indígenas desde la perspectiva de los blancos, pero nos permite entrever el concepto y métodos de venganza ingeniosos y crueles, también pone de manifiesto que los indígenas no gozan de una protección jurídica bajo la norma civilizada, por tanto, el viejo Tucto tiene que acudir a métodos ancestrales para vengarse de la persona [que raptó a su hija]” (ibid.) La breve introducción de Mao Dun, como una guía de lectura, transmitía a los lectores, de antemano, una sensación de simpatía sobre un pueblo lejano, en vez de reforzar lo monstruoso de su forma de vida. Este intento también se observa al final del relato, cuando el *illapaco* (tirador) contratado por fin consigue matar al culpable con el último de los diez disparos, como haber prometido. El traductor chino atenuó el elemento canibalesco hasta cierto punto, elevando el respeto del asesino al muerto:

TO¹³: Y para mí el corazón —añadió Juan Jorge—. Sácalo bien. Quiero comérmelo porque es de un cholo muy valiente.

TM: “我要他的心儿 ——琼育格尔接着说，替我把心挖出来，因为这是一颗好汉的心呀！” (Quiero su corazón —continuó Juan Jorge—. Sácalo para mí, ¡porque es corazón de un hombre verdadero!)

¹³ TO: texto original, TM: texto meta.

(Mao [1934], 1999, p.302)

La selección de este texto se puede interpretar como su preferencia de literaturas del “oprimido” por el *habitus* adquirido en el periodo anterior. Pero quizás lo más importante es el tema de la injusticia que sobresale en este texto, al expresar lo que era difícil publicar directamente como escritor bajo un ambiente sociopolítico más complejo¹⁴. Junto con otras traducciones publicadas en *Wenxue* y *Yiwen* (Traducciones), en 1935 fue recopilada en *Taoyuan* una colección de relatos de naciones “pequeñas y débiles”.

La tendencia utilitaria en sus prácticas de traducción no quiere decir que Mao Dun eligió los textos sin preocupación literaria. Junto con sus compañeros, insistió en el método de traducción literal para que una nueva literatura china escrita en chino vernáculo pudiera nutrirse de la literatura extranjera. Su interés en el estilo del autor también se refleja en las notas del traductor que acompañan el texto. Por ejemplo, en cuanto a Aluísio Azevedo, indicó que “sus novelas son representación de la realidad sin piedad” y que es “discípulo de Zola”, denominación que repitió frecuentemente, también al mencionar a los novelistas cubanos en los textos informativos. Aunque el cuento traducido del autor brasileño “no es su trabajo más representativo”, “plasma el ambiente del casino en unas dos mil palabras y describe de forma profunda el estado de ánimo de un copetudo que se arruina apostando, lo

¹⁴ Lu (2014) advierte que no se pueden analizar las prácticas de traducción (selección de texto y estrategia de traducción) de Mao Dun en los años 30 desde una sola perspectiva, sino que hay que entenderlo como un resultado de interacción concurrente entre la censura, las tensiones del campo y el *habitus* del traductor.

cual me encanta. Por eso decidí traducirlo”(XSYB XIV.5 Mao [1923],1999, p.245). Textos acerca de matrimonio y asuntos familiares (Papa and Mama, The Hobo), y materias que aparecieron en su propia creación literaria publicada en 1927 (Chen, 1988) reflejan una preferencia temática en su selección.

Si se entiende las operaciones de traducción de Mao Dun como una forma de resistencia en un campo de luchas, es entonces interesante ver cómo en los años 50 la traducción de los “pequeños y débiles” y una proyección de “a world literary alliance in terms of oppression and survival” (Tsu, 2010, p. 298) vuelven a la escena como parte de la producción del discurso ideológico político. Esta vez, “la práctica de traducción literaria se subió a nivel nacional y fue totalmente institucionalizada” (Zha, 2004, pp. 87-88).

2.2 Traducciones en revistas literarias

2.2.1 ¿La literatura o el mundo? El caso de *Yiwen/Shijie Wenxue* (1953-1966)

A través de métodos administrativos, la transformación socialista¹⁵ pretendió implementar la integración y la planificación de la traducción literaria. Los recursos y talentos culturales se concentraron en la capital china y, como resultado, Beijing fue sustituyendo a Shanghai como centro de publicación (Wang, 2015, p.8-21). A lo largo del proceso de la institucionalización de la traducción y del traductor, la subjetividad de los practicantes individuales (traductores) se iba desmedrando (Wang, 2007). Se trata de una evolución de las iniciativas individuales a una planificación estatal. Entre los años 50 y 70, los traductores que no pertenecían a ninguna *Danwei* (institución, unidad) también eran regulados por organizaciones del sector o incluso por *Jiedaoban* (oficina subdistrital)¹⁶. Cada etapa de sus actividades de traducción se encontraba bajo supervisión (Wang, 2007, pp.

¹⁵ La transformación socialista de la propiedad de los medios de producción se refiere a la transformación socialista de la República Popular China sobre la propiedad de los medios de producción de 1953 a 1956, incluidas tres transformaciones principales: la transformación socialista agrícola, la transformación socialista de la industria artesanal y la transformación socialista de la industria y el comercio capitalistas. El propósito era cambiar la naturaleza de la relación de producción.

¹⁶ *Jiedaoban* es la abreviatura de *Jiedao banshichu*, que se refiere a la agencia administrativa que presta servicios al subdistrito en municipios chinos.

161-163).

En un campo de producción cultural bajo el control estatal, donde la circulación y producción de bienes simbólicos son altamente politizadas como en este caso, se destaca la interdependencia entre los productos culturales y su uso al servicio del campo político (Heilbron y Sapiro, 2008, p. 32). Desde el punto de vista de la escuela de la manipulación, el patrocinio del Gobierno, “that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature” (Lefevere, 1992, p.15), puede recortar los flujos de traducción y regular la relación entre el sistema literario y los demás sistemas que en conjunto conforman la cultura. Esta mediación institucional sobre la traducción se ejerce a través de un control en la selección del texto, de conformidad con la poética y la orientación política predominante de esa época (Lin, 2002, p.178), dejando poco espacio libre a los editores y traductores.

Entre su primera edición en 1953 y el cierre de publicación en 1966 por la Revolución Cultural¹⁷, *Yiwen* (Traducciones) era la única revista de distribución pública que se dedicaba a la traducción e introducción de literatura extranjera. Mao Dun, que había asumido el puesto de Ministro de Cultura, dirigió la redacción de la revista hasta 1958. El preámbulo de la revista hace referencia a la versión predecesora de esta revista con el mismo título, una iniciativa de Mao Dun y Lu Xun en los años 30, enfatizando la

¹⁷ La publicación de la revista se recuperó en octubre de 1977 pero los textos circulaban solamente entre instituciones estatales. Un año después en 1978 la circulación se volvió hacia el público.

importancia de la traducción de la literatura soviética (Cui, 2009, p.87). Con lo anterior, se define un orden de prioridad en la traducción literaria, —marcada por una visión selectivamente amplia en respuesta “no sólo a la necesidad urgente de fortalecer el aprendizaje sobre las obras literarias sobresalientes de realismo socialista provenientes de la Unión Soviética, sino también al requisito de obtener una amplia gama de referencia para mejorar nuestro nivel profesional y, por lo tanto, hay que estar familiarizados con la literatura clásica y obras revolucionarias y progresivas de los países capitalistas, así como de las regiones coloniales y semicoloniales” (*Yimen* I.1, p.2)—, así como en la convocatoria para traducciones y artículos: “la URSS, las democracias populares, y otros países”.

En los primeros años, la “licencia literaria” había sido emitida por la Unión Soviética, punto de control y de tránsito de obras literarias extranjeras para el país asiático en dos sentidos. Las vías de conseguir libros extranjeros eran escasas y los títulos editados en la Unión Soviética eran de más fácil acceso porque China tuvo un acuerdo con estos países para intercambiar libros recién publicados entre sí¹⁸. Respecto al contenido, según la observación de Wang (2015, p. 307), las fuentes de textos, las pautas y el enfoque de selección, la poética dominante de las obras traducidas, así como las perspectivas de crítica en *Yimen* eran cerca de una reproducción de las revistas soviéticas. El conflicto chino-soviético empeoró en 1957; como corolario, en la revista se hizo la convocatoria de “traducciones de obras

¹⁸ La otra forma era reservar libros directamente a través de la única librería internacional que existía en el país, una práctica casi exclusiva de las instituciones de investigación.

literarias de todos los países del mundo”, ampliando la delimitación del “mundo”. La cantidad de obras soviéticas disminuyó de manera considerable. En los últimos años de la década de 1950, la revista dibujó un mapa de “progressive writers”, quienes fueron “regarded as individuals sharing similar leftist concerns rather than as representatives of their national literatures, and the version of literary internationalism they embodied was unrelated to nation-states or to Cold War power blocs”, y un plano emergente de literatura anti-colonial de *Ya-Fei-La* (Asia, África y América Latina) (Iovene, 2014, p.66), concepto estrechamente asociado a la traducción literaria china que era enfatizado por el Gobierno chino en las relaciones internacionales con el fin de promover el desarrollo de la solidaridad de países del Tercer Mundo. Desde 1959, la revista cambió su nombre a *Shijie Wenxue* (*Literatura Mundial*). Sin embargo, junto con la desaparición de la convocatoria de traducciones, la configuración de los conceptos de *mundo* y de *literatura* dejó de estar abierta a discusión.

En ese momento, China se vio como portavoz de lo que denominó “la lucha contra el imperialismo, el colonialismo y el hegemonismo”. Bajo este discurso, la presencia de literatura latinoamericana en la revista inició en 1953 con poemas publicados dentro del marco de un homenaje a José Martí, se amplió desde 1957 y culminó en 1959 después de la Revolución cubana —incluso aparecieron traducciones de comentarios políticos y textos para celebrar esta victoria escritos por autores chinos—. A parte de textos literarios, también se publicaron introducciones y noticias sobre escritores latinoamericanos y traducciones de sus discursos (Neruda), así como reseñas de las versiones chinas de sus obras.

La traducción literaria desempeñó un papel de mediación diplomática para el nuevo régimen establecido en 1949 (Wang, 2015, p. 294). La formación de expertos del idioma y la fundación del Departamento de Filología Hispánica en 1953 también fueron una respuesta a esta necesidad. No hay que olvidar que en muchos casos se trató de un deseo bilateral.¹⁹ Quizás un aspecto poco atendido en el paradigma de la literatura mundial es que, antes de la lógica estética, los viajes pueden ser la base de intercambios literarios. Como señala Teng (2011, p.3), en general, los autores más traducidos (Pablo Neruda, Jorge Amado, Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias) en esta época eran los que mantenían relaciones más estrechas con el país asiático. Si se limita el corpus de traducciones a esta revista estudiada, casi todos los autores contemporáneos traducidos en ella eran delegatarios

¹⁹ Entre 1950 y 1959 hubo 1200 intelectuales latinoamericanos que visitaron el país asiático, entre ellos, se encontraban escritores invitados por el Gobierno chino. Durante las visitas se publicaba normalmente una noticia en el *Diario del Pueblo* junto con la introducción de sus libros. Entre ellos, Neruda era un mediador importante en el establecimiento de relaciones diplomáticas entre China y Chile (Teng, 2011, p.8). Sergio Pitol trabajó para una revista china en Beijing en 1961 y recordó que “entonces López Mateos estaba pensando abrir relaciones diplomáticas con ese país asiático, pero no fue posible debido a la presión que Estados Unidos ejerció sobre el Gobierno mexicano” (Jiménez, 2011, p.26). Según Pang (2002, p.22), la mujer de José Venturelli, Delia Baraona, empezó a trabajar desde septiembre de 1953 como la primera profesora extranjera de castellano en el Instituto de Lenguas Extranjeras de Beijing (ahora Universidad de Lenguas Extranjeras), y su otro empleo era secretaria general de la Conferencia de Paz de los pueblos de Asia y del Pacífico.

latinoamericanos en la Conferencia de Paz de los pueblos de Asia y del Pacífico, celebrada en Beijing en 1952 (Martin Carter, Manuel Zapata Olivella, Jorge Zalamea, Otto-Raúl González, Nicolás Guillén, Raúl González Tuñón, Elvio Romero, etc.), o habían visitado el país durante esa época por invitación del Gobierno chino en otras ocasiones, como por ejemplo la celebración del 10 aniversario del establecimiento de RPC en 1959 (Carlos Francisco Changmarín, etc). Si se fija en la fuente de estas traducciones, además de unas revistas y periódicos comunistas extranjeros (cubanos y estadounidenses), hubo una gran parte que eran manuscritos o mecanografiados provenientes del autor durante su estancia en China. Por ejemplo, en 1956, Asturias participó en el acto del aniversario número 20 de la muerte de Lu Xun. A pedido de la revista, recomendó unos poemas suyos y escribió un artículo en el que afirmó que “la literatura latinoamericana, hispanoamericana, o india-americana, como quieran, tiene que ser estudiada como un conjunto orgánico” (*Yíwen*, IV.2, p.186). Posterior a su viaje, una delegación de artistas y escritores chinos se reunieron con él en Buenos Aires, historia más tarde contada en “Relaciones literarias china-latinoamericanas” y publicada en la revista.

Los viajes fueron organizados por el Gobierno chino en el marco de “propaganda and invitations” (Hubert, 2017, p. 337), desde lo cual se revela la relación entre la política y las actividades literarias. Los itinerarios de viajes eran diseñados previamente, mejor dicho, eran un “tourisme escorté”, en palabras de Popa (2010, p. 97). Desde estas visitas de los intelectuales latinoamericanos de la izquierda, se produjeron una serie de textos. Bernardo Kordon desempeñó el cargo del presidente de la Asociación Argentina de

Cultura China y realizó varias visitas a China; con base en estas experiencias escribió *600 millones y uno* (1958), *Reportaje a China* (1964), por mencionar algunos (Huang, 2004, p.59). Los intercambios culturales que tuvieron lugar en ambos continentes a través de viajes constituyeron la base del intercambio cultural chino-latinoamericano y los impactos provocados superaron al motivo inicial diplomático de estas visitas organizadas. El análisis de Rosario Hubert (2017) sobre los textos de Raúl González Tuñón, María Rosa Oliver, Norberto Frontini y Bernardo Kordon argumenta que estos textos sobre China, aunque eran productos de viajes a lugares seleccionados y bajo supervisión, con expectativas del Gobierno chino de que escribieran informes positivos de vuelta a su propio país. La motivación de su escritura no se limitaba a los intereses políticos en la revolución socialista china sino que se originó en el encanto humanista de la cultura china, al que los argentinos tuvieron poco acceso directo por la falta de instituciones dedicadas a estudios chinos. No era “a mere reproduction of Maoist propaganda, but rather, a creative product of a periphery in the world republic of letters” (p. 339). A la otra dirección, las obras de escritores argentinos quienes no viajaron hasta China también fueron traducidas al chino por un interés suscitado en ambas partes. Álvaro Yunque llamó la atención después de sus traducciones de poemas chinos. Se publicó una antología de sus cuentos infantiles titulada *Martín no robó nada* en 1958. La obra teatral de Augustín Cuzzani *El centroforward murió al amanecer* fue traducida en 1961 a través del ruso y tuvo una recepción inmediata por su tema anticapitalista y estilo vanguardista marcado por la influencia de Brecht. El escritor Gao Xingjian que tenía un grupo teatral estudiantil, experimentó por primera vez con un escenario vacío que rompió las convenciones

realistas que dominaban el escenario chino en ese momento (Quah, 2004, p.6). El Teatro de Arte del Pueblo de Shanghai (Shanghai renyi) también la llevó al escenario varias veces. Los frecuentes encuentros de forma institucional²⁰ dieron lugar a contactos directos entre dos ámbitos, que en unos casos se convirtieron también en iniciativas a nivel personal por parte de los traductores quienes fueron enviados a América Latina por formación o trabajos diplomáticos (por ejemplo, la traducción de *Maestra voluntaria* (escrito por Daura Olema García y publicado en 1962)²¹, novela laureada del Premio de Casa de las Américas).

Respecto al género literario, la poesía, más que la ficción, fue el más traducido de la literatura latinoamericana en *Yiwen/Shijie Wenxue*. A parte de traducciones sueltas, hubo tres “selecciones especiales” de poemas latinoamericanos. A esto contribuyó el discurso predominante de “poesía

²⁰ Debido a que la mayoría de los países latinoamericanos anticomunistas no establecieron relaciones diplomáticas con China y que muchos izquierdistas eran exiliados, estos viajes no obtuvieron apoyos estatales por parte de su propio país, y se llamaban *intercambio cultural “no oficial”*, pero por parte de China era institucional.

²¹ Desde 1962, Cuba ofreció una cantidad de becas para que los estudiantes chinos estudiaran castellano en la Universidad de la Habana; Huang Zhiliang fue uno de ellos e incluso participó con los locales en una lucha. Con su mujer, volvieron a Cuba varias veces como diplomáticos después de graduarse. Su propia experiencia en Cuba le dio oportunidades de presenciar la vida de las maestras voluntarias, y conocer personalmente a Che Guevara y Nicolás Guillén, lo cual lo motivó a traducir obras sobre esa tierra y su pueblo. En 1964 publicó en la revista fragmentos traducidos de la novela (Feng, 2011, p.17, 39).

como herramienta de lucha”²², algunos de los poemas traducidos mostraron un mérito literario dudoso por su carácter propagandista; incluso recibieron quejas por parte de los lectores: “me parece aceptable que la revista literaria reaccione a la necesidad política, pero no se puede disminuir el nivel artístico”, “los poemas traducidos no son de buena calidad, estrictamente, algunos no son poemas”, “el porcentaje de poesía se podría reducir” (*Yiwen* V.9, pp. 197-198). Esta tendencia general en la revista quizás correspondió a una discusión sobre el desarrollo de una nueva poesía china, propuesta por Mao Zedong. En 1958, Mao señaló que la nueva poesía debía tomar forma de “canto folclórico”, que en cuanto al contenido y método de creación debía ser “una constitución unitaria de dos estilos contrarios: realismo y romanticismo revolucionario” (citado en Fang, 2002, p.80), lo cual contribuyó al establecimiento de una norma de traducción²³ que explica, de

²² Por ejemplo, hablando de la poesía de Mayakofski, “en términos generales, por el ritmo y otras razones, resulta ser difícil que la poesía vaya más allá de sus propias fronteras en comparación con la prosa. Éste no es el caso de Mayakofski, su rugido como trueno incita excitación a las fibras del corazón de los poetas chinos. Consiguió combinar la poesía combinada con la realidad revolucionaria, se convirtió en armas de lucha” (*Yiwen* V.11-12, p.9).

²³ *Norma* es un concepto acuñado por Toury (1980, 1995) en los Estudios de Traducción, que se refiere a las pautas que determinan la aceptabilidad de los comportamientos traductores y, sobre todo, a las restricciones sobre la decisión traductora en una cultura, en un momento histórico determinado. La interpretación y aplicación de este término se disputa y se expande después de su postulado, especialmente por estudiosos de la Escuela de Manipulación. De acuerdo con Hermans (1996, p.23), “norms play a significant part, firstly, in the decision by the

alguna manera, que en la selección y la traducción del texto se evidencie un estilo claro, como sucede, por ejemplo, en los cancioneros de Nicolás Guillén y en unas odas de Pablo Neruda.

El rechazo a la diversidad resultó en una reescritura hallada en los paratextos, a través de los cuales se creó una imagen monótona e inmóvil de la poesía latinoamericana, tanto a nivel de contenido como de estilo. Al hablar de la literatura mexicana, “tanto por la cantidad de poetas como por el número de obras, la poesía es el género literario más popular en México. La poesía anterior estaba lejos de la vida y de la lucha del pueblo, pero ahora, en la poesía también se puede ver una nueva corriente” (*Yíven* V.1, p.196). Entre 1953 y 1958, se publicaron varios discursos y artículos de Pablo Neruda en la revista. En una traducción fragmentada del discurso de Neruda en el Congreso Continental de la Cultura, que se tituló “Poesía y opacidad”, se destaca la idea de que la poesía no debe ser ininteligible para los lectores, porque un discurso opaco pertenece a una clase privilegiada y es vestigio del feudalismo (*Yíven*, I.10, p.14-19). En la nota final de otro artículo, “Infancia y poesía”, el traductor comentó: “Estos artículos demuestran de manera

relevant agent in the receptor system whether or not to import a foreign-language text, or allow it to be imported; secondly, if it is decided to import, whether to translate [...] or to opt for some other mode of importation; and thirdly, if it is decided to translate, how to approach the task, and how to see it through”. El investigador señala que lo más importante es en qué ámbito y por qué causas se originan dichas normas (Hermans, 1999). Aunque es criticada por una aproximación desprovista de atención a la subjetividad de los traductores, sigue teniendo valor en el presente análisis.

elocuente que la única manera de crear poesía, así como todos los géneros de literatura, es fundirse e identificarse con las masas” (*Yimen* VI.6, p. 164). En un artículo de Luis Enrique Délano²⁴, se afirma que tanto Vallejo como Neruda abandonaron temas abstractos y escuelas literarias europeas después de la Guerra Civil Española, y escribieron poemas accesibles para todo el mundo (Enrique Délano, en SJWX I.3, p.159-161). Sin embargo, solamente se dio la oportunidad de conocer *El tungsteno* de Vallejo y su vida revolucionaria²⁵ en vez de una discusión sobre su aspecto literario como un poeta modernista.

Cabe mencionar que, en el artículo titulado “Sobre escritores progresivos en América Latina”, Luis Enrique Délano enumeró a los autores y obras “traducibles” inscritas en la poética predominante del realismo social: “no estamos interesados en los autores que prestan demasiada atención a la forma y pretenden mostrar habilidad literaria, sino en los que consiguen alcanzar una combinación racional del estilo nacional y la lucha de su pueblo” (p. 157), resumiendo el criterio de selección, sino también enseñándonos un modelo de paratextos, una tendencia de reducir la literatura latinoamericana a una literatura revolucionaria escrita por luchadores, sobre contradicciones irreconciliables entre clases sociales, opresión de

²⁴ Luis Enrique Délano trabajó entre 1959 y 1960 en la editorial de Lenguas Extranjeras. Fue traductor, escritor y reportero para dos periódicos chilenos (Teitelboim, 1985). El artículo mencionado aquí fue escrito a petición de la revista.

²⁵ La traducción del capítulo II de *El tungsteno* fue publicada como una “preclara obra en prosa de Vallejo” (SJWX V.8, p.63), unos meses antes de su edición en formato de libro.

colonizadores, dictadores y del imperialismo estadounidense.

Los autores clásicos también entraron en la lista de traducción de la revista gracias a textos que trataban estos temas, subrayados en las notas del traductor, como “El matadero” de Echeverría, los cuentos sobre la precariedad minera de Baldomero Lillo, o los poemas sobre esclavos negros de Castro Alves. En este sentido, “editors and translators were expected to act as censors, but they primarily remained literary professionals who redacted not to expunge but to keep open the traffic of texts” (Iovene, 2014, p.70). La literatura latinoamericana, a diferencia de la “occidental” que podría ser “objeto de crítica” o “reproche de la sociedad capitalista”, se vio reducida a la connotación de *Ya-Fei-La*, en cuya construcción participaron también los traductores y editores. Abstenerse de la lucha y desprenderse de las masas equivalía a ser un escritor latinoamericano no aceptable.

La segunda “Selección especial de poesía latinoamericana contemporánea” tuvo como objetivo mostrar cómo nuestros camaradas combatían en el frente “contra el colonialismo y por la liberación nacional” cuando “la marea de anti-imperialismo estadounidense está subiendo entre el pueblo latinoamericano” que “caen en sus garras”, y actuó como publicidad de la “edición de una antología dentro de poco”²⁶ (*Yimen* VI.11, p.64). Este discurso furioso tuvo su auge en la revista después de la Revolución cubana, a través de poemas sobre dicho evento histórico y a través de los relatos de Asturias. A propósito, en una reseña de *Week-end en Guatemala*, la primera obra de Asturias traducida al chino en 1959, se evidencia su función política

²⁶ Aquí se refiere a la edición de *Week-end en Guatemala* en 1959.

en la circulación del texto:

Si *Week-end en Guatemala* se dedica a exponer y satirizar [los delitos de Estados Unidos] otro relato ‘Americanos Todos!’, lo que más se destaca es su ira y queja irrefrenables hacia los Yanquis, como si fuera una erupción volcánica. Revela profundamente la cara del imperialismo estadounidense, despojando con rabia la máscara glorificada de este “salvador de las naciones pequeñas y débiles” ante todos los pueblos del mundo [...] Si unimos la fuerza de todos los pueblos que aman la paz, como un tsunami, enterraremos el imperialismo estadounidense en el fondo del mar (SJWX II.6, p.153)

Al comparar las notas del traductor con las de los años 20, uno se puede observar que, aunque aparecieron sus voces, los traductores eran en realidad invisibles. El traductor expresó en su nota que eligió el relato de Lillo porque “a los mineros chilenos les gusta. Tratan sus obras como arma que les inspira a luchar. Los escritores progresivos chilenos lo honran como gran pionero del realismo social. Los lectores normales también se encontrarán impresionados y conmovidos al leer sus obras” (*Yiwen* V.6, p.111). Aunque en realidad el traductor eligió el texto porque encajaba en su gusto personal²⁷, para el discurso dominante no pareció una motivación legítima. Puede ser una coincidencia que el traductor utilizara un nombre ficticio aquí, “Mei Ren” —que en chino la pronunciación es igual a la de la palabra “no hay nadie”—,

²⁷ Según la entrevista de Teng Wei con Wu Jianheng, el traductor “se quedó muy conmovido después de leer ‘La compuerta número 12’ en *El Siglo* y lo tradujo con lágrimas” (2011, p.39).

también puede ser un reflejo del colectivismo que se propugnaba en ese momento. Se nota que en las notas previas de traductores y editores, así como en los comentarios sobre las narraciones traducidas, se apuntaba más a un colectivo abstracto del pueblo revolucionario y el concepto de “yo” individual era debilitado hasta eliminarlo. Más tarde el ambiente sociocultural tuvo un cambio drástico y desde mediados de los años 60 hasta 1977 dejaron de aparecer las iniciativas de traducción motivadas por los intereses personales de los traductores (Wang, 2015, p.174).

La imagen de los autores traducidos era parcial y concentrada en su “progresividad”, un concepto que varía según la tendencia ideológica y la necesidad política, es decir, el factor político condiciona la transferencia literaria y la puede transformar de manera inesperada e inmediata. En su minucioso estudio sobre la reescritura de Neruda en China continental, Teng (2005) señala que su perfil político llevaba el mismo, o incluso un mayor peso que su figura literaria, lo cual fue una realidad para todos los escritores latinoamericanos traducidos en esta época (para Vallejo y Asturias, por ejemplo). El poeta chileno fue etiquetado con una serie de signos políticos “izquierdista”, “progresivo”, “luchador”, “anti-fascista”, y su estilo, como “realista social” y “claro”, disimulando sus diferentes cambios estéticos. Cada poema asociado con el tema político que se tradujo fue tratado como “un puñal que se lanza al imperialismo estadounidense”. Sus piezas más conocidas en el *Canto general* y de amor estuvieron, sin embargo, ausentes en la traducción. El factor político facilitó la entrada de Neruda y más tarde la dificultó. Lo reemplazó otro Pablo, de Rokha, adherente a China en la ruptura chino-soviética. El autor latinoamericano más traducido se convirtió

en un “revisionista soviético”, perteneciente a la zona prohibida de publicación pública y, por ende, desapareció de la revista. No por coincidencia la traducción de Amado también fue interrumpida, por haber sido de un “escritor burgués anti-China”.

Al mismo tiempo, existe un grupo de traducciones de poemas escritos por autores latinoamericanos que prestaron su consenso a las políticas internas chinas —que fueron fuertemente criticadas por otros países en esa época—. “El Viento del Este da nuevas del Gran Salto” fue un extenso poema de Jorge Zalamea escrito durante su viaje en 1958, elogiando a este movimiento social que en realidad resultó en uno de los periodos más oscuros en la historia china. Fue el caso también de *Manos del pueblo chino* de Felix Pita Rodríguez, que registró su viaje en 1963 como Presidente de la Asociación de Escritores. Una reseña publicada en *Shijie Wenxue* describió esta antología como “flor de amistad militante entre el pueblo cubano y chino”, destacando su función de “ser testigo” de los cambios y de “reflejar la realidad” con comentarios positivos sobre “la política de tres banderas rojas” (línea general de la construcción socialista, el Gran Salto Adelante y las comunas populares) (SJWX VI.9, p.141-143).

Basado en su estadía por invitación del Gobierno chino en 1964, Pablo de Rohka compuso una serie de poemas que “alaban a los grandes logros en la construcción socialista” (SJWX VI.12, p.11), algunos también publicados en la revista y más tarde editados en formato de libro titulado *Himno dedicado a Beijing*. Estos textos traducidos inmediatamente al chino y casi sin circulación fuera de China, ahora olvidados en un rincón, archivan las percepciones de poetas latinoamericanos sobre la China maoísta de los años sesenta. Junto

con otras traducciones como “Oda a Stalin” , “Canto a Corea” o “Cantando para la Unión Soviética”, su valor histórico más profundo se halla en que reflejan la intervención política en la creación y transferencia literaria. Bajo el contexto del aislamiento internacional en los años 60, el criterio de selección de la literatura latinoamericana era más bien publicar textos de “escritor comunista en favor del régimen chino”. Aún así, tampoco se pueden negar las expectativas que mantenían estos escritores sobre el futuro de China y de su propio país, por ende, sería arbitrario ubicarlos, tanto a ellos como a los traductores chinos, en el sistema de coordenadas en dos dimensiones polarizadas.

“El encuentro entre una obra y su público es, en gran parte, una coincidencia que nunca se explica completamente, ni siquiera en el polo más heterónimo”, sino que “resulta de la homología entre las posiciones ocupadas en el espacio de producción, con las tomas de posiciones correlativas, y de las posiciones de consumo” (Bourdieu [1984], 1989, p.21). Trasladando esta conclusión a la circulación a nivel internacional, el estatus compartido de minoría fue el motivo principal para traducir las obras literarias provenientes de *Ruoxiao minzu* en las primeras décadas del siglo XX con el fin de “altering China’s subordinate position in global political relations” (Eber, 1980; Lee, 1987; citado en Venuti, 2011). Las actividades relacionadas con la concepción de *Ruoxiao minzu* formaron parte de un proyecto que intentó establecer relaciones sur-sur y que fracasó por limitaciones y coyunturas históricas. El estudio de Popa (2006) sobre la traducción francesa de obras literarias de países del este de Europa durante el periodo comunista ya pone de manifiesto que la transferencia literaria no

se generaliza como un flujo global indiferenciado, sino en términos de “translation channels”. La traducción china de literatura latinoamericana durante los años 50 y 70 refleja otra dimensión extrema cuando el campo receptor es regulado por principios heterónomos políticos. La traducción literaria correspondía a una demanda política. China recurrió a la configuración del concepto *Ya-Fei-La* como recurso de fraternidad ideológica y revolucionaria. Con base en estas condiciones se estableció una red alternativa por el hecho de que se quedaba fuera de los mecanismos del mercado internacional de libros. Las fronteras nacionales en este caso fueron difuminadas y vulneradas por lazos ideológicos y también por intereses meramente culturales.

En la década que siguió, cuando el resto del mundo estaba viviendo el *Boom* latinoamericano, la politización del campo literario chino llegó a su apogeo. Para el público, esta ventana hacia la literatura mundial se cerró con la Revolución Cultural (1966-1976)²⁸.

²⁸ Existió una revista de distribución interna titulada *Zhayi* (Traducciones seleccionadas), precursora de *Waiguo Wenyi*, pero se enfocaba en literatura estadounidense, japonesa y soviética para dar cabida a la lucha política en el frente ideológico entre diferentes partidos políticos, tanto chinos como extranjeros (Xie, 2009, p.23).

2.2.2 Un espacio de consagración: la década de 1980

A finales de 1978 comenzó en China un proceso de reformas y apertura que constituyó uno de los acontecimientos económicos más importantes del país. El círculo literario también estaba recuperando su conexión con el mundo exterior, lo que condujo a otra prosperidad de actividades traductoras. Tras treinta años de encarcelamiento literario, China vivió una “fiebre cultural”. Así lo recuerda el escritor Yu Hua:

En China continental, debido a razones conocidas, la oleada de literatura mundial se estaba moviendo en algún lugar lejos de nosotros, no se oye ni una chispa de flujos y reflujos. Aunque Kafka y Joyce se habían convertido en autores canonizados en la literatura mundial, cuando se presentaron en China, volvieron a experimentar la misma agitación del principio de este siglo (Yu [1993], citado en He, 2010, pp. 174-175).

En esta ola de traducción se puso en relieve, de nuevo, “el papel pionero y estimulante que desempeñan una o dos revistas a la hora de renovar el ambiente literario en la historia de la literatura china durante el siglo XX”, y, más importante, las revistas de traducción, por instancia, “*Waiguo Wenyi* (Arte y literatura del extranjero) superó a la mayoría de las revistas literarias²⁹ mediocres” (Chen, 1998, p.19). La aparición de *Waiguo Wenyi*, *Waiguo Wenxue* (Literatura extranjera), *Yilin* (Bosque de traducciones) y otras revistas de

²⁹ Aquí el autor hace referencia a las revistas que se dedican exclusivamente a la literatura china.

traducción rompió el monopolio de *Shijie Wenxue*. No se puede decir con seguridad hasta qué punto las revistas de literatura extranjera condicionan la visión de los lectores chinos. Desde el punto de vista estadístico, en su momento álgido, la venta de *Shijie Wenxue* logró ser de unos trescientos mil, así como la de *Waiguo Wenyi* de unos cien mil ejemplares durante los años 80. Las revistas de traducción se pueden considerar, dentro de un periodo determinado, como portadoras igual o incluso más importantes que las traducciones en formato libro y también como objetos con aspecto tanto económico como simbólico.

Por simplificable y estructurada (Buzelin, 2005) que sea, la teoría de los polisistemas sirve para explicar una necesidad interna de importación literaria después de una ruptura en este caso (tal como en los años 20), —cuando una literatura es “periférica” (dentro de un amplio grupo de literaturas interrelacionadas), o “débil”, o ambas cosas; y cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura (Even-Zohar, 1990, p.47)—, pero quizás fallaría en responder según qué mecanismos se seleccionan, negocian y deciden los textos para traducir. La fundación de revistas literarias y editoriales fue una decisión institucional para aliviar la “hambruna de libros”. Al inicio de esta transformación, la traducción de literatura extranjera disfrutaba de mayor libertad que en el periodo anterior, pero igualmente bajo control, no solamente por parte de regulaciones explícitas e implícitas ³⁰, sino también por la resistencia de unos agentes con

³⁰ Aquí se refiere a, por ejemplo, la campaña contra la contaminación espiritual llevada a cabo en 1983, que consistió en una serie de medidas de censura sobre la publicación cultural, creyendo que había que frenar las ideas liberales occidentales y

posición central en el campo ³¹.

Teniendo en cuenta que la mercantilización de revistas fue incluida en la agenda a mediados de los años 80, es decir, que dejó de ser un organismo del sector público con financiamiento para mantener su existencia, la publicación de traducciones literarias estaba sometida a un sistema de triple superposición de principios económicos, políticos y culturales. Después de una década de desarrollo, el cambio decisivo en el modelo de publicación de las revistas tuvo lugar tras una serie de intervenciones del poder institucional con el fin de evitar la apariencia de un “estado anarquista en la recepción de la cultura occidental” como la campaña de “oponerse a la liberalización burguesa” en 1989. La rectificación del sector hasta 1991 condujo a una disminución drástica de la cantidad de revistas de literatura extranjera, de un máximo de más de veinte a siete revistas (Li, 2015). Aunque los traductores seguían publicando sus artículos y traducciones en las revistas literarias, esta plataforma había perdido en las últimas décadas su posición preeminente

la ideología decadente y su impacto a la población, a través de productos culturales que entraron en China después de reformas económicas que iniciaron en 1978. Inició tras una discusión sobre “humanismo” y “alienación” propuesta por Zhou Yang que fue fuertemente criticada por posibles “consecuencias políticas negativas”.

³¹ En 1970, el primer número de *Yilin* publicó una traducción fragmentada de *Death on the Nile*, cuya longitud cubrió casi la mitad de la revista. Su excelente acogida en el mercado, junto con otras traducciones de novelas comerciales, provocó una crítica por parte de Feng Zhi, editor de *Shijie Wenxue* en aquél entonces, quien se refirió a este como “lejos de la tradición izquierdista y revolucionaria” y “un retroceso de gusto literario en cambio de logros económicos”.

como intermediaria entre la literatura china y la extranjera al introducir nuevos elementos en el canon literario, así como entre el lectorado chino y la escena literaria mundial, hasta frente a una crisis existencial ³². A este hecho también ha contribuido la aparición de otras vías más rápidas en la comercialización e industrialización de los productos culturales. Por consiguiente, delimito el análisis sobre revistas literarias hasta 1992.

En su estudio sobre tres revistas pilares de literatura extranjera (*Shijie Wenxue*, *Yilin* y *Waiguo Wenxue*), Lu (2011) señala que a partir de los años 80 el factor político e ideológico cedió gradualmente su papel dominante a la lógica literaria y también económica. Según el investigador, una evidencia era la atención especial a laureados de premios internacionales de literatura. Aún así, la consideración ideológica seguía jugando un papel en la selección textual. El hecho de que la traducción de literatura latinoamericana superó a las obras contemporáneas europeas y recuperó su vigencia durante un periodo corto (1989-1992) se atribuyese probablemente a la legitimidad

³² Según Wu Hong, editor de la Editorial de Traducción de Shanghai, donde se publica *Waiguo Wenyi*, “la década de 1980 fue el momento glorioso de revistas literarias puras, no era raro que una revista tuviera millones de ventas. Al entrar en la década de 1990, la circulación cayó de unos 10 millones de copias a 10 000, como la más baja”, y ahora “está alrededor de 3 000 - 4 000 ejemplares”. En cuanto a *Shijie Wenxue*, el actual editor en jefe, Yu Zhongxian, afirma que “mantiene el nivel de unos 10.000”, pero sigue siendo preocupante: “si el precio sube a más de 100 yuanes al año, vamos a perder lectores.” Publicado 6 de abril de 2010. Disponible en <http://culture.people.com.cn/GB/22226/71855/77118/11297411.html>

Recuperado[07/04/2016].

otorgada por su connotación política (Lu, 2011, p. 32). A través de un análisis textual de traducciones publicadas en estas revistas, el autor sostiene que pese a una supresión de contenidos sexuales por censura o autocensura, el reconocimiento internacional del mérito literario (con el ejemplo de fragmentos de *Cien años de soledad*) o posición central en el espacio literario en el contexto de origen (textos de D.H. Lawrence) de la obra asegura una estrategia traductora más fiel al texto original —al hacer la comparación con los cambios arbitrarios en una traducción seleccionada de una novela popular inglesa—. Al mismo tiempo, afirma que el factor de “traductor” fue el menos relevante en las prácticas de traducción, excepto los que se hallan en un estado alto en el campo de traducción. El factor con mayor relevancia de consagración y legitimidad para la circulación de literatura latinoamericana en China, según Teng (2011), fue el Premio Nobel (p. 75-76). El panorama de la circulación de literatura latinoamericana en el país asiático cambió totalmente con el reconocimiento del Nobel del escritor Gabriel García Márquez en 1982. Mientras que hubo un traductor latinoamericanista que cuestionó el premio como “el único criterio” (Wang [1983], citado en Teng, 2011, p.54). El crítico y traductor Lin Yí’an (1989) también señaló que la invención del *Boom* era una estrategia comercial de los editores españoles (SJWX IXX.1, p. 201). Sin embargo, no se transformó la tendencia general de que el criterio de la selección textual en la traducción empezó a desplazar, o volver a un espectro mundial.

Aunque en este modelo de análisis el papel de los traductores parece invisible de nuevo, la conclusión nos invita a considerar la traducción como un “intercambio desigual [...] dependiéndose de la posición relativa de las

tres instancias que determinan cada traducción: la de ambas lenguas —la lengua de partida y la lengua de llegada—, la del autor —que debe situarse a sí mismo dos veces: una en el espacio literario nacional y otra según la importancia de dicho espacio en el espacio mundial— y, por último, la del traductor” (Casanova, 2002, p.7). Asimismo, nos permite entender mejor el discurso y la práctica de los profesionales en el universo jerarquizado, en el que la traducción es a la vez una de las armas principales en la lucha por la legitimidad literaria y la gran instancia de consagración específica (Casanova, 2012, p. 14). Con respecto a la difusión de la literatura latinoamericana, la agencia de traductores se refleja, en muchos casos, a través de otra vía debido al doble o a veces triple rol que desempeñan los traductores: traductor y editor/profesor universitario/investigador, o más bien funcionario de un ministerio/unidades del Gobierno (Oficina Central de Compilación y Traducciones, por ejemplo), es decir, la acumulación de capital simbólico de la plataforma (revista) y el grupo de traductores tuvo lugar al mismo tiempo. Es cierto que la función de los traductores como agentes individuales era limitada, pero sus otros perfiles profesionales les dieron espacio para ejercer su agencia³³. La mayoría de los traductores de este periodo eran expertos en la literatura y en el idioma, graduados de la facultad de Filología Hispánica, y muchos habían estudiado en América

³³ Por ejemplo, el traductor Yin Chengdong afirmó que no le era posible publicar las traducciones hasta 1978. Durante sus estudios universitarios en los años 60, una vez envió su traducción a una editorial en Shanghai pero el correo de aceptación fue retenido por el departamento y le calificaron como un estudiante “con mucho deseo de ser famoso”. Cf. <http://www.oem.com.mx/elmexicano/notas/n2255448.htm>. Recuperado [21/11/2015].

Latina. En muchos casos eran estos profesionales literarios, en vez de editoriales, quienes descubrieron a los autores para traducir³⁴. Los traductores actúan como mediadores activos. Durante todo el proceso, el establecimiento de la Asociación de Estudios sobre Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana fue fundamental. Por un lado, la colaboración entre la Asociación y las revistas literarias propició la edición de varios números especiales de literatura latinoamericana/hispánica, y, por el otro, facilitó la celebración de simposios sobre el tema (6 sesiones hasta 1989) y la publicación de artículos académicos (alrededor de 178 hasta 1989)³⁵, consagrando a nivel académico la literatura latinoamericana en China continental.

Estando en el “doble juego”, en términos de Bourdieu, cada revista tiene sus rasgos especiales. Generalmente se pueden dividir en dos categorías: revistas que se vinculan a institutos académicos y revistas que se vinculan a editoriales, lo cual define a grandes rasgos la presencia de literatura

³⁴ Un ejemplo deslumbrante es la edición de la serie “Literatura Latinoamericana” de la Editorial del Pueblo de Yunnan en los años 80-90. Según Zhao Zhenjiang, “la editorial solamente proporcionó una licencia de publicación, y nuestra asociación [Asociación de Estudios sobre Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana] completa todos los pasos, desde selección, traducción, hasta revisión y corrección de textos”. Véase www.china.com.cn/chinese/RS/755472.htm Recuperado [11/12/2015].

³⁵ Las dos cifras se citan desde el prefacio escrito por Shen Shiyan (1989, p.2) de la colección de artículos publicados en revistas y presentados en los simposios de la Asociación.

latinoamericana en la revista. El primer grupo abarca *Shijie Wenxue*, revista del Departamento de Estudios de Literatura Extranjera del Instituto de Ciencias Sociales de China; así como *Waiguo Wenxue*, *Guowai Wenxue* (Literatura del extranjero) y *Dangdai Waiguo Wenxue* (Literatura extranjera contemporánea), que pertenecen a tres universidades (Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing, Universidad de Beijing y Universidad de Nanjing respectivamente) que albergan las mejores facultades de Filología Hispánica en China. *Yilin* y *Waiguo Wenyi* (Editorial de Traducción de Shanghai), a su vez, pertenecen al segundo grupo: el departamento de edición de *Yilin* se convirtió en la Editorial de Yilin en 1988 y *Waiguo Wenyi* fue parte de la Editorial de Traducción de Shanghai.

Entre las tres revistas más populares de la época, como es sabido, *Shijie Wenxue* goza de mayor capital simbólico. La traducción de dicha revista muestra una planificación y un intento de canonizar la literatura latinoamericana en el ámbito chino, al insistir en la introducción de las obras más representativas del autor. Quizás con el fin de mantener su diversidad geográfica como principio de introducción, en promedio cada año publicó una traducción fragmentada de obra narrativa larga, o cuentos de un autor latinoamericano, dependiendo de su característica, junto con un artículo introductorio sobre su obra.

Por otro lado, como indica el título, *Wenyi* (Arte y literatura), *Waiguo Wenyi* arrojó luz a otros tipos de arte, entre ellos, la introducción sobre Rivera y Siqueiros. Se enfocó en los relatos y poemas, los cuales aparecieron en forma de colección categorizada por países. En general, su selección era perspicaz

por ser una revista vinculada a una editorial; por ejemplo, tradujeron unos cuentos de García Márquez en 1980 antes de que ganara el Premio Nobel de Literatura y posibilitaron la publicación de una antología de cuentos suyos y de Borges. La revista es famosa por su introducción de literatura de *Xifang xiandaipai* (corrientes modernistas occidentales), un término que no equivale totalmente a lo que se denomina en la literatura occidental, y al mismo tiempo anuncia su postura “vanguardista” entre los mediadores puesto que se trata de una corriente literaria bajo embargo durante un largo periodo. He Guimei (2007) discierne el concepto de “modernista” en el discurso contemporáneo chino de su origen señalando su amplia connotación que abarca casi todas las literaturas occidentales del siglo XX, que se convierte en una unidad a la vanguardia de la literatura mundial y, por ende, un recurso literario para los que se rebelan contra el realismo tradicional, así como un objeto a seguir para los escritores chinos de *Xianfengpai* (vanguardistas), otro término difícil de ubicar exactamente en el discurso occidental o mundial. Junto a estos dos términos cabe mencionar la recepción del realismo mágico y de la escritura de Borges.

Yilin se trata de otro tipo de revista, uno pionero, orientado a literatura de las masas. La traducción de literatura latinoamericana era relativamente escasa pero en 1983 publicó con *Waiguo Wenxue* y PEN Club China una antología de cuentos latinoamericanos en formato de libro.

Aunque los traductores e investigadores tenían la libertad de elegir cualquier revista para publicar, se observa que las revistas afiliadas a instituciones académicas del primer grupo ofrecieron mayor cantidad tanto de

traducciones como de artículos introductorios y críticas. Las revistas, como plataforma de traductores-profesores universitarios, mostraron la especialización de cada experto y de su universidad a través de una “división del trabajo”: Chen Kaixian de la Universidad de Nanjing como experto de Borges, Duan Ruochuan de la Universidad de Beijing se centró en la literatura chilena, Li De’en de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing aportó artículos teóricos (en vez de traducción) y Lin Yi’an del Instituto de Ciencias Sociales, y como editor de *Shijie Wenxue*, mantuvo noticias actualizadas sobre el espacio literario latinoamericano, etc. Durante la década de 1980, el carácter de las revistas académicas se demostró a través de una mayor diversidad de autores traducidos, más que a través de la profundidad de análisis literarios. En el prefacio del número especial de literatura latinoamericana en 1985, fruto de la cooperación con la asociación y división de traducción de PEN Club, se enfatizó que la literatura latinoamericana es “de ninguna manera una copia de *Xifang xiandai pai* (modernismo occidental)” y se dividió en cuatro escuelas principales: la del realismo mágico (Rulfo, García Márquez), la estructural (Vargas Llosa), la psicológica (Sábato, Benedetti) y la de narrativa fantástica (Borges) (WGWX VI.5, p.2).

Sin embargo, el objetivo de esta colección, como el de la traducción literaria de esta época, era “ayudar a los lectores chinos a conocer mejor la literatura latinoamericana”, tal y como lo hacían muchos artículos sobre las obras y autores, que eran más informativos que científicos, con el fin de facilitar la lectura. Estos artículos representan una pre-recepción de las obras literarias por parte de los traductores. Profundizaré este aspecto en el Capítulo IV.

Además, algunas traducciones fragmentadas de narración larga cumplieron la función de anunciar antes de que saliese la versión completa, debido a que la edición del libro tomaba un tiempo más largo. Esta orientación a ayudar al lector también se refleja en la forma de presentar el texto, como es el caso, por ejemplo, de *Cien años de soledad* de García Márquez, libro en el que se insertó “el árbol genealógico de la familia Buendía” antes del texto; o el caso de *El obscuro pájaro de la noche* y *Eva Luna* de José Donoso: las partes traducidas se ubicaron entre resúmenes de otros capítulos para que los lectores pudieran tener una idea de la novela entera, lo cual pone de manifiesto el papel mediador de estas revistas en los años 80, sea académica/institucional o no.

Tabla 1. Traducciones principales en *Sbije Wenxue* (1978-1992)

Número	Autor	Texto	Traducción completa en formato libro
78.2	Ciro Alegría	<i>El mundo es ancho y ajeno</i> (fragmento)	1985
79.6	Miguel Ángel Asturias	<i>El señor Presidente</i> (fragmento)	1994
80.6	Julio Ramón Ribeyro	“El banquete”, “La tela de araña”, “La piel de un indio no cuesta caro”	No
81.4	Jorge Amado	<i>A morte e a morte de Quincas Berro d'Água</i> (fragmento)	1985

81.6	Jorge Luis Borges	“Hombre de la esquina rosada”, “Emma Zunz”, “La forma de la espada” y unos poemas	1983
82.6	Gabriel García Márquez	<i>Cien años de soledad</i> (fragmento)	1984
85.4	Alejo Carpentier	<i>El Reino de Este Mundo</i> (fragmento)	1985
86.6	José Sarney	<i>Brejal dos Guajas e outras histórias</i> (fragmento)	No
87.1	Mario Vargas Llosa	<i>Conversación en la catedral</i> (fragmento)	1993
89.1	Isabel Allende	<i>Casa de los espíritus</i> (fragmento)	1991
90.2	Gabriel García Márquez	<i>Coronel en su laberinto</i> (fragmento)	1990
91.3	Octavio Paz	<i>Piedra de sol</i> (fragmento)	1992
91.4	Julio Cortázar	“Queremos todos a Glenda”, “La isla a mediodía”, “Historia con migalas”, “El Perseguidor”	2003

A partir de 1978, el desencadenamiento ideológico hizo posible un cambio de perspectiva en la selección de texto como en los paratextos³⁶, se pasó de

³⁶ Un caso es el cambio drástico de la recepción de García Márquez durante y después de la Revolución Cultural. Según Teng (2011, pp.74-76), en 1975, *Waiquo Wenxue Qingkuang*, una revista de distribución interna editó un número especial de literatura latinoamericana, en que *Cien años de soledad* fue introducido por primera vez, pero como un ejemplo negativo de autores que “se desvían de la tradición

la concepción del texto como arma de lucha política internacional a un enfoque a nivel textual. Ciertos artículos publicados a finales de los años 80 empezaron a mostrar más dimensiones en análisis e intentaron señalar la existente confusión en el uso del realismo mágico (WGWX VIII.1), pero no llamaron la atención de los lectores. Si bien las revistas eran un medio importante donde los autores latinoamericanos debutaron en el espacio chino, el intervalo entre la publicación de sus textos en revistas y en traducción completa en formato de libro suscitó una cuestión sobre la mediación editorial. Tomando *Shijie Wenxue* como ejemplo, es claro que las nuevas novelas de García Márquez y Vargas Llosa se tradujeron al chino y se publicaron más rápido que las de otros autores. Los cuentos de Cortázar, sin embargo, llegaron con retraso.

Aunque la traducción de textos, introducción de autores y las reseñas de obras en revistas era diversa, la recepción se focalizó en los nombres más grandes, como señaló el traductor Liu Xiliang: “la dicha fiebre de literatura latinoamericana en China en realidad es la popularidad de unos escritores del

progresiva de la literatura latinoamericana, y algunos se caen cada vez más hasta ser sometidos a la dominación de la cultura cultura burguesa”. La sensación causada por la novela en el escenario mundial era considerada como una evidencia del “estrecho seguimiento del revisionismo soviético al Occidente” y el otorgamiento del Premio Rómulo Gallegos al escritor colombiano justo “expone los medios despreciables de revisionistas soviéticos para ganarse a escritores latinoamericanos” en un artículo publicado el año siguiente. Su estilo fue criticado por no haber “reflejado” sino “distorsionado la realidad”. Sin embargo, en 1979, el mismo hecho se utilizó para alabar la posición de crítica social del autor.

Boom lograda entre unos autores y lectores chinos, cuyos intereses no van más allá de las obras de García Márquez, Vargas Llosa y Borges, o quizás uno más, Rulfo. Obviamente, esta lista es demasiado limitada si uno piensa en el éxito que alcanza la literatura latinoamericana contemporánea”. Agregó dos restricciones que generan esta situación: la dificultad de conseguir el libro original³⁷ y la de incluir las obras en los programas editoriales, que suelen concentrarse en autores famosos (“Reflexiones sobre la fiebre de literatura latinoamericana” en SJWX IXX.6, p.280). Eso revela que hasta a finales de los años 80 los agentes internacionales todavía no habían entrado directamente en el espacio local, pero eso no quiere decir que el reconocimiento internacional no dejó impactos en la selección y recepción. Los traductores latinoamericanistas seguían ejerciendo su agencia pero, voluntariamente o no, participaron en el proceso de homogenizar la literatura latinoamericana.

Durante los años 20, la traducción del “pequeño y débil” de los traductores como Mao Dun fue criticada por sus contemporáneos por “transmitir bienes de tercera o cuarta clase” a lectores chinos. Al concluir la década de 1970, un

³⁷ Se trata de un fenómeno general que también pasa a libros muy conocidos. El traductor de *El amor en los tiempos del cólera* de la versión de 1987 mencionó este tema en una entrevista que le realicé en abril de 2014, indicando que el libro no lo aportó la editorial que le ofreció el encargo sino que se lo trajo un amigo colombiano. La traducción se realizó por 1986-1987. Asimismo, en una entrevista de periódico, Huang Jingyan (Li Fuyin, 2009), el traductor de *Cien años de soledad* de la versión de 1984 mencionó que se le trajo el libro un colega que había hecho un curso en Cuba en 1978.

debate parecido volvió a aparecer cuando los traductores latinoamericanistas se enfrentaron al mismo interrogante: Zhao Deming recuerda que “cuando fundamos la asociación, un experto de literatura inglesa preguntó ‘¿Hace falta aprender de los latinoamericanos? Basta con seguir el paso de los europeos y estadounidenses, que son los mejores.’” (2000, p.5) Algunos especialistas, con una arrogancia cultural sobre la larga historia del propio país, se preguntaron “¿es necesario aprender de la cultura latinoamericana, marginada, del Tercer Mundo?” (2000, p. 3). Los latinoamericanistas se sintieron en la obligación de legitimar su práctica explicando en los paratextos que la literatura latinoamericana era un éxito copiable.

A diferencia de otras revistas que no se ocupan del espacio literario nacional, *Shijie Wenxue*, como una revista en que se reúnen las voces de los críticos, perfiles académicos y también de los lectores, forma parte de las instituciones de consagración. En 1985, la revista organizó un concurso de artículos sobre “Mi escritor extranjero preferido”; Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez aparecieron como protagonistas en varios textos seleccionados. En ese entonces, Mo Yan estaba tomando seminarios de literatura en la Academia de Bellas Artes del Ejército Popular de Liberación, donde Zhao Deming enseñaba literatura latinoamericana. En su artículo, el joven escritor expresa su admiración por William Faulkner y Gabriel García Márquez, cuyas obras lo “derriten”, pero a la vez expresa su deseo de “escaparse de estos dos hornos ardientes y crear su propio mundo” (SJWX XVI.3, p. 298).

Casi treinta décadas más tarde, la obtención del Premio Nobel de Literatura

de Mao Yan fue celebrada como el primer reconocimiento mundial para la literatura contemporánea china (autorizado por el Gobierno), lo cual quizás resolvió el “complejo Nobel” (Lovell, 2006) de los chinos y, de cierta manera, alivió la angustia de estar arrinconados en el escenario literario mundial. El comunicado de la Academia Sueca dijo: “con una mezcla de fantasía y realidad, de perspectiva histórica y social, Mo Yan ha creado un mundo que en su complejidad recuerda a los de escritores como William Faulkner y Gabriel García Márquez, tomando al mismo tiempo como punto de partida la tradición literaria china y la cultura narrativa popular”³⁸. El denominado estilo de “realismo alucinatorio” que “une cuento, historia y lo contemporáneo” implica sin más una copia del “realismo mágico” y una afirmación “oficial” del impacto que el maestro colombiano ha dejado en la escritura de Mo Yan y, en realidad, de toda una generación de autores chinos que empezaron su carrera a mediados de los años 80. Se puede hacer una lista larga de los escritores chinos que han declarado su deuda con la literatura latinoamericana, que ha dejado huellas tanto en la corriente literaria de “búsqueda de la raíz” —encabezada por Mo Yan, Han Shaogong y Tashi Dawa—, como en los escritores “vanguardistas” representados por Yu Hua, Ma Yuan, Zhang Wei, Ge Fei y Su Tong (He, 2010, p.169; Teng, 2011, pp. 71-92). Volvamos a los años 80, así confesó un discípulo chino de Borges: “No me atrevo a recomendar las obras de Borges a nadie. Muchas veces opto por mencionar a Juan Rulfo pasando por su nombre. El motivo es evidente, si yo hablara de él, el otro exclamaría: ¡Ma Yuan, por fin admities que imitas a Borges!” (WGWXPL V.1, p.113).

³⁸ Véase. https://www.nobelprize.org/nobel.../bio-bibl_sp.pdf. Recuperado [10/04/2016]

A partir de mediados de los años 80 empezaron a aparecer artículos que comparaban las novelas latinoamericanas etiquetadas como pertenecientes al “realismo mágico”, principalmente de García Márquez, con las obras chinas de los autores jóvenes, como se ha mencionado anteriormente³⁹. En esta ola, los artículos en *Shijie Wenxue* fortalecieron la conexión entre dos literaturas. Liu Zaifu (1987) señala que el impacto de la literatura extranjera en las letras chinas se origina en un afán de “aprender”, cultivado desde el proceso de modernización literaria, que busca una forma de amalgamar la experiencia local y los estilos extranjeros. Sin embargo, en los años 80 la recepción literaria adquiere nuevas características, entre ellas :

La fiebre cultural surgida en el espacio de la creación literaria está obviamente relacionada con la influencia de la ficción latinoamericana, cuyos logros en el espacio internacional y la difusión de sus obras en China motivan a algunos escritores chinos a reflexionar y buscar sus raíces culturales, de manera que nuestra literatura contemporánea muestra un carácter cultural más enriquecedor (SJWX XVII.6, p. 291).

Aquí cabe destacar un texto representativo de Li Tuo titulado “Hay que prestar atención al modelo de desarrollo de la literatura latinoamericana” que fue publicado en *Shijie Wenxue* en 1987. Li Tuo no está de acuerdo con las críticas en las que declararon esas novelas chinas como “copias torpes” y afirma que “la introducción de la literatura latinoamericana contemporánea

³⁹ Según la lista exhaustiva de artículos chinos sobre realismo mágico elaborada por Chen (2008, pp.195-249).

sería el mayor acontecimiento durante las últimas décadas en términos de traducción literaria”, una perspectiva que nos hace recordar la promoción de “pequeños y débiles” durante los años 20, que abrió una brecha en la “jerarquía de literatura extranjera”, y que al mismo tiempo conllevaba una actitud nacionalista sutil. Para él, los escritores latinoamericanos que “se deshacen del dilema de nacionalismo o modernismo que azota a todos los escritores provenientes de países y naciones de civilización atrasada” realizaron una hazaña:

La literatura latinoamericana se trata de un producto de objeción u oposición contra la tendencia integral de las literaturas del mundo [...] Sin duda, la literatura latinoamericana ofrece un nuevo modelo de desarrollo literario para el mundo y naturalmente tiene valor de referencia para los escritores chinos (SJWX XVII.1, p.285).

En este sentido, la consagración china de la literatura latinoamericana no solo consiste en la traducción y críticas literarias sobre ella, sino también en la discusión sobre las apropiaciones chinas del “realismo mágico” y de Borges. El hecho de que el segundo proceso inició casi simultáneamente con el primero implica que el estatus de los autores latinoamericanos se consolidó en realidad a través del debate incentivado por las obras de nuevos autores chinos en el campo literario nacional, lo cual favoreció la producción de traducciones y, de cierta manera, dejó impactos que quizás superaron a los mismos textos literarios. Aunque la recepción literaria no es el tema principal de este trabajo, hay que señalar que en su investigación sobre la recepción del “realismo mágico”, Teng intenta comprobar que la

importancia de este modelo es una coyuntura exclusivamente dentro de la cultura local china (2011, pp. 74-91). Sin embargo, Siskind lo generaliza como “redemptive discourse of cultural identity” (2014, p. 62) en las décadas 80 y 90 para abogar por la centralidad de la literatura latinoamericana en el desarrollo del paradigma de la literatura mundial, especialmente para las literaturas periféricas.

El hecho de que desde mediados de los años 90 la traducción en *Shijie Wenxue* apenas sale del círculo de los exponentes del *Boom* (Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa) y de otros autores canonizados tanto en el ámbito chino como internacional (Mistral, Guillén, Borges, etc.), y de que las revistas institucionales intensifiquen su función académica, pone de manifiesto que el papel precursor en la traducción de la literatura latinoamericana se ha debilitado. Naturalmente, lo que se muestra en revistas tampoco cubre todos los aspectos de la difusión de la literatura latinoamericana en China, pero nos permite delinear una lógica interna de la motivación detrás de la traducción y del criterio sobre la selección de los textos de cada época, así como entender la traducción como “an ongoing process of institutionalization” (Helgesson y Vermeulen, 2016, p. 9).

Para finalizar este capítulo recordemos la traducción de “Yo justifico esta guerra” de Victor Valera Mora, publicada en el número dedicado a poemas latinoamericanos de *Shijie Wenxue* en 1964. El poema, según la nota del editor, fue traducido desde las fotos del manuscrito del poeta, que en ese entonces estaba en la cárcel, y empezaba de esta manera:

He aquí el cuestionado problema
“las inversiones norteamericanas en nuestro país
representan aproximadamente el 60% del total
de las inversiones de los Estados Unidos en la
América Latina”
Sabemos que en el infierno del subdesarrollo
Toda crueldad es posible
Pero no somos la generación de los inmolados
ni nuestros dolores huyen con las armas bajas
y desenterramos el hacha de la guerra
porque el drama venezolano no es cábala

Lo que acusa el poeta venezolano suscita una pregunta irónica: cuando China se convierte en el mayor acreedor de Venezuela, también teniendo en cuenta su expansión económica en otros países latinoamericanos, ¿cuál es la relación cultural entre los dos ámbitos en un contexto más intricado como hoy en día? La discusión arriba ha mostrado que “la república de letras” con una capital parisina propuesta por Pascale Casanova no es siempre vigente, tampoco la teoría de los polisistemas consigue contextualizar todos los aspectos en cuanto a la transferencia literaria entre China y América Latina, en cuanto a qué tanto la necesidad socio-cultural por parte de la cultura meta y la relación geopolítica han sido factores indispensables.

2.3 Los encuentros y desencuentros literarios: la traducción después del 2000

2.3.1 ¿Un nuevo *Boom* en la introducción de la literatura latinoamericana?

a. La presencia de la literatura latinoamericana en las librerías chinas

Antes de empezar, cabe mencionar que la referencialidad cultural y política de “América Latina” es ambigua en el contexto chino, lo cual es un ejemplo de la coexistencia de discursos distintos (oficial, intelectual y popular), resultado de las contradicciones intrínsecas en el proceso de modernización en China (Liu, 2004, p. 48). En la prensa estatal *Diario del Pueblo*, se observa que según la ideología oficial América Latina se sitúa entre dos extremos: una región políticamente del bloque del “Tercer Mundo”, como siempre se ha identificado China; pero económica y culturalmente más heterogénea; a menudo también se describe como parte del mundo “occidental” (véase Wang, 2009). La música latina, el carnaval o el fútbol... estos símbolos capitalizados sobre América Latina constituyen las referencias culturales más reconocibles para los chinos (véase Liu, 2008), que construyen una percepción común que no se diferencia a la de otros pueblos del mundo. Entre el público, sí se conserva cierta impresión basada, en gran medida, en la memoria pasada y nostálgica de la época revolucionaria, de América Latina como un “compañero de nuestro bloque”. Al mismo tiempo, se observa un sentimiento desdeñoso: el de la “latinoamericanización” como una pesadilla para el futuro chino, el de Latinoamérica como un territorio de bajo nivel de

seguridad, o una región en la que predomina la pobreza. Estos estereotipos contradicen una “economía en auge” en reportajes de fuentes oficiales (véase Shen, 2012). América Latina aparece entonces como una región sin mucha información actualizada porque se carece de la voz de un discurso intelectual, situación que está cambiando con el empeño de los latinoamericanistas de CECLA (Comunidad de Estudios Chinos y Latinoamericano)⁴⁰, cuyos miembros provenientes de universidades e institutos de investigación chinos y extranjeros aportan constantemente noticias, resultados de sus estudios y percepciones sobre distintos aspectos de la sociedad latinoamericana. Se ha visto un crecimiento de la cantidad de centros de estudios latinoamericanos afiliados a las universidades en los últimos tres años y llegó hasta sesenta al concluir el año 2018 (véase Cui, 2018). En uno de los diarios más leídos, *Peng Pai News* (The Paper), también aparecen cada día más noticias y artículos de opinión sobre América Latina. A partir de 2018, estudiosos culturales Dai Jinghua, Teng Wei y Wei Ran coeditan una colección de las obras representativas del pensamiento latinoamericano (en chino “拉丁美洲思想学术译丛”). La iniciativa deriva de la observación de que las traducciones chinas de las obras académicas latinoamericanas se concentran principalmente en el desarrollo económico y comercial, los estudios

⁴⁰ En la página web de CECLA, así describen la función de la comunidad: “La comunidad de estudios chinos y latinoamericanos (CECLA) está dedicada a fomentar y promover el crecimiento de China - América Latina y en la investigación de jóvenes universitarios de fomentar la combinación de la teoría de aprendizaje y de investigación, se centra en las Humanidades el intercambio y la inversión China en América Latina y dos esferas de desarrollo sostenible la investigación”. <http://www.cecla.org/ES/index.html> [Recuperado 29/01/2019]

regionales y las relaciones internacionales. La introducción de los pensamientos y tradiciones académicas latinoamericanas es relativamente escasa, pero se trata de un área digna de aprendizaje y análisis por la comunidad intelectual china (véase Shi, 2018). Una comunidad y cadena de producción del conocimiento y publicación se ha establecido.

Aunque no hay evidencias sobre la correlación entre la opinión pública y la circulación de la literatura, es de suponer que eso deja impactos en la selección de los textos. La discrepancia entre la versión oficial, la imagen de América Latina en los medios de comunicación de masas, y la percepción pública de América Latina y de la literatura latinoamericana crea posibilidades para que las obras literarias completen el imaginario que se tiene del continente.



Imágenes 1 y 2. Librería *One Way Street* (septiembre de 2016)

La presencia y la clasificación de los libros en librerías sirven como un indicador directo de la difusión de la literatura, de modo que se conectan directamente con el punto final de la circulación, los lectores. Estos factores también nos sugieren la percepción de la literatura latinoamericana desde el

punto de vista de los profesionales en el sector editorial. La manera de distribución y de exhibición de los libros señala la tendencia del mercado e indica la posición de cada editorial en el campo. Con este objetivo, y como parte de la presente investigación, se llevaron a cabo, durante los meses de agosto y septiembre de 2016, y en otro viaje a China en octubre de 2018, una serie de visitas a las librerías de cadena y bibliotecas en Beijing (Librería *One Way Street* y Biblioteca Nacional de China), Nanjing (Librería *Avant-Garde*), Shanghai (Librería *Xinhua* y Biblioteca de Pudong), Fuzhou (Librería *Sisifo*) y Guangzhou (Librería *Yanjijou*).

El recorrido comenzó en *Sisifo*, una cadena de librerías beneficiaria de la política cultural que favorece al capital privado en la publicación y distribución de libros, pero, a diferencia de las otras dos librerías visitadas que se limitan geográficamente a Beijing (*One Way Street*) y Nanjing (*Avant-Garde*), ahora cuenta con más de 30 sucursales en las ciudades principales y normalmente se ubica en los grandes centros comerciales. En *Sisifo* uno encuentra las obras latinoamericanas en la sección “Literatura de Asia, África y América Latina”. En cierta medida, la división en tres mundos todavía refuerza el imaginario sobre la literatura latinoamericana.

En la librería *One Way Street*, un espacio cultural prestigioso en Beijing donde se organizan frecuentemente charlas literarias, es clara la ubicuidad de Borges como un líder espiritual con su famosa cita de “Siempre imaginé que el Paraíso sería algún tipo de biblioteca” en un póster, camiseta o bolsa de algodón. Es curioso que en una sucursal de la Librería *Avant-Garde* de Nanjing (cerca del Mausoleo de Sun Yat-sen) encontré colecciones de

postales de Borges y Neruda (aunque durante mi visita en agosto de 2016 no veía libros de Borges en esta librería), así como dos salas de lectura con el nombre de “Borges” y “Neruda”, decoradas con estilo retro occidental, con gramófono y sofás de cuero, mezclado con una nostalgia que probablemente pertenece a la vida de la clase alta china en la época de la República de China (cuando Nanjing era la capital durante los años 30-40). Representan tanto un exotismo como una nostalgia cultural falsificada para el lector chino. Lo anterior recuerda el estudio arqueológico-cultural de Teng Wei (2011) sobre la construcción mítica de Borges como un “héroe cultural” ahistórico. La escritura mítica sobre Borges en el discurso chino, según la investigadora, le designa al escritor argentino una imagen de un intelectual antitotalitario con enorme entusiasmo literario quien pasa su vida en la búsqueda pura e incesante de conocimientos, —“una bandera erigida por los círculos literarios y artísticos chinos para mostrar su alienación de la política real” (p. 115)—, lo cual encaja en el imaginario del círculo cultural chino en los años 90. La recepción de la escritura de Borges se relaciona también con la apropiación local de teorías posmodernas, cuya influencia establece al autor como un maestro posmoderno y un referente intelectual importante en el discurso literario chino. La admiración por Borges en China concuerda con la globalización y su influencia en los comportamientos y pautas del consumo cultural local. Teng señala que “citar a Borges en artículos y leer sus obras en cafeterías marca la vida de un ‘xiaozi’ [小资, literalmente significa *petite bourgeoisie*, en el contexto chino se refiere a *yuppie*, *posh*, *snob* cultural]” (p. 109), y cree que esta moda disminuye después del 2000. Su argumento coincide con la escena cultural china que ha caracterizado Liu Kang: “Global capitalism has infiltrated China’s cultural landscape not only

with its comercial mass culture products but also with its academic, intellectual products, namely, contemporary ‘Western theory’” (2004, p. 178).



Imágenes 3 y 4. Librería *Avant-Garde* (septiembre de 2016)

Los paisajes en las librerías indican que algunos autores latinoamericanos son referentes que pueden representar el capital cultural para los *petite bourgeoisie* chinos en el siglo XXI. A esta lista recién se insertan Bolaño, cuya primera novela traducida al chino empieza con unas páginas llenas de “excelentes críticas”, con una imagen de “ciudadano del mundo”, un escritor exiliado que deja de drogarse por la familia (*Wenjing*, 2015), en poco tiempo se convierte en un “canon”, cuyas palabras de recomendación aparecen como referencia en las versiones chinas de Andrés Neuman y César Aira (aunque a Aira no le gusta Bolaño); y Cortázar, un autor que “había convertido la literatura fantástica, el jazz, la pintura de vanguardia, el boxeo y el cine negro en su única patria” aparece como un maestro de los cuatro líderes del *Boom* que no ha recibido merecido reconocimiento en China, y que se debe conocer “con el sonido y la libertad del Jazz”⁴¹.

⁴¹ Aparece como prólogo en la versión china de *Bestiario*, publicado por Shanghai 99Readers en la colección *Short Classics* en 2011. En realidad no fue el prólogo del

En un viaje posterior a China a finales de 2018, visité la librería *Yanjiyou*; un tercio es librería, un tercio es una papelería de productos para diseñadores jóvenes locales, y otro tercio, una cafetería. Es una librería localizada en un centro comercial de diseño y de alta gama. Es un espacio donde libros no son los protagonistas, tampoco se especializa en la literatura. Los libros en su estante pueden indicar el gusto corriente de los consumidores cultos con media-alta capacidad adquisitiva. Lo que representa la literatura latinoamericana son los autores del *Boom*, Borges, Neruda y Bolaño, cuyos libros se mezclan con otros autores extranjeros en una zona destacada. Es notable que se editó, por primera vez, la colección entera de relatos de Cortázar en 2018. Alejandro Zambra es un autor latinoamericano de nueva generación quien ocupa un lugar destacado en el estante de la literatura latinoamericana, una sección muy reducida. Estaba presente la tercera edición de su obra *Formas de volver a casa* desde la primera publicación en 2013, una señal de la buena acogida y difusión en el mercado.

libro sino un artículo escrito por Manuel Vicent y publicado en *El País* en la edición impresa del Domingo, 27 de agosto de 2006.

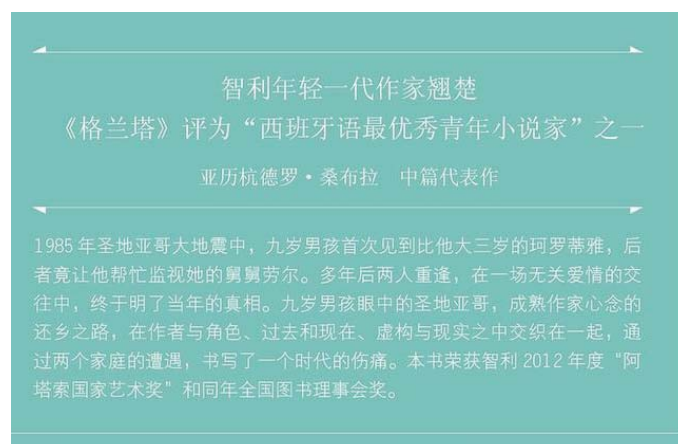


Imagen 5. La faja de la tercera edición de *Formas de volver a casa*

En general, los títulos suelen aparecer en distintas colecciones temáticas: premios extranjeros, literatura en español, literatura femenina, *short classics*, literatura y cine, *classic impression*, *novella classics*, *bestsellers* extranjeros etc. Algo que puede asegurarse es que si no fuera por estas colecciones, la publicación de ciertos libros sería muy difícil. Para las editoriales siempre es una apuesta introducir una novedad. Las editoriales utilizan las colecciones para anunciar una obra de nuevos autores, lo cual le permite una elasticidad de su adaptación a la reacción del mercado antes de decidir si publicar más títulos de ellos. Este fenómeno puede ser una señal de la posición marginalizada de la literatura latinoamericana en China a pesar de disponer de unos autores-estrella. En consonancia con la reforma económica y sectorial llevada a cabo en China se constata un cambio en el mercado de obras literarias traducidas en China: posible declinación en el porcentaje de lectores interesados en la literatura culta en comparación de los años 80 del siglo pasado, y debilidad en la intervención académica. La comunidad interpretativa también se amplió, con la adhesión de los editores, los

mercadistas, los críticos culturales chinos y estadounidenses, lo que ha llevado a que todos tengan el poder de definir lo “clásico” en el mercado chino. El concepto de “clásico” puede ser problemático, un ejemplo es que los títulos de Zambra, Schweblin y Gabriel Vásquez eran por primera vez publicados a través de *novella classics* y *short classics*. En 2018 también se publicó en esta serie la primera colección de cuentos de la joven autora chilena Paulina Flores, ganadora del premio Roberto Bolaño de Relato de 2014. En comparación con los autores de la generación anterior, parece que el periodo de acumulación de capital literario se ha acortado. En la práctica, agrupar a estos escritores bajo la etiqueta de “clásico” es más una operación comercial que un mecanismo consagradorio. La editorial utiliza esta forma para introducir a nuevos escritores en el mercado.

Otro tipo de colección habitual es la dedicada a “premios extranjeros”, como un factor que favorece la traducción; como se ha mencionado, los premios europeos y de editoriales (por ejemplo Alfaguara o Planeta) son referencias principales. Una observación interesante que cabe anotar aquí es que marcar la nacionalidad del autor parece una regla en las traducciones. Sin embargo, el Premio Nobel es el primer marcador que distingue a unos autores de otros, superando la frontera geográfica y temporal al entrar en una categoría distinta, universalizando a los autores. Por ejemplo, en las nuevas ediciones de Neruda, García Márquez y Vargas Llosa, estos autores se presentan sin nacionalidad.

También llama la atención el Premio a la Mejor Novela Extranjera del siglo XXI, cuyo jurado está conformado por cinco hispanistas y es organizado por

la Editorial del Pueblo de Literatura y el Instituto de Literatura Extranjera de la Academia China de Estudios Sociales. Las obras premiadas deben cumplir las siguientes condiciones: debe ser publicado en el último año, haber tenido una buena acogida crítica o comercial en espacios literarios y cumplir con la estética de este grupo de académicos literarios chinos. Y lo que no está escrito en papel: cubrir una diversidad geográfica, no tocar temas sensibles sobre la política china, que pueda causar resonancia en el público chino (que se venda), que sea posible traducir en un tiempo limitado y que el precio de la compra de los derechos de traducción sea asequible. ¿Pero cuál es la vía de acceso de los autores traducidos? A través de los paratextos uno observa que se trata del sistema de consagración español. En los prólogos se introducen estas novelas con mención al reconocimiento del mercado y los premios editoriales españoles, considerando estos factores como parámetro de buen libro. Entre las 17 obras galardonadas de 2001 a 2017, 9 obras son de autores hispanoamericanos y 6 de ellas han ganado el Premio Alfaguara o Premio Herralde del año anterior. Los “textos ‘latinoamericanos’ favorecidos con el premio chino han debido pasar necesariamente por los mecanismos de selección y jerarquización establecidos por la industria editorial española” (Locane, 2019, p. 106) es un ejemplo de la función mediadora del campo español, cuyo mecanismo consagrador sigue jugando un papel fundamental. En cuanto al aspecto intratextual, en la selección del Premio a la mejor novela del siglo XXI rige un valor sociocultural, la revelación de la corrupción y la injusticia (por ejemplo, *Angosta* de Héctor Abad Faciolince; *El vuelo de Reina* de Tomás Eloy Martínez, Premio Alfaguara), la violencia (*Los sordos* de Rodrigo Rey Rosa), la experiencia individual entrelazada con grandes cambios sociales y acontecimientos históricos (*La piel del cielo* de

Elena Poniatowska, Premio Alfaguara; *Hora Azul* de Alonso Cueto, Premio Herralde), etc. La publicación ha recibido buena acogida entre los lectores profesionales, en las reseñas, “abandonar el mágico, regresar a lo real” (Yang, 2008) y “abrazar a los argumentos” (Chen, 2007) se consideran maneras para “salir del fondo y restaurar la literatura latinoamericana” (idem.), representando la literatura latinoamericana del *posboom*. Se nota que se aprecia la toma de conciencia de los problemas sociales del autor y una literatura realista que contiene reflexión crítica, así como una perspectiva periodística y verosímil.

Se observa que después del año 2000, algunos autores tienen el “privilegio” de ser publicados en series individuales: Borges, Asturias, García Márquez, Vargas Llosa, Neruda, Paz, Cortázar, Fuentes, Allende, Bolaño, Restrepo, Mastretta, Zambra y Luiselli. Es cierto que los agentes siempre intentan vender todos los derechos de traducción de las obras de autor en una sola ocasión, pero este tipo de plan de publicación de sacar todos los títulos de un autor/una autora también pide a las editoriales que inviertan más en distribución, diseño, publicidad y traducción, por tanto requieren el apoyo de ejecutivos de la editorial. Más que enseñar un “canon” chino de literatura latinoamericana, la lista representa una tendencia de la lógica del “isomorfismo”, un término usado por Sapiro (2016) en la producción literaria que se distribuye a escala mundial, como bien ha señalado Pascale Casanova, “a genuine literary internationalism has given way to commercial globalization”(2004, p. 164). China puede funcionar como un campo receptor del nivel “mundial” de la circulación de obras literarias latinoamericana, tanto a lo largo de la historia, como en la actualidad, desde

lo cual se pueden indagar las características de la “literatura mundial” desde la mirada de la recepción de la literatura latinoamericana. Puede ser que en el campo transnacional literario haya más excepciones de la regla de “el que pierde, gana”⁴². Es decir, existen casos en los que los escritores ganan el capital simbólico y económico al mismo tiempo.

b. “La remontada de la literatura latinoamericana”: ¿el vago azar o las precisas leyes del mercado?

Muchos años después, cuando *Cien Años de Soledad* volvió a aparecer en el mercado chino, esta vez autorizado para realizar la traducción, ya habían pasado casi tres décadas desde que el libro alcanzó una gran repercusión en el país asiático en 1984. La nueva edición tardó muy poco en formar parte de la lista de *bestsellers*. Sin duda, la adquisición de los derechos de traducción de las obras de García Márquez es el acontecimiento más importante de la historia china de traducción de literatura latinoamericana al chino. La atención recibida en esos años permite afirmar una “remontada de la literatura latinoamericana” (拉美文学卷土重来, Lāměi wénxué juǎntǔchónglái), título del primer número de la revista *Wenjing* (de la empresa Wenjingbook) en 2012, pero sin indicar el lugar donde se da la “remontada”. De allí podrían surgir dos preguntas, ¿se refiere al éxito de la literatura

⁴² Según Bourdieu, en el campo cultural existe la regla “el que pierde, gana” (1989/1990, pp.16-17). En el mundo de arte y literatura, el que pierde el capital económico gana el capital simbólico.
<http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf>

latinoamericana en el ámbito mundial, o solamente en China?, ¿cuáles son los escritores que protagonizan esta “remontada”? La portada incluye los retratos de tres maestros del *Boom*: García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar, junto a Bolaño, la estrella literaria distante pero brillante, formando probablemente las cuatro figuras más conocidas de la literatura latinoamericana en el actual mercado del libro chino. La revista se publicó cuando *Cien años de soledad* ocupó, por segundo año consecutivo, el número 2 en la lista de los libros de ficción más vendidos; una nueva antología de la obra de Vargas Llosa fue reeditada tras el reconocimiento del Premio Nobel por sus logros literarios y su visita a China; los cuentos de Cortázar se publicaron por primera vez en forma de colección original; y obras de Bolaño se publicaron en China, otro *must read* para los aficionados a la literatura extranjera. Después de debutar en el mercado chino con *Los detectives salvajes* en 2009, el escritor chileno ha logrado consolidarse como un fenómeno cultural: se ha convertido en una referencia repetida al introducir a los nuevos narradores latinoamericanos, sus líneas frecuentemente citadas en las columnas culturales, y se han celebrado varias actividades culturales en homenaje a él o a propósito de la edición de sus libros.



Imagen 6. Revista *Wenjing*, núm.1, 2012



Imágenes 7 y 8. Dos actividades con temas sobre Bolaño en 2017 y 2018⁴³

Otro factor que cabe recordar es el empeño gubernamental por estrechar las relaciones bilaterales, una política que posiblemente estimula más

⁴³ Foto (izquierda) de la actividad del lanzamiento de la antología de poemas de Bolaño de cuatro volúmenes, incluidos *La universidad desconocida*, *Los perros románticos*, *Amberes* y *Tres*. http://www.sohu.com/a/194216469_240158. Recuperado[30/04/2019]

Foto (derecha) de la actividad “noche de literatura, en homenaje al gran poeta chileno Bolaño” http://www.sohu.com/a/270516133_235398 Recuperado [30/04/2019].

transferencias: el primer ministro chino organizó un encuentro literario durante su visita oficial al país natal de García Márquez en 2015, otra vez la literatura desempeñó el papel diplomático para construir un lazo emocional en su expansión económica. Después, en 2016, se inauguró el Año de Intercambio Cultural Sino-latinoamericano y Caribeño. Sin embargo, a través de la lista de participantes en el encuentro, se entrevé la relación actual entre los dos ámbitos: Mo Yan y Tie Ning ya tienen sus libros traducidos al español, previamente publicados en España, pero ninguno de los colombianos presentes (Santiago Gamboa, Horacio Benavides) en el encuentro tiene su obra traducida al chino hasta ahora, ni están en los planes editoriales. China está tomando una iniciativa en la conversación. La presencia de la literatura colombiana en China después del 2000 es, a grandes rasgos, regulada por el comercio internacional del libro, en el que la mediación de la metrópoli del Norte es imprescindible si dibujáramos un mapa de la trayectoria de los libros traducidos (Gabriel García Márquez, Ángela Becerra, Juan Gabriel Vásquez y Hector Abad Faciolince). A medida que se va desplegando el Proyecto de “la Franja y la Ruta”, al que ya se han sumado 19 países latinoamericanos y caribeños hasta mayo de 2019⁴⁴, se intensifica el intercambio cultural entre dos regiones. El rápido ascenso de China en América Latina, como su segundo socio comercial más importante, requiere que la potencia asiática modifique la estrategia, la cual consiste en

⁴⁴ La iniciativa de “la Franja y la Ruta” se refiere al proyecto político-económico de cooperación regional y construcción de un cinturón económico transnacional que propuso el presidente chino Xi Jinping en 2013. Al comienzo, América Latina quedó fuera del mapa oficial de la iniciativa, pero varios países de la región se han sumado al proyecto.

separar el negocio de la política, diplomacia de cumbre, así como promulgar el *soft power* a través del establecimiento de sucursales del Instituto Confucio (Zhu, 2010, pp. 90-99). Para China, el intercambio literario, como una llave del lazo cultural que se pretende consolidar, tiene su legitimidad. El legado que dejó la literatura latinoamericana a los escritores chinos no solo se convirtió en un tópico repetitivo que los académicos chinos mencionan al abordar la narrativa contemporánea china y la transferencia literaria entre los dos polos, sino que también ha llamado la atención hace tiempo de algunos comparatistas del mundo anglosajón. Hasta que Fan Ye, el joven traductor chino de *Cien años de soledad* enumeró las influencias del libro en las obras de Mo Yan en una revista colombiana “el olor de guayaba [que] sigue desplegando su fascinación a través del idioma de Confucio” (Fan, 2015, p.38) aún no llegó a ser un aspecto que recibió mucho interés académico en el mundo hispánico⁴⁵.

⁴⁵ En la búsqueda de Google Scholar, solamente se ha localizado cinco artículos académicos publicados en castellano sobre este tema antes de 2015, dos son escritos por especialistas españoles (Fonts Prado, 2000; Marín-Lacarta, 2012), uno por una académica estadounidense (Schiaffini-Vedani, 1999), dos son traducciones desde el chino (Meng, 1993; Liu y Zhang, 1993). El académico argentino Mariano Siskind, que actualmente enseña en la Universidad de Harvard, mencionó “very productive uses of magical realism” en las novelas Mo Yan (pp.88-89) en su argumentación sobre la historia de “postcolonial globalization of magical realism” en su libro *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014). En 2017 se publicaron en línea dos tesis doctorales realizadas por jóvenes investigadores chinos: “El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan” de Gao Weiqian, y “Buitre o fénix: la traducción y la recepción

El análisis cuantitativo refleja un crecimiento evidente de la publicación de títulos hispanoamericanos traducidos al chino después de un periodo de estancamiento: 263 obras han sido publicadas desde el año 2000 ⁴⁶ y el 65 % de ellas han sido publicadas en la última década, superando en número las traducciones realizadas en cualquier otra etapa de la historia de la traducción de literatura latinoamericana en China; 79 escritores han sido traducidos al chino; a diferencia del dominio de la Editorial del Pueblo de Yunnan, que se ocupó de casi dos tercios de los títulos publicados entre 1990 y 1999 (Teng, 2011, p. 93), el lugar de publicación actual vuelve a enseñar una variedad geográfica: aparte de las editoriales estatales y agencias editoriales registradas en megaciudades como Beijing y Shanghai, los títulos latinoamericanos empiezan a suscitar intereses de las editoriales provinciales. Con esta acrecentada publicación, algunos críticos afirman que se ha producido otro “*Boom* de la introducción de literatura latinoamericana en China” (Lou, 2017). El relanzamiento de las obras de Gabriel García Márquez y de Carlos Fuentes (Gráfico 2 y 3) reflejan un resurgimiento de interés y la consolidación de cotización de títulos por autores latinoamericanos consagrados en el mercado chino. Además, el reciente interés de publicar a los escritores como César Aira, Mario Levrero, Guillermo Cabrera Infante, Álvaro Mutis, —cuyas obras representan mayores beneficios simbólicos que económicos para las editoriales—, indica una selección refinada. Sin embargo, hay que señalar la reposición de las reediciones de traducciones

de la obra de Mario Vargas Llosa en China” de Hou Jian, ambas defendidas en universidades españolas.

⁴⁶ La colección de datos fue hasta abril de 2019.

antiguas y nuevas traducciones de las obras anteriormente publicadas (antes del 2000), que ocupan más de un tercio de todas las publicaciones. El capital simbólico de la literatura latinoamericana en China parece estar fundado sobre todo por sus logros del pasado, que representa cerca de 60 % de las traducciones en términos de los autores de los títulos publicados. El resto consiste en traducciones de obras de escritores del *posboom* en el proceso de canonización.

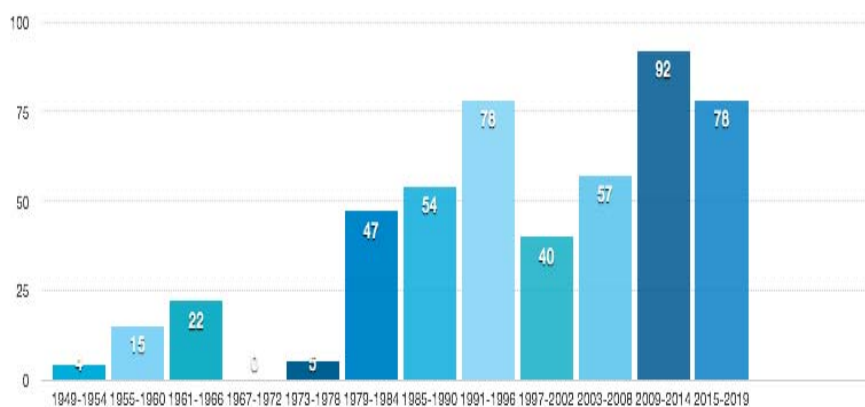


Gráfico 1. La traducción china de literatura hispanoamericana (1949- 2019)

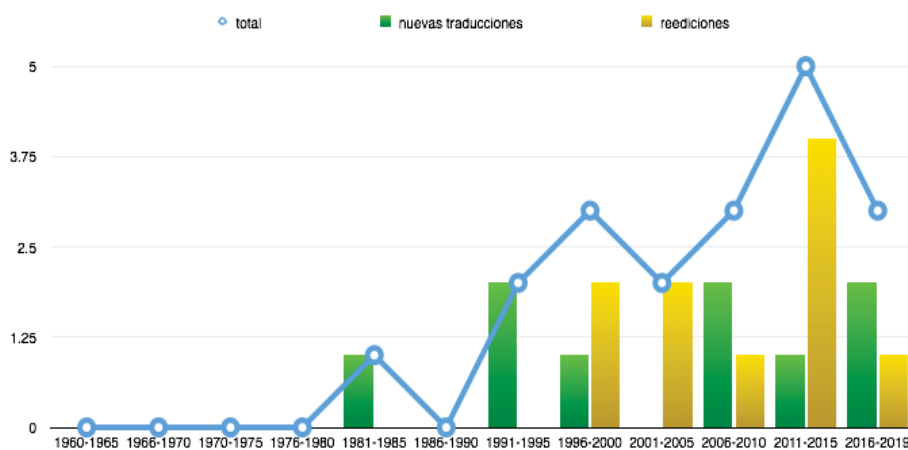


Gráfico 2. Las ediciones chinas de las obras de Carlos Fuentes (1949-2019)

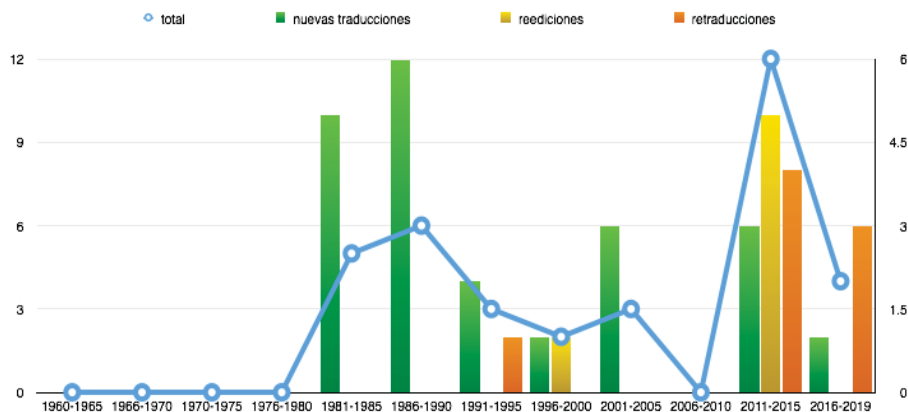


Gráfico 3. Las ediciones chinas de las obras de Gabriel García Márquez
(1949-2019)

El porcentaje de obras de escritores jóvenes nacidos después de 1970 no es superior a 10 % (Alejandro Zambra, Samanta Schweblin, Juan Gabriel Vázquez, Andrés Neuman, Santiago Rocagliolo, Valeria Luiselli, Paulina Flores, Rodrigo Hasbún, que representan entre 5-6 % de los títulos publicados después del 2000); parecido a sus predecesores literarios, estos autores en su mayoría están representados por una agencia literaria europea o de Estados Unidos, y algunos comparten una trayectoria similar ya que han estudiado o vivido en el extranjero, confirmando una asimetría y la jerarquía en la acumulación del capital literario. En sintonía con los aplausos reunidos en las columnas culturales europeas y estadounidenses, las ferias del libro internacionales, y en la comunidad literaria latinoamericana, se ve el lanzamiento de unos narradores latinoamericanos con la perspectiva de romper el estereotipo chino sobre la literatura latinoamericana. En la introducción de nuevos escritores como Valeria Luiselli, y una más joven y emergente, Paulina Flores, se subraya su originalidad que termina con la era de los escritores del *boom* y el realismo mágico:

La literatura latinoamericana ha sido etiquetada con demasiada ‘magia’ en China. Parece que la literatura latinoamericana se caracteriza por una ostentación de elementos locales, lo que hace que los lectores ignoren las excelentes obras de la literatura latinoamericana con temas cosmopolitas y universales (Zhang Weijie, el traductor de *Papeles falsos*).

La identidad literaria y cultural de un solo país y una sólida identidad literaria dejan de ser capaces de definir a una nueva generación de escritores de habla hispana, muchos de ellos, como Valeria, buscan su inspiración más allá de sus propias tradiciones culturales” (Zheng Nan, la traductora de *Historias de mis dientes*).⁴⁷

Nacidos en la década de 1980, los jóvenes escritores de habla hispana también tendrán sus lectores en la lejana China mientras van apareciendo en sus respectivos países. Esta es la primera vez en la historia de la traducción china de literatura de habla hispana. La sincronización permite que los académicos y lectores chinos conozcan mejor las últimas tendencias de las obras literarias hispanas, y que se aparten de la impresión equivocada de que la literatura latinoamericana se limita al *boom* literario y el realismo mágico. (Postfacio de la traducción de *Qué vergüenza*, Hou, 2018, p. 229)

⁴⁷“Sin la etiqueta ‘mágica’, ¿qué es lo que escriben los escritores latinoamericanos ‘post-80s’? ” Publicado 4 de abril de 2018. Disponible en <http://xinhua-rss.zhongguowangshi.com/13694/7482580529375787793/3321778.html> [Recuperado 02/05/2019].

El motivo de traducción de las nuevas voces narrativas latinoamericanas, revelado en estas líneas, es la absorción de las corrientes de la hora y la recuperación de una imagen más completa de la literatura latinoamericana con voces frescas, femeninas y cosmopolitas.

Sin embargo, algunos académicos chinos expresan una visión poco optimista en la prensa. En un reportaje titulado “La literatura latinoamericana que se oculta por García Márquez”, publicado el 7 de mayo de 2014, Zhu Jingdong y Chen Zhongyi, investigador y director del Instituto de Literatura Extranjera de la Academia China de Estudios Sociales, respectivamente, advierten que se debe adoptar una perspectiva más sensata sobre el fenómeno.

Si no fuera por la compra de los derechos de traducción de *Cien años de soledad*, o por la muerte de García Márquez, la literatura latinoamericana no habría llamado tanto la atención entre los lectores chinos [...] volvería a su posición marginal después de este periodo. Ahora parece que el *Boom* es sólo temporal. (Zhu Jingdong)

En general, la traducción e investigación de las lenguas extranjeras, excepto del inglés, no goza de buena salud [...] La literatura se ha convertido en una industria, [...] e incluso incorporarse en el sistema de capitales económicos [...] Depender del esfuerzo de unos traductores o académicos no va cambiar el hecho de que una gran cantidad de literatura latinoamericana no tenga manera de entrar en el

mercado chino. Temo que en el futuro de la situación irá a peor [...] hay que tomar en cuenta que la buena acogida de Bolaño en China se atribuye no solamente al hecho de que es un buen escritor, sino también al de su éxito en el mercado estadounidense. (Chen Zhongyi)

Como autora de la primera historia sobre la traducción china de literatura latinoamericana, Teng Wei se dedica al desencantamiento de las obras y autores una vez interpretadas y consumidas de una forma errónea por las tendencias de comercialización y despolitización. Teng señala la estructura isomórfica entre la historia social contemporánea china, la transformación de las corrientes ideológicas y la traducción de literatura latinoamericana, haciendo hincapié en un filtro intermediario por el Occidente sobre los valores de obras literarias latinoamericanas.

Es difícil que la literatura latinoamericana vuelva a producir un magnífico brillo [en China]. Esto está estrechamente relacionado con el hecho de que China ya no está en busca de un camino alternativo de modernización, tampoco se fija en la lógica contra el capitalismo global, sino que cada vez más se aspira a unirse a la corriente principal del desarrollo histórico con el mundo. (Teng, 2011, p. 137)

La publicación de mi estudio coincidió con ‘una nueva ola de literatura latinoamericana’ [...] pero no voy a cambiar de rumbo, no voy a aplaudir efusivamente por su futuro. De hecho, en mi opinión, en vez de revelar a la literatura latinoamericana, cabe mejor decir que este *boom* hace que esté aún más obscurecida y desterrada[...]. La

literatura sigue estando allí, pero los años 60, junto con el concepto de América Latina, han sido borrados. (2012, pp. 11-15)

A veces recomiendo a unos escritores latinoamericanos a editores, pero siempre me preguntan si han ganado algún premio fuera del mundo hispánico, o en otras palabras, un premio más mundial. Seguimos por años el *Booker Prize* o el *Prix Goncourt*, que son regionales también. ¿Por qué son más universales que el Premio Cervantes o el Rómulo Gallegos? Este cambio de visión para el mundo sucede en los últimos treinta años [...] los autores y obras que pueden regresar [al mercado chino] hoy en día son los que han sido reconocidos y empaquetados por el capital, pero las prácticas alternativas de modernización que se llevan a cabo en América Latina siguen siendo invisibles. (2015)⁴⁸

Teng Wei fue pionera en los estudios de recepción, su obra puso de manifiesto conceptos como “reescritura”, “apropiación de la forma” (se refiere a las huellas de la escritura de García Márquez en las obras de Mo Yan), “ocultar”, “despolitización” al abordar la literatura latinoamericana en China. Una evidencia es que los jóvenes traductores-académicos, en vez de ser solamente los mensajeros de una literatura extranjera, sienten como parte de su misión su deber de recuperar algunos aspectos poco atendidos en la recepción “pura literaria” (chun wenxue) de los años 80 y 90. Así, en la

⁴⁸ Citado en el reportaje “La literatura latinoamericana popular en el contexto chino actual son los que han pasado un filtro del Occidente”, publicado el 26 de junio de 2015 en *Peng Pai News*.

prensa aparecen artículos como “*Cien Años de Soledad: Revolución*”⁴⁹, “La literatura latinoamericana fabulada: desconocimiento de su naturaleza de intervención política”⁵⁰, que completan el panorama crítico.

La preocupación de los especialistas chinos registra unos rasgos prototípicos de la selección y producción de la traducción literaria en una relación entre dos idiomas posicionados distintamente, aunque no tan separados, en el sistema mundial de la traducción en términos del modelo centro-periférico: la mediación hegemónica de un discurso “occidental”, y el bajo nivel de autonomía del campo cultural (Hoyos, 2013). Existe una “mediación oculta de los agentes literarios en la producción de literatura ‘latinoamericana’ en Europa” —con base en el modelo establecido por la agencia literaria de Carmen Balcells y sigue funcionando hoy en día—, que producen valores agregados para las obras literarias y que le proporcionan “condiciones necesarias para que un escritor logre acceso al corpus de la (nueva) *literatura mundial*” (véase Locane, 2017, pp.47-56).

La aproximación sociológica, basada en el modelo centro-periferia teorizado por Wallerstein y aplicada por Heilbron en la relación de las lenguas traducidas, revela que en vez de fomentar la diversidad, la globalización intensifica la hegemonía del inglés, no solamente por su estado dominante como una lengua de origen en la traducción, sino también por su papel mediador en la circulación: “plus la production culturelle d’un pays est centrale, plus elle sert de référence dans d’autres pays” (Heilbron y Sapiro

⁴⁹ Publicado el 6 de diciembre de 2013 en *Beijing qingnian bao*.

⁵⁰ Publicado el 29 de abril de 2014 en *Wenhui dushu zhoubao*.

2008b, pp. 30-31). Aunque los conglomerados editoriales multinacionales fracasan en el territorio chino, no quiere decir que su función mediadora no llegue al país asiático. El peso de la academia (profesores universitarios como mediadores) va decayendo y cede su rol a los editores, agentes literarios y *book scouts* que viajan por las ferias internacionales donde “everyone speaks English”. Se ha llevado a cabo una transición en el sistema de consagración de las obras literarias extranjeras en China, pasando del Estado a la academia, y ahora al mercado. La academia no está relegada del proceso de publicación pero las dinámicas han cambiado. En la práctica algunos académicos siguen jugando un papel asesor, por ejemplo, junto con la agencia editorial *Houlang*, Fan Ye fragua el plan de editar una colección denominada “Proyecto de completar el corpus de traducción de la literatura en lengua española” (en chino 西语文学补全计划). Una intervención directa desde la academia que deviene emprendimiento de planes de publicación como lo ocurrido en los años 80 es sin embargo poco realizable hoy en día. Se suma a este fenómeno un factor decisivo, que es el alto costo de publicación para una editorial estatal o una agencia editorial privada (como Shanghai 99Readers), incluidos la adquisición de la licencia de publicación⁵¹ (para una agencia editorial), el

⁵¹ En China continental para publicar un libro se requieren dos códigos: el número CSBN (la abreviatura de China Standard Book Number), que forma parte del sistema internacional de ISBN, y el código CIP (la abreviatura de Cataloging In Publication) que incluye los datos de autor, editorial, título, etc. Véase “La industria editorial de China continental bajo la contracción de la licencia de publicación.” Publicado 3 de mayo de 2019. Disponible en <https://theinitium.com/article/20190503-mainland-publication-number-controlling> / [Recuperado 03/05/2019]

precio de los derechos del autor, la retribución para el traductor y lector, además a una persona que revisa el texto porque la traducción está supuestamente sujeta a un proceso censorial. Dentro de un mercado consumo, los beneficios monetarios son prioridad. El lanzamiento de una novedad implica más precaución: sin considerar bien las expectativas del mercado (por ejemplo el complejo fondo sociohistórico de una obra narrativa puede ser demasiado lejano y tenso para los lectores chinos) o sin soslayar los temas políticamente sensibles podría poner la marca de una editorial en peligro y perder las inversiones en anticipos. La influencia de la academia se ejerce más en las operaciones de mercadotecnia. Las editoriales operan diestramente los capitales simbólicos de los académicos para la venta de títulos extranjeros.

Detrás de este giro se encuentran la transformación de la industria editorial dentro del ámbito chino, lo cual merece una descripción más objetiva, teniendo en cuenta la característica de cada editorial y que el caso chino es siempre un poco especial con un cierto nivel de control estatal sin reglas bien explícitas, el proceso de mercantilización editorial nunca ha alcanzado un nivel completo debido a esta regulación (Zhang, 2008). El sector editorial chino actual cuenta con una lógica mercantil mezclada de una “censura del dinero” y una censura ideológica pero no sistemática, en otras palabras, una connivencia del mercado y la política. Como bien señalan Heilbron y Sapiro en su propuesta de construir una sociología de la traducción:

To understand the dynamics of the circulation of foreign literatures through translation, one must relate it not only to international space,

but also to the structure of the space of reception governed by either market or political factors, and depends on the functioning of its institutions: controls over print publication, specialized book series, the editorial policy of each publishing company, the space of journals and periodicals, the modes of consecration (literary prizes and awards), etc. (Heilbron y Sapiro 2008a, pp. 102-03)

Esta reflexión sugiere una mirada sociológica sobre la traducción, sin ignorar el desequilibrio en el capital literario de cada sistema, y ahondar en los factores externos que impulsan la transferencia literaria. La reedición de *Cien años de soledad*, la “remontada de la literatura latinoamericana” y el fenómeno Bolaño no son un azar, ni se puede atribuir totalmente a una consecuencia de la necesidad primordial del sistema literario chino, sino que se explica en su fondo por los cambios en el sector editorial. Otro punto importante aquí es que siempre hay que tener en cuenta estos filtros al analizar la publicación de un libro porque hoy en día confluyen al mismo tiempo. Los escritores que no funcionen en el ámbito internacional tampoco son condenados al olvido en la selección de textos por la política del mercado⁵², sino que se reservan unos canales alternativos para que se traduzcan y se publiquen en China gracias a la operación del esfuerzo de los mediadores culturales transnacionales y académicos latinoamericanistas chinos. Me adentraré en estos aspectos con más detalle en el subcapítulo 4.1.

⁵² Por ejemplo, la circulación de poesía se reduce a un campo más autónomo que las narrativas. Unos poemarios traducidos al chino han sido frutos de la red establecida por el Festival de Poesía del Lago Qinghai que se celebra cada dos años en la provincia de Qinghai.

2.3.2 El caso de la literatura cubana: el ausente presente

“No Latin American nation has been treated like the Castro’s (Fidel and Raul) Cuba in China’s ideological development since the late 1990s” (Cheng, 2012, p. 198).

En los debates intelectuales chinos, Cuba hace las veces del “Otro” socialista para China por su semejanza y diferencia (cómo podría ser China si hubiéramos tomado otro camino)⁵³. Su compleja identidad consiste en el mantenimiento de una imagen coherente en la prensa, y su discrepancia con las dos tendencias ideológicas chinas más influyentes de las dos últimas décadas quizás implica su especialidad en la circulación de su literatura en China. La lista de traducciones de la literatura cubana del 2000 hasta ahora enseña una trayectoria peculiar que representa la coexistencia de varios canales de circulación literaria.⁵⁴

⁵³ “The Guevara Controversy” se contextualizó en un debate global sobre la legitimidad de la revolución que tuvo lugar durante 1996 y 1997 cuando la autoridad china estaba llevando a cabo una serie de reformas orientadas al mercado. El discurso de “Adiós a la revolución”, implantado por Li Zehou y Liu Zaifu, apareció como un equivalente de la concepción de Fukuyama. De esta forma se insertó el elemento cubano en la divergencia entre la Nueva Izquierda (Xin zuopai) y los liberales sobre el desarrollo chino tras los sucesos de 1989, es decir es el capitalismo globalizado o el sistema totalitario la raíz de los problemas de China contemporánea (véase Cheng, 2012).

⁵⁴ Hasta la última revisión de la presente tesis, la versión china de *Tres tristes tigres*

a. Canal tradicional: Alejo Carpentier, José Martí

El canal tradicional hace referencia a los autores que han sido traducidos en las décadas anteriores y consagrados tanto dentro como fuera de China. Según esta pauta localizo la antología de Martí que se trata de una reedición de la versión antigua en homenaje al poeta nacional cubano en el aniversario 120 de su muerte. La Editorial Central de Traducción y Recopilación reeditó *El acoso* de Carpentier en una colección de bolsillo que se titula “Obras clásicas, traductores maestros”. Shanghai 99Readers reeditó *El siglo de las luces* y publicó una nueva traducción de la antología de cuentos de Carpentier en la colección de *Short Classics*, versiones ambas autorizadas.

b. Canal de apoyo oficial: Marta Rojas y el Acuerdo Bilateral de Traducción de Obras Clásicas Cuba-China

En esta categoría se sitúan los libros publicados por el Acuerdo Bilateral de Traducción de Obras Clásicas Cuba-China. A pesar de ser bilateral, el programa tiene financiación solamente por parte del Gobierno chino: se inició en 2012 con el objetivo de “ampliar y profundizar el entendimiento mutuo entre los dos pueblos”. La pre-selección de títulos se lleva a cabo por la Embajada cubana en Beijing⁵⁵ y la decisión final de este subsidio es tomada por un comité de la Administración General de Prensa y

(Guillermo Cabrera Infante) por Fan Ye también está en proceso de traducción. Se publicará por la Editorial de la Universidad de Henan. Esta obra lo categorizará en el canal tradicional.

⁵⁵ Según la entrevista realizada el 25 de agosto con Jiang Shan, editora de Editorial Intercontinental de China.

Publicaciones. No existe una competencia abierta entre candidatos sino que la editorial China Intercontinental se encarga de la edición de los libros. Se trata de una editorial estatal que se dedica a la publicación de traducciones de obras chinas en idiomas extranjeros. Los dos libros financiados son de la misma autora: Marta Rojas, ganadora del Premio Alejo Carpentier en 2005. Como testigo de los sucesos de Moncada en 1953, con la obra de no ficción *El juicio de Moncada*, Rojas estableció su fama como escritora. Si la publicación de este testimonio en el aniversario 60 del Asalto al Cuartel Moncada simboliza un acuerdo ideológico con el compañero socialista, otro título, *El equipaje amarillo*, que cuenta una historia sobre la vida de los culíes chinos, un relato que seguramente se destaca por su relación con el país receptor: el componente chino como el tercero más significativo de la nación cubana. Para la autora, el protagonista “Fan Ni, es toda una lección sobre la sabiduría y el carácter chino; lógicamente incomprensible para la cultura occidental de los hacendados criollos y del joven de ‘diabólica eficiencia’” (Rojas, 2011, p. 32), de ahí se desprende una oposición binaria entre Oriente y Occidente que en realidad no se escapa de una mirada orientalista. Unos fallos de conocimiento sobre la historia china también constituirían un problema para los lectores chinos.

Este canal de circulación representa el mecenazgo estatal y puede considerarse como parte de la proyección de la política exterior china, que pretende mostrar una conexión estrecha entre los dos países. Cabe señalar que las obras publicadas a través de este subsidio tienen una recepción mucho más reducida. En este sentido, los libros que se publican a través de este canal tienen el carácter de un producto diplomático más que de una

“mercancía”, por lo que se localizan principalmente en las bibliotecas públicas.

c. Canal del comercio internacional de libros: Eliseo Alberto, Leonardo Padura

La última categoría incluye los títulos cuya trayectoria de publicación es resultado del nuevo mecanismo del sector editorial, es decir, de una red internacional de intercambio de libros. *Caracol Beach* (Eliseo Alberto) pertenece a la colección de Novelas TO de la Editorial de Literatura y Arte de Hunan. La colección está constituida por traducciones importadas de Taiwán, una práctica muy común en el sector. El otro libro es *Adiós Hemingway* (Leonardo Padura); la novela en sí surgió de una petición de los editores brasileños del autor de que escribiera para una serie y luego se convirtió en la primera novela suya que se tradujo al inglés en 2005. En la versión china publicada en 2008 por la Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang, las múltiples fotos que acompañaban el texto casi transforman la novela en una guía de turismo de La Habana. A diferencia de los libros arriba mencionados, el espacio simulacro de Cuba en las novelas de Padura y Alberto transmite al lector chino unos símbolos culturales indiferenciados sobre Cuba en la época globalizada.

3. Estilo e ideología en la traducción⁵⁶

3.1 ¿*Traduttore, traditore o Translators, traders?* ¿Qué estamos leyendo cuando leemos a los escritores del Boom en chino?

En comparación con la abundancia de artículos sobre la recepción del realismo mágico en la literatura contemporánea china, dentro del mundo intelectual chino, llama la atención la carencia de análisis textuales sobre la traducción de la novela latinoamericana al chino. De ahí, me interesa indagar ¿qué estamos leyendo de los escritores del *Boom* en chino?

La mayoría de los estudios existentes se concentran en los tratamientos de los elementos culturales (culturemas) (Wu, 2003: *El coronel no tiene quien le escriba*; Chang, 2003: *Cien años de soledad*; Zeng, 2012: unos párrafos de *Cien años de soledad*; Zhang, 2013: *El amor en los tiempos del cólera*; Chen, 2014: un capítulo de *El amor en los tiempos del cólera*; Chang, 2012: *La ciudad y los perros*;

⁵⁶ Partes de este capítulo han sido adaptadas desde dos artículos publicados en inglés: “Translated memories and the translation of memories: Amuleto, Formas de volver a casa and their Chinese translations”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 87-88, pp.125-133; “Traitors or traders? A brief analysis of Chinese translations of Latin American Boom writers”, en Gesine Müller, Gustavo Guerrero, Jorge Locane, and Benjamin Loy (eds.), *Cartografías de la literatura (latinoamericana) mundial y sus alternativas. Circuitos, actores y procesos (Cartographies of global [Latin American] literature and its alternatives. Circuits, actors, and processes)*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019 (en preparación).

Hou, 2017: *La casa verde*, etc.). En las discusiones, los comentarios sobre los malentendidos, errores, omisiones, supresiones, tendencia a la domesticación y a la extranjerización cobran mayor protagonismo que el análisis sobre el funcionamiento de las estrategias de traducción, salvo el trabajo de Zhang Yanan (2013), corto pero interesante, que compara la traducción china e inglesa de *El amor en los tiempos del cólera* según los criterios de “adecuación” y “aceptabilidad” (Toury, 1980; Even Zohar, 1979, 1990) basada en la teoría de polisistemas de Even-Zohar. Zhang Yanan concluye que en la traducción china de Yang Ling (2012) la importancia de la adecuación supera la aceptabilidad y la traductora consigue reproducir el ritmo del texto original y ofrecer una presentación cultural de la región caribeña. En la traducción inglesa, debido a la semejanza lingüística, es más fácil llegar a un nivel alto de equivalencia formal; sin embargo, mediante estrategias como la simplificación, la explicación y la transformación, en pro de una mayor aceptabilidad, termina en realidad en un acto de reescritura que hace perder los idiolectos de García Márquez.

En su artículo “World Literature and Translation Studies” (2011), Lawrence Venuti entiende los “errores” en la traducción literaria así:

It is extremely important that the shifts in the translation not be regarded dismissively as errors in need of correction [...] the translator has applied his own interpretants in translating the novel, a concept of equivalence [...], and these choices result in a nuanced interpretation. To treat a specific verbal choice as incorrect without careful examination of the context risks the unwitting assumption of a

different interpretation as a standard of evaluation (p. 191).

Su propuesta es no tratar las desviaciones o transformaciones en la traducción como “deficiencias” o “errores que desnaturalizan las imágenes obsesivas, los efectos o destruyen las técnicas narrativas” (Vázquez Ayora, 1978, p. 5), sino como un compromiso o negociación de los traductores con el lenguaje-sistema y la convención literaria del contexto receptor.

En su análisis de la traducción de literatura latinoamericana al inglés, especialmente sobre los trabajos de Harriet de Onís y Gregory Rabassa, Jeremy Munday sugiere una reflexión a dos niveles. En el nivel macro, el contexto cultural relacionado con la ideología predominante de la sociedad se representa a través de los diversos registros, y en el texto se manifiesta por el punto de vista narrativo. En el nivel micro, la perspectiva narrativa y la semántica del discurso se realizan a través de la selección léxico-gramatical del traductor (2008, p.47). En cuanto a los textos traducidos, Munday enfatiza que “the question relates to the micro-features of the style of the translator and many possible macro-factors affecting it” (2008, p.47). El motivo detrás de las decisiones traductorales coincide con la función implicada en la traducción literaria. P. Roberts (1992) propone que dicha función es la que influye en el tipo y el grado de coincidencia deseable o requerida entre el texto fuente y la traducción, así determina si el texto cumple los rasgos de “adecuación” o de “aceptabilidad” (Toury, 1980). La lista de funciones de la traducción literaria que concluye P. Roberts nos sugiere que estudiar las funciones de un texto literario traducido es una manera de entender el motivo de los traductores, y viceversa. En el análisis que se desarrolla en este

capítulo intentaré analizar las decisiones traductoras considerando los siguientes factores:

Presentation of thematic content; presentation of writer's point of view and style; introduction of different cultural elements into the target society; introduction of new literary forms into the target literature; helping the reader penetrate the original text through its translation; creating a work that becomes part of the target literature (P. Roberts, 1992, p.8)

Lo que me interesa específicamente es abordar las dificultades que emergen, los factores que motivan una decisión traductora y analizar la dimensión funcional de los cambios realizados en la traducción. Los ejemplos que voy a tratar son extraídos de obras traducidas de los escritores del *Boom* publicadas en diferentes épocas, desde la década de 1980 hasta el 2014.

3.1.1 Tipografía y puntuación: técnicas para autores y traductores

Una de las técnicas narrativas que despliega Vargas Llosa en sus obras consiste en los diálogos telescópicos. En *Conversación en La Catedral* (1969), este recurso se ve representado en la conversación entre Ambrosio y Santiago, que se mantiene a lo largo de toda la novela y que se inserta en los múltiples diálogos que tienen lugar en varias situaciones, entre diferentes personajes, alrededor del mismo tema. En el texto original se lo distingue con la transformación de los verbos introductorios: cuando habla Ambrosio o Santiago, aparece el presente (dice), a diferencia de otros diálogos intercalados en sus conversaciones, que empiezan con el pasado (dijo), tanto en citas directas (ver ejemplo 1 y 3), como en el estilo directo e indirecto libre (ejemplo 2 y 3).

Es sabido que el chino es un idioma en cuyas reglas gramaticales no existe cambio de tiempos verbales, lo cual constituye una dificultad para conservar este estilo discursivo. Para narrar una acción del pasado en un momento definido en chino, se recurre al contexto, a partículas auxiliares, a preposiciones y otros. En este caso, “decir” (说) ocupa la función de un verbo introductorio en un diálogo, “dice” en presente se puede traducir a “说” (shuō), o “说道” (shuōdao), pero para expresar “dijo” en pasado no es suficiente insertar una partícula auxiliar de tiempo (como por ejemplo, “说了/过” (shuōle/guò, dijo/ha dicho/había dicho), que se usa más en perfecto), sino que resulta imprescindible añadir un adverbio de tiempo exacto (como por ejemplo: ayer, hace un tiempo, etc.), para determinar su tiempo verbal.

El editor chino He Rong (cabe apuntar que también puede ser la idea del propio traductor de utilizar distintas tipografías) señaló la propiedad intraducible del recurso de Vargas Llosa y lo explicó en una nota previa, cuando los fragmentos de esta novela, traducidos por Sun Jiameng, aparecieron por primera vez en el mundo chino en la revista *Shijie wenxue* (*Literatura mundial*) en 1987⁵⁷. La solución consiste en separar los dos niveles de diálogo por medio del cambio de fuente: los lectores pueden identificar la conversación troncal y recurrente entre Santiago y Ambrosio con una variante tipográfica “imitación del Song” que se diferencia de la fuente habitual “Song”. Esta estrategia de traducción no es invención del traductor Sun Jiameng. También se puede ver, por el ejemplo, en una traducción de *Madame Bovary* por Li Jianwu publicada en el año 1984. En la escena de la feria agrícola (capítulo VIII de la segunda parte), el uso de la técnica de vasos comunicantes permite que coexistan varios sucesos paralelos en la misma narración. El discurso del consejero Lieuvain, entrecomillado en el texto original, se distingue con las palabras de amor del noble a Emma, y otros sucesos, escritas con una tipografía más pequeña en el texto traducido. En este sentido, los traductores chinos cuentan con más libertad en cuanto a la

⁵⁷ “本书主要的一组对话，即圣地亚哥与安布罗修的对话，西班牙原文作陈述式现在时以示区别，但译成中文，无法表达，故用异体字排印，加以标明，请读者注意” (La conversación principal del libro es la que se desarrolla entre Santiago y Ambrosio, en el texto original en español se distingue mediante el tiempo verbal en presente, pero resulta imposible reproducir este efecto en la traducción china. Por consiguiente, utilizamos distintas tipografías para marcar la diferencia. Esperamos que los lectores lo tengan en cuenta al leer el texto) (He, 1987, p. 6).

intervención en la producción de textos traducidos.

En 1993 se publicó la primera traducción de *La conversación en La Catedral* en formato de libro, editado por la Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan en su “Colección de literatura latinoamericana”. La misma traducción ha sido reeditada por diferentes editoriales (Literatura y Arte del Tiempo, 1996; Literatura del Pueblo/Shanghai 99Readers, 2011, 2017; Literatura y Arte de Shanghai/ Shanghai 99Readers, 2015). La edición de 1993 sigue usando las mismas fuentes como en la versión de revista; sin embargo, al revisar la edición de 2011 se percibe que es aún más fácil distinguir las conversaciones porque la diferencia tipográfica de “Song” y “Kai” es más evidente.

Ejemplo 1.

TO⁵⁸: —Se casó con ese muchacho que iba a la casa —**dice** Santiago—. Popeye Arévalo. El pecoso Arévalo.

—El flaco no se lleva bien con su viejo porque no tien las mismas ideas —**dijo** Popeye. [...]

—Se fue al Regatas con unas amigas —**dijo** Santiago—. No sé porqué no escarmientas.

—El coloradito, el de las pecas —**dice** Ambrosio—. El hijito del senador con don Emilio Arévalo, claro. ¿Se casó con él? [...] (Vargas Llosa, [1969] 2008, UNO, II, pp. 40-44, énfasis mío)

⁵⁸ TO= texto origen, TM= texto meta

TM1:

“光劝不行，揍一顿他就听话了。”索伊拉太太说道，
“你就是不会教育他。”

“蒂蒂和那个总到我们家来的小伙子结婚了。”圣地亚哥
说道，“他叫波佩耶·阿雷瓦洛，就是那个雀斑脸阿雷
瓦洛。”

“瘦子跟他老头子的关系不太好，两个人的想法不一样。”
波佩耶说道。

“就是红脸膛，有雀斑的那位？”安布罗修说道，“参议
员堂·埃米略·阿雷瓦洛的儿子？我当然知道。蒂蒂小姐跟他
结婚了？”

“我不喜欢有雀斑的，也不喜欢红头发的。”蒂蒂做了个
怪相，“而他二者兼备。呜呵，真叫人恶心。”

(Sun, 1993, pp. 32-35)

Imagen 9. Extracto1 de la traducción china (1993) de *Conversación en La Catedral*

TM2:

“蒂蒂和那个总到我们家来的小伙子结婚了。”圣地亚哥说，“他
叫波佩耶·阿雷瓦洛，就是那个雀斑脸阿雷瓦洛。”

“瘦子跟她老头子的关系不太好，两个人的想法不一样。”波佩
耶说 道。[.....]

“她跟她女朋友到赛艇俱乐部去了。”圣地亚哥说道，“我说你怎
么还不接受教训？”

“就是红脸膛，有雀斑的那位？”安布罗修说道，“参议员堂埃米
略·阿雷瓦洛的儿子？我当然知道。蒂蒂小姐跟他结婚了？”

(Sun, 2011, pp. 22-25)

En el segundo fragmento, dos interlocuciones con ideas opuestas aparecen

una tras otra, lo que crea un efecto irónico. Por lo tanto, una variación tipográfica parece crucial aquí para reducir la posible confusión durante la lectura. Como un elemento no lingüístico, la tipografía puede contribuir a la interpretación del texto.

El siguiente ejemplo es más singular porque se trata de diálogos entre Santiago y Ambrosio en estilo directo libre (primera frase en negrita) y en estilo indirecto libre (segunda frase en negrita) insertado en una conversación entre Santiago y Popeye. El autor nos sitúa en el lugar del bar con el punto de vista cambiante de los interlocutores y separa las escenas mediante dos señales: el verbo en presente “Ambrosio señala” y diferentes formas de los emisores para dirigirse a Santiago, “niño” por Ambrosio o “flaco” por Popeye.

Ejemplo 2.

TO: qué riquita la cholita, flaco. La pareja de la mesa vecina se levantó y **Ambrosio señala a la mujer: ésa era una polilla, niño, se pasaba el día en La Catedral buscando clientes.** Vieron a la pareja salir a Larco, la vieron cruzar la calle Schell. El paradero estaba ahora desierto, Expreso y colectivos pasaban semivacíos. Llamaron al mozo, dividieron la cuenta, **¿ y por qué sabía que era polilla? Porque, además de bar-restaurante, La Catedral también era jabe, niño, detrás de la cocina había un cuartito y lo alquilaban dos soles la hora** (Vargas Llosa, [1969] 2008, UNO, II, p.48, énfasis mío).

TM1:

子。圣地亚哥和波佩耶旁边桌子上的一对男女站了起来。安布罗修指着女的说：那是个夜蝴蝶，成天到“大教堂”来拉客。二人看到那一对走到拉尔柯路上，穿过雪尔大街。汽车站上这时已经没有人了，公共汽车和私人汽车驶过去，一半都是空的。他们唤来侍者，分摊着付了帐。你怎么知道那女的是妓女？“大教堂”是个酒吧、饭馆，还兼幽会旅馆，少爷，厨房后面有一间小屋子，租金是每小时两索尔。圣地亚哥和波佩耶沿拉尔柯路一面走着，一面欣赏着从商店里出来的姑娘和用车推着啾呀学语的婴儿的太太。在公园门口波佩耶买了一份《最后一

(Sun, 1993, p. 40)

Imagen 10. Extracto 2 de la traducción china (1993) de *Conversación en La Catedral*

TM2: 这乔洛姑娘太有意思了，瘦子。圣地亚哥和波佩耶旁边桌子上的一对男女站了起来。安布罗修指着女的说：那是个夜蝴蝶，成天到“大教堂”来拉客。二人看到那一对走到拉尔柯路上，穿过雪尔大街。汽车站上这时已经没有人了。公共汽车和私人汽车驶过去，一半都是空的。他们唤来侍者，分摊着付了账。你怎么知道那个女的是妓女？大教堂是个酒吧、饭馆，还兼幽会旅馆，少爷，厨房后面有一间小屋子，租金是每小时两索尔。

(Sun, 2011, p. 28)

En este ejemplo, el autor logra intercalar un discurso en estilo directo libre en el monólogo interior de Santiago. La denominación “Ambrosio” al final del discurso insertado ayuda a identificar aquí el destinatario de esta frase, que no se trata de Carlitos quien aparece en la narración principal. Es obvio que el traductor conoce bien las técnicas narrativas empleadas por Vargas Llosa, lo cual le concede cierta autoridad para intervenir con indicaciones mucho más explícitas que las originales en el texto.

Ejemplo 3.

TO: Pero se había emborrachado él, piensa, como ahora tú. Carlitos se levantó, desapareció en las sombras, la risita de la mujer que moría y renacía y el piano monótono: **quería emborracharte a ti y el que se ha emborrachado soy yo, Ambrosio**. Ahí estaba Carlitos de nuevo: había orinado un litro de cerveza, Zavalita, qué manera de desperdiciar la plata ¿no?

—**¿Y para qué quería emborracharme?** —se ríe **Ambrosio**—. **Yo no me emborracho jamás, niño** (Vargas Llosa, [1969] 2008, TRES, I, pp. 437-438, énfasis mío).

TM: 圣地亚哥回想：实际上是他先喝醉了，然后我才醉的。卡利托斯站了起来，消失在黑暗中，女人哧哧的荡笑断断续续，钢琴声显得很单调。安布罗修，我本想把你灌醉，可我倒先醉了。卡利托斯又回来了：我尿了一公升的啤酒，小萨，你瞧，我们这不是在浪费钞票吗？

“您为什么想把我灌醉？”安布罗修笑了。“我从来没喝醉过，少爷。” (Sun, 2011, p. 329).

La intervención o mediación del traductor es más patente cuando uno introduce su propia interpretación de la obra original en el texto mediante un cambio tipográfico. Al mismo tiempo, el traductor corre el riesgo de alterar la idea original del texto en caso de que se malentienda. Por ejemplo, en el siguiente párrafo citado hay un pequeño “error” del ingenioso traductor al transformar un monólogo interior de Santiago de estilo indirecto a un

discurso interrogativo de Ambrosio (porque aquí obviamente cambia la fuente). En la traducción china, cada pregunta termina con “usted”, como si fuera Ambrosio el que hace preguntas a Santiago, mientras que en la novela es el mismo Santiago que está evaluando su amistad del pasado.

Ejemplo 4.

TO: Pero ya sólo se veían porque San Marcos y la política a ratos nos juntaban, piensa, ya sólo por casualidad, ya sólo por obligación. **¿Se veían ellos solos después de la reunión de su círculo?, ¿paseaban, iban a museos o librerías o cinemas como antes con él?, ¿lo extrañaban a él, pensaban en él, hablaban de él?** (Vargas Llosa, [1969] 2008, UNO, VI, p. 139, énfasis mío)

TM: 圣地亚哥回想：我们三人还继续见面，那只是因为圣马可和政治把我们联系在一起，仅仅是偶然相遇，仅仅是出于责任感。学习小组开会后他们两人会单独会面吗？他们还跟以前一样跟**您**一起参观博物馆、逛书店、看电影(paseaban... con **usted**)吗？他们思念**您**(lo extrañaban a **usted**)、想**您**(pensaban en **usted**)、谈论**您**(hablaban de **usted**)吗？(Sun, 2011, p.99)

Aun así, ¿este cambio modifica la imagen global de la novela o la experiencia de lectura de los que llevan leyendo cien páginas de esta novela y supuestamente ya conocen bien la técnica narrativa del autor? Este discurso es originalmente una serie de preguntas retóricas de Santiago a sí mismo con tono reflexivo. Con el cambio del pronombre personal de “él” a “usted”, estas frases aparecen como preguntas de Ambrosio a Santiago de una manera persuasiva que lo hacen reflexionar sobre su pasado. Sin embargo, esta

sustitución no resulta necesariamente extraña ni incoherente, o hace una gran diferencia desde la perspectiva del lector, puesto que la conversación entre ellos está insertada a lo largo de la narración como un conector de diferentes escenas en toda la estructura. Esta intervención es probablemente innecesaria, pero enriquece la posibilidad de interpretación de la novela. Aquí el traductor, conscientemente o no, comienza a imitar el estilo del autor. A través de esta traducción, aunque no de la manera más inusitada, se percibe “the gift of mimicry” que afirma Nabokov como una de las habilidades que debe poseer un gran traductor literario. El proceso de traducción, para un traductor, es también un proceso de aprendizaje sobre el estilo del escritor: “impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude” (Nabokov, [1941] 1982, p. 319).

Pedro Páramo ([1955] 2010) es otra novela importante de las letras latinoamericanas tanto a nivel mundial como en la recepción china. En esta obra, Rulfo maneja medios tipográficos para dar a conocer que no es el narrador el que habla: las comillas, las cursivas. En los siguientes ejemplos el autor despliega las remembranzas sobre Susana en los diálogos entre Pedro Páramo niño con su madre y su abuela, que se inician con una raya. Dado que la raya se usa a menudo en textos literarios para indicar el comienzo de un diálogo, el autor incluye la analepsis de Pedro Páramo en comillas españolas («») en un intento de distinguirlos del discurso principal:

Ejemplo 5.

TO: —Sí, mamá.

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos

papalotes en la época del aire [...]” “El aire nos hacía reír [...]” “Tus labios estaban mojados [...]»

—Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho. (Rulfo, [1955] 2010, p. 74)

TM: “你说得对，妈妈。”

“我想念你，苏珊娜。也想念那绿色的山丘。在那刮风的季节 [...]” “大风逗我们发笑 [...]” “你的嘴唇十分湿润 [...]”

“我跟你说过，快从厕所里出来，孩子。” (Tu, 1980, pp. 169-170)

TO: —Vete, pues, a limpiar el molino.

«A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.»

—Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto. (Rulfo, [1955] 2010, p. 75)

TM: “那你就快去把磨盘打扫一下。”

“你躲藏在几百公尺的高空里，躲藏在云端，躲藏在很远很远的地方，苏珊娜。你躲在上帝那无边无际的怀抱里，躲藏在神灵的身后。我追不上你，也看不到你，连我的话语也传不到你那里。”

“奶奶，石磨不能用了，螺丝坏了。” (Tu, 1980, p.171)

Este uso tipográfico se extiende a lo largo de la novela hacia a su final: «...Había una luna [...] Susana, Susana San Juan. » (Rulfo, [1955] 2010,

p.177)

Para Luraschi (1976, p. 22), estos medios son imprescindibles en *Pedro Páramo* debido a que es un texto complejo, con diálogos extensos, discursos fragmentados e introducciones omitidas. Curiosamente, la traducción china de estos fragmentos demuestra que la ausencia de variación tipográfica elimina la indicación de la que se vale el autor, pero crea un efecto inesperado y, como resultado, el texto se hace más complejo porque requiere una participación activa de los lectores para identificar los recuerdos románticos de Pedro Páramo a través de cambio de narrador (de tercera persona a primera o segunda persona).

Es entonces interesante notar que la estrategia de Sun Jiameng (también probablemente del editor) de cambiar la tipografía de los diálogos en *Conversación en La Catedral* aparece como un auxilio de lectura de diálogos telescópicos para los lectores, pero, en cambio, la posible negligencia del traductor de *Pedro Páramo* sobre el uso de la puntuación implica una renovación que rompe con la convención narrativa china. Considerados como elementos extratextuales, se descuidan a menudo la tipografía y la puntuación en la traducción. Ambas contienen funciones semánticas y pragmáticas y modificarlas puede causar cambios cualitativos en la traducción cuando éstas constituyen elementos vinculados a la estructura narrativa de una obra. En este sentido, los traductores deben escudriñar el uso de la tipografía y la puntuación.

Sin embargo, siempre será inevitable la pérdida de cierto empleo de

puntuación estilística. En *La muerte de Artemio Cruz* ([1962] 1965), Carlos Fuentes traza un estilo especial de narración con el uso abundante de dos puntos en los monólogos interiores del protagonista para señalar las pausas:

Ejemplo 6.

<p>[...]el aroma arrancado por el aire a otros mediodías: huelo, huelo: lejos de mí, lejos de este sudor frío, lejos de estos gases inflamados: las obligué a abrir la ventana: puedo respirar lo que guste, entretenerme escogiendo los olores que el viento que trae: sí bosques otoñales, sí hojas quemadas [...] (Fuentes, [1962] 1965, p. 59, énfasis mío).</p>	<p>[.....]别的土地吹来的香味，空气从异国吹来的香味。我在嗅着，嗅着。在离我远远的地方，在离这股冷汗远远的地方，在离这些着了火的气体远远的地方。我逼令她们把窗打开了。我可以随意呼吸了，可以随意挑选风带来的种种气味而自娱了。的确是秋天的树林，的确是烧焦了的叶子[.....](Yi, 1983, pp. 53-54)</p>
<p>Cerrarás los ojos y creerás ver más: sólo verás lo que tu cerebro quiera que veas: más que lo ofrecido por el mundo: cerrarás los ojos y el mundo ya no competirá con tu visión imaginativa (p. 60).</p>	<p>你闭上了眼睛，你相信自己会看到更多的东西。你只看到你的头脑希望你看到的東西；但这比外部世界让你看到的東西多。你闭上眼睛，外部世界就再也不能同你想象中的景象比赛了。(p. 55)</p>

A primera vista, el uso de los dos puntos parece arbitrario y poco habitual, pero si se lee el texto con más atención, pensando en las varias funciones que comprenden los dos puntos, en el primer extracto, estos signos no solamente suscitan una pausa, sino que también “preceden a” o “anticipan los elementos de la enumeración” (RAE) ⁵⁹: lo que sigue está estrechamente

⁵⁹ Citado en <http://buscon.rae.es/dpd/srv/search?id=2a3yRXFBiD6rvDOMtq>

conectado con la frase anterior, formando una relación causal, al explicar el efecto o causa de lo que sucede en la parte anterior, y enumerar lo que siente a través de su visión y olfato. En el segundo fragmento, los dos puntos funcionan de manera diferente: desenvuelven progresivamente la explicación y generan una relación inversa entre dos frases conectadas por los dos puntos. Fuentes mezcla distintos usos de los dos puntos: explicación, enumeración, ejemplificación, mayor separación y pausa que la coma, etc. No obstante, la traducción china prioriza la regla de puntuación convencional, convirtiendo los dos puntos en comas y puntos, de manera que se reduce la función de la puntuación a aquella de detener el discurso. Incluso si el traductor hubiera preferido mantener el estilo original, y los aficionados chinos a las narrativas extranjeras de los años 80 hubieran estado dispuestos a leer un texto innovador, es concebible que esta intención no hubiera sido aceptada por un editor chino.

3.1.2 Diferentes traductores, diferentes estilos

Como se puede notar en los ejemplos anteriores, el estilo directo e indirecto libre, así como el cambio de perspectiva, son técnicas que los autores del *boom* literario latinoamericano solían emplear con frecuencia, de modo que las voces y los planos a distintos niveles de los personajes se intercalaban entre sí. Por ejemplo, José Donoso se vale mucho de estos recursos en *El lugar sin límites* (1966), donde el enunciador principal, la Manuela, habla desde el *yo*, pero con intervenciones simultáneas de acciones y discursos ajenos.

Ejemplo 7.

TO: **Va** apurada: tan traicioneros los vinos nuevos. **Se encerró** en el retrete que cabalga a la acequia del fondo del patio, junto al gallinero. Pero no, **no voy** a mandar a la Lucy. A la Clotilde sí. (Donoso, [1966] 1971, p. 13, énfasis mío).

TM1: 她(Ella)匆匆忙忙地走开了(se fue apurada), 她(ella)把自己关进跨在院内水沟上的厕所里(se encerró...), 厕所旁是鸡笼。**他想(él piensa)**还是算了吧, 别支使露西了(**él piensa** que mejor no, no mandar a la Lucy), 对, 就让克劳蒂去吧。(Duan, 1986, p. 198)

TM2: 露茜(Lucy)象没听见似的醉醺醺地向前走去, 新酒的后劲可真不小。她进了鸡窝旁边的厕所里, 厕所盖在院犄角的下水沟上。不, **我**还是不支使露茜的好 (No, mejor que **yo no mando** a la Lucy)。干脆让克洛蒂尔德去吧。(Zhou y Li, 1987, p. 7).

Al completar este fragmento señalando los sujetos y los verbos

introdutorios, se hace evidente que el autor acude al uso de conjugaciones verbales del presente para mostrar el monólogo interior de la Manuela, y para separar dos perspectivas distintas; usa el tiempo pasado para describir las acciones de Lucy:

(La Manuela veía a Lucy) va apurada: (y pensaba que eran) tan traicioneros los vinos nuevos. (Lucy) Se encerró en el retrete que cabalga a la acequia del fondo del patio, junto al gallinero. (La Manuela pensaba:) Pero no, no voy a mandar a la Lucy. A la Clotilde sí.

La primera cita proviene de la traducción de Duan Ruochuan y se titula *El infierno sin límites* (没有界限的地狱 méiyǒu jièxiàn dì diyù). La traductora realiza dos transformaciones notables en el texto: en primer lugar, se elimina la primera intervención del hablante sobre el vino y, en cambio, el punto de vista de la Manuela y la perspectiva omnisciente sobre las actividades de Lucy se unen en la misma oración; en segundo lugar, un discurso directo libre en primera persona es reemplazado por un discurso indirecto libre en tercera persona. A lo largo de la novela se encuentran otros ajustes sintácticos similares, que afirman la consistencia de esta estrategia (véase también el ejemplo 9). Sin explicaciones provenientes directamente de la traductora o de los editores, se supone, con base en el texto traducido, que se trata de una estrategia para facilitar la lectura. La versión de Zhou Yiqin y Li Hongqin fue titulada como *Una mujer extraña* (奇异的女人 qíyì de nǚrén) y se editó un año más tarde que la de Duan, es decir, para el mismo público lector. Sin embargo, ellas optaron por la precisión en vez de una simplificación textual que afectara la propiedad estilística y experimental de

la obra.

García Márquez va más allá en cuanto a los experimentos narrativos en *El otoño del patriarca* (1975). La novela es considerada la obra más compleja de García Márquez. Esta fue traducida por primera vez al chino a través del ruso por Yi Xin en 1985. En 2014 salió una nueva versión traducida directamente del español al chino por Xuan Le. La diferencia estilística de las dos versiones provocó una discusión sobre la calidad de la traducción entre los lectores chinos. La nueva publicación fue especialmente criticada por su “falta de respeto por la lengua china”, “cómo pueden publicar una traducción con ocho 的 (partícula estructural para unir el propietario con su propiedad, adjetivo(s) con el sustantivo al que describe, una oración subordinada adjetiva (o de relativo) con su “antecedente”, etc.), ¿esto es chino?”⁶⁰ La polémica me motiva a hacer una comparación textual de las dos traducciones, específicamente de unos fragmentos que posiblemente fueron complejos de traducir al chino.

El estilo particular de la organización sintáctica, el cambio de perspectiva y el uso de puntuación en la obra representan un gran reto a la hora de traducirla al chino. Muchos obstáculos de la traducción tienen su origen en las divergencias entre los dos sistemas lingüísticos. Las características de la lengua española le permiten al autor economizar al máximo los discursos

⁶⁰ Tras la publicación de la nueva traducción de *El otoño del patriarca*, surgió mucha discusión sobre este texto en Douban, una comunidad en línea donde usuarios comentan y evalúan los libros que han leído. Véase <https://book.douban.com/review/6700704/>

con el uso del estilo directo e indirecto libre: las voces de los personajes se insertan directamente en el discurso del narrador, sin previo aviso, sin verbos introductorios que indiquen el diálogo, ni dos puntos, ni comillas, ni rayas.

Ejemplo 8.

TO: dicho sea sin el menor respeto mi general, pero a él no le importaba la insolencia sino la ingratitud de Patricio Aragonés a quien puse a vivir como un rey en un palacio y te di lo que nadie le ha dado a nadie en este mundo hasta prestarle mis propias mujeres, aunque mejor no hablemos de eso mi general que vale más estar capado a mazo que andar tumbando madres por el suelo como si fuera cuestión de herrar novillas ... (García Márquez, [1975] 2014, p. 32).

TM1:请恕我说话直爽，我的将军！”然而使他感到受屈辱的与其说是巴特里西奥·阿拉戈内斯的无礼，毋宁说是他的忘恩负义：“那是你说的话吗？你，像国王似的住在这儿。我把自己生平从来不给别人的东西都给了你。我甚至连自己的娘儿们也奉送给了你！” (¿Acaso es algo que tú puedes decir? Tú, vives aquí como un rey. Te he dado lo que jamás he dado a los otros en mi vida. ¡Hasta te regalé mis propias mujeres!) **但这时巴特里西奥·阿拉戈内斯打断了他的话 (pero en ese momento Patricio Aragonés le interrumpió sus palabras, parte añadida por el traductor) :** “不要谈这个了，我的将军.....按倒这些不幸的妇女、这些受折磨的母亲，就像把小母牛按倒了打烙印那样按倒她们.....” (Yi, 1985, p. 26).

TM2: 请恕我不敬，将军阁下，然而他并不在乎帕特里西奥·阿拉贡内斯的无礼却在意他的忘恩负义，我让你在这宫殿里过得像个国王，我给你的没有别人能给，世上再没有谁能像我这样甚至连自己的女人们都借给了你，咱们还是别谈这个了把将军阁下，我宁愿被阉了也不想把那些做母亲的推倒在地，好像她们是需要被烙印的小母牛似的 (Xuan, 2014, p. 24).

Este párrafo contiene cuatro niveles de discurso: “la voz del relato es la del hablante básico y sin mediación de ningún signo, espacio o nexos verbal se reproducen las palabras del Patriarca primero y de Patricio Aragonés después, como si el narrador les cediera la palabra o como si ellos se la arrebataran” (Rodríguez Herrera y Valverde Acosta, 1981, p. 45). En la traducción de Yi Xin hay un cambio evidente del estilo directo libre e indirecto libre a citas directas. No solo agrega una indicación del cambio de narrador, “但这时巴特里西奥·阿拉戈内斯打断了他的话” (pero en ese momento Patricio Aragonés le interrumpió sus palabras, parte añadida por el traductor), una interpolación que no existe en el texto fuente, sino también encierra cada discurso entre comillas. Más que una simplificación sintáctica, el acortamiento del discurso en frases más cortas con tono fuerte como “你，像国王似的住在这儿” (Tú, vives aquí como un rey) produce un efecto dramático. No se trata de un caso individual sino de una transformación sistemática que se mantiene en toda la traducción de Yi Xin. A través de una comparación de este fragmento con la versión rusa se comprueba que dicha transformación de estilo proviene del ruso. Es muy probable que todos los cambios en esta traducción china tengan su origen en el texto intermediario. En este sentido, la traducción de Xuan Le muestra una adherencia más

cercana al texto fuente español.

El otoño del patriarca es un texto abundante en recursividad de preposiciones como “de”, “por” y “con”, con las que se consigue construir una “economía expresiva” (Vázquez-Ayora, 1977, pp. 164-165). Junto con la carencia de signos de puntuación, se construye un ritmo narrativo particular, como lo demuestra el siguiente ejemplo del paralelismo interrogativo:

Ejemplo 9.

TO: preguntándose asustado dónde podías vivir en aquella [...], dónde estará [...] en este trueno de [...], dónde te habrás perdido en la parranda sin término **del** maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta **de** bandera y el tremendo salchichón **de** hoyito y el centavo negro **de** ñapa en el delirio mítico **del** Negro Adán y Juancito Trucupey, carajo, cuál es tu casa **de** vivir de este estruendo **de** paredes descaradas **de** color amarillo **de** ahuyama **con** cenefas moradas **de** balandrán **de** obispo **con** ventanas **de** verde cotorra **con** tabiques **de** azul **de** pelotica **con** pilares rosados **de** tu rosa en la mano, qué hora será ven tu vida si estos desmerecidos [...], cuál eres tú de estas mujeres [...] mientras él preguntaba a través de [...] (García Márquez, [1975] 2014, pp. 84-85, énfasis mío).

TM1: 而自己却心慌意乱地想道：“你怎么能在这里居住[.....]在发臭的水洼中间好像嗅到你像兰花般香的气息[.....]怎样能在[.....]找到你[.....]怎样找到你在这黑色亚当和[.....]怎样找到你的房子在这贫民窟的杂乱无章的建筑里[.....]你的钟指在

几点钟[.....]在这些女人中间怎么样能认出你来 (Yi, 1985, p. 77)

TM2: 他惊恐地问自己你能住在这片骚乱中的哪个地方，**在这里**，拱起的 [.....]，你气息的甘草味道会在这里的哪个地方，**在这里**，婊子女儿的[.....]，你会迷失在哪一处无尽的寻欢作乐中，**在这里**，充斥着[.....]，你的家是这糟乱房屋中的哪一个，**在这里**，有你的家是这糟乱房屋中的哪一个，在这里，有葫芦黄的斑驳墙壁主教长袍花边般的紫色纹饰鹦鹉绿的窗户地球蓝的隔断以及粉如你手中玫瑰的立柱，你生命中的时钟究竟走到了哪一刻，如果**在这个**[.....]，你究竟是**这些女人**中的哪一个[.....] (Xuan, 2014, pp. 68-69)

En este fragmento, la “acumulación no pausada de expansiones complementarias confiere a la prosa una gran celeridad” (Iglesias, 1983, p. 40). La iteración fonética de “an”, “a” y “o” rimando en sustantivos y adjetivos le otorga un carácter poético al texto, aspecto que se pierde lamentable pero inevitablemente en la traducción al chino. Con un enfoque en los calcos sintácticos, la comparación de las dos traducciones chinas resulta interesante. Xuan añade “在这里(aquí está)” tras cada frase que empieza con pronombre interrogativo para transmitir el sentido de “en este trueno”, “de este estruendo”, “esto(a)s”, de manera que separa las oraciones con más comas que el texto original, creando un discurso interrumpido por pausas con un efecto de ralentización, y al mismo tiempo, un paralelismo más obvio. En cambio, la traducción de Yi de este fragmento, supuestamente fiel a la versión rusa, carece de signos de puntuación:

solamente lleva dos puntos y dos comillas en el principio de este párrafo para englobar las frases e indicar que se trata de un monólogo interno. En vez de empezar las preguntas con pronombres interrogativos específicos, Yi alarga las frases rellenando contenidos y cambiando la forma de preguntar con estructuras como por ejemplo “怎样 (cómo)..... 找到你 (encontrarte)..... 在这 (en este/a)”, “怎样能在这 (cómo se puede en este/a)..... 找到你 (encontrarte)”. En este sentido, la traducción antigua de Yi parece menos convencional porque consiste en un flujo de narración sin interrupción que incluso acelera el ritmo del texto original.

De aquí, surge otro tema: la retraducción, tanto en el sentido de una traducción a través de un idioma intermediario, como la referencia a una traducción de un texto que ya ha sido traducido anteriormente al mismo idioma. La traducción de *El otoño del patriarca* merece una discusión por ser un objeto de estudio en ambos casos. El texto de Yi Xin se puede tratar como una retraducción desde la versión rusa. Las transformaciones motivadas por las normas de traducción quizás son el precio que tienen que pagar las obras literarias para circular en diferentes países y culturas. Para el presente estudio, me interesa más el segundo sentido de retraducción.

En sus ensayos sobre traducción, Ricoeur (2006) reconoce que el dilema de fidelidad y traición en la traducción es insuperable. Es a través de actos de traducción y retraducción que se encuentra una compensación (p. 10). En *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*, con la voz de Emilio Renzi, Piglia también expresa su opinión sobre la traducción literaria, con hincapié en la retraducción por su valor documental:

Lo mejor fue la hipótesis inesperada sobre la traducción (entendida como práctica social), que fija mejor que nadie el estilo literario de una época. Por eso hay que volver a traducir los libros cada tanto, porque el traductor sin darse cuenta repite los modelos de lo que es posible decir 'literariamente' en cada momento (2016, p.57).

La retraducción de Xuan Le de *El otoño del patriarca* aparece como un texto relativamente más atrevido, en comparación con la traducción antigua, al desafiar las convenciones del lenguaje literario chino. Por un lado, su traducción es la manifestación de una percepción sobre la literariedad. Por otro lado, la crítica de unos lectores hacia este texto revela una resistencia por parte del lado receptor: los lectores chinos tienden a evaluar la calidad de un texto según sus hábitos de lectura de obras literarias en su lengua materna.

Según Massardier-Kenney (2015), el discurso crítico sobre las retraducciones tiene su origen en el teórico francés Antoine Berman, cuya conjetura de que las retraducciones declaran un defecto, una deficiencia o la descomposición de las primeras traducciones (p. 74) deja impactos en la formación de una convicción general de las retraducciones. La investigadora observa que hasta los argumentos más sociológicos no dejan de afirmar que las retraducciones representan un progreso y agregan valores añadidos a las traducciones anteriores. Pese a que la hipótesis general sobre las retraducciones consiste en una visión progresista, en la práctica, las retraducciones no necesariamente representan una mejor calidad, o son más fieles al texto

original. En este sentido, un caso ejemplar de retraducción se trata de *Cien años de soledad*. La obra tiene en total tres traducciones del español al chino mandarín (Huang Jinyan, Chen Quan y Shen Guozheng, 1984; Wu Jianheng, 1993; Fan Ye, 2011) y una traducción desde el inglés y el ruso (Gao Changrong, 1984) que circulan en el mercado de China continental. La reacción lectora por parte de los críticos literarios se divide en dos grupos. Unos consideran que la traducción de Fan Ye es más fiel al texto original por mantener más las estructuras sintácticas del español, además, por emplear recursos lingüísticos de una forma más flexible y creativa (*China Art News*, 2011). Sin embargo, son en su mayoría opiniones basadas en una lectura de traducciones chinas. El editor y traductor Lin Yi'an coteja las dos traducciones antiguas con la nueva traducción de Fan Ye y con varios extractos ejemplifica la excelencia e importancia de las traducciones antiguas. Insiste en que para traducir *Cien años de soledad* al chino no se debe usar un lenguaje arcaico y opaco, sino ordinario y simple, y en este sentido “la nueva no es necesariamente mejor” (Lin, 2011b). Tales afirmaciones no son arbitrarias al determinar la calidad y el valor de las traducciones, pero diversifican las discusiones sobre la obra. Aceptada la conclusión de Massardier-Kenney (2015) de que “re-translations exist not because earlier translations are defective but because they are the necessary condition for the survival of the canonical source text” (p. 81), me gustaría añadir que la discusión sobre la traducción provocada por la publicación de retraducciones es también significativa en cuanto a la canonización de las obras extranjeras en el sistema literario de recepción.

Tanto en las traducciones como en las retraducciones los factores que

pueden afectar la toma de decisión en el proceso de traducción son múltiples. El motivo de los cambios para favorecer una lectura más fácil y fluida reside en la preocupación, de algunos traductores chinos, por la legibilidad, como lo observa Sun Yifeng.⁶¹ En un sentido más amplio, también deben tenerse en cuenta las ideas del traductor sobre el texto fuente, así como la propia estética del traductor sobre la traducción desarrollada dentro de las tradiciones de la estética literaria y de traducción en el campo en el que trabaja (Koster, 2014, p. 6). El primer aspecto se encuentra manifiesto en los prólogos o epílogos, tal como aparecen en los artículos sobre la novela escritos por traductores. Para abordar el segundo factor, Koster señala que el estilo representa el problema técnico en la traducción literaria y sugiere tomar el estilo como una forma de literariedad para analizar el proceso de traducción literaria y sus productos resultantes (p. 151). En este sentido, para entender mejor los distintos estilos que manifiestan los textos de diferentes traductores, es importante indagar cómo los traductores conciben las cualidades que debe poseer un texto literario chino, un factor fundamental que puede influir en los traductores cuando emprenden una traducción y deben decidir qué estrategia emplear.

Desde que Jakobson acuñó el término “literariedad” en 1921, ha surgido

⁶¹ “Yet anxiety over lack of readability, which is seen to affect adversely the literariness of a literary work, may prompt some translators to translate more creatively than technically necessary. Such an approach has more to do with the desire to enhance readability than with dealing with untranslatability. Conscious cultural fluency in translation can be attributed to the readiness of translators who regard readability as their highest value” (Sun, 2012, p. 243).

mucha discusión y desarrollo teórico sobre este concepto. Entre dichas discusiones, comparto el postulado de Marko Juvan (2000) que apunta a la complejidad de la literariedad:

First, literariness is a flexible, historically, socially and culturally differentiated convention, derived from the immanent characteristics of some literary works (canonized, classic, paradigmatic [...]). Second, along with Bourdieu's sociology of the literary field, it is the contextual and systemic approach to literature [...] that provides us the most convincing answers to the complexities of literariness. Third, those who are concerned with explaining the problem of literariness [...] should be aware of their identity as participants who [...] collaborated in constructing the notion and conventions of literature (p. 10).

De acuerdo con Juvan, la literariedad se distingue por tiempo, sociedad y cultura; los traductores asumen la función de decodificar la literariedad de otro sistema literario y desarrollan su percepción sobre la literariedad de la literatura de su propio idioma a través de los recursos del repertorio literario local, y, con sus productos (la traducción), también participan en la construcción de este concepto porque finalmente sus textos entran a ser parte del repertorio local.

En muchos casos, el punto de vista de los traductores sobre la literariedad en traducción aparece teorizado en sus artículos y libros. En *Tutoriales de Traducción Castellano-Chino* (西汉翻译教程, Xīhàn fānyì jiàochéng, 1988)

escrito por Sun Jiameng, Meng Jicheng y Ni Huadi, traductores y profesores de la Universidad de Nankín, hay una sección de “traducción de obras literarias”, en la que muestran varias pautas de traducción. Una de ellas se trata de “mantener las características del lenguaje y las retóricas de las obras literarias (保持文学作品的语言特点和修辞特色)”, y para conseguirlo hay que “usar el lenguaje literario para traducir obras literarias” (Sun et al., 1988, p. 304). A continuación, se cotejan dos traducciones de un mismo extracto de *La casa verde*.

Ejemplo 10.

TO: Desde las colinas del pueblo se divisa, cien metros más allá; en la banda derecha del río Nieva, la cabaña de Adrián Nieves, su chacrita, y después sólo un diluvio de lianas matorrales, árboles de ramas tentaculares y altísimas crestas (Vargas Llosa, [1966] 1973, p. 26, subrayado mío).

TM1: 从城里的小山远远望见百米以外, 位于涅瓦河右岸的是阿德里安·聂威斯的茅屋和他的小农场。再往外, 是大量的藤蔓、灌木丛生的荒地、带刺枝的树木和高高的山峰。(Wei y Wei, 1982, p. 19).

TM2: 站在镇上的这两座山丘上极目眺望, 在百米开外可以看到阿德连安·聂威斯位于聂瓦合右岸的茅屋和他的田地。再往前看, 就光是一片藤蔓、灌木丛、枝桠横生的树木和高耸的山峰了。(Sun, 1983, p. 24).⁶²

⁶² Las palabras subrayadas en chino están marcadas con puntos en el libro original.

Estos dos textos no se diferencian mucho a nivel sintáctico, sino en la selección léxica. Los autores subrayan unas palabras para resaltar la semejanza y evalúan que “en comparación con el primer texto, el segundo se lee más rico en el sentido literario” (p. 305). En esta vertiente, para los autores de *Tutoriales de Traducción Castellano-Chino*, las palabras marcadas en la segunda traducción representan una mejor solución capaz de acrecentar el sabor literario. Por lo tanto, la selección de palabras y sus posibles funciones es un aspecto digno de analizar.

Primero, “se divisa” se traduce a “远远望见” (yuǎnyuǎn wàngjiàn, ver desde lejos) en el primer texto, con la reduplicación del adjetivo “远” (yuǎn, lejos) para reforzar la función descriptiva; mientras que en el segundo se emplea “极目眺望” (jí mù tiào wàng, enfocar toda la fuerza del cuerpo en los ojos para mirar lejos), cuyo significado comprende un esfuerzo de poder ver algo deseado, una connotación que no se transmite con “divisar”. Segundo, en cuanto al aspecto figurado “un diluvio de”, el uso del clasificador “一片” (yī piàn, piàn es un clasificador chino que conecta el numeral y los sustantivos de superficie, como suelo o agua)” en la segunda traducción puede generar una imagen más afín a “diluvio” que “大量的” (dà liàng de, una gran cantidad de)”. Tercero, ambos textos fallan en reproducir el sentido metafórico de “ramas tentaculares”: la primera traducción “带刺枝的” (dài cì zhī de, con ramas de espinas)” convierte la expresión en una descripción, pero la segunda “枝桠横生的” (zhī yā héng shēng de, con las

Los datos bibliográficos de las citas sacadas de dos traducciones son añadidos por mí.

ramas que crecen de manera salvaje y desordenada) agrega al texto un efecto de personificación. Y por último, para traducir “altísimas”, “高耸的” (gāosǒng, alto y encumbrado) aparece como una palabra más expresiva una repetición adjetiva de “高高的” (gāogāode, literalmente significa alto y alto). En general, el texto de Sun presenta una traducción más elaborada, pero al mismo tiempo muestra un poco de “sobretraducción” (Vázquez-Ayora, 1977, p. 362).

Por medio de otro ejemplo de esta sección, también tomado de *La casa verde*, subrayan el uso de las palabras de cuatro caracteres en la traducción literaria.

Ejemplo 11.

TO: Los niños se revuelcan sobre la tierra luchan, taponean las galerías de los gusanos, fabrican trampas para las iguanas o, inmóviles, sus ojos muy abiertos, atienden las historias de los mayores: bandoleros que se apostan en las quebradas de Canchaque, Huancabamba y Ayabaca, para desvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos; mansiones donde penan los espíritus; curaciones milagrosas de los brujos [...] (Vargas Llosa, [1966] 1973, p. 32, subrayado mío).

TM1: 儿童滚在地上, 斗殴, 堵塞昆虫的通道, 制作捕捉大蜥蜴的网, 或者一动也不动, 睁着大大的眼睛, 聚精会神地听大人讲故事: 在坎查克、万卡班巴和阿亚瓦卡的山谷里, 强盗们常常拦路抢劫行人, 有时, 把他们的头割掉; 灵魂受难; 魔术师奇迹般的治好病[.....](Wei y Wei, 1982, p. 26, subrayado mío).

TM2: 孩子们在地上翻滚厮打，堵塞蠕虫的洞穴，设计弄谋/捕捉(捉条)蜥蜴，要么就张大眼睛，一动不动专注地倾听大人们讲故事：强盗埋伏在甘恰盖、汪卡潘巴或阿雅瓦卡等地的峡谷里剪径行动，杀人越货；深宅大院精灵受难；巫师治病创出奇迹 [.....] (Sun, 1983, p. 33, subrayado mío).

Para los autores del manual, la segunda traducción “emplea una serie de palabras de cuatro caracteres, a través de la cual se consigue tanto la fluidez como el ritmo” (Sun et al., 1988, p. 306). En los siguientes ejemplos queda claro que Sun Jiameng emplea más palabras compuestas de cuatro caracteres (marcadas en el texto):

(1) “desvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos”

=> 剪径/行动(cortar camino/tomar acciones), 杀人/越货
(matar personas/robar mercancías)

(2) “inmóviles, sus ojos muy abiertos, atienden las historias de los mayores”

=> 张大眼睛(abrir los ojos), 一动不动(sin mover ni un poco)专
注地倾听大人们讲故事

(3) “mansiones donde penan los espíritus”

=> 深宅/大院(mansiones profundas/patios enormes)/精灵/受
难 (los espíritus/sufrir dificultades)

(4) “curaciones milagrosas de los brujos”

=> 巫师 (brujos)/ 治病 (curar enfermedades) 创出 / 奇迹
(crear/milagros)

La diferencia estilística se halla en el proceso de convertir en expresiones estructuradas de objeto sujeto-verbo-objeto, sujeto-sujeto, o verbo-verbo. Este uso altera la estructura oracional y el ritmo del texto original, pero reemplaza la original con otro ritmo. Aunque la relación entre literariedad y traducción no se deja someter a ningún patrón y cada traductor tiene su propia percepción sobre la literariedad de su lengua materna, las líneas planteadas por traductores en un manual de traducción que se usa como materia de enseñanza a nivel universitario muestran, primero, el horizonte evaluativo para valorar la traducción y, segundo, dan lugar a una tendencia de adopción de estrategias o estilos sugeridos en sus traducciones.

En el idioma chino se tiende a [mantener el mismo número de] caracteres entre palabras y palabras, y frases entre frases, es decir, la simetría y pulcritud del número de sílabas, mientras que el español no es muy particular a este respecto [...] el uso de las palabras de cuatro caracteres (sílabas) puede ayudar a conseguirlo [...] Cuando traducimos del español al chino, debemos prestar atención a los hábitos de expresión en chino, y considerar el ritmo y la musicalidad del idioma chino. (Sun et al., 1988, pp. 56-57)

La disposición artística de las obras literarias depende en gran medida de la habilidad del uso de lenguaje del autor. Al traducir, hay que trabajar cuidadosamente en el lenguaje para poder producir un texto bello y vívido y evitar convertir una obra literaria en una historia seca. (Sun et al., 1988, p. 305)

Sun et al. sugieren a los traductores que procuren utilizar más palabras compuestas de cuatro caracteres para producir una traducción que se acerca lo más posible a un texto escrito en chino, para así poder adaptarse a la estética china. Lo podemos considerar una regla implícita que se le impone a los traductores y que varía según la época, el género, la formación, e incluso la editorial, así como otras condiciones que pueden afectar al proceso de traducción.

Aparte del lenguaje, el estilo y las técnicas narrativas, los textos de diferentes traductores también muestran divergencias a nivel léxico, en cuanto a la traducción de las referencias culturales. Los mitos, leyendas y creencias locales constituyen un aspecto que expresa la cultura social. En *El amor en los tiempos del cólera*, la palabra “anime” se representa como una manifestación de este tema cultural. A través de la memoria del doctor Urbino, se nos hace saber que en su zona existe la superstición de que “los gusarapos eran los animes, unas criaturas sobrenaturales que cortejaban a las doncellas desde los sedimentos de las aguas pasmadas”, y que una señora fue castigada por su valentía de “desairar los animes” (García Márquez, 1985, p.165). Más adelante, el autor usa esta palabra para referirse a los microbios patógenos en el agua: “muchos animes malignos podían pasar intactos a través de nuestros cándidos filtros de piedra” (p. 166). En este caso, para esta palabra específica, no existe una equivalencia total en chino. La obra tiene tres traducciones al chino que son respectivamente la de Jiang Zongcao y Jiang Fengguang (1987), de Xu Helin y Wei Min (1987) y la de Yang Ling de (2012). Para solucionar este problema, los traductores chinos emplean diferentes

estrategias:

Ejemplo 12.

(1) anime

TM1: 精灵 (genio/espíritu)

TM2: 生物 (ser vivo)

TM3: 精灵 (genio/espíritu)

(2) anime

TM1: 精灵 (genio/espíritu)

TM2: 蛆虫 (gusarapo)

TM3: 精灵 (genio/espíritu)

(3) animes malignos

TM1: 害虫 (insecto dañino)

TM2: 有害的生物 (ser vivo dañino)

TM3: 恶魔 (demonio)

La solución del T1 para el tercer caso y la del TM2 omite la parte metafórica y, así pierde el tono supersticioso, mientras que el TM3 adopta el equivalente acuñado y elige vocablos más cercanos al sentido original. La traducción de un solo referente cultural no representa valor estadístico pero también nos permite entrever que los conceptos de “domesticación” y “extranjerización” no llegan a describir y explicar las variables que diferencian los métodos de traducción.

Junto con otros ejemplos de las traducciones de las mismas obras, arriba analizados, vemos que una estrategia híbrida de traducción puede aparecer en un mismo texto, y que las traducciones editadas en el mismo tiempo y espacio muestran una divergencia en su estrategia por ser producto de distintos traductores. Una traducción que se caracteriza por la fidelidad puede contener partes domesticantes y probablemente incorpora cierto nivel de “transcreation” (Katan, 2015). Y al contrario, en una traducción que se considera extranjerizante y lejos de la forma de expresión del chino se hallan decisiones traductoras que privilegian la fluidez y comprensión al plano oracional.

El último aspecto que me interesa incluir en el presente apartado es la relación entre traducción y adaptación. *El beso de la mujer araña* (1976) es otra novela importante de la literatura latinoamericana en términos de recepción en China. La circulación de esta obra en China es un caso muy particular que merece más discusión no sólo por el tema de la homosexualidad, sino también por las numerosas reediciones de la traducción que existen en el mercado chino. Tu Mengchao, un profesor de la Universidad de Nankín, tradujo la novela y la Editorial de Obreros la publicó en 1988. Desde el primer lanzamiento han aparecido cinco reediciones y al menos dos ediciones pirateadas. El número de reimpresiones implica que este libro puede ser una de las novelas más leídas de la literatura latinoamericana en China. En 2001, la novela fue incluso parte de una colección de “libros prohibidos en el mundo”. Más que la traducción, los productos culturales que se basaban en esta obra incluyeron una canción del cantante hongkongnés Lin Zixiang “Zhizhunv zhi wen” (El beso de la mujer araña)

que se lanzó en 1986, el mismo año en que William Hurt ganó el Premio Oscar al mejor actor, así como una pieza de teatro dirigida por Zhang Yang en 1992 que se estrenó en Pekín. En el mismo año en que se publicó la primera traducción también se publicó una versión abreviada, incluida en una colección de novelas en las que se basaron para la realización de películas ganadoras del Oscar. La circulación de esta edición también debió ser amplia en esa época y hasta ahora es posible confundir dicha versión tomándola como una traducción del texto original. Al buscar la novela en Internet, a veces aparecen textos en línea de esta versión abreviada. A pesar de la atención limitada de los críticos literarios chinos sobre *El beso de la mujer araña*, en comparación con otras obras famosas de los escritores de *boom*, estas recepciones nos revelan que la obra y sus adaptaciones han tenido buena acogida entre los lectores chinos.

La forma de reescribir la novela en la versión abreviada manifiesta una reconstrucción de la estructura narrativa. Como es sabido, *El beso de la mujer araña* es una novela compuesta por un flujo de diálogos e informes oficiales en los que “el narrador se hace invisible y reduce casi su papel a mero registrador de voces, en actitud de irrestricta neutralidad frente a lo que ocurre en la realidad ficticia” (Coddou, 1978, p. 16), es decir, la novela original justamente se caracteriza por “la ausencia de narrador explícito” (p. 17). Esta característica establece una relación activa entre el texto y los lectores, quienes tienen que conocer “a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan y les ocurre, reflejado en lo que dicen” (p. 16). Una versión abreviada, sin embargo, no posee suficiente espacio para desarrollar este tipo de narración. La solución

consiste en reestructurar el texto. Un ejemplo destacado es el comienzo de la novela, antes de entrar en los diálogos:

布宜诺斯艾利斯监狱长助理递呈阿根廷共和国内务部长的报告：
“3018 号囚犯路易斯·艾伯托·莫利纳因犯有腐蚀青年罪，于 1974 年 7 月 20 日被布宜诺斯艾利斯刑事法庭高级法官[.....]”
“16115 号居留者瓦伦蒂·阿雷古·帕兹于 1972 年 10 月 16 日在 5 号高速公路被拘捕，罪行是：企图在公路旁的两家汽车装配厂发动罢工，制造混乱[.....]” (Huang, 1988, p. 1).

(Traducción:

Informe presentado al Ministro del Interior de la República Argentina desde el asistente de prisiones de la ciudad de Buenos Aires:

“Procesado 3018, Luis Alberto Molina, debido a un crimen de corromper a los jóvenes, fue sentenciado por un juez superior del Juzgado de lo Penal de Buenos Aires el 20 de julio de 1974 [...]

“El residente del número 16115, Valentín Arregui Paz fue arrestado en la carretera 5 el 16 de octubre de 1972. El crimen fue: intentar iniciar una huelga en dos plantas de ensamblaje de automóviles a lo largo de la carretera, creando un caos [...]”)

Al principio de la novela, se adelanta una parte del capítulo ocho (informes de investigación sobre los dos personajes principales)⁶³, y, junto con una

⁶³ El capítulo ocho de la novela original:

“MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires

descripción de la celda donde están, se forma una breve introducción de la historia. Este primer capítulo se titula “Molina y Valentín”. Con respecto a la adaptación como una forma de traducción, Eco propone que “many adaptations are translations in the sense that they isolate one of the levels of the source text” (2001, p. 125). Se transforma la secuencia reemplazando el diálogo con otros elementos narrativos más explícitos, de manera que los lectores puedan enterarse desde el principio del contexto de la historia y del porqué Valentín y Molina están en la cárcel. Es un cambio práctico para una versión abreviada. Además, a nivel formal, aquí el adaptador decide priorizar un registro oficial, cuya fiabilidad sobrepasa un diálogo privado entre dos personajes principales.

En la escritura de una autora china Yan Geling se observa la recepción de esta versión. En 1998, Yan publicó una novela con el título *Baishe* (*La*

Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada

Procesado 3.018 Luis Alberto Molina.

Sentencia del Juez en lo Penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores [...]

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activista [...]” (Puig [1976], 2001, p.151)

serpiente blanca) en la revista literaria *Shiyue* (*Octubre*), que, según ella, se inspiró en la novela de Puig y su adaptación cinematográfica. La narración se configura en tres partes separadas pero intercaladas entre sí: historia oficial (informe), historia contada por la gente e historia desconocida se narran sucesivamente y dan distintas perspectivas para componer una historia completa. Se despliega con una carta a las autoridades seguida por un reportaje de investigación. Curiosamente, el modelo narrativo de inicio de la versión abreviada, en vez de la traducción original de la obra, es reproducido en la novela de Yan.⁶⁴ No tenemos información sobre cuál versión leyó la

⁶⁴ El inicio de la novela *Baishi* de Yan Geling:

“官方版本——

一封给周恩来总理的信

敬爱的总理：

首先让我们共同敬祝伟大领袖毛主席万寿无疆！

您于百忙之中请您的秘书打电话过问前舞蹈家孙丽坤的病情 [.....]对于她被关押，审查，定罪，以至她患精神分裂症的过程，我们在接到您的秘书来电后，本着您对国家重要人材保护的精神，派专人去省歌舞剧院进行了调查，以下是调查经过：” (Yan 2005, p.3)

(Traducción:

Versión oficial -

Una carta al primer ministro Zhou Enlai

Estimado primer ministro:

¡Primero, deseamos juntos al gran líder, el Presidente Mao que viva para siempre!

Durante su apretada agenda, usted solicite a su secretaria que pregunte por la enfermedad de la famosa ex bailarina Sun Likun [...] por haber sido detenida, censurada, condenada e incluso por el proceso de padecer la esquizofrenia. Después

autora antes de su propia creación literaria, pero tanto su opción como la del adaptador puede mostrar una predilección en cuanto a la forma de contar historia.

de haber recibido la llamada de su secretaria, bajo su deseo de proteger a los talentos nacionales importantes, enviamos a una persona al Teatro Provincial para realizar una investigación. La siguiente es el proceso de investigación:)

3.1.3 Ideología y traducción

Hay varios estudios que muestran cómo los factores ideológicos pueden afectar el resultado de la traducción, como, por ejemplo, la supresión de la escena de canibalismo de *El otoño del patriarca* —“entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata[...] coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno” (p. 141)—, en la traducción de 1985, probablemente copiando la versión rusa. Según el estudio de Zeng Lijun (2012, p. 95), en la primera traducción de *Cien años de soledad* por Gao Changrong (1984), del ruso y del inglés, se eliminó el último párrafo del capítulo 19 sobre el incesto entre tía y sobrino (Amaranta Úrsula y Aureliano). La versión rusa que tomaba como referencia conserva una pequeña parte del texto y en la inglesa no hubo cambios (p. 97), lo que implica una posible autocensura por parte del traductor en relación con los temas tabú de la sexualidad.

Cabe mencionar que los factores ideológicos dejan impactos en la traducción no solamente en su producto final (el texto en sí), sino también en el proceso, que es la selección del texto para traducir o editar. La investigación de Teng (2011) revela la predilección por traducir los poemas políticos y revolucionarios de Neruda, más que sus versos románticos, al chino en los años 50 y 60. La traducción de *Pasión crítica* de Octavio Paz, que pertenece a la colección “Escritores latinoamericanos hablan de la creación literaria”, editada en 1987, tuvo problema en la publicación y fue encerrada por muchos años porque los editores retirados, contratados por la editorial para revisar los textos, evaluaron la obra como “no en conformidad con el marxismo-leninismo”. Por razones similares, la traducción de *Rayuela*

también fue rechazada al principio, por comentarios que la señalaban como “una obra anti-comunista y anti-pueblo, con técnicas artísticas inferiores” (p. 98), y su publicación tardó varios años hasta 1996.

Como se ha explicado al principio de este apartado, hay suficientes discusiones en las que la supresión y los malentendidos en la traducción pesan más que las opciones de traducción específicas. Mi intención aquí es estudiar hasta qué punto las normas de traducción, que están formadas por la ideología, los tabúes socioculturales y el sistema lingüístico, la tradición literaria de un país, entre otros, pueden afectar el texto traducido. Por lo tanto, me interesa analizar pequeños cambios, aunque significativos, sobre la base de un “close reading”. Para abordar el tema de ideología y traducción, se necesita retomar *El lugar sin límites* de Donoso, una obra experimental tanto por su contenido (inversión de género) como por los métodos narrativos empleados (voces cambiantes) para la época de su publicación en 1966, igual que para el contexto sociocultural chino de la década de 1980. Ambas traducciones contienen un prefacio del traductor, donde se revelan actitudes distintas hacia el personaje principal la Manuela, que es un travesti que “deambula en este infierno del mundo” (Duan, 1986, p. 5) en la descripción empática sobre su infortunio, escrita por Duan; mientras que en la otra traducción, Manuela es representada como un “desviador con mentalidad anormal” (Li, 1987, p. 3). Desde estos elementos paratextuales se puede entrever cómo era la ideología dominante sobre temas de sexualidad y género. El siguiente ejemplo nos enseña que en el texto traducido se hallan unas huellas de factores ideológicos, preferencias individuales de traductores, así como las consideraciones estilísticas, a través de las decisiones

traductoras.

Ejemplo 13.

TO: Al agacharse sobre el brasero de la Clotilde para tomar el brasero de la Clotilde para tomar carbones con una lata de conservas achatada, **a la Manuela le crujó** el espinazo. Va a llover. Ya **no estoy** para estas cosas. Hasta miedo al aire de la mañana le tenía ahora, miedo a la mañana sobre todo cuando **le tenía** miedo a [...]

Vieja **estaría** pero **se iba** a morir cantando y con las plumas puestas. En **su** maleta, debajo del catre, además de **su** vestido de española **tenía** unas plumas lloronas bastante apolilladas. La Ludo **se** las regaló hacía años para consolarla porque un hombre no **le** hizo caso...cuál hombre sería, ya **no me acuerdo** (uno de los tantos que cuando joven me hicieron sufrir) (Donoso, [1966] 1971, pp. 14-15, énfasis mío).

TM1: 曼努埃拉用一个扁罐头盒弯腰去克劳蒂的火盆取炭火时，脊梁骨嘎吱嘎吱响。要下雨了。**他(él)**觉得已经干不了多少事了，现在连早晨的冷空气都怕，特别是早晨，有那么多东西**使他(le a él)**害怕[.....]

他(él)可能老了吧，可**他(él)**要唱着歌、头戴着羽毛去死。在**他(su masculino)**床底下的手提箱里，除了**他的(su masculino)**西班牙舞服外，还有一些被虫蛀得很厉害的长羽毛。这些羽毛是几年前卢多为了安慰**他(para consolarle a él)**而送的，因为有个男人不理睬**他(no le hicieron caso a él)**.....是哪个男人来着，**他(él)**已经想不起来了（年轻时那么多使**他(que le hicieron sufrir a él)**受罪的男人中的一个）。(Duan, 1986, pp. 199-200).

TM2: 当**她**(**ella**)弯腰从克洛蒂的炉灶里夹出几块红炭，装到一个已经压扁了的罐头盒里时，**她的**(**su femenino**)脊椎骨嘎嘎直响。看来要下雨了，**我**已经干不了这些活了。现在**我**(**yo**)真怕这早晨的空气，尤其是怕那随之而来的一大堆使人不舒服的感觉[.....]

我(**yo**)也许已经老了，可是就是马上会死掉，也要玩个痛快。在床下的箱子里，除了那件西班牙裙子，还有一些常年搁置、被虫蛀坏了的插在帽子上的羽毛。那是几年前卢多送给**我**(**me regaló Ludo**)的，她是为了安慰**我**(**para consolarme**)，因为一个男人抛弃了**我**(**me abandonó**)。哪个男人呢？现在已经记不清了，反正是年轻时**让我**(**me hicieron sufrir**)吃了苦头的那些小伙子中的一个。(Zhou y Li, 1987, pp. 9-10).

Como se puede notar, existen transformaciones en ambas traducciones. Duan modifica los monólogos internos de la Manuela y los convierte en una narración en tercera persona; y en la traducción de Zhou y Li del segundo fragmento, se observa un cambio de tercera persona a primera persona.

Más que un cambio del estilo narrativo (en la traducción de Duan el interlocutor de los monólogos interiores de la Manuela pasa a tercera persona, y Zhou y Li, sin embargo, cambian el discurso del segundo fragmento en tercera persona a primera persona), el detalle que me más interesa destacar es la elección, distinta, del pronombre personal para referirse a la Manuela: “他” (tā, él) o “她”(tā, ella). En esta cita se nota que el autor trata a la Manuela como “ella” sin oscilación: “vieja”, “consolarla”,

sustancias excluyentes en cuanto al género. En las traducciones al chino, realizadas y editadas casi en el mismo año, Duan opta por *él* (他) mientras que Zhou y Li optan por *ella* (她). Teniendo en cuenta los otros cambios realizados en el texto, se deduce que no son traductoras que realizan traducciones de “grado cero” (Vázquez Ayora, 1978, p. 8), es decir, que contienen varios procedimientos que no son elementales en el proceso de su traducción. Por lo tanto, detrás de su decisión deben hallarse múltiples consideraciones, tanto personales como por el contexto en general, que no pueden reducirse a solo un factor. Como muestran los casos analizados aquí, para entender las decisiones traductoras, que no se reducen a un solo factor, es necesario tener en cuenta las normas de traducción, el contexto sociocultural, los sistemas lingüísticos, las tradiciones literarias y las preferencias individuales de los traductores, entre otros aspectos.

Con el fin de conocer mejor el contexto de meta, brindaré otro ejemplo de *Conversación en la Catedral*. En varias partes de la novela, cuando aparecen personajes homosexuales, el traductor agrega una nota a pie de página para indicar su homosexualidad, tomándolo como un caso particular que se requiere marcar.

Ejemplo 14.

TO: —Porque a la media hora de estar sonándole a un tipo, el burro de Hipólito, de repente, pum, **se arrecha** —dijo Ludovico—. (Vargas Llosa, [1969] 2008, UNO, VII, p.160, énfasis mío).

TM: “因为拷打一个人半小时之后, 伊波利托那头牛的**骚劲儿就**

上来了 (ese burro Hipólito **se pone mariposón**)。 ”

Nota: Hipólito es homosexual. (Sun, 2011, p. 116, énfasis mío).

TO: [...] **eunuco**, las mejillas más sonrosadas aún, te regalo a Robertito (Vargas Llosa, [1969] 2008, DOS, III, p.279, énfasis mío).

TM: **臭太监 (eunuco apestoso)**, 我要把你当礼物送给小罗伯特。

Nota: La persona que gestiona el burdel Ivonne es homosexual. (Sun, 2011, p. 211, énfasis mío).

En el texto traducido, se observa una tendencia a insinuar la sexualidad (en el primer ejemplo) y a un tratamiento peyorativo que acentúa el tono impaciente y disgustado (en el segundo ejemplo). Se puede conjeturar que ambos manifiestan un discurso social a principios de los años 90 sobre el tema de la sexualidad y la homosexualidad en publicaciones.

La inversión del género y el tema de la homosexualidad también son destacados en *El beso de la mujer araña*. Especialmente, cuando se trata de temas sensibles para el contexto sociocultural chino, la función preventiva del paratexto resulta notable, como se puede observar a través de los prólogos de *El lugar sin límites* y de *El beso de la mujer araña* (también véase una discusión sobre este tema en 4.3.2.5). De acuerdo con la percepción de Munday (2008),

“shifts on the ideological point of view [...] are more likely to entail shifts in evaluation, or higher level editing, selection and the

presentation of the TT. So, evaluation is added through the paratextual commentaries, stereotyping [...]” (p. 89).

En el nivel textual, el traductor Tu Mengchao también se enfrenta al dilema de elegir entre “él” y “ella” cuando Molina muestra su identidad ambigua de género:

Ejemplo 15.

TO: —¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva **loco**? Porque **loca** ya soy. (Puig, [1976] 2001, p. 85, énfasis mío).

TM: “你要我怎么回答你？”

“你应该允许我逃避现实。我为什么还要使自己更加感到绝望呢？你想我成为 **疯子** 吗？我现在已经是一个 **疯女人** 了啊。”(pp.67-68)

TO: —...Y a la semana siguiente fui **sola** al restaurant.

—¿**Sola**?

—Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (pp. 68-69)

TM: “.....一个星期后，**小女子**我就一个人去了。”

“**小女子**。”

“对，请原谅。每次我讲到他时，我不能以男人的身分说话，因

为我不觉得自己是男人。”(p. 54)

En español, los adjetivos deben concordarse con el sustantivo o el pronombre que califican en género y número, una regla gramatical que no existe en el idioma chino. En el primer caso, el traductor distingue “loco” de “loca”, en forma masculina y femenina, con “疯子” (fēngzi, loco, neutral) y “疯女人” (fēng nǚrén, mujer loca). La dificultad de traducir el segundo diálogo al chino radica en la repetición de “sola”, la forma femenina de “solo”, en la pregunta de Valentín, lo cual requiere que el traductor piense en una expresión de una sola palabra, si es posible, que pueda transmitir tanto el sentido de “solo” y la identidad femenina de Molina al mismo tiempo. Tu Mengchao traduce “sola” como “小女子” (xiǎonǚzi), que literalmente significa “niña”, y que se trata de un pronombre honorífico de primera persona en chino, que usan las chicas jóvenes cuando se refieren a sí mismas para mostrar su modestia. El uso de esta expresión traslada al narrador al contexto receptor, con Molina hablando como una china, y así da figura de una mujer delicada. Una vez más, las decisiones concretas de traducción muestran una actitud heterogénea del traductor que difiere de lo que representa el prólogo.

3.1.4 Notas a pie de página: ¿un elemento redundante?

Parece una regla, en cuanto a la traducción de novelas contemporáneas, que los traductores eviten incorporar notas al pie en sus traducciones porque las consideran “a sign of weakness on the part of a translator” (Eco, 2001, p. 50), o bien una interrupción en una lectura fluida. Especialmente en el mundo anglosajón, la traductora y escritora estadounidense Esther Allen afirma que “the anglophone anti-footnote stance in the practice of translating contemporary fiction can be confirmed...within the Anglophone sphere, recourse to annotation in the translation of contemporary fiction tends to be regarded as evidence of inadequate skill” (2013, pp. 216-217). Sin embargo, para unos otros, como, por ejemplo, para Nabokov —quien propone la idea de una traducción erudita: “I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity” ([1955] 2000, p. 83)—, las notas son un recurso aprovechable en la traducción literaria.

En esta misma línea, Appiah (1993) considera que añadir anotaciones es una forma de realizar una “thick translation”, que se trata de una “thicker-contextualization” (p. 812), o una “‘academic’ translation, translation that seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context, is eminently worth doing” (p. 817, énfasis mío). Cheung (2007) asocia la “thick translation” con la tradición china. Entre las maniobras estructurales de las convenciones literarias se encuentra el uso de índice y notas a pie de página con función explicativa e interpretativa para los lectores (pp. 31-32). Entendiendo la

traducción como una forma de representación cultural, Cheung afirma que una “thick translation” tiene la potencia de aportar profundidad y amplitud a la tarea de la traducción, y enfatiza que son los traductores quienes deben decidir el grado y la manera de “thick translation” (pp. 32-33). Lo interesante de su postulado consiste en la metáfora de que “thick translation expects readers to be travellers, not tourists” (pp. 32-33). Así se profundiza la definición del concepto haciendo hincapié en su carácter partícipe (se puede entender que exige al lector de una “thick translation” que sea un “lector cómplice” en palabras de Cortázar) y diferenciándolo de otros tratamientos explicativos como glosarios directos extendidos, o entradas de diccionarios enciclopédicos. En este caso, el acto de “thick translation” y las metáforas que utilizan nos recuerda la famosa cita de Schleiermacher sobre la dicotomía de métodos de traducción: “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor”⁶⁵ (Schleiermacher, 1813, traducción citada en García Yerba, 1981, p. 9). Venuti

⁶⁵ Texto original: Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. “Varios estudios (Schreiber, 1993, p. 73; García Yerba, 1981, p. 10) apuntan que en realidad Goethe planteó esta polarización antes que Schleiermacher: “Hay dos máximas de la traducción — manifiesta Goethe —: una pide que el autor de una nación extranjera sea traído hasta nosotros de tal modo que podamos considerarlo como nuestro; la otra, por el contrario, exige que seamos nosotros quienes nos dirijamos al [autor] extranjero y nos adaptemos a su situación, a su manera de hablar, a sus peculiaridades” (citado en García Yerba, 1981, p. 10).

(2008) luego redescubre los conceptos de Schleiermacher de “*verfremdende Übersetzung*” y “*einbürgernde Übersetzung*”, y los convierte en los términos de “extranjerización” y “domesticación” como dos estrategias de traducción. En este sentido, el uso de notas al pie es considerado un método extranjerizante que pretende preservar la cultura del texto fuente para invitar a los lectores a viajar en un espacio foráneo, y a veces también en un tiempo anacrónico.

Desde otra perspectiva, partiendo de la noción de “paratextos” introducida por Genette (1982), Toledano Buendía concluye unas características sobre las notas del traductor:

- características espaciales: localizadas a pie de página o al final de la obra;
- características temporales: si no se tratan de reediciones, en general muestran una simultaneidad cronológica de la fecha de publicación del texto;
- el estatuto pragmático de las notas del traductor:
 - (1) según el emisor (traductor)- notas de naturaleza alográfica o autorial, dependiente de la posición del traductor en el sistema literario meta;
 - (2) según el receptor (lector)- notas de diversas naturalezas: educativa reprobatoria, informativa, documental, etc.;
 - (3) la fuerza ilocutiva: con el fin de producir un efecto en vez de transmitir información;
- características funcionales: notas descriptivas como suplemento y notas discursivas como comentario (2010, pp. 643-660).

Aplicando esta clasificación a las traducciones estudiadas, se puede delimitar

las notas del traductor de la siguiente manera: localizadas a pie de la página, son autoriales (del traductor) o alógrafas (del editor), descriptivas e informativas en la mayoría de los casos.

Sin embargo, Toledano Buendía también indica que a pesar de la visibilidad del espacio que ocupan las notas, no son necesariamente imprescindibles para acercarse al texto, tampoco requieren que todos los lectores las lean (2010, p. 647). En este punto también surge el concepto de “lector privilegiado”, que coincide con Cheung cuando sugiere que los lectores de tal “thick translation”: “they have to exert themselves [...] to be generally ready – for an experience of an encounter with the Other” (2007, p. 32). Para abordar este tema, habrá que aceptar la distinción entre un “lector modelo”, en términos de Eco, y un lector real de traducción. “Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la instituye” (Eco, 1993, p. 76). En la práctica traductora, son los traductores (y a veces con intervención de los editores) que adivinan la necesidad de los lectores potenciales y así determinan qué tipo de información adicional deben proporcionar. Al mismo tiempo, se supone que con la información cultural, histórica y lingüística que transmiten los lectores que siguen estas notas están equipados para entender mejor un texto producido en un contexto cultural ajeno. La decisión de colocar o no una nota contiene, al fin y al cabo, una función comunicativa.

Existen también otros factores que afectan el uso de notas a pie de página, como las normas de traducción de un sistema literario. En comparación con las traducciones de las mismas obras a los idiomas (inglés, alemán, francés,

portugués, ruso y árabe), las traducciones chinas de literatura extranjera muestran mayor aceptación con respecto al uso de las notas a pie de página, un instrumento al que recurren los traductores cuando les parece necesario, y que no consideran una muestra de falta de capacidad. Esto también puede reflejar una actitud abierta en cuanto a la obtención de elementos heterogéneos a través de la traducción literaria, y coincide con lo que declaran en los prefacios de las traducciones de estas obras en cuanto al objetivo de publicación: conocer mejor la sociedad latinoamericana. Tomando el ejemplo de *Cien años de soledad*, y haciendo un cálculo aproximativo, la traducción de Huang Jinyan (1984) y la de Fan Ye (2011)⁶⁶ contienen 49 y 35 notas al pie de página respectivamente. Mientras que en las traducciones a idiomas europeos, es evidente la gran diferencia en cuanto a la cantidad de notas: no hay ninguna en las traducciones alemana e inglesa; hay 3 en la francesa; 4 en la rusa; 13 en la portuguesa; 4, 0 y 16 en tres diferentes traducciones al árabe (según los datos de Bolaños Cuéllar, 2010, y Molina Martínez, 2006). Las notas chinas comprenden distintas dimensiones: los personajes y referencias bíblicas, históricas, literarias, las referencias intertextuales (otras obras de García Márquez), las culturas sociales (ej.

⁶⁶ Como se ha explicado antes, en China continental existe en total tres traducciones desde español al chino (Huang Jinyan, Chen Quan y Shen Guozheng, 1984; Wu Jianheng, 1993; Fan Ye, 2011). Aquí solamente se presenta el cotejo de las traducciones de Huang (1984) y de Fan (2011) porque son trabajos de traductores de distintas generaciones y la versión de Fan se publicó con un gran intervalo temporal tras la primera traducción de Huang. La comparación entre estas dos traducciones nos permite indagar mejor si el factor temporal afecta el uso de notas a pie de página en las obras latinoamericanas traducidas al chino.

monedas como el centavo o el real), gastronómicas y populares, las costumbres y tradiciones, los términos geográficos, botánicos y zoológicos, por mencionar las categorías más comunes.

Por un lado, la causa de esta diferencia en la cantidad de notas se atribuye a las normas que operan sobre las traducciones: introducir apoyos explicativos dentro del texto, agregar el menor número de notas a pie de página posible —deducidas de los estudios descriptivos de Bolaños Cuéllar (2010) y Molina Martínez (2006)—. Comparando las notas chinas y las de otras traducciones, se percibe que las traducciones chinas cumplen la norma general de hacer accesible el texto a los lectores. Según Zha, esta práctica es común en la traducción china de las obras extranjeras modernistas y posmodernistas publicadas entre los años 50 y 80. En vez de reemplazar los referentes culturales extranjeros con elementos locales, los traductores chinos solucionan el problema derivado de la distancia cultural con las anotaciones explicativas. Con ello pretenden reducir el grado de “desfamiliarización” de la obra y ajustar el texto a los hábitos estéticos de los lectores chinos (Zha, 2003, p. 117), así se eleva el nivel de aceptabilidad de las traducciones. La traducción china, a diferencia de las traducciones al inglés y a otros idiomas europeos, comprende dos niveles de decodificación cultural: la cultura occidental en general y la cultura del país específico en que se escribe la obra, así como la tradición literaria occidental y latinoamericana. Así que los traductores chinos de la literatura latinoamericana se enfrentan a un doble desafío. Asumida la distancia cultural entre la cultura latinoamericana y la china, será más fácil entender y aceptar el frecuente uso de notas adicionales en estas traducciones chinas. En esta línea, las notas al pie en las

traducciones chinas se pueden categorizar en los siguientes grupos:

Tabla 2. La categoría de las notas al pie de página en las traducciones chinas de *Cien años de soledad*

Referentes culturales occidentales en general	Personajes históricos, personajes e historias bíblicas, tradición literaria europea, etc.
Referentes culturales latinoamericanos	Datos geográficos, sucesos históricos y políticos, refranes, culturas sociales, etc.
Referencias intertextuales	Cuando se refiere a otras obras marquezianas o de otros autores
Léxicos españoles/ latinoamericanos	Palabras con cargas culturales, o juegos de palabras (calambures, homonimia, disemia, polisemia)
Contenido del libro	Relaciones entre personajes en la misma novela
Corrección	Notas de carácter correctivo (en la traducción de Huang, 1984)

Estas categorías pueden comprender la mayoría de las notas a pie de página en las traducciones chinas. Pero el contenido de notas varía según el tiempo en el que se publican, los traductores y la editorial en que se editan, por mencionar algunos factores. Aparte de los elementos en común entre la primera traducción china de 1984 y la última traducción china de 2011 (en adelante TM1 y TM2), ambas con abundantes notas al pie, también existen diferencias. En comparación con la TM2, Huang especifica más los términos geográficos. Pero el aspecto más notable de la TM1 consiste en la indicación de los “errores” del autor. En el siguiente párrafo, el traductor traduce: “le habían permitido afeitarse” a “no le permitieron afeitarse la cara” (Huang, p. 114), con una nota explicando cómo aparece en el texto original y señalando

que se trata de un error del autor.

Encontró al coronel Aureliano Buendía en el cuarto del cepo, tendido en un catre y con los brazos abiertos, porque tenía las axilas empedradas de golondrinos. Le habían permitido afeitarse. El bigote denso de puntas retorcidas acentuaba la angulosidad de sus pómulos (García Márquez, [1967] 1969, p. 111)

Leyendo el texto original se puede entender que la traducción probablemente proviene de un mal entendimiento del traductor, puesto que aquí el autor se refiere a afeitar el pelo de las axilas. Aparece también una nota de este tipo con una corrección sobre la relación familiar de los personajes. Las notas correctivas son una muestra del alto nivel de visibilidad de los traductores chinos, cuyo ejercicio de intervenir de manera patente para imponer su interpretación en el texto es, a grandes rasgos, permitido. Pero la visibilidad no necesariamente corresponde a un gran privilegio o a un estatus alto de los traductores: se percibe también, en estas notas, lo cauteloso cuando trabaja el traductor sobre sus dudas, sin sentirse autorizado a alterar bruscamente un texto consagrado.

Lo que comparten TM1 y TM2 son las notas de carácter informativo y explicativo. Aparte de presentar directamente información cuando aparecen referentes culturales, también existen anotaciones derivadas de una distancia cultural enorme que percibe el traductor. En una parte de la novela se escribe: “su madre, sudando a la calentura de las cinco, le hablaba del esplendor de pasado” (García Márquez, [1967] 1969, p.179). En TM1 el

traductor añade una nota para explicar que “el texto original es así, quizás a las cinco de la tarde hace calor” (Huang, 1984, p. 193). La colocación de esta nota evidencia la diferencia climática entre dos países. Este ejemplo representa un uso casi excesivo de la anotación explicativa y puede parecer totalmente innecesaria para la lectura de una obra narrativa, pero su existencia traslada a los lectores a otro ambiente. El hecho de que las notas sobre referentes culturales ocupen la mayoría de todas las anotaciones adicionales fortalece la función de una obra literaria como una exposición de una cultura ajena.

Mi observación sobre la traducción se concentra en las notas que sirven para resolver los problemas de traducción a nivel léxico-semántico. Como bien observa Bolaños Cuéllar, un dilema que los traductores de las obras de García Márquez suelen tener es la traducción de nombres (2010, p. 146). Esto supone un problema tanto para los traductores chinos como para los europeos. El ejemplo más discutido en los artículos sobre traducción es “Roque Carnicero” (García Márquez, [1967] 1969, p. 113). Ambos traductores chinos optan por una traducción fonética de “carnicero” y explican su significado en la nota a pie de página, un tratamiento corriente en la traducción china para solucionar este tipo de problema. Los dos traductores también aplican el mismo tratamiento para traducir “Piedad” en el nombre de “Santa Sofía de la Piedad” (p.159). La práctica habitual de colocar notas les permite a los traductores chinos resolver problemas originados por la diferencia fundamental de idioma.

Ejemplo 16.

TO: —En este pueblo no mandamos con papeles —dijo sin perder la calma—. Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún **corregidor** porque aquí no hay nada que **corregir** (García Márquez, [1967] 1969, p. 55, énfasis mío).

TM1: “我们不需要什么**镇长**(zhènzhǎng, alcalde), 因为这儿没有什么要**纠正**(jiūzhèng, corregir)的。” (Huang, 1984, p. 50, énfasis mío).

TM2: “我们这里不需要**里正**(lǐzhèng, un rango oficial en la antigua China), 因为没什么好**纠正**(jiūzhèng, corregir)的。” (Fan, 2011, p. 49, énfasis mío).

Ambos traductores eligen agregar notas para dar entender mejor la causalidad en la oración. Huang traduce “corregidor” como “alcalde” y explica que “la palabra española del oficial local y el verbo de corregir coinciden en su prefijo”. Fan aporta una traducción más creativa utilizando dos palabras: “里正” (lǐzhèng) y “纠正” (jiūzhèng), que terminan con el mismo carácter “正” (zhèng, adj. correcto, positivo, vertical/v. corregir, poner algo vertical). El traductor recurre al uso arcaico (“里正”) para imitar el fenómeno lingüístico en el texto original. En la nota añade la explicación de que en español, “corregidor” se deriva de “corregir”. El esfuerzo de reproducir el mismo efecto también puede conducir a una tendencia de sobreinterpretación en la traducción, tal como en el siguiente ejemplo en la versión de Fan.

Ejemplo 17.

TO: [...] José Arcadio Segundo dijo que la perdición de la familia había sido abrirle las puertas a una **cachaca**, imagínese, una **cachaca** mandona, válgame Dios, una cachaca hija de la mala saliva, de la misma índole de los **cachacos** que mandó el gobierno a matar trabajadores (García Márquez, [1967] 1969, p. 274, énfasis mío).

“Cachaco” es un término que se refiere de manera peyorativa a las personas provenientes de las regiones interiores del país, y hasta la actualidad es una forma de llamar a los bogotanos para mostrar el contraste característico entre los del interior y los costeños. Fan Ye traduce “cachaca” como “mujer del interior”, y “cachacos” como “policía militar”. Transforma un poco la frase traduciendo “de la misma índole de los cachacos que mandó el gobierno” con una expresión idiomática china de cuatro caracteres: “ella y los militares que mandó el gobierno son *chacales de la misma guarida* (一丘之貉)” (Fan, 2011, p. 280). Además, añade una nota explicando que en el español colombiano la palabra “cachaco” tiene doble sentido. En realidad no es en Colombia sino en Perú que la palabra “cachaco” se asocia con los militares, y es de uso despectivo. La confusión del traductor hace que reescriba la frase, asignándole una disemia e ironía inexistentes. De manera casual e inesperada, se enlazan las variaciones léxicas de la lengua española en las culturas latinoamericanas. ⁶⁷

⁶⁷ El crítico literario e hispanista Lin Yi'an señala que anteriormente Huang (1984) resolvió este problema con una traducción brillante usando un par de vocablos homofónicos chinos: “cachaco” a “军警” (jūnjǐng) y “cachaca” a “妖精” (yāojīng),

Cabe apuntar que Fan proporciona información adicional sobre tres referencias intertextuales a obras latinoamericanas dentro de *Cien años de soledad*: Victor Hugues del *Siglo de las Luces*; Lorenzo Gavilán y Artemio Cruz de *La muerte de Artemio Cruz*; y Rocamadour de *Rayuela*. De esta manera, Fan relaciona la novela con las narrativas latinoamericanas más importantes de los autores coetáneos de García Márquez, un efecto que el mismo autor pretende conseguir a través de la inclusión de estos nombres⁶⁸. Esta característica, que se diferencia de otras versiones, le otorga la calidad de “traducción erudita” e invita a los lectores a conocer más obras latinoamericanas y a descifrar las alusiones. En su práctica traductora, Fan Ye intenta evitar introducciones extensas e insiste en que “mis interpretaciones están en la traducción” (*Qdaily*, 2018). La anotación de este elemento intertextual es un buen ejemplo de su estilo de traducción. También manifiesta, a cierto modo, el desarrollo de los estudios sobre la literatura latinoamericana en China.

ambas terminan con la sílaba “jing”. La primera palabra significa policía militar y la segunda se refiere originalmente a hada, pero en uso coloquial tiene sentido peyorativo cuando se describe a las mujeres que son buenas seduciendo a los hombres.

⁶⁸ “Su función está representada por el nombre que llevan y que los relaciona con otros mundos novelescos externos a esta obra [...] su inclusión puede tener una doble motivación: a) [...] apoyaría la idea de G.M. de una ‘pannovela’ latinoamericana; b) reconocer otras realidades literarias igualmente válidas pero diversas de las de esta obra.” (C.Arnau, p. 106, citado en C.A.S. edición de Joret, 2002, p. 187).

Como puede verse en los ejemplos anteriores, una función importante de las notas al pie en las traducciones chinas es la de resolver los efectos semánticos. Con respecto a esto, se destaca la traducción de los juegos de palabras, elementos intrínsecos en la escritura cortazariana. Es una forma para expresar lo que no se puede transmitir con el lenguaje cotidiano. El famoso glíglico intraducible del capítulo 68 de *Rayuela* se traduce fonéticamente y con una nota a pie de página: “Casi todo este capítulo está escrito en glíglico. El autor pretende obtener un efecto sonoro. Solo se puede usar la transliteración cuando se traduce [al chino], pero se deja comprender, por su parte, con sentido, que se trata de una descripción de la escena de hacer el amor. Algunas palabras glílicas que tienen raíces con significado de jadear, orgasmo, para mencionar algunos, nos permiten deducir el contenido” (Sun, 2008, p. 388).⁶⁹ Para un lector del español, los vocablos inventados funcionan con su ritmo y sonoridad. En la traducción china, las palabras con significados son los componentes que resisten al cambio de códigos y aseguran la comprensión del contenido a pesar de un empleo masivo del glíglico en este fragmento. La anotación del traductor sirve aquí para completar una imagen entera del texto original, de manera que no sólo ayude a entender mejor el texto, sino que también manifieste la técnica peculiar del escritor.

⁶⁹ La nota original: “本章几乎全部是用克里语写的，作者意在取得音响效果，在翻译时也只能采取音译的办法，但从其中又意义的部分上可以看出这是对做爱场面的描写，另外有些克里语用了有意义的字根如喘气、高潮等，也使我们能读出这一点。”

La función aclaratoria de las notas sobresale para traducir los juegos de palabras derivados de la composición de palabras. Es decir, juegan con los prefijos y sufijos, cuya forma implica mayor importancia que su significado. Una muestra de ello es el “juego en el cementerio”, que Oliveira hace solo con el diccionario de la Real Academia Española para practicar el glíglico. El traductor recurre a una combinación de dos estrategias paratextuales: la distinción tipográfica y la incorporación de notas a pie de página.

Ejemplo 18.

TO: «Hartos del **cliente** y sus **cleonasmos**, le sacaron el **clíbano** y el **clípeo** y le hicieron tragar una **clica**. Luego le aplicaron un **clistel clínico** en la **cloaca**, aunque **clocaba** por tan **clivoso** ascenso de agua mezclada con **clinopodio**, revolviendo los **clisos** como **clerizón clorótico**»

[...] en cambio en el **jonuco** estaban **jonjobando** dos **jobs**, ansiosos por **joparse**; lo malo era que el **jorbín** los había **jomado**, **jitándolos** como **jocós** apestados. (Cortázar, [1963] 1984 , 41, p. 393, énfasis mío).

TM: “他们对这位顾客及其辩才感到厌倦了，于是就把顾客的手炉和圆盾夺了下来，让他吞下一个同心岭，然后再他的泄殖腔里上了一些临床灌肠剂，全然不顾这位顾客由于这混有多毛心风轮草的液体以倾斜的角度上升而咕咕直叫，并像患有萎黄症的唱诗班歌手那样直翻眼睛。”

[.....]相反，在阴暗的小房间里，两个有耐心的人正在互相吹捧，渴望给对方夹上头发，但糟糕的是贺尔瓦人将两人搞成驼背了、

把他们像是浑身发臭的猩猩似的吐了出来。

Nota: 1. Los caracteres que se escriben con la tipografía “Kai” son palabras españolas encabezadas con “cl”.

2. Los caracteres que se escriben con la tipografía “Kai” son palabras españolas encabezadas con “jo” o “ji”. Huelva es una ciudad en España (Sun, 2008, p. 252).

En el siguiente ejemplo, el traductor sustituye “turas” por “conocimientos” (学问, xuéwèn), por lo que se puede comprender la frase y no genera la necesidad de añadir notas. De la misma manera, la nota muestra aquí la técnica que Cortázar emplea para realizar su idea de jugar con la realidad, en vez de un requerimiento a nivel de comprensión.

Ejemplo 19.

TO: es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las **turas** de este mundo... (Cortázar, [1963] 1984, 73, p. 545, énfasis mío).

TM:也就是说, 写作、文学、绘画、雕塑、农业、渔业, 等等.....
这些世界上的一切**学问**。

Nota: “学问” (Xuéwèn, conocimientos) es una palabra creada por los sufijos de las palabras mencionadas. El sufijo “-tura” tiene significado de “acción” y “resultado”, por lo que la traducimos como “conocimiento” (Sun, 2008, p. 401)

En unos casos la explicación es indispensable. En los dos ejemplos siguientes, Cortázar enlaza la semántica, la pronunciación y la composición léxica para crear juegos de palabras. Formalmente, una solución que combina y reserva estos tres niveles resulta imposible para el chino, un idioma con sistema de logogramas. El traductor chino decide indicar que estos son juegos de palabras y disecciona minuciosamente el chiste explicando cada elemento.

Ejemplo 20.

TO: Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. (Cortázar, [1963] 1984, 18, p.208)

TM: 纯真，这个字眼太可怕了。菜泥，接着就滚开。

Nota: un juego de palabras: “pureza” significa “纯真” (chúnzhēn, inocencia) en español, y es compuesto por sílabas “pure” y “za”. “Puré” significa “菜泥” (càiní, puré de verduras), y “za” tiene sentido de “滚开” (gǔnkāi, llamarle a alguien que se vaya) (Sun, 2008, p. 77)

Ejemplo 21.

TO: De tanta cháchara (qué letra, la ch, madre de la chancha, el chamamé y el chijete) no le quedaba más resto que esa entrevisión. (Cortázar, [1963] 1984, 48, pp. 450-451)

TM: 在这么多的废话（瞧这个词，以 ch，即母猪和细水流的妈

妈，这个字母开头) 中只剩下这一个启示了。

Nota: En español “cháchara” significa “废话” (fèihuà, palabras sin sentido), que empieza con “ch”. Las dos palabras “母猪” (mǔzhū, cerda) y “细水流” (xì shuǐliú, flujo de agua fino) también tienen su primer alfabeto de “ch”. En el diccionario “cháchara” viene delante de “chancha” y “chijete”, por eso hay esta expresión de “madre de chancha y chijete”. Es un chiste inventado por el autor (Sun, 2008, p. 309).⁷⁰

Cabe mencionar que al comparar la traducción del primer ejemplo con la versión inglesa, se nota cómo la distancia lingüística puede afectar la estrategia de traducción. Se traduce la frase a “Pureness. Horrible word. Pea-your, then ness” (Rabassa [1966] 1987, p.93, citado en Munday 2008, p.136). Munday señala que Rabassa tiende a mostrar una manipulación de sonidos en su traducción. Aquí también elige priorizar el nivel fonético y léxico en vez de hacer una frase. De forma parecida, la traducción del gílgico del capítulo 68 es más bien una imitación que una recreación textual (véase Munday, 2008, p.138). Aparte de ser un estilo personal de traducción, es una estrategia que el idioma inglés le permite realizar. Las numerosas anotaciones en la traducción china de *Rayuela*, más que confirmar la dificultad de traducir esta novela, nos revelan una jerarquía de importancias en la toma de decisiones en cuanto a la traducción de los juegos de palabras. Agregar notas a pie de página se puede interpretar como una “pérdida” por falta de creatividad y por no haber podido reproducir el mismo efecto del texto

⁷⁰ Hay que señalar que aquí el traductor chino omite traducir “chamamé”.

original, pero también se puede entender como una ganancia porque una explicación descriptiva evita posibles cambios que pueden ocurrir en la traducción.

En esta misma línea, es importante mencionar “Historias con migalas”, un cuento de Cortázar en la colección *Queremos tanto a Glenda*. En este cuento, Cortázar describe dos parejas lesbianas, una observando las actividades de la otra que vive al lado. La perspectiva narrativa se transforma constantemente y las actividades de una pareja se narran como espejo para la otra. Feal indica que la técnica de Cortázar se trata de “makes no distinctions within the couples, an effect that produces interchangeability” (2000, p. 245). En el último párrafo aparece una frase definitiva que descifra el juego de género: la pareja que narra también es lesbiana. En chino no se marca el género con el adjetivo, por lo que la traductora no tiene otro remedio que acudir a una nota al pie como último recurso para poder revelar la identidad de las protagonistas.

Ejemplo 22.

TO: Ahora los dejamos como manchas blancas y gelatinosas en el piso, **desnudas** vamos hacia la puerta y salimos al jardín (Cortázar, [1980] 2013, p. 40, énfasis mío).

TM: 临睡时我们一如既往穿上了睡衣，此刻我们任它滑落在地板上，像明胶般的白色污迹。我们赤裸着身子向门口走去……
(Xi, 1991, p. 89).

Nota: El autor usa por primera vez el adjetivo femenino en plural para mostrar que las protagonistas son dos mujeres.

En cuanto a las narrativas que contienen hechos históricos auténticos, las notas se conservan como un lugar para presentar el trasfondo sociohistórico. Por ejemplo, en *Conversación en La Catedral*, cuando Calancha hablaba de la gente de la barriada del 27 de octubre, dice: “Muchos eran recién bajaditos de la sierra y ni hablaban español” (Vargas Llosa, [1969] 2008, DOS, II, p.264). El traductor chino explica en la nota: Antes y después de que Odría asumiera el cargo, una gran cantidad de indígenas de las montañas abandonaron sus hogares y se trasladaron a Lima, causando una grave crisis social” (Sun, 2008, p. 199).

Además, una revisión de la categoría de léxicos españoles/latinoamericanos nos deja ver que las palabras con cargas culturales en los textos literarios representan “not only a lexical item but a pragmatic operator, bound up with the customs of a society” (Eco, 2001, p. 19). Por ejemplo, Sun Jiameng señala en la nota el marcador de los diálogos entre Fermín y Ambrosio: “don”, en chino “老爷” (Sun, 2011, p. 39). La selección léxica china para “don” debe cumplir unas funciones: indicar la relación personal (Ambrosio es chofer de don Fermín, padre del personaje principal, Santiago), un tratamiento para emplear en diálogos y transmitir la diferencia generacional. “老爷” (lǎoye, don mayor)⁷¹ constituye un tratamiento arcaico y se usa para dirigirse a un hombre superior en cargo o edad, de forma cortés y respetuosa.

⁷¹ También existe “少爷” (shàoyé) para un dueño más joven, normalmente se refiere al hijo del dueño mayor.

Ambas palabras son tratamientos adecuados en su contexto y funcionan apropiadamente para señalar la relación entre dos personajes en conversaciones. En este caso, aunque el traductor encuentra un léxico culturalmente equivalente, mantiene la costumbre de agregar una nota e introduce la palabra en español. Es una estrategia de traducción domesticante, pero es al mismo tiempo extranjerizante ya que con la nota nos permite conocer la cultura del contexto origen.

Aparte de presentar la sociedad de origen, algunas notas revelan aspectos culturales y económicos de la sociedad china en el momento en que se tradujo y se publicó la obra. La traducción china de *Conversación en La Catedral* fue editada por primera vez en 1993, cuando la urbanización residencial aún no era una cosa tan común en China. El traductor amplía el nombre del barrio “Santa Beatriz” a “zona de construcción (建筑区) de Santa Beatriz” y clarifica en la nota el concepto, diciendo que se trata del resultado de un acto: “el gobierno peruano compró un espacio abierto privado, lo planificó, y luego celebró la licitación para la construcción, conocida como la “zona de construcción” (Sun, 2011, p. 224). Varias anotaciones exteriorizan también el ambiente conservador y desconocedor sobre el tema de la homosexualidad, como se ha mostrado anteriormente en el ejemplo 15.

La similitud en el contenido y categorías de las notas, así como la frecuencia del uso de notas al pie en la traducción, evidencia que se trata de una operación muy común en la práctica de la traducción de obras latinoamericanas. La traducción está orientada al mercado para atraer una masa de lectores, y las normas de traducción son parecidas.

1. Los textos son preparados para un público más amplio que no se limita a un círculo de lectores cultos cuyo conocimiento de la cultura occidental le permite entender los referentes arraigados en la tradición cultural europea, o los que se interesan o están familiarizados con la cultura y literatura latinoamericanas;
2. Sin cambiar el sentido original, o simplificar el texto, hacen lo posible que los lectores entiendan mejor el texto;
3. Mantiene el texto lo más original posible y evita añadir información adicional dentro del texto.

Por último, es imposible comentar el tema de las notas a pie de página sin mencionar a Borges. El frecuente uso de notas al margen en sus cuentos es considerado como una técnica de narración y la discusión sobre ello se ha desarrollado desde hace tiempo. Las notas en Borges, con distintos funcionamientos en su corpus de cuentos, “contradicen normalmente el desarrollo lineal de la historia, para fomentar las relaciones entre el narrador y el lector” (Lyon, 1972, p. 65). Se establecen diálogos entre sí y con el resto del texto (Arbolay Alfonso, 2013), además ayudan a componer una unidad de la colección a la que pertenecen los cuentos (ej. En la nota III de “Tres versiones de Judas” aparece el personaje ficticio “Jaromir Hladík” y su supuesta obra *Vindicación de la eternidad*, del cuento “El milagro secreto”). Según Elbanowski, las notas en las obras de Borges cobran un “carácter abierto, digresivo, alternativo” (1996, p. 512) y se pueden dividir en cinco categorías basadas en sus funciones: “nombrar, explicar, corregir, anexas y sustituir” (p. 488). La inclusión de notas al margen, cuya autonomía le otorga un estatus significativo, destaca la esencia del paratexto en las obras de Borges. El límite convencional entre el texto y el paratexto se empieza a

perder cuando las notas ubicadas periféricamente añaden contenido capaz de fomentar y convertir el texto principal de carácter central y primario (Elbanowski, 1996, p. 515; López-Quiñones, 2001, p. 163).

En los análisis de cuentos específicos, Zapata concluye varios tipos de notas a pie de página en los cuentos de *Ficciones* que “operan irónicamente”: notas aclaratorias (notas del editor), explicativas, pedagógicas, digresivas y bibliográficas (2005, p. 94). En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la voz del narrador “yo” también aparece en las notas a pie de página, añadiendo información (2005, p. 94) para mencionar un ejemplo. López-Quiñones manifiesta que en cuentos como “Deutsches Requiem” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, el espacio marginal de la página se torna “polifónico” (2001, p. 153); allí las notas se convierten en “una estrategia de multiperspectivismo que enfrenta posturas distintas u opuestas en un mismo espacio físico e intelectual” (p. 163).

A la luz de estos estudios, hago una relectura de algunos cuentos y sus traducciones al chino, partiendo de la duda de que, si la posible intención de insertar las notas al margen consiste en “confundir la distancia literaria entre autor, narrador, personajes y el lector” (Lyon, 1972, p. 64), ¿qué pasaría cuando la tendencia a ofrecer información adicional del traductor se encuentra con un autor cuyo artificio preferido es la anotación en sus cuentos? ¿Cómo se distinguirían las notas del autor de las notas del traductor? Es posible que el entramado del cuento, con las notas como parte integrada de la narración (a veces fingidas en nombre del editor), sea interrumpido por las notas al pie con otras funciones, añadidas por los traductores.

Para estudiar este tema, comparo las traducciones de dos cuentos borgeanos, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La otra muerte” realizadas por Wang Yangle (en adelante, Wang YL) y Wang Yongnian (en adelante, Wang YN). Los textos de Wang Yangle fueron recopilados en una colección de cuentos de Borges, que data de 1983. La traducción de Wang Yongnian salió más tarde, en 2005, y ha sido reeditada varias veces hasta el 2019. La versión que uso es del año 2008. En general, Wang Yongnian agrega menos notas y el editor las deja al final del texto. Se supone que el criterio del traductor y del editor es prescindir, en cuanto sea posible, de las notas a pie de página. A partir de una comparación de estos textos se puede entrever cómo las diferentes normas de traducción afectan el uso de notas a pie de página, y, como consecuencia, produciendo distintas funciones narrativas.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” cuenta con 5 notas originales de Borges. En este cuento sobre un universo y su literatura, Borges prefiere insertar “la escritura de notas sobre libros imaginarios” porque lo encuentra “más razonable, más inepto, más haragán” (Borges, [1941] 2009, p. 829). Las dos traducciones tienen respectivamente 27 y 11 notas. La traducción de Wang Yangle parece entonces sumamente interesante por las abundantes notas que aporta. El cuento nos insinúa una duda de la realidad. A través de la información esmerada que proporcionan las notas a pie de página, los lectores se enteran de las referencias reales en el texto: Justus Perthes es fundador de una editorial alemana conocida por sus publicaciones cartográficas (Wang YL, 1983, p.18); Carl Ritter, el autor de *Erdkunde*, es un geográfico alemán (p. 19); De Quincey es un autor británico de *Writings* (p.

20), por mencionar algunos. Estos personajes y obras reales, cuya precisión y credibilidad vigorizadas por el acto de anotación del traductor, se intercalan con libros imaginarios, volúmenes simulados de enciclopedias, referencias inventadas (ej. Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*).

Otra diferencia consiste en que Wang Yangle deja las palabras en otros idiomas, en este caso: latín, alemán y francés, en su original y explica su significado en las notas a pie de página. Wang Yongnian inserta directamente la traducción o transcripción fonética de las palabras no españolas en el texto. Puede ser por el cambio de las normas de traducción y porque la aparición frecuente de letras extranjeras es menos aceptada en un texto traducido al chino.

En “La otra muerte”, Borges consigue fabricar un cuento fantástico con hechos reales. El cuento original no cuenta con ninguna nota a pie de página. Sin embargo, en las dos traducciones chinas con mayor circulación, ambos traductores proporcionan informaciones adicionales para indicar los personajes y eventos que aparecen en el texto, o sobre el tema del texto. Wang Yangle añade 6 notas: tapecito, zumacos, gurí, artiguismo, Urquiza, Pier Damiani⁷²; y Wang Yongnian agrega 8 notas: Ralph Waldo Emerson, Aparicio Saravia, José Gervasio Artigas, Justo José de Urquiza, Cagancha o India Muerta, Dayman⁷³, Lord Jim y Razumov, y Virgilio. Wang Yangle

⁷² Nota: Nombre en latín de Pedro Damián (Wang YL, 1983, p. 184)

⁷³ Nota: La pronunciación del nombre “Damián” en español se parece a “Dayman” en inglés, que se refiere a las personas que trabajan y son pagadas diariamente (Wang YN, 2008, p. 81)

traduce los referentes culturales (tapecito, gurí) fonéticamente y explica con notas su significado y origen guaraní, mientras que Wang Yongnian neutraliza y generaliza estos términos traduciendo “tapecito” a “indígena tape”, y “gurí” a “indígena joven”.

Al principio del cuento, el narrador indica que el Pedro Damián que quiere escribir participó en la batalla de Masoller en 1904. Luego, en medio del cuento, aparece una entrevista con el Coronel Tabares, un testigo cuyo discurso contiene una confusión de tiempo de los eventos históricos. A través de las versiones de la vida de Pedro Damián, reconstruidas y modificadas por los datos de diferentes fuentes, se cuestiona la fiabilidad de la memoria. En este fragmento corto que revela el olvido del coronel, los dos traductores eligen aportar distinta información.

Ejemplo 23.

TO: —Puede ser —dijo Amaro—, pero también gritó ¡Viva **Urquiza!**

Nos quedamos callados. Al fin, el coronel murmuró:

—No como si peleara en Masoller, sino en **Cagancha** o **India Muerta**, hará un siglo.

(Borges, [1949] 2009, p.1023, énfasis mío).

Nota en TM1: Urquiza (1800- 1870), militar argentino. Aquí se comete deliberadamente errores en los tiempos (Wang YL, 1983, p. 180)

Nota en TM2: En 1839 el ejército uruguayo derrotó al ejército

argentino de Rosas en Cagancha bajo el liderazgo del presidente Rivera, y en 1845 el ejército argentino de Urquiza derrotó al ejército uruguayo de Rivera en India Muerta (Wang YN, 2008, p. 85)

Ambos dan información sobre las fechas para guiar a los lectores. En comparación con la de Wang Yongnian, la primera nota de Wang Yangle es más directa al indicar la intención del autor. Sin embargo, Wang Yongnian muestra mayor intervención en las siguientes dos notas explicativas extensas.

Ejemplo 24.

TO: Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios (Borges, [1949] 2009, p. 1025).

Nota en TM: El poeta romano Virgilio se ganó el respeto del emperador romano Octavio (Augusto), y Virgilio no dejó de alabar los logros y virtudes de Octavio. Entre sus obras más importantes están las diez églogas de *Las Bucólicas*. En la cuarta égloga, el poeta anuncia solemnemente el comienzo de una nueva era, y el nacimiento de un bebé traerá la edad de oro del futuro. Desde el siglo IV d.C., muchos cristianos creían que esto se refiere al nacimiento de Jesucristo y es una profecía para el futuro reino de los cielos. De hecho, este bebé recién nacido puede referirse a Marcelo, nacido en 42 a.C., hijo de Octavia, la hermana de Augusto. Marcelo fue profundamente amado por Augusto, y que se consideró que sería su heredero. La opinión de los cristianos occidentales de que este niño es Jesucristo no es

sostenible por el hecho de que en ese momento el cristianismo romano no tuvo una influencia tan grande (Wang YN, 2008, p. 90).

Ejemplo 25.

TO: En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso. El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que lord Jim o que Razumov (Borges, [1949] 2009, p. 1022).

Nota en TM: Lord Jim y Razumov son respectivamente dos personajes de “Lord Jim” y “Bajo la mirada de Occidente”, novelas del escritor inglés Conrad (Joseph Conrad, 1857— 1924). Jim es un marinero. Se considera un héroe pero abandona su barco en un naufragio para salvarse la vida. Es una vergüenza de por vida. Después de eso, se escapa a una pequeña isla en el Oriente y hace cosas buenas por los indígenas. Razumov es un estudiante ruso. Quiere ser funcionario. Traiciona a Haldin, su compañero de clase quien asesina a un dignatario y le pide ayuda. Confiesa todo a las autoridades y Haldin es luego asesinado por eso (Wang YN, 2008, p. 82).

La primera nota cuenta brevemente una historia detrás de estas referencias mencionadas en el texto, y así se establece el vínculo entre el cuento de Pedro Damían y los versos de Virgilio: lo real y lo ficticio se puede intercambiar según ciertas condiciones. La historia es como la literatura,

construida por la realidad y la irrealidad. En la segunda cita, Borges hace alusiones a Lord Jim y Razumov, dos personajes de libros de Conrad, que representan una personalidad cobarde que contrasta la audacia de Martín Fierro. La información agregada por el traductor facilita la ampliación de la interpretación sobre el tema de este texto. Dichas notas funcionan como amparo, aportando pistas para entender mejor el texto. Desde la perspectiva lectora, esta traducción se aproxima a una edición crítica en la que el traductor también es un comentarista, estableciendo una figura omnisciente.

Otro truco muy conocido de Borges es la mezcla de nombres y lugares factuales y ficticios. En los cuentos traducidos, acompañados de notas del traductor que agregan información sobre ellos, se comienzan a confundir más. Las acotaciones como “Adolfo Bioy Casares (1914-), escritor argentino, amigo cercano y colaborador de Borges” (Wang YL, 1983, p. 17, en “Tlön...”), y “Gaona y Ramos Mejía son nombres de calles en Buenos Aires” (Wang YN, 2008, p.5, en “Tlön...”), relacionan los cuentos con el plano de vida de Borges. Mientras que otras notas como “Hai Feng, un lugar chino ficcional” (Wang YL, 1983, p. 70, en “El jardín...”), y “Algunos lugares en este cuento son inventados” (Wang YL, 1983, p. 291, en “Guayaquil”), subrayan la ficcionalidad. Es distinguible que los traductores chinos, siendo lectores crédulos de la narración borgeana —declarada como “nada o casi nada es invención” (Borges, “Prólogo” de *Artificios*, [1944] 2009, p. 877) —, se esfuerzan en hurgar en los materiales para hallar información sobre todos los nombres y lugares citados, incluso, ocasionalmente, en corregir al autor: Wang Yongnian añade una nota sobre “Kemnitz” declarando que el autor probablemente se equivoca de nombre, y que “debe ser Kempis

(1380—1471), un escritor místico alemán, quien tiene una obra titulada *Imitación de Cristo* (Wang YN, 2008, p.142, en “Tres versiones de Judas”).

Según Elbanowski, la regla que determina las notas de ficción es “multiplicar los entes ficticios”, ampliando la dimensión de lo inventado, que incluye el narrador/protagonista/testigo, el autor implicado (Borges), a veces un supuesto editor (quien en realidad es el autor mismo) que pone en tela de juicio la credibilidad, cuyo “efecto de ficcionalidad se proyecta hacia los personajes auténticos involucrados” y estos se igualan a los personajes ficticios en la narración (1996, p. 505). Estas voces coexisten en los cuentos de Borges, y los traductores introducen por encima otra voz que es capaz de percibir lo que no ven estos personajes y referencias reales o apócrifos, lo que no ven los receptores de estas narraciones; se posicionan en un status superior sobre otras voces en el texto. Así se intercalan las notas auténticas y fingidas de Borges con las informaciones biográficas y bibliografías auténticas añadidas por el traductor, hasta llegar a un nivel en el que se confunden todas las notas. Esta intervención produce la visibilidad de los traductores y, de manera contingente, fortalecería en algunos cuentos de Borges el efecto de desvanecer la frontera entre la realidad y la ficción. Siguiendo la opinión de que “el intento del autor es seguir acumulando notas para que [el texto] provoque un efecto de ficcionalidad, que absorbe la realidad postulada” (Elbanowski, 1996, p. 505), el acto de acumulación de notas de los traductores intensifica la interferencia entre el mundo inventado y el mundo real. Además, enriquece las posibilidades de interpretación y favorece al objetivo de Borges de invitar a los lectores “a la biblioteca privada del autor, un acceso a la esfera íntima de fascinaciones o preferencias

literarias y filosóficas” (Elbanowski, 1996, p. 516). Al mismo tiempo, la existencia de una voz “verídica” en las acotaciones del traductor, quien conoce todas las alusiones, se mezclará con otras voces sin que se subraye de manera muy clara la diferencia, y así se disolverá la ironía. Si la traducción es una interpretación, la traducción o la ampliación de las notas del traductor incorpora más capas de lectura.

Aunque esta discusión se limita a un nivel teórico puesto que no todos los lectores se fijan en las notas a pie de página, no se puede negar la importancia de este elemento paratextual por su valor documental y cultural. De acuerdo con Brodsky, considero que “a footnote is where civilization survives” (1986, p. 99) en dos sentidos. En primer lugar, las notas no solamente conservan los elementos culturales de un contexto ajeno, sino que también reflejan las normas de traducción, el discurso social y la percepción de China sobre América Latina en la época en la que se produce la traducción. En segundo lugar, algunas notas, aunque son resultado de la confusión o sobreinterpretación, diversifican la posibilidad narrativa y contribuyen a la creación de un espacio abierto que invita a los lectores a explorar el texto junto con los traductores.

3.1.5 El tiempo en la traducción

Entre las innumerables discusiones sobre la influencia del realismo mágico en la creación literaria china, se destaca la relevancia de las modalidades temporales, particularmente el tiempo cíclico y la atemporalidad, según Chen Liming (2008, p. 137). En las novelas *Shijiezhiyao* (*La invitación del siglo*) y *Xizang, yinmi suiyue* (*Tíbet, los años misteriosos*) del escritor sinotibetano Zhaxi Dawa, se perciben características del “Viaje a la semilla”. En la creación literaria de Yan Lianke se deja entrever una recepción de *Pedro Páramo*; su obra *Balou tiange* (*Canción de Balou*) rompe el tiempo natural de la realidad y el mundo de seres humanos se mezcla con el de los fantasmas; otra novela *Riguang liunian* (*Los rayos del sol y la corriente del tiempo*) se desdobra con una estructura temporal regresiva (pp.142-147). Consagrado como el “autor maestro” para los escritores chinos vanguardistas de los años 80, los modelos temporales de Borges se ajustan al servicio de ciertas novelas de Ma Yuan, Ge Fei y Yu Hua (Ji, 2000, pp. 107-109). En *La familia del sorgo rojo*, Mo Yan abandona la linealidad temporal; en la novela se pueden encontrar muchos saltos temporales y la lógica del argumento se interrumpe de vez en cuando por las escenas retrospectivas, los sucesos presentes o los comentarios del narrador (Gao, 2018, p. 217). La influencia de estas modalidades temporales en la narrativa latinoamericana traspasa el tiempo y espacio hasta revelarse en los escritores más jóvenes chinos en la última década. A Yi, uno de los escritores contemporáneos chinos emergentes más reconocidos⁷⁴, inaugura la colección de sus ensayos con la frase “los muebles

⁷⁴ La escritura de A Yi también tiene repercusiones traductorales en el mundo hispánico, véase <http://china-traducida.net/autores/a-yi/>

crecían” y dedica un párrafo al modelo del tiempo regresivo que estableció Carpentier en “Viaje a la semilla” (2011, “Qianyan”).

En lo que concierne a la recepción académica china sobre el tiempo en la narrativa latinoamericana, conviene mencionar el artículo de traductor-hispanista Zhu Jingdong (1992). En esta primera introducción sistemática sobre el tema en chino, Zhu compara las renovaciones en estructuras temporales en las obras de cuatro escritores (Fuentes, García Márquez, Carpentier y Rulfo) y considera que se trata de una revolución imprescindible en la floración literaria latinoamericana. Atribuye esta renovación temporal a tres factores: en primer lugar, la compleja realidad social e histórica latinoamericana requiere un concepto temporal anti convencional; en segundo lugar, una necesidad intrínseca por el desarrollo y las dinámicas de la narrativa latinoamericana; en tercer lugar, una repercusión local de los estilos literarios modernistas europeos y estadounidenses, como consecuencia de un aprendizaje autónomo (“El paradigma temporal en la narrativa contemporánea latinoamericana”, pp. 69-72). Esta percepción no se enfoca solamente en un aspecto, sino que remite a ángulos literarios, sociales e históricos. Estos indicios comprueban que la nueva doctrina del tiempo fundada en la narrativa latinoamericana de los escritores del *Boom* marcó en gran medida la recepción y producción literarias en el contexto chino desde los años 80. Lo que interesa en esta reflexión es qué hacen los traductores para recobrar los efectos de la configuración del tiempo en sus trabajos, teniendo en cuenta el problema de la ausencia morfológica de tiempo verbal en chino.

Para el sinólogo François Jullien, este rasgo inherente a la gramática china se deriva de conceptos filosóficos y deslinda el pensamiento chino del occidental⁷⁵. En el mundo de la ficción, los autores latinoamericanos dotan los manejos innovadores del tiempo de una funcionalidad narrativa. Cuando se transgrede la linealidad temporal en la narración, a nivel textual se manifiesta a través de combinaciones contradictorias entre adverbios temporales y tiempos verbales. En chino se señala la transición del tiempo en virtud de partículas, verbos auxiliares, adverbios temporales y el contexto, por lo tanto, podría afirmarse que ese sentido de discordancia se altera o se suprime en la traducción.

Para empezar, me gustaría revisar la traducción de la entrada de *Cien años de soledad* que nunca deja de aparecer en la discusión china sobre la literatura latinoamericana y su impacto en la literatura local. Conforme a la observación de Teng, las variantes de este inicio son en efecto una apropiación desviada: se fijó como una frase distintiva para los escritores vanguardistas chinos de los años 80, cuyas obras son una reescritura apolítica sobre la historia contemporánea china, que difieren de la reflexión sobre la civilización moderna que cumplió García Márquez con su obra (2011, pp. 90-91). Aún así, la repetida apariencia de este modelo comprueba que formalmente es factible reproducirlo en chino y fácilmente llama la atención

⁷⁵ “Thus, in his last book, entitled *Du temps* [Of Time], Jullien maintains that Chinese verbs do not have tenses because Chinese does not have the concept of time worked out by Aristotle in *Physics IV*, then reconstructed by Kant in ‘The Transcendental Aesthetic’, and finally universalized by Hegel through the ideas of the *negative* and the *Aufhebung*” (Ricoeur, 2004, p. 36).

con la circularidad temporal que introduce. Comienza con “muchos años después”, y luego retorna a “aquella tarde remota”, apuntando al pasado y al futuro al mismo tiempo:

Ejemplo 26.

TO: **Muchos años después**, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía **había de** recordar aquella tarde remota en que su padre lo **llevó** a conocer el hielo (García Márquez, [1967] 1969, p. 9).

TM1: 许多年之后，面对行刑队，奥雷良诺·布恩迪亚上校**将会**回想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。(Huang, 1984, p.1)

TM2: 许多年以后，奥雷良诺·布恩迪亚上校面对着行刑队时，**准会**记起他爹带他去看冰块的那个多年前的下午来。(Wu, 1993, p.1)

TM3: 多年以后，面对行刑队，奥里雷亚诺·布恩迪亚上校**将会**回想起父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。(Fan, 2011, p.1)

La magia y lo más delicado de traducir al chino aquí consiste en el uso de “había de” y sus connotaciones: “En el español general, esta perífrasis denota obligación, conveniencia o necesidad de que el sujeto realice la acción expresada por el verbo [...] A veces expresa, simplemente, acción futura”⁷⁶.

⁷⁶ Los usos de “*haber de* + infinitivo” fueron consultados en la página de la RAE.

En la traducción china, “会” se trata de un verbo auxiliar que conecta con otros verbos para indicar una acción que posiblemente sucede en el futuro, con una noción intencional. Huang y Fan usan la combinación de “将会” (jiāng nghui), ambos caracteres con el valor de porvenir, enfatizando así la denotación de una acción futura. Wu opta por una expresión relativamente más coloquial: “准会” (zhǔnhuì). “准” genera un sentido de mayor certidumbre de una acción que se aproxima al tono de obligación que sugiere la perífrasis “haber de”. Lo que brinda la frase “muchos años después” es una señal del futuro, y junto con “aquella tarde” constituyen una fórmula de circularidad en la novela. El empleo del pasado en “había de” sitúa la narración y a los lectores en un pasado, pero acompañado por los adverbios temporales se proyecta en otro pasado más remoto y remite a la vez al futuro. Existen entonces tres tiempos en una frase corta. Por la carencia de conjugación en el idioma chino, no se logra transmitir esta coexistencia de los tres tiempos, pero no se elimina el efecto más importante.

Carpentier, quien inició la guerra del tiempo, es sin duda un maestro latinoamericano de los juegos del tiempo. En su obra *Los pasos perdidos* se entretejen distintas temporalidades donde el “yo” presente y el “yo” pasado se intercambian constantemente. Tomamos ejemplo del primer capítulo del libro, en el que se puede observar un empleo evidente de esta mezcla. El adverbio que denota el presente se une al pretérito imperfecto: “Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa [...], y **ahora**, ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido” (Carpentier [1953], 2017, p.

<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=phjmVDAG4D6WPVG3Nr>.

9, énfasis mío). Desde la apertura se constituyen dos pasados: el pasado remoto y el pasado en el que se encuentra el narrador. Particularmente, con la combinación de “ahora+imperfecto”, se establece el pasado como el presente. González Echevarría articula que aparte de una mezcla del pasado indeterminado (hacía cuatro años y siete meses) y el presente (ahora), el uso del imperfecto (había, tenía) en la apertura produce una ambigüedad entre la primera y la tercera persona porque tienen la misma forma en español, y por ende genera una confusión sobre un narrador con identidad no indicada y vacilante de entonces y de ahora (González Echevarría, [1977] 1991, p. 166). Si la traducción significa una decisión que excluye otras interpretaciones posibles, la apertura en chino: “已经四年零七个月没有见到 [.....]。如今重又[.....], 我几乎感到 [.....]” (Ya han pasado cuatro años y siete meses sin ver [...]. Ahora vuelvo a [...], casi yo me siento [...]) (He, 1993, p. 339), delimita el tiempo en un pasado y con “ahora” llega al presente diegético de la narración. El pasado-presente que proyecta el texto original no se recupera en la traducción. La frase se divide en dos en chino y en la primera frase no se fija el narrador con pronombre personal, pero en la segunda se determina con “yo” el narrador en primera persona. Este constante cambio en la temporalidad continúa en la narración: “sentado **ahora** en el diván [...] me consternaba pensando en lo dura que se había vuelto, para Ruth” (Carpentier, [1953] 2017, p.10), “**Ahora** llegábamos a las mil quinientas representaciones” (p. 10), “a la que yo estaba persiguiendo **ahora**; la única persona que deseaba tener a mi lado, en **esta tarde**” (p. 20), para mencionar algunos casos. De manera parecida, un marcador del pretérito perfecto se une al pluscuamperfecto, “**Hoy**, sin embargo, se había alterado la regla dominical” (p. 13). Los verbos y marcadores temporales en estas frases pierden su

función gramatical. Esta integración del presente y del pasado se mantiene al final del capítulo: “Al cabo de un tiempo cuya medida escapa, **ahora**, a mis nociones [...], **recuerdo** esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera —ininteligible para mí, **entonces**— del encuentro” (p. 21, énfasis mío). Se usa por primera vez una coherencia entre el verbo y el marcador temporal. Pérez Firmat lo interpreta como “two selves” del protagonista-narrador: el yo que escribe y el yo que actúa, y en esta ocasión el primero comprende las cosas más allá del alcance del segundo, lo que revela un acto autobiográfico (1989, p. 149). En la mayor parte de la novela el tiempo cambia entre el presente y el pretérito, con partes de la crónica donde se narra en el presente o etapas referidas en el pretérito, y el capítulo XXX que se focaliza en el futuro, la sexta sección en la que se introducen vacilaciones entre el tiempo verbal presente y pretérito, y brevemente el futuro (Ramirez Molas, 1978, pp. 76-77). Lamentable pero inevitablemente, debido a que las conjugaciones no existen en chino, estas combinaciones confusas y cambios sutiles que se operan con alternancia del tiempo verbal, junto con las connotaciones y funciones narrativas que cargan, desaparecen en la traducción china. Pero lo que no se deja perder en el acto de traducción, volviendo al primer capítulo, son los indicios que brinda el autor para instalar el presente de la narración y el pasado de los recuerdos, el desplazamiento entre espacios, lo que indica la transición del tiempo (“Hacia cuatro años y siete meses”, “el tiempo volvió a coincidir con la fecha”, “cuatro años y siete meses no transcurrían sin romper”), la fecha de la escritura del diario (“Tuve la insólita curiosidad de saber qué santo honrábamos en la fecha de hoy: *4 de junio. San Francisco Carracciolo*”). Estos son elementos esenciales que forman la estructura

narrativa y que no se dejan perder en la traducción.

Una segunda posibilidad es intentar traducir literalmente la frase. Para una estructura en la que se unen adverbios y verbos de tres tiempos como esta “No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo” (Carpentier, [1953] 2017, p. 308), cuya traducción resulta sintácticamente desordenada e incomprensible: “昨天在人们体验和看到之前还是将来的事物不可能是现在” (He, p. 573). Por lo extraña que suena en chino, se transmite el sentido del desorden temporal según como lo dice el narrador “porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro” (Carpentier, p. 308).

También existe una tercera posibilidad, de que en algunas partes la solución traductora de los juegos del tiempo funcione al contrario de lo que pretende conseguir el autor. El tiempo verbal presente se usa en varias partes de la novela para crear un efecto dramático o unir la brecha entre los eventos sucedidos temporalmente lejanos entre sí (Munday, 2008, p. 90). En una ocasión de recuerdo de la infancia, según Houde, el trastorno temporal está relacionado con el oído y el olfato. Se opera un cambio en el tiempo verbal: la música lleva al narrador a su infancia, donde el tiempo pasado (tiempo del recuerdo) se vuelve el presente, y después con el olfato el narrador retorna al presente diegético (2010, p. 44):

Ejemplo 27.

TO: Y **fue**, en un desgarre de sombras tormentosas, el primer tema de la *Novena Sinfonía* [...] Los leños **eran** rescoldos [...] la frase admirable

del *Adagio*, tan honda dentro del pudor de su lirismo. Éste **era** el único pasaje de la *Sinfonía* que mi madre —más acostumbrada a la lectura de habaneras y selecciones de ópera— **lograba** tocar, a veces, por su tiempo pausado [...] Al sexto compás, plácidamente rematado en eco por las maderas, **acabo de** llegar del colegio [...] Nuestra casa **tiene** un ancho soportal de columna encaladas [...] **Me siento** de piernas tiesas [...] que *esta tarde* **tengo** que repasar [...] **Llamo** a María del Carmen [...] **Se cuele** por el boquete [...] **No me canso** de estrechar a la niña [...] Ese olor que **vuelvo** a encontrar *esta noche*; junto al armario de las yerbas silvestres, cuando el *Adagio* concluye sobre cuatro acordes *pianissimo* (Carpentier, [1953] 2017, pp. 105- 115; énfasis y cursivas míos).

TM: 这是划破暴风雨的黑夜，《第九交响乐》的头一个主旋律 [.....]劈柴已经变成了火炭 [.....]传来了柔板那深沉而抒情的优美乐句。在这部交响乐中，这也是我那更擅长解读哈瓦那谣曲和歌剧选段的母亲唯一能弹得出来的段落，因其节奏柔缓 [.....] **有一天下午(una tarde)**，她刚好弹到第六小节——音箱里传出了优美的共鸣——的时候，我放学回来， [.....] 我们家门口有一个很宽的柱廊 [.....]**当天下午(en la tarde de ese día)**必须复习的[.....]我从房间里边招呼马利亚·德尔·卡门[.....]她就从纸板搭成的隔墙缝里钻过来[.....]我总是喜欢把小姑娘紧紧地搂在怀里[.....]**今天晚上(esta noche)**我又一次嗅到了那股气味儿，身边是那个装着草药的柜子。柔板刚好以四个极轻柔的谐音结束 (He, 1993, pp.415- 424, énfasis mío)

Un *Adagio* de la *Nueva Sinfonía* de Beethoven evoca al narrador los recuerdos de su madre y su primer amor, María del Carmen. Se despliega con el tiempo verbal presente, con respecto al uso pretérito con que comienza la narración de este apartado, como se marca en el fragmento de arriba. La solución del traductor chino consiste en agregar unas marcas distintivas para distinguir los saltos temporales. Añade, en primer lugar, “有一天下午” (yǒu yītiān xiàwǔ, una tarde), que literalmente significa “en la tarde de un día (del pasado)” para indicar el comienzo de la remembranza de la infancia. Y cuando se narra en el pasado, “esta tarde” en el texto original se convierte en “当天下午” (dàngtiān xiàwǔ, en esa tarde). “当天” (ese mismo día) delimita que lo que se cuenta después ocurre en un tiempo anterior. Al final “esta noche” se traduce a “noche de hoy” sin transformación temporal para señalar que se regresa al presente contexto. Aquí la reminiscencia se elabora con la añadidura de indicadores temporales del pasado, y así se anula el efecto contrapuesto de una descripción del pasado lejano con el empleo del tiempo verbal presente en la obra original.

En *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, el uso verbal del “tú” en futuro manifiesta una gran complejidad. Según Ortiz Vázquez, las connotaciones de este empleo cumplen la función narrativa de construir una sensación de tiempo cíclico y lo agrupa en las siguientes categorías: el *futuro-inmediato*, el *futuro-profético*, el *futuro-pasado*, el *futuro-imposible* (1984, p. 94, cursiva en original). Las últimas dos llaman más la atención porque difieren de los que usualmente se utilizan. En el pasaje abajo, un delirio anacrónico se desarrolla en el modelo *futuro-pasado*:

Ejemplo 28.

TO: Tú, ayer, hiciste lo mismo que estos días [...] Sólo quisieras **recordar**, recostado allí [...] **lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió**. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer *volarás* desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959 [...] que *saldrá* de la capital de Sonora [...] *verás* una ciudad [...] La azafata te *ofrecerá* un chicle envuelto en celofán; *recordarás* es en particular, porque *será* (debe ser, **no lo pienses todo en futuro desde ahora**) una chica muy guapa (Fuentes, [1962] 1965, pp. 12-13, énfasis y cursivas mías).

TM: 你昨天干的事同往常每天一样[.....] 你只想靠在那里[.....]**考虑一下以后将要发生的事。你对已经发生了的事就不打算考虑了** (considerar lo que va a suceder en adelante. No vas a considerar lo que ha sucedido)。你在暗处，眼睛看着前方；这双眼睛是不会对过去的事加以预测的。是的；昨天你从埃莫西略起飞，昨天，即一九五九年四月九日[.....] 从酷热的索拉诺州首府起飞 [.....] 看到一个平整的灰色的城市[.....] 女服务员给你送上包着透明纸的 口香糖——这一点你记得特别清楚，因为她**将是**——她应该是，你从现在开始，**别把一切都回忆成将来的事了** (“no tomes todos los recuerdos como lo sucedido en el futuro”)——一个十分漂亮的姑娘 (Yi, 1983, pp. 5-6, énfasis y cursivas mías).

En el resto de la narración se sigue en el tiempo verbal futuro. Excepto el uso de la partícula “将” (jiāng) que apunta aparentemente hacia el futuro

para traducir “será” (她将是, tā jiāng shì, ella será), el texto chino no corresponde al original. Otra modificación evidente ocurre al traducir las dos combinaciones contrastes de “recordar [...] lo que va a suceder” y “prever lo que ya sucedió”. Ambas palabras son traducidas a “考虑” (kǎolù), que significa “considerar”, y así se pierde la orientación temporal que conllevan los dos verbos y por ende, el efecto de antítesis que genera. Sin embargo, más adelante el traductor amplía la frase “no lo pienses todo en futuro desde ahora” añadiendo la palabra “recuerdos”, lo cual indica una distorsión temporal en la narración: “no tomes todos los recuerdos como lo que va a suceder en el futuro”. Interpretada como una compensación en la traducción, aquí se conecta las dos dimensiones contrapuestas.

Otra función del tiempo verbal en futuro en esta novela es la de indicar una posibilidad de vida si Artemio Cruz hubiera escogido otro camino, que constituye un *futuro-imposible*:

Ejemplo 29.

TO: tú leerás y escogerás otra vez: tú escogerás otra vida:

tú escogerás dejarlo en manos de Catalina, no lo llevarás a esa tierra [...];

tú escogerás abrazar a ese soldado herido que entra al bosquecillo providencial [...]; tú no serás Artemio Cruz, no tendrás setenta y un años [...] (Fuentes, [1962] 1965, p. 146)

TM: 你看了信，你又作了一次选择：你选择了另一种生活。

你这次选择的另一种生活 (la otra vida que escoges esta vez) ,
就是 (es/sería) 把他留在卡塔琳娜身边, 不把他带到那片土地上去[.....]

你选择的另一种生活 (la otra vida que escoges), 就是
(es/sería) 抱住那个躲进了上天保佑的森林里的士兵[.....]

你就不是阿尔特米奥·罗斯了, 你就不是七十一岁了[.....]
(Yi, pp. 251-252)

En la primera frase, el traductor utiliza la estructura “verbo + 了 (le)”⁷⁷, que en general se refiere a una acción terminada. Sin indicación de tiempo, se sustituye el futuro con el pasado. Pero si seguimos leyendo, podemos notar que el traductor muestra el sentido futuro con otros recursos. En vez de traducir literalmente “tú escogerás”, pone “la otra vida que escoges” al principio de cada párrafo antes de la descripción de acciones no cumplidas en una vida imaginada. Lo que conecta esta frase y las acciones es el adverbio “就” (jiù). Cuando se dispone ante un verbo, indica la consecuencia de alguna condición o situación. El “就是/就不是” (jiùshì/jiùbùshì) literalmente significa “es/no es”, pero en este caso puede funcionar como “sería/no sería”. La frase adquiere un modo condicional contrafactual y se interpretará así: “si hubieras escogido otra vida, lo habrías dejado en manos de Catalina”, por ejemplo. Por lo que se forma un modo, gracias al que se

⁷⁷ Normalmente la estructura de “verbo + le” se utiliza para indicar la finalización de una acción relacionada con un proceso. Para situar la acción en el tiempo, la acción ha terminado antes del momento al que se refiere la frase. Pero algunas situaciones pueden indicar el presente, el pasado y también el futuro. Consultado en <https://confuciomag.com/particula-le-%E4%BA%86-chino>.

contextualiza la narración y se prescinde de la necesidad de marcar cada verbo en futuro. Podemos considerarlo como una técnica de traducción que traslada bien la idea de un *futuro-imposible* aquí, pero cambia el ritmo de la narración y formalmente no se conserva el ritmo que hizo el autor.

Coincidentemente, la investigadora china Lu Yun también se fija en la traducción de este uso intrincado del “tú” en futuro. En su análisis, Lu ilustra los ajustes del traductor y las pérdidas causadas por ellos. Según su opinión, el traductor no tiene el derecho de cambiar el texto aunque sea para adaptarlo a una convención narrativa porque hace perder la estructura rigurosa y atenúa la profunda connotación ideológica de la novela. Ejemplifica con la traducción de la frase final de la novela, en la que se transforma “moriré”, que indica una venida del futuro en “yo también morí”⁷⁸, una acción terminada. Según Lu, este cambio resulta en una pérdida inevitable del sentido de fatalidad y los sentimientos entremezclados antes de morir de Artemio Cruz, que Fuentes pretende transmitir con el uso de futuro en el último verbo. Pondera que el empleo particular de tiempos verbales en esta obra puede provocar confusión tanto a los lectores nativos como a los lectores de la traducción. Al mismo tiempo confía en que los lectores chinos son capaces de comprender las técnicas del autor a lo largo de su lectura, y así entenderán el valor revolucionario de la novela. La investigadora está a favor de una traducción más literal que conserva la singularidad del uso del tiempo verbal, y al final propone que los traductores

⁷⁸ TO: Tú... mueres... has muerto... moriré. (Fuentes, p.316) TM: 你.....死.....你已经死了.....我也死了。(Yi, p.326) (traducción: Tú... mueres... tú has muerto... yo también morí.)

chinos consulten las traducciones inglesas para asegurar que los efectos no se pierdan (2016, pp.132-143). Este postulado parte de la suposición de que las traducciones inglesas son más fieles al texto original. De hecho, este tipo de adaptaciones no es una práctica exclusiva de la traducción china, Munday descubre que en las traducciones inglesas de las obras Alejo Carpentier por Harriet de Onís, la traductora también realizó unos cambios de los tiempos verbales (2008, pp. 91, 93)⁷⁹.

Por último, es interesante revisar cómo traducir los juegos temporales con el pretérito. Samuel Gordon (1989) sostiene que el tiempo en el cuento hispanoamericano radica en la fundación de una nueva doctrina que se compone por las siguientes modalidades: “tiempo lineal con pliegues y alternancias”, “tiempo lineal con contracciones y distendimientos”, “tiempo cíclico” y “tiempo regresivo” (pp. 21-22). El cuento “Viaje a la semilla” de Carpentier es un ejemplo emblemático del modelo “tiempo regresivo”, y es un texto que se ha mencionado con frecuencia por los escritores y críticos literarios chinos como se mostró al inicio de este apartado. Además, las retraducciones también ponen de manifiesto su importancia. Existen en total tres traducciones chinas, de Zhao Ying (1992), de Pei Da y Xi Yu⁸⁰ y

⁷⁹ “the temporal perspective sometimes shifts, especially between past and present. Tenses are selected seemingly to fit the overriding time patterns of the texts irrespective of subtleties of variation in the ST”

⁸⁰ La traducción de Pei Da y Xi Yu apareció en la revista *Waiguo Wenxue (Literatura Extranjera)*. En el texto indican que el instituto de los traductores es la Universidad de Pekín. Luego una charla que tuve con la profesora Teng Wei, ella confirmó que eran seudónimos de profesores del Departamento de la Filología Hispánica. Peida

revisada por Duan Ruochuan (2002), y la tercera de Chen Hao (2015). Las primeras dos llevan el mismo título “Volver a la semilla” (en chino “回归种子”), y la última se titula “Viaje de rastro al origen” (en chino “溯源之旅”), que en comparación con el antiguo, el tercero es más explícito debido a que se abandona el valor metafórico de “semilla”.

Con este cuento, “Carpentier hubiera querido escenificar dentro del marco del cuento, las potencialidades creadoras de la literatura, capacidad de anular el orden y el tiempo exteriores, para conformar un espacio, el literario” (Alberca Serrano, 1988, p. 96). Plantea además un problema teórico con su modelo narrativo que se compone por dos niveles: el diegético, que es la destrucción de una casa, cuya narración se abre con la apariencia de un viejo misterioso y mágico, y el metadiegético, que es la reconstrucción de esta casa, en la que se inserta la vida del Marqués D. Marcial que empieza con su muerte y termina con su desaparición en el útero materno (1988, pp. 88-89). La narración es convencional pero se desenvuelve a partir del desenlace de la historia y se desarrolla en orden regresivo, contrario al transcurso del tiempo natural. Con un orden invertido e inusitado de comportamientos de objetos ordinarios y acontecimientos cotidianos, se crea una sensación fantástica, poética e irónica. Estas características generan dos problemas en la traducción al chino: en primer lugar, el tratamiento de las distintas dimensiones del pasado con la ausencia de conjugación verbal, y en segundo lugar, la mediación de la rareza producida por la separación de cotidianidad en la narración. En cuanto al primer aspecto, en la traducción se pueden ver

(裴达) suena parecido a “Beida” (北大), abreviatura de la Universidad de Pekín, y Xiyu (郗羽) es el homófono de español (西语) en chino.

formas habituales de traducir el pasado al chino, así como los cambios narrativos causados por variaciones realizadas en la traducción dado que el tiempo es esencial en este texto.

Ejemplo 30.

TO: Los rubores **eran** sinceros. (Carpentier, [1958] 1987, p.14, énfasis mío)

TM1:**那时的**羞涩 (la timidez de ese momento)是真诚的羞涩。
(Zhao, 1993, p.155)

TM2:害羞 (la timidez)是真诚的。 (Pei y Xi, 2002, p. 16)

TM3:**那时的**脸红心跳 (los rubores y los latidos del corazón de ese momento)都是真心。 (Chen, 2015, p. 45)

TM1 y TM3 optan por la misma solución al añadir una perífrasis de “adverbio temporal+ 的 (de)”: “那时的” (nàshíde, de ese momento) que se usa aquí no solamente para indicar sino resaltar el tiempo pasado. Pero en el TM2 se omite esta parte y la narración de este capítulo sobre el amor entre Marcial y María se desarrolla entonces sin una indicación temporal.

Carpentier consigue exhibir los encantos del lenguaje español, al mostrarlo capaz de comprimir diferentes tiempos. En la siguiente descripción sobre la demolición de la casa, en una sola frase, sin coma, se encuentran dos tiempos del pasado, pero de distintos órdenes cronológicos. Con la palabra

“solía”, que indica un hecho más lejano para el tiempo que se presenta en el cuento, la frase adquiere un efecto de inversión temporal y logra exhibir dos imágenes de las fachadas:

Ejemplo 31.

TO: **Se vestía** de sombras en horas en que su ya caída balaustrada superior **solía** regalar a las fachadas algún relumbro de sol. (Carpentier, p.10, énfasis mío).

TM1: **以往这个时候**(este momento en el pasado), 排满栏杆饰的屋顶还能给院子反射出一阵子夕阳余辉。**但而今**(pero ahora)房子四周已经被黑暗迅速笼罩。(Zhao, p. 151)

TM2: **惯常的这个时刻**(Habitualmente en este momento), 房屋的正面还有几道阳光, **现在**(ahora)它已经被黑暗笼罩了 (Pei y Xi, p. 15)

TM3: **以前**(en el pasado), 顶层的栏杆还没有倒掉时, 总会给墙面带来些许太阳的反光, **而现在**(pero ahora), 整座建筑都笼罩在阴影里。(Chen, p. 40).

En otra ocasión, con el uso de participio pasivo, se distingue entre dos fenómenos que el sol produce en el estanque:

Ejemplo 32.

TO: **Visitados por el sol en horas de sombra**, los peces grises del

estanque [bostezaban en agua musgosa y tibia] (Carpentier, pp.9-10, énfasis mío).

TM1: **由于阳光突然反常地射进了长满青苔的水池, 银灰色的鱼儿**(Porque el rayo del sol repentina e inusualmente se lanzó al estanque cubierto de musgo, los peces grises) [.....] (Zhao, p. 151)

TM2: **从前的这个时刻, 太阳照过来, 这里还有阴影, 可现在已经没有了, 一群灰色的鱼**(En este momento en el pasado, cuando el sol se acercaba, todavía había sombras aquí, pero ahora ya no hay más, un grupo de peces grises) [.....] (Pei y Xi, p. 15)

TM3: **喷泉池子里灰色的鱼儿在本该阴凉的时候受到了阳光的照射** (Los peces grises del estanque de la fuente estaban expuestos al sol cuando se suponía que debía estar fresco) [.....] (Chen, p. 40).

En estos dos ejemplos, la solución de traducción que hace el traductor para trasladar el contraste es romper la sintaxis. Para traducir el primer fragmento al chino, se usa una solución habitual que consiste en añadir adverbios de tiempo y separarlo en dos partes. TM1 y TM3 también recurren al uso de conectores para subrayar el contraste entre la escena antigua y la actual con conjunción adversativa. Junto con unos fenómenos que contrastan el tiempo natural, la prosopopeya de los objetos cotidianos ayudan a generar un sentido mágico y onírico en este cuento. Otro detalle que llama la atención en este fragmento es la traducción de “se vestía de”; la selección de palabra

juega un papel en la personificación de la casa como mujer “porque su descripción se aproxima a la de la Marquesa o porque su demolición se cuenta como si tratara de desnudar a una mujer”(Ovares y Rojas G., 2003)⁸¹. Los traductores chinos eligen “笼罩” (lóngzhào), cuyo significado se acerca a “envolver” y disminuye el efecto personificador.

De forma semejante, la mayor dificultad en segundo fragmento consiste en cómo mostrar el cambio que se consigue expresar con pocas palabras en español: “(los peces) visitados por el sol en horas de sombra” puesto que en chino no se puede reproducir la misma estructura sin indicar el sustantivo. Todas las traducciones alteran la sintaxis original reorganizando los elementos oracionales. TM1 cambia en primer lugar el sustantivo, sustituyendo “los peces” por el “sol” y así transforma la estructura para formar una oración casual con el conector “由于” (yóuyú, porque). TM2 sigue usando la solución habitual de describir las dos imágenes con la ayuda de adverbios temporales, adaptando el texto a una expresión natural en chino. Se observa que TM3 intenta mantener lo más posible la sintaxis original marcando el sustantivo en la primera parte de la frase y usando la palabra “本该” (běngāi, literalmente significa “originalmente debería ser”) para juntar los elementos.

La segunda singularidad que afrontan los traductores se trata de la desfamiliarización de las cosas cotidianas y la desorganización de sucesos que

⁸¹ Recurso en línea sin indicación de páginas, https://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2622/recurso_718.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Recuperado 24/03/2019]

manifiestan la inversión del tiempo. Por ejemplo, el Capítulo VIII comienza con “los muebles crecían”, un indicio que se reitera nuevamente en el X (“los muebles crecieron un poco más”) que opera conforme al paso del tiempo. Lo que me interesaría investigar es la posibilidad de una mediación por parte de traductores para fortalecer, mantener o atenuar la rareza de los fenómenos insólitos, que puede ocurrir no solamente con respecto al orden temporal físico, sino también en el aspecto psicológico.

Ejemplo 33.

Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. [...] Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo. [...] Confusas y revueltas, **las vigas del techo se iban colocando en su lugar** [...] (Carpentier, p.11)

TM1: **蜡烛恢复了原状, 收回了泪花。** (Las velas se restauraron a su estado original y recuperaron las gotas de lágrimas) [.....] **烛芯变白了, 火星消失了。** (Las mechas se volvieron blancas, y las chispas desaparecieron)[.....] **房梁、廊柱在混乱中各就各位。** (Las vigas y los pilares encontraban sus propios lugares en el caos) (Zhao, p. 152)

TM2: **蜡烛慢慢长大, 烛油不见了,** (Las velas crecían lentamente, y el aceite de las velas desaparecieron) [.....] **烛芯慢慢变白, 又长了出来。** (Las mechas lentamente se volvieron blancas, y crecieron de nuevo)[.....] **在一片动荡与混乱之中, 屋梁渐渐恢复了各自的位置。** (En medio de la agitación y caos, las vigas regresaron

gradualmente a sus respectivas posiciones) (Pei y Xi, p. 16)

TM3: 蜡烛慢慢长高，烛泪渐渐消失。(Las velas crecían lentamente, y las lágrimas de las velas desaparecían gradualmente)[.....] 烛芯抛掉了烧焦的那部分，重新变回白色。(Las mechas arrojaron la parte quemada, y volvieron a ser blancas)[.....] 屋顶的横梁在一片混乱中慢慢还原。(Las vigas del techo se restauraban lentamente en medio del caos) (Chen, p. 42)

La selección de verbos en las traducciones de este fragmento, en primer lugar, contienen un carácter restitutivo y, en segundo lugar, mantienen o incluso intensifican el efecto de prosopopeya. TM3 mantiene el sentido de “crecer” y “arrojar”. Se traduce “perder sudores” a “recuperar las gotas de lágrimas”, y para los movimientos de las vigas se usa una expresión hecha de cuatro caracteres “各就各位” (gèjiùgèwèi) como si fueran seres humanos en TM1. Pero el TM1 opta por la estructura “verbo+了 (le)” que enfatiza una acción terminada, mientras que TM2 y TM3 muestran que se trata de un proceso paulatino y duradero como se transmite en el texto original.

La constatación de la reversibilidad temporal también se manifiesta con la percepción psicológica de un proceso de “descrecerse”:

Ejemplo 34.

TO: Y hubo un gran sarao, en el salón de música, **el día en que alcanzó la minoría de edad**. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borran de su mundo. Llegaba al punto en que

los tribunales dejan de ser temibles para quienes tienen una carne desestimada por los códigos. (Carpentier, p.15)

TM1: 然后是盛大的生日晚会。亲朋好友聚集一堂，在舞厅庆祝**他小了一岁**(se rejuveneció un año)。他心情舒畅，因为**从此以后**(de ahora en adelante)他的签字将**不再**(ya no)具有法律效应，他的行为**将不再**(ya no...más en el futuro)受到法律的制约。少不更事的小子们为所欲为，尽情地拥抱被法律唾弃的肉体 (Zhao, p. 157)

TM2: **在他又小了一岁的那天**(el día que se rejuveneció un año menor)，音乐厅里有一场大型舞会。一想到他的签字**不再**(ya no)具有法律效力，他的那些都长了虫子的注册登记和公证材料**已**从这个世界上被抹去了，他就觉得很高兴。**现在**(ahora)法典法规**已经**管不着他了，法庭也**不再**可怕了。(Pei y Xi, p. 17)

TM3: **当马尔夏变回未成年人的那一天**(el día que Marcial volvió a ser menor)，在家中的音乐厅里举办了一场盛大的晚会。当想到自己的签名**不再**(ya no)具有法律效力，而登记处和公证处的那些讨厌鬼也从他的世界里消失了的时候，他感到无限欢喜。在这不受法律重视的年纪，法官们也不再那么可怕了。(Chen, p. 46)

Marcial se va rejuveneciendo a medida que se desarrolla la historia. El hecho de que “alcanzó la minoría de edad” conceden nuevas significaciones a los comportamientos. La siguiente descripción narra la condición mental de una persona que no ha alcanzado la mayoría de edad legal. Aunque solamente el

TM3 traduce correctamente la expresión “la minoría de edad”, los sentidos irónicos en esta presentación se conservan. En las tres traducciones chinas se repite el adverbio “不再” (bùzài, ya no), que subraya una oposición de la situación actual y la pasada. El TM1 usa el adverbio “从此以后” (cóngcǐyǐhòu, de ahora en adelante), y en un lugar añade “将” (jiāng) antes de “不再”, así genera una denotación del futuro. La selección de adverbios en TM2 enfatiza el estado actual. Aparte de “现在”(xiànzài, ahora), “已” (yǐ) y “已经” (yǐjīng) aluden a acciones acabadas en un tiempo relativamente anterior a la hora de narrar que tienen impacto en el presente. En el universo que crea Carpentier los sucesos ocurren según el tiempo interno. Es decir, la reversibilidad del tiempo se realiza con la estructura narrativa y este orden interno no se cambia por la diferencia del idioma, sea cual sea la dirección que señale la flecha del tiempo en el texto traducido.

Las traducciones de obras latinoamericanas al chino muestran múltiples dimensiones de la traducción: una obra traducida en diferentes épocas, distintas técnicas para un estilo narrativo, por diferentes traductores con una formación parecida cuyos textos son publicados en la misma época, discrepancias en las traducciones de una misma obra en el mismo periodo, la influencia de los agentes interpretativos intermediarios en la traducción indirecta, la posible función narrativa y documental de las notas a pie de página, soluciones para traducir la temporalidad intratextual, así como las cualidades textuales imperdibles en la traducción o contra la traducción. De acuerdo con Lawrence Venuti, todo el proceso de traducción, desde la selección del texto hasta las estrategias discursivas de traducción, se trata de “a localizing practice” (2011, p.180). Estas traducciones son reflejo de una

tensión entre distintas estrategias de traducción, ideología dominante, normas de traducción, predilección personal e interpretación de los traductores, así como expectativas lectoras. Revelan que algunas renovaciones narrativas en la ficción latinoamericana de los escritores del *boom* no “aterrizaron” en el contexto chino en la época de su mayor recepción, o llegaron más tarde.

La fascinación por la idea de acortar la distancia cultural, de superar la imposibilidad, de compartir lecturas del mundo, de obtener una circulación libre de literatura sin fronteras, de socavar la torre Babel que trasluce lo limitado de la capacidad de comunicación humana, a veces nos hace olvidar los obstáculos a los que las obras se enfrentan. El punto de partida de los cotejos en el presente apartado fue estudiar los textos traducidos como un nuevo texto con el postulado de que las transformaciones en la traducción merecen un análisis textual sin tratar todos los “errores” o “malentendidos” como parecen. Entre todas las dificultades, la “intraducibilidad” es un término cuestionable. Creo que no es suficiente hablar de lo intraducible de una palabra, un texto, o un autor solamente partiendo del punto de vista del texto original, sino que es más adecuado referirse a un vocabulario, un fenómeno gramatical, o un texto de un idioma intraducible a otro idioma.

3.2 La memoria traumática traducida y la traducción de la memoria traumática

3.2.1 Roberto Bolaño en chino

3.2.1.1 El autor salvaje: una figura que viaja

En la última década, la traducción de la literatura latinoamericana en China sigue siendo definida geográficamente como un paquete literario y a veces lingüísticamente, categorizada por el idioma castellano en que se escriben las obras, que se representa, por instancia, por el Premio a la Mejor Novela Extranjera de la Editorial del Pueblo de Literatura. Como hemos mencionado anteriormente, pocos autores tienen publicada su propia colección en chino. Junto con las retraducciones y reediciones de las obras de Gabriel García Márquez, la llegada de Roberto Bolaño es uno de los eventos más importantes en la traducción de literatura latinoamericana al chino. El escritor chileno fue por primera vez introducido en chino en 2008, no por un académico sino por un editor literario después de que *Los detectives salvajes* hubiera sido seleccionado como uno de los diez mejores libros de 2007.⁸² Aparte de una introducción general sobre la vida del autor y el contenido de la novela, en el artículo se destaca su actitud rebelde hacia el realismo mágico aunque se concluya con la frase “su estilo libresco y sabiduría se le hacen digno de ser un heredero de la tradición de la literatura moderna latinoamericana”. A través de Wenjingbook, *Los*

⁸² El primer artículo publicado en la prensa china sobre Bolaño fue escrito por Peng Lun en 2008. Se titula “Bolano: Mohuan xianshi zhuyi yijing fachou” (Bolaño: El realismo mágico se ha empezado a podrir).

detectives salvajes, traducido desde la versión inglesa, se estrenó en 2009. En los últimos años sus obras desembocaron de nuevo en el interés del lectorado chino sobre la literatura latinoamericana y le otorgaron una posición junto con otros escritores clásicos en la llamada “Remontada de la literatura latinoamericana”.

Cuando *2666* fue publicada en 2012, se había traducido directamente desde español y en forma de una colección de obras de Bolaño que incluyó también una nueva edición de *Los detectives salvajes*. La incoherencia en los elementos paratextuales de las dos ediciones retrata su trayectoria de circulación en China, que ha vivido un proceso de desplazamiento en el campo receptor.



Imágenes 11 y 12. La primera y segunda edición de *Los detectives salvajes*

La portada de la primera edición parece una novela popular que ha sido adaptada a una serie o película. El título es traducido a *Huangye zhetan*, por lo que la imagen corresponde a la connotación de *Huangye*, que quiere decir “tierra salvaje” y que se asocia a una historia sobre aventura. No resulta raro que al principio de su publicación a veces se lo encontraron en la sección de novelas policiacas en unas librerías. Sin embargo, la segunda edición expone un estilo abstracto en que los caracteres del título dejan de

ser tan ostentosos y que encaja mejor en un grupo de lectores representado por los jóvenes urbanos, en su mayoría graduados universitarios cultos que se interesan en literatura extranjera que no sean los *bestsellers* populares. Ese diseño que se diferencia tanto del posterior, que pertenece a la colección del autor, parece que al inicio no formó parte de un plan editorial integrante y refleja ciertos cambios en las estrategias después de situar bien al escritor en el mercado.

En la faja de la primera edición encontramos estas palabras que quizás configuran el tono de la recepción de las obras de Bolaño en China:

“El autor latinoamericano más importante desde García
Márquez.

Una novela que solamente Borges sea capaz de crear.

Una respuesta a los aullidos de *On the Road*, más sincera y
audaz que *Catcher in the Rye*.

Una carta de amor a “la generación perdida”.

Esa generación de jóvenes estúpidos y generosos, que entregaron
todo sin pedir nada a cambio.

Los jóvenes de hoy en día ya no son así.”

Desde la aparición de las obras de Bolaño, las frecuentes referencias al autor de *Cien años de soledad* y otros escritores latinoamericanos más conocidos en China no dejan de recordar a los lectores chinos los vínculos y rupturas entre dos generaciones, anunciando la llegada de un nuevo paradigma. Además, se observa un impacto directo de la recepción

estadounidense en la estrategia editorial china pues hacen asociaciones con *beatniks* (Pollack, 2009, p.357). Tal influencia se refleja en la faja de la segunda edición, donde encontramos la frase “siempre joven, siempre triste en forma absurda”, proveniente de una reseña escrita por el crítico Hu Xudong, que es prestado del famoso “O ever youthful O ever weeping” de Kerouac. Por último, de una manera ambigua, sin entrar en detalles, se alude a “una generación de jóvenes”⁸³. La frontera entre lo literario y lo testimonial en las obras de Bolaño ofrece una posibilidad de abrir un diálogo con la memoria histórica traumática del país receptor. Pese a que no se especifique a quiénes se refieren (¿a los mexicanos, latinoamericanos o chinos?), en este sentido, es sabido que se refiere a los jóvenes intelectuales chinos que vivieron los movimientos sociales y culturales y experimentaron un fracaso en el intento de revolución en los años 80, época en la que la literatura, especialmente la poesía, adquirió una renovada importancia como instrumento de expresión de pensamientos de muchos estudiantes universitarios chinos durante la “fiebre cultural” (文化热, wénhuà rè).

⁸³ Discurso de agradecimiento cuando recibió el Premio Rómulo Gallegos en 1999, en que Bolaño dice de su obra que “todo lo que ha escrito es una carta de amor o de despedida a su propia generación, los que nacieron en la década del 50 y los que escogieron en un momento dado el ejercicio de la militancia y, entregaron lo poco que tenían, lo mucho que tenían, que era su juventud, a una causa que creían la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era”.

La versión china de *Los detectives salvajes* empieza con varias páginas de palabras elogiantes de medios de comunicación anglosajones y españoles durante el periodo de “consagración global y establecimiento de un mito literario” entre 2007 y 2012 según la socióloga Bielsa (2014, p.167). Aparecieron en China una construcción del autor homogénea a la versión estadounidense y al mismo tiempo, críticas hacia esta creación del “mito Bolaño” por Castellanos Moya y Pollack, publicadas en Estados Unidos, que tuvieron una repercusión inmediata en la crítica cultural china⁸⁴. De todas formas, hay que señalar que la positiva acogida de Bolaño en China también se debe a una figura mítica del autor que se amalgama a una muerte temprana, diversas experiencias profesionales, una forma de vida casi autodestructiva pero salvaje y poetizada como “ciudadano del mundo”, así como asimilando los poetas exiliados a los *beatniks*, como bien fue indicado por Teng Wei, “Chinese readers’ awareness of Roberto Bolaño also derives from the West and particularly, the United States” (2017, p.176).

Si entendemos este aspecto como un resultado inevitable del mercado internacional de libros, de que se reproduce el modelo de circulación desde el centro a la periferia (en este caso de Estados Unidos en particular,

⁸⁴ Sobre la construcción del “mito Bolaño”, véase “Ma’erkesi hou zui panni de zuojia: Mohuan xianshi zhuyi zaogao” (El autor más rebelde desde García Márquez: El realismo mágico es horrible). Y posteriormente, la crítica relativa a este fenómeno, véase “Bolani’ao kuangchao: Yige yongsu de shenhua” (La ola de Bolaño: Un mito vulgar).

a China), la recepción de Bolaño en China pone de manifiesto la capacidad de consagración global del campo literario estadounidense (Bielsa, 2013, p.178).

Lo que me gustaría mostrar, no obstante, son las diferentes dimensiones en la recepción china. En una charla sobre el autor chileno, Dai Jinghua lanzó una hipótesis acerca de la mejor acogida de las novelas de Bolaño en los países continentales que en las regiones como Japón y Taiwán, hipótesis que a pesar de ser imprecisa e infundada, transmite que la recepción literaria se debe basar en una experiencia parecida y compartida. Chen Zhongyi no comparte la redundancia de alabanzas homogéneas sobre Bolaño y clasifica sus narrativas en la categoría de “una escritura internacionalizada” (国际化写作, guójìhuà xiězuò, cuya definición se aproxima a la “escritura transnacional” que se suele usar en la academia europea y estadounidense al describir la escritura de Bolaño) (2012), a través de la cual el escritor se distingue de García Márquez, como Margaret Atwood vence a Alice Munro y Haruki Murakami gana a Kenzaburō Ōe. Este tipo de “literatura mundial”, para Chen, es riesgoso, por ser fundado en una “disolución de la literatura nacional, sobre todo la tradición literaria de los países en desarrollo” (Chen, 2015). La fuente de estas narrativas “no es la realidad en sentido tradicional, sino diversos tipos de textos”, y que crean “un mundo imaginario desde el idealismo lejano de la realidad”. Cree que la canonización de Bolaño a nivel mundial es “un mito derivado de las operaciones de las humanidades (e incluso por los capitales), un mito que concibe una tradición” (Chen, 2012).

En su artículo titulado “On depoliticized politics: Roberto Bolaño’s reception in China” (2017), Teng señala que “the translation of Bolaño is

still ‘depoliticized’ ” (p.177). El fenómeno de “despolitización” debe ser analizado desde una perspectiva basada en la realidad social china. Teng señala que la recepción de Bolaño en China se corresponde a la lógica histórica que iba desde una tradición sobrepolitizada hacia una predilección despolitizada y orientada al mecanismo del mercado. Existen entonces dos estrategias importantes para la realización de los procesos de “esterilización” de las obras de Bolaño en el mundo chino: 1) “ ‘purify’ the works, and focus on analyzing Bolano’s narrative skills and new forms; 2) ‘generalize’ and ‘universalize’ the violence” (p.178). Considera que el motivo detrás de estas sutiles “estrategias despolitizadas”, incapaces de manifestar la metahistoria dentro de la narrativa tienen en su fondo en la propia historia y el sistema de discurso político chino. Teng apunta críticamente que unos conceptos centrales que aparecen reiteradamente en las novelas de Bolaño como “movimiento estudiantil” o “revolución juvenil” en realidad siguen siendo “expressions with clear features of discourse-tabooing” (p. 178). Según la investigadora, un ejemplo es el reiterado uso de nociones relativas a “humanidad” en la interpretación de Zhao Deming, —traductor de varios libros de Bolaño—, sobre la motivación de su escritura⁸⁵. Sin embargo, Zhao Deming sí recuerda en una entrevista que “el cordón umbilical que conecta Bolaño y la literatura” consiste en tres acontecimientos históricos, el Golpe de Estado de Pinochet en 1973 que condujo el exilio de jóvenes literarios chilenos, la

⁸⁵ “Más allá de una sencilla ideología, se despidió de un simple análisis de clases, se despidió de la división de izquierda y derecha, el método extremo de categorizar a los seres humanos, sino que observó los problemas sociales desde los comportamientos y la naturaleza humana” (Zhao, 2014, p.19).

represión de estudiantes de 1968 en México y la desintegración de la Unión Soviética que engendró una confusión y pérdida de orientación. Para él, todo lo que escribe Bolaño llega a un tema final, que es “lo duro de la vida contemporánea” (*International Herald Reader*, 2012).

Es cierto que Teng Wei tiene su razón al abarcar el tema de la “traducción” en el sentido de “aculturación” mezclando críticas literarias, inercia histórica, estrategias de introducción tanto comerciales como profesionales en su argumentación. Los críticos, que algunos leen en inglés y algunos en chino, tienden a tratar los textos traducidos como si fueran leídos en su idioma original. No se ha encontrado, en ningún artículo, opiniones sobre la traducción sino una división en los frecuentes comentarios sobre lo “poético” y lo “sencillo” del lenguaje de Bolaño. Por un lado, localizamos estas opiniones: “esas largas frases son como versos de poemas, que se extienden de las ramas. Toda la novela es como un poema extenso. Antes de dedicarse a la ficción, Bolaño fue un poeta” (*Xinwen wanbao*, 2013); “Bolaño conquista a todo el mundo con sus frases [...] todo se encuentra en sus frases extensas, la búsqueda de la fractura y forma de la poesía es una especie de servidumbre para él”, “las frases con un lenguaje poético sin fin se irrumpen como si un río desbordara” (Yu, 2011a); y por otro lado, algunos creen que “es un novelista que prefiere llamarse poeta. Sin embargo, en su ficción trata de evitar un lenguaje poético, y regresa a las frases más sencillas, lo cual obviamente muestra su selección del estilo” (Bi, 2013); “no es una escritura con mucha técnica, ni siquiera retórica, sino que se crea un efecto de choque con un lenguaje más sencillo como si fuera un pinchazo” (*Guanchazhe*, 2014), para mencionar algunos. Es sobre todo habitual asociar la vida real del escritor con su

ficción: “el ‘chico malo’ salvado por la literatura” (Yicai, 2013), “su vida turbulenta se refleja en sus relatos” (Liu, 2017, p.51), “un genio arrogante, un borracho, conocido por muchos escritores latinoamericanos por ser ‘presuntuoso’, ‘excéntrico’, ‘paranoico’, ‘no muy sociable’, no muy diferente de las emociones que expresa en su libro” (Yu, 2011), contribuyendo a la construcción del mito del autor que atraviesa por lo imaginario y lo ficcional. Todas estas aproximaciones entorno a la figura de Bolaño acorta la distancia entre el autor ficcional y el autor empírico.

En los últimos cinco años, a medida que se publican más obras de Bolaño, el fenómeno Bolaño se va engrandeciendo. Los escritores “post 70 y 80”⁸⁶ empiezan a expresar su admiración por Bolaño. Wu Ang declara que toma la colección de cuentos *Last evenings on earth* “como un catalizador de inspiración cuando no podía escribir un relato” (Wu, 2017, p.189). En su ensayo titulado “el último ángel de la historia”, el poeta Wang Wei lleva a la discusión a nivel filosófico, desarrolla la noción del “escritor completo” de Blanchot, y la aplica a una indagación que se adentra en la escritura de Bolaño (2018, p.39), así como señala la afinidad entre Bolaño y Dostoyevski. La escritora y crítica Zhang Yueran recoge este tema y cree que Bolaño tiene una poética más cerca a Tolstói. Para Zhang, en *2666* se destaca la figura del coloso y una perspectiva desde

⁸⁶ Un término para referirse a la generación nacida respectivamente entre 1970 - 1979, y 1980- 1989 en China continental, especialmente en ciudades. Se usa mucho a los que nacieron después de la introducción de la política de un solo hijo. También se aplica con frecuencia “post 90s” para el grupo de jóvenes nacidos entre 1990 y 1999.

distancia en lo alto (Zhang, 2018, p.78). El novelista y traductor Kong Yalei enuncia directamente “Bolaño realmente nos deja impactos a muchos de nosotros” (Sobu, 2018). Esta afirmación indica una recepción literaria inmediata y reflexiva. Se coincide con el resurgimiento de una escritura realista de un grupo de novelistas jóvenes chinos. Ban Yu, cuyos relatos sobre la vida China del Noreste le hacen sobresalir entre los autores coetáneos emergentes en los últimos años, ha redactado varias reseñas de novelas de Bolaño. En su relato “*Qiangmu*” (Tumba de pistolas) (2018) se describe un protagonista cuya vida consiste en escribir libros sin esperanza de publicarse, una figura parecida a Bolaño. La condición metaficcional del relato le permite entrelazarse tres dimensiones narrativas: la lectura de *Estrella distante* del narrador-protagonista, una historia de persecución que ese mismo está creando, y su relación amorosa ambivalente con una chica. En esta misma línea, Shuang Xuetao, otro autor “post 80” muy aplaudido por los críticos, citó a Bolaño para clausurar su discurso de aceptación del premio del “Joven escritor anual” del año 2017 otorgado por la librería *One Way Street*. Junto con la preeminencia temática de la violencia urbana y la vida de los perdedores marginales en sus relatos, se puede notar una lectura productiva del autor chileno. La localización de trazos intertextuales de obras de Bolaño en sus textos podría ser un aspecto por investigar en el futuro.

En cuanto a la recepción académica, han surgido más trabajos sobre el estilo del autor, la intertextualidad (Tian, 2016) y la estructura

espacio-temporal de *2666* (Yan, 2017)⁸⁷, para mencionar algunos. Además, la relación entre la literatura y el mal, la historia y las cicatrices han sobresalido como tema principal. Las conclusiones, en su mayoría no superan el marco despolitizado sugerido por Teng Wei:

“en sus escritos, los textos literarios se convierten en una forma de observar el mundo y explorar la mente humana. Creó un mundo ficticio lleno de incertidumbre, narrando la verdad fría en un tono descuidado” (Yan, 2017, p. 47)

“como uno de los componentes inherentes de la naturaleza humana, el mal no se puede desaparecer completamente, pero registrar las atrocidades, resistir el olvido, enfatizar la conexión entre las personas, estimular a las personas a hacer preguntas sobre el mundo, incitar la conciencia social y la conciencia de justicia, es responsabilidad de los seres humanos en cada era” (Yan, 2019, p.161).

Es notable que dentro del fenómeno Bolaño, ha surgido la comparación entre Borges y Bolaño. En el artículo Liu Jianmei (2018) titulado “Cómo se enfrenta la literatura a la violencia”, es notable que se señala la sucesión y la diferencia de Bolaño con Borges: “uno presta mucha atención a la realidad social y la historia mundial, mientras el otro se esconde en los

⁸⁷ En cuanto a la recepción académica, según CNKI (la abreviatura de “China National Knowledge Infrastructure”), hasta el abril de 2019, se han localizado 4 trabajos de maestría y una tesis doctoral, así como 17 artículos sobre la escritura de Roberto Bolaño en revistas académicas.

libros y la fantasía, y apasionado de escribir relatos fantásticos llenos de conocimiento” (p.15). Más adelante, Fan Ye, uno de los traductores del poemario de Bolaño *La universidad desconocida*, también subraya la disparidad entre los dos autores. Presta la noción de Dai Jinhua de “héroe cultural” e indica que Bolaño llega a ser la segunda generación de esta figura tras el “sabio ciego” Borges. Si la imagen del maestro argentino representa una metáfora de una ceguera selectiva para evadirse de la realidad social, según Fan, Bolaño figura “el desesperado más romántico, el perdedor más exitoso, el marginal más popular” quien se ha convertido en un “nuevo ídolo para los jóvenes aficionados a las letras” (*Xinjingbao*, 2019). Para Teng Wei, esta imagen de “perdedor” de Bolaño se logra consolidar en China gracias a su éxito en Estados Unidos, —el factor externo fundamental que condiciona la circulación—, lo cual genera un fenómeno en plena contradicción irónica: “Bolaño’s real sympathy for the losers is dwarfed by the way his own success makes him a winner” (2017, p. 181). La aseveración de Fan Ye nos sugiere que la popularidad de Bolaño sigue el modelo de construcción de la imagen de autor de Borges en el discurso cultural chino. Se muestra un contraste creado en la recepción de los dos autores, que representan respectivamente dos extremos: una intervención intensa en la sociedad y una evasión completa de la realidad. Pero eso no significa necesariamente un cambio total de patrón valorativo en la recepción. Lo que se protagoniza en la etiquetas contradictorias aplicadas a Bolaño, se le ha producido una imagen transfronteriza, en realidad parecida a la universalidad que delinea la figura y la escritura de Borges. Puede que tenga su raíz en una búsqueda

persistente de un cosmopolitanismo literario desde dentro del sistema literario chino.

Llegado a este punto, me interesa hacer un análisis de un factor interno de la circulación de obras literarias, es decir, analizar la traducción de uno de sus textos con tema políticamente sensible (*Amuleto*) e indagar cuáles son las adaptaciones generadas (o no) a nivel textual.

3.2.1.2 “Que el traductor no sea lumbrera”: traducción y recepción de *Amuleto*

Publicado en 1999, *Amuleto* se trata de una ampliación del monólogo de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*. La novela está contextualizada en la época del Movimiento de 1968 en México, específicamente en la invasión del Ejército al campus de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 18 de septiembre de 1968, que precedió a la Matanza de Tlatelolco del 2 de octubre del mismo año. La protagonista uruguaya, que se proclama como “madre de la poesía mexicana”, se encuentra encerrada en el lavabo de mujeres en la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, en la que ha sido atrapada por un ejército de ocupación del campus. Es la única persona que se queda en el campus y, durante los doce días que está escondida allí, desarrolla una narración mezclada de delirios y expresiones lúcidas, diálogos con personajes imaginarios y reales, como una expansión del “*Aleph* de la desesperanza pero también de la utopía” (Manzoni, 2003, p.30). *Amuleto* manifiesta una versión alternativa de una memoria colectiva sobre una generación de jóvenes que sacrificó todo para sus sueños.

La versión china salió en 2013 como el cuarto libro en la colección del autor chileno, con una traducción de Zhao Deming, traductor también de *2666* y *Last evenings on earth* (colección de cuentos). Este apartado se enfocará en la traducción y recepción china de esta novela. Interesa estudiar si el movimiento estudiantil y la represión gubernamental resultan temas tabú en un contexto despolitizado, sino de qué manera se traducirá

y circulará una narrativa que está ligada justo a este tipo de evento histórico.

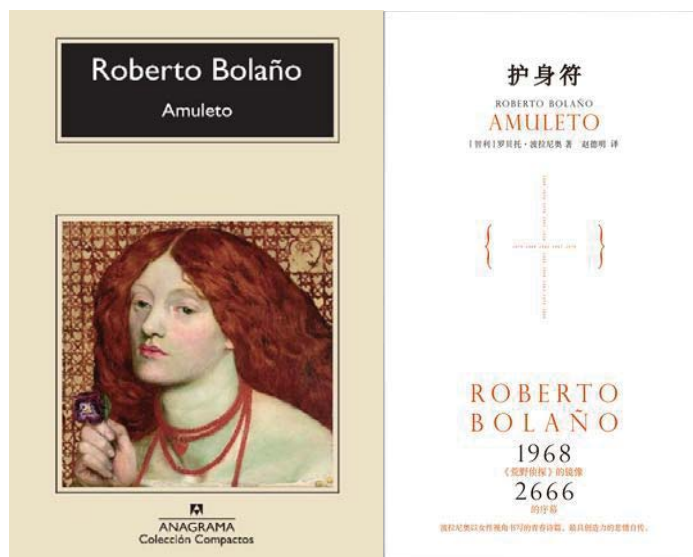


Imagen 13. Portada de las versiones española y china de *Amuleto*

a. Auxilio e intemperie. Horror y recuerdo

Ante todas las marcas lingüísticas y culturales, el nombre de la propia protagonista, Auxilio Lacouture, es el primer elemento que resulta difícil de reproducir en chino. Derivado del francés, el apellido “Lacouture” significa “costura”. En la narración, el espacio y el tiempo están entrelazados atravesando el laberinto de la ciudad de México y rompiendo el orden lineal por fragmentos de la vida de los jóvenes poetas mexicanos, desde la perspectiva de la narradora. La memoria de Lacouture cose la violencia del Estado y las experiencias individuales. Su nombre “Auxilio” funciona como un portador de conceptos centrales de la novela, que empieza con una cita de Petronio:

“Queríamos, pobres de nosotros, pedir **auxilio**; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda” (Bolaño, [1999], 2009, p.10, énfasis mío)

Auxilio Lacouture, “la amiga de todos los mexicanos”, “la madre de la poesía mexicana” (p.11), cuyo nombre simboliza un refugio y también refleja la inexistencia de ella, nos abre caminos de interpretaciones vitales para entender la novela. Puede que tanto “Auxilio” como “Lacouture” transmitan sus connotaciones a los lectores europeos y americanos sin perder vigencia. El idioma chino, sin embargo, no comparte la base etimológica de las lenguas románicas. La decisión entre una traducción fonética y traducción semántica provocará pérdidas inevitables y causará un problema en la traducción, como en el siguiente caso:

Ejemplo 35.

TO: **Auxilio, Auxilio, Socorro, Amparo, Caridad, Remedios Lacouture** (Bolaño, [1999] 2009, p.61, énfasis mío)

TM: 奥克西里奥! 奥克西里奥! 救人啊! 救救奥克西里奥!
(Aokexili’ao! Aokexili’ao! Socorro! Ayuda a Aokexili’ao! Ayuda a Aokexili’ao!) (Zhao, 2013, p.56, énfasis mío)

Bolaño retrata una situación tensa jugando con los sinónimos de “auxilio”: socorro, amparo, caridad, remedios; así le llamaron sus amigos, Arturo y Julián, cuando ella era perseguida por “una sombra que quería [su] muerte”. Aunque la traducción parece un error, la diferencia lingüística y el tratamiento fonético del nombre de la narradora delimitan a priori la poca posibilidad de reproducir el efecto en el texto original.

La pérdida semántica se suma al fallo de la traducción de “intemperie”, un concepto relacionado con “auxilio” que aparece en un párrafo clave de la novela:

Ejemplo 36.

TO: ¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la **intemperie** mexicana, en la **intemperie** latinoamericana, que es la **intemperie** más grande porque es la más escindida y la más desesperada. Y mi mirada rielaba como la luna por aquella **intemperie**. (Bolaño, p.43, énfasis mío)

TM: 他们可都在我的关注下长大的啊！就是说都是在墨西哥的**风吹雨打** (viento y lluvia)下、在拉丁美洲**气候的影响** (impacto del clima)下长大的，这是最大的**气候影响** (impacto del clima)，因为它是最分裂和最令人绝望的**气候影响** (impacto del clima)。我的目光在这样的**气候影响** (impacto del clima)下像月光一样闪烁。(Zhao, p.35, énfasis mío)

La “intemperie”, que significa un ambiente o entorno de tipo atmosférico que se considera como una variante o la inclemencia del tiempo —que afecta progresivamente a los sitios o lugares o las cosas o elementos que no están cubiertos o protegidos—, transmite “una reflexión desesperanzada” sobre “la derrota por lo menos a dos generaciones” (Manzoni, 2003, p.31) y representa la ausencia de un refugio en *Amuleto* (Long, 2010, p.135). La etimología de “intemperie” indica que la palabra se asocia a la doble referencia de “tiempo”, tanto en el sentido atmosférico como cronológico. El concepto abstracto, según Long, también corresponde a la negación de una cronología lineal que el texto presenta.

Pero es obvio que la traducción no logra ofrecer más allá de una parte de su significado y se reduce a los impactos atmosféricos (气候影响, qìhòu yǐngxiǎng) sin indicar la condición desamparada.

Los ejemplos arriba mencionados indican que en muchos casos la traducción exige una selección, por la que la decisión excluye una dimensión (o más) de lectura. En una novela que versa sobre la memoria y los recuerdos traumáticos,

Ejemplo 37.

TO: Luego me desperté. Pensé: yo soy el **recuerdo**.” (Bolaño, p.146, énfasis mío)

TM: 后来, 我醒了。我想: 我就是**一个纪念品**。(Zhao, p.147, énfasis mío)

En el diccionario de la Real Academia, se registra que “recuerdo” puede referirse tanto a la “memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló”, como al “objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso”. El doble sentido que tiene la palabra requiere que los traductores que seleccionen entre el aspecto abstracto y el material. La traducción china “纪念品” (jìniànpǐn, recordatorio) opta por el segundo sentido. La composición de la palabra hace posible reproducir la polisemia, puesto que “纪念” significa “conmemorar, recordar”, y 品 es “objeto”. En este sentido, la decisión de no traducirlo como “memoria” (记忆, jìyì), en realidad amplía la lectura. Auxilio se percibe a sí misma no como una memoria guardada y muerta sobre el pasado sino como un estímulo que puede provocar lo que

pasó. La protagonista, así como la novela en sí, cumple esta función de recordar la herida histórica.

La decisión del traductor no se limita a reducir, determinar o priorizar un significado de una palabra polisémica, como se ha mostrado, el sentido A o B de un vocablo extranjero, sino que también consiste en añadir información, es decir, en ver cómo ambientar la ficción para un lectorado no familiarizado con una historia ajena.

“Terror” es otro concepto clave de esta novela, que se refiere explícitamente a la matanza de Tlatelolco e implícitamente a otros crímenes en Latinoamérica. Cuando Arturo Belano regresó de su viaje a Chile a principios de 1974, tras el Golpe de Estado de Pinochet, “ya era otro” que “en el fondo algo había cambiado o había crecido o había cambiado y crecido al mismo tiempo”(p. 69). En el texto la palabra “horror” aparece con “H” mayúscula para aludir a la atrocidad sucedida en Chile.

Ejemplo 38.

TO: Quiero decir: todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del **Horror**.” (Bolaño, p.69)

Aquí el traductor chino especifica el “Horror” con “恐怖镇压” (kǒngbù zhènyā, una represión horrorosa) (Zhao, p. 64), de manera que señala aquello que dejó una lesión emocional intensa en Arturo Belano. Lo anterior nos recuerda una lectura interesante de la novela que ofrece Ferrer (2010), en la que la investigadora propone al autor como discípulo de la escuela cortazariana e invita a los lectores a que participen activamente en reconstruir la memoria aportando “todos los referentes para que el lector

reconozca inequívocamente el acto criminal aludido”, pero sin describir directamente el terror, con el fin de establecer su propia poética en contra de la escritura de una historia oficial. Partiendo de esta perspectiva, es responsabilidad del lector, y no del escritor o del traductor, unir las reminiscencias desorganizadas, los saltos en el tiempo y en el espacio. Este rasgo detectivesco —aunque a través de la narradora, lo niega al principio “Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá” (p.11)—, a mi parecer, permite que los lectores provenientes de otro contexto histórico puedan acercarse a la narrativa sin obstáculo y elaborar una lectura propia. En la comparación textual se ha observado que la traducción china es bastante fiel en este sentido, no oculta los referentes sino que intenta completar, en la medida de lo necesario, ciertos detalles que no cambian la poética de Bolaño.

b. Todas las voces, una voz

En *Amuleto* se nota una fusión lingüística que se manifiesta a través de varios personajes: los exiliados españoles conversan “como si encircularan las zetas y las ces y como si dejaran a las eses más huérfanas y libidinosas que nunca” (p. 13); la pintora Remedios Varo habla catalán con su gato “*bonic, on eres? bonic, feia bores que et buscava*” (p. 95); en DF se usa vocabulario mexicano como “chamba”, “chido”, hasta palabrotas mexicanas como “chingada” se reiteran en los diálogos; también se mezclan los múltiples variantes lingüísticos regionales en una misma voz, la de Auxilio. La expresión mexicana, uruguaya y argentina coexisten en la narrativa, se trata de voces que representan la identidad híbrida de Auxilio. Cada vez que la “vocecita” en su interior le llama, se inicia con el uso

icónico uruguayo “che” y con el voseo, indicando su identidad original, que se transforma de vez en cuando, sus “escalofríos suelen ser uruguayos”, pero “una jerga psicoanalítica que claramente la identificaba como vocecita porteña y no montevideana” le indica que su “ángel de la guarda de los sueños es argentino” (p. 138).

Según el análisis de Álvarez (2012), a través de esta mezcla de dialectos en la voz de Auxilio, se inscriben en su memoria individual las otras experiencias traumáticas del continente latinoamericano que ella no ha vivido en carne propia. Los víctimas de Tlatelolco, entonces, representan a los jóvenes latinoamericanos que sacrifican su juventud y su vida en un momento dado en la historia (2012, pp. 432-434). A través de *Amuleto*, Bolaño profiere una elegía por una generación latinoamericana que fracasó en su intento de hacer una revolución en una época agotada por la represión.

El traductor chino no trata los usos regionales de manera especial, por lo que no se destaca el cambio de lugar y de personaje. El tono de las palabrotas se atenúa o se omite directamente, como por ejemplo: “le importara un carajo” (p. 69) se traduce a 与他毫无关系(no tiene nada que ver con él). Pero en realidad estos detalles no afectan tanto el estilo general de la novela. Lo que nos interesa es la traducción de la voz de Auxilio.

Su voz interior le llama “che” cuando se siente insegura y vulnerable, y esta expresión idiosincrásica se traduce a 亲爱的(qīn’ài de, querido/a) en chino, mostrando una intimidad. Se establece entonces un cambio de

código que tiene la función de lo que propuso Nida: una “equivalencia dinámica” (1964).

Ejemplo 39.

TO: pero **che**, me dije, ya es mucha coincidencia” (Bolaño, p.32, énfasis mío)

可是，**亲爱的**，这也太巧合了吧。(Zhao, p.23, énfasis mío)

TM: Y la voccecita me decía **che**, Auxilio, ¿qué ves? ”(Bolaño, p.133, énfasis mío)

那轻轻的声音问我：**亲爱的**奥克西里奥，你看见了什么？
(Zhao, p.131, énfasis mío)

El texto original también ayuda a recuperar un multilingüismo difícil de copiar en las traducciones con indicación explícita cuando ocurre un cambio:

“el escalofrío era uruguayo y no mexicano”. “Entonces tuve un escalofrío. Y el escalofrío me dijo: **che**, Auxilio (**porque el escalofrío era uruguayo y no mexicano**)” (Bolaño, p. 100, énfasis mío)

En cuanto al voseo, como se puede imaginar, la comparación textual nos dice que no se logra encontrar un equivalente porque no existen variaciones verbales en chino; sin embargo, como en el caso del “che” uruguayo, se observa que el autor sitúa varios indicadores en el texto:

“Cronos, dije yo. He pensado en la historia de Cronos. ¿La **conocés?**, pregunté con acento agudo, más que como **un**

improbable rescoldo rioplatense como una forma de protegerme.” (Bolaño, p.126, énfasis mío)

“¿Y **podés** hacer profecías?

Hacelas, hacelas...

Te equivocás, pero es igual.

[...]

Tener un ángel de los sueños de **Buenos Aires siendo yo uruguayo.**” (Bolaño, pp. 133-136, énfasis mío)

Aunque en la traducción solamente se presenta una voz de Auxilio sin recrear los localismos, el lector está consciente de que es un personaje de identidad híbrida porque los elementos resistentes a la traducción son descifrables en el texto gracias a los elementos narrativos.

c. El “yo” omnipresente

En los discursos testimoniales, “el superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar” (Agamben, 2000, p.14). Auxilio sobrevive la matanza, y tiene la responsabilidad de luchar contra el olvido y contar su historia. La traducción da un paso más por su selección de palabras: intensifica el tono testimonial descriptivo sobre la escena del horror (véase las partes enfatizadas en el ejemplo 40). Además, las exclamaciones han sido sustituidas por un simple punto, mostrando un estado lúcido de la narradora.

Ejemplo 40.

TO: Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército **violó** la autonomía y **entró** en el campus a detener o a

matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que **quede** en nuestra memoria para siempre! (Bolaño, p.28, énfasis mío).

TM: 1968年9月18日那一天,我在系里。那一天,军队**践踏**了大学自治权,**冲进**了校园,见人就抓,见人就杀。不对。大学里死人不多。死人多的地方是特莱特洛尔科。这个广场将永远**铭刻**在我们的记忆中。(Zhao, p.19, énfasis mío)

(Aquel día el 18 de septiembre, estaba en la Facultad. Aquel día, el ejército **atropelló** la autonomía de la universidad, **se abalanzó** al campus, detuvo a cualquiera que se encontró, mató a cualquiera que se encontró. No. En la universidad no hubo mucha muerte. El lugar donde más gente murió fue en Tlatelolco. Esta plaza se nos **graba** en nuestro corazón para siempre.)

TO: Digamos que yo sentí un **ruido**.

¡Un **ruido** en el alma! (Bolaño, p.29, énfasis mío)

TM: 可以说我听见了一片**喧哗**(alboroto)。

灵魂里的**喧哗** (alboroto)。 (Zhao, p.20, énfasis mío)

Pero en la mayor parte de la novela, Bolaño se distancia de los géneros testimoniales a través de los cuales se suele reconstruir un narrador “yo” que da fe de la experiencia traumática que relata, mostrando una conciencia no destruida y con certeza; tampoco se aproxima a las narrativas del *Boom* que representan un trayectoria artística autónoma ante la realidad sociopolítica (Aguilar, 2010, pp. 164-165). En *Amuleto* se despliega una narración en primera persona, panorama de una generación

perdida, pero con los elementos alucinatorios y fallos en la memoria (se confunde frecuentemente con las fechas) llega al extremo de la capacidad discursiva. La narradora autodiegética se presenta a través del uso repetido del pronombre “yo”. “La insistencia del yo permite que esta voz se esté actualizando constantemente. El olvido puede ocurrir de un momento a otro [...] la voz de Auxilio nos alerta que contra el olvido debe lucharse en cada frase” (Álvarez, 2012, p. 427). El pronombre, que funciona como el “amuleto” contra el olvido para Auxilio, inserta en el texto también una sonoridad repetitiva capaz de producir el efecto discursivo. Ese pronombre es un pronombre marcado, en español no necesita. La omisión habitual del sujeto en español le permite este recurso que resulta fonética y morfológicamente factible:

“**Yo** me quedé parada [...] **yo** pensé en Elena. **Yo** respiré. **Yo** temblé.” (Bolaño, p.53, énfasis mío)

“**Yo** no puedo olvidar nada. Dicen que ese es mi problema.

Yo soy la madre de los poetas de México. **Yo** soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. **Yo** me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño[...]

Yo me quedé con un libro de Pedro Garfias [...]

Yo me dije: Auxilio Lacouture, resiste [...]” (Bolaño, p.144, énfasis mío)

En las últimas páginas de la novela, esta afirmación de carácter testimonial desaparece y sale el canto “y los **oí** cantar, los **oigo** cantar todavía [...] los **oí** cantar y **me volví** loca” (p. 153), lo cual nos presenta “una distribución

del pronombre 'yo' que coincide con el contraste inestabilidad versus certeza." (Alvárez, 2012, p.426). La dificultad de reproducir esta distribución se atribuye a los rasgos característicos del idioma chino, que pide un uso obligatorio del pronombre por la falta de conjugaciones verbales.

Más aún, la evidente repetición de "y" y "luego" como inicio de párrafo también cumple una función formal para que sea coherente y natural en una narración oral, como si Auxilio relatara la historia frente a los lectores. A diferencia de las marcas temporales, el "y" continuo crea un discurso ininterrumpido que se desenvuelve y se convierte en un espectáculo. Se presenta una voz que intenta recordar los detalles y que se mezcla de vez en cuando con el empleo de las marcas temporales más específicas, formando una estructura que rompe la linealidad del tiempo, expandiéndolo, contrayéndolo y fragmentándolo.

Se puede afirmar que cuando esta oleada de acontecimientos, contados de manera desordenada, se relata en chino, la narrativa sigue funcionando sin salir de la poética literaria de Bolaño sin estos conectores. Sin embargo, esta repetición formal del "yo", "y", "luego", "entonces", que funciona como una puntuación en una estructura integrante, se pierde en la traducción.

d. Los errores poéticos

Como se ha mencionado antes, en la novela los horrores no se nos develan de manera explícita y directa sino a través de un lenguaje literario, mediante metáforas y comparaciones con símbolos como humo, viento,

nube, polvo y fantasma, que afloran en las frases largas que sugieren el terror, como en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 41.

TO: yo me puse a mirar las paredes y el suelo de **El Principio de México** pues enseguida noté algo raro, a mí no me pasa desapercibidas ciertas cosas, era como un ruido, un viento o un suspiro que **corría** a intervalos irregulares por los **cimientos** de la cafetería[...]conmigo que giraba la cabeza a cada rato siguiendo las estelas de los ruidos que estaban **socavando** no ya **los cimientos de El Principio de México** sino de la ciudad entera, como si me avisaran con algunos años de anticipación o con algunos siglos de retraso del destino del teatro latinoamericano, de la naturaleza doble del silencio y de la catástrofe colectiva de la que los ruidos inverosímiles suelen ser los heraldos. **Los ruidos inverosímiles y las nubes.** (Bolaño, pp.52-53, énfasis mío)

TM: 我则看着“墨西哥开端”的墙壁和地面。很快，我注意到了一点怪事，有些事情很难逃过我的感官，比如，嘈杂声、风声或者从**咖啡馆水泥地面** (**suelo de cemento de la cafetería**)偶尔**掠过**的叹息声.....我则东张西望地追随着各种各样不仅**掠过咖啡馆地面** (**suelo de cemento de la cafetería**)也**掠过**全城的嘈杂声，仿佛提前几年或者推迟几百年来通知拉美戏剧的命运、沉默的双重特性以及这似幻非真的声音往往就是报信使者的集体灾难。**这些似幻非真的声音和乌云就是报信的使者** (**Este ruido verosímil y las nubes son heraldos**)。 (Zhao, p.46, énfasis mío)

En primer lugar, existe el error de traducir “los cimientos” a “水泥地面” (shuǐní dìmiàn, suelo de cemento). Los verbos “correr” y “socavar”, que ambos se traducen como “掠” (lüè, toca algo rápidamente y ligeramente al pasar), resultan poéticos y vívidos en chino, pero el sentido de la frase sufre un cambio. Es claro que junto con la traducción del nombre de la cafetería “El Principio de México” a “墨西哥开端” (Mòxīgē kāiduān, el inicio de México), no es posible reproducir el doble sentido de “sovacando los cimientos de El Principio de México” en el texto traducido. Al final de este párrafo, hay un intento de completarlo al repetir que “son heraldos”, sin dejar las palabras sueltas y para que se comprenda mejor el largo atributo de “la catástrofe colectiva” en la frase anterior, lo cual rompe el ritmo que piensa mantener el autor. Los errores, o traducciones inexactas, de cierto modo intensifican los recursos literarios:

Ejemplo 42.

TM: La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse (Bolaño, p.21).

TO: 扬尘破坏了一切。先是摧毁了诗人，接着是爱情，等到好像满足了破坏的欲望而要消失之时，扬尘又来了，落在你城里的最高处，或者你心里的最高处，**用它不想活动的神秘表情对你言说** (con una expresión misteriosa sin pensar moverse te habla)。 (Zhao, p.12, énfasis mío)

En el texto original, la forma que mueve el polvo muestra que “no piensa moverse”, pero en la traducción, es el gesto el que no se mueve, y además se sitúa el verbo al final de la frase, una combinación que resulta en una frase rara en la gramática china. El traductor opta por “言说” (yánshuō, aclarar, explicar lo que quiere expresar) para traducir un verbo tan simple como “decir”, lo cual se visualiza en la personificación del polvo.

Este tipo de frases que se encuentran en la descripción de ambientes u objetos cotidianos desarrollan “una tensión entre lo poético y lo narrativo” (Ojeda Barías, 2015). El tono dramático se transmite pese a la ruptura del ritmo que se lleva a cabo durante el proceso de traducción, por errores o por el intento de disolver oraciones largas, porque se trata de la repetición de símbolos y de formas lo que carga esta función dramática:

Ejemplo 43.

TO: se acerca al tocadiscos, un tocadiscos viejo, cosa que no tiene nada de raro pues estamos en el increíble año de 1962 y todas las cosas son viejas, ¡todas las cosas se llevan una mano a la boca como yo para ahogar un grito de asombro o una confidencia inoportuna!
(Bolaño, p.96)

TM: 走到留声机旁边(留声机是旧的, 这毫不奇怪, 因为现在是令人难以置信的 1962 年, 东西都是旧的, 东西都得用手捂着, 就像我为了不惊叫出声或者捂住不合时宜的隐私脱口而出一样) (se acerca al tocadiscos (el tocadisco es viejo, no es nada raro, porque ahora es el increíble año de 1962, todas las cosas son

viejas, todas las cosas deben ser tapadas con la mano, es como yo para no gritar o no revelar secretos sin pensar)) 。 (Zhao, p.91)

Ejemplo 44.

TO: vi llegar a Lilian a través del humo y de las luces trazadoras del café a las once de la noche, y ella llega, como siempre, envuelta en humo, y **su humo y el humo del interior del café se contemplan como arañas antes de fundirse en un solo humo, un humo en donde prima el olor a café pues en el Quito hay una tostadora de café y además es uno de los escasos lugares de la avenida Bucareli en donde tienen una maquina italiana para hacer café express** (Bolaño, p.105).

TM: 我看见丽莲在晚上十一点穿过咖啡馆的烟气和勾勒轮廓的灯光走了进来。她像从前一样裹着烟气，**她身上的烟气和咖啡馆内部的烟气，汇成一团之前，很像蜘蛛的样子；咖啡馆的浓香压倒了烟气，因为基多咖啡馆有一台咖啡烘培机；另外基多咖啡馆在布卡雷利街上绝无仅有，店里有台意大利浓缩咖啡机** (el humo de su cuerpo y el humo dentro de la cafetería, antes de que se juntaran, eran como arañas; el aroma de la cafetería abrumaba al humo, porque la cafetería de Quito tenía un cafetero; además la cafetería de Quito es la única en la calle Bucarelli, en que hay una máquina para el café espresso italiano) 。 (Zhao, p.103)

Frases como estas a veces pueden contener una sonoridad especial de poesía contemporánea:

Ejemplo 45.

TO: En ese momento **decidí** bajar de las montañas. **Decidí** no morirme de hambre en el lavabo de mujeres. **Decidí** no enloquecer. **Decidí** no convertirme en mendiga. **Decidí** decir la verdad aunque me señalaran con el dedo. Comencé a descender. Sólo recuerdo el viento gélido que me cortaba la cara y el brillo de la luna. Había **rocas**, había **desfiladeros**, había como pistas de esquí posnucleares (Bolaño, p.142, énfasis mío).

TM: 于是，我决定下山。决定不饿死在女厕所里。决心别发疯。决心不要变成乞丐。决心说真话，哪怕千夫所指。开始下山了。我只记得那刺骨的寒风和明亮的月光。那里有**岩石磊磊**，有**道道悬崖峭壁**，有后核子时代的滑雪道。(Zhao, p.143, énfasis mío).

Aunque no se recupera la sonoridad, la repetición de “decidí” asegura que se mantiene la forma. El traductor chino también utiliza palabras de cuatro caracteres para rellenar la diferencia de sílabas: traducir “roca” a “岩石磊磊” (yánshí lěilěi, muchas rocas), y “desfiladeros” a “道道悬崖峭壁” (Dàodao xuányá qiàobì, filas de acantilados y desfiladeros).

El “síndrome *saudade*” (Apter, 2013, p.148) ocurre cuando cada idioma muestra sus restricciones en cuanto a expresar enteramente la connotación de los otros. Se recrudece con la carencia de información sobre el contexto. La traducción, sin embargo, no tiene porqué ser la copia equivalente del texto original. Una línea divisoria entre un texto original y su(s) traducción(es) consiste en las interpretaciones inscritas en la traducción. En general, la traducción de *Amuleto* por Zhao Deming se

puede caracterizar por una tendencia domesticante, por lo tanto nos revela unos rasgos imperdibles en la escritura de Bolaño, así como los efectos tanto intensificadores como suavizadores de las referencias políticas que se producen a través de la traducción.

e. Recepción de *Amuleto*

Para la editorial, los dos argumentos de venta son el hecho de que la novela conecta *Los detectives salvajes* y *2666*⁸⁸, y que se trata de un “poema de juventud de vista femenina”; otra vez se destaca la juventud en la publicidad de libros. En la nota posterior del traductor, que considero también parte integrante del proceso de traducción y de edición, el traductor Zhao Deming señala que “el autor de *Amuleto* utiliza el canto, una forma artística en contra del ambiente codicioso, extravagante y vulgar que se expande a nivel mundial. La verdad, el amor y el bien que se engloban dentro de las obras artísticas sobresalientes constituyen el Arca de Noé en las olas materialistas, es un refugio para las personas que aman el bien y la belleza” (2013, p.157). Esta frase serviría como una respuesta a la pregunta que Zhao lanzó en su nota posterior a la traducción de *2666*: “¿Acaso el autor está desilusionado y desesperado de la naturaleza cruel y

⁸⁸ En la página 77, hay un párrafo donde aparece “2666”: “un cementerio olvidado debajo de la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto y nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidar todo.”

fea de los seres humanos? ¿Se ve irreversible el futuro autodestructivo de la humanidad?” (2012, p. 864). El traductor veterano con la experiencia más amplia en la traducción literaria hispanoamericana, quizás partiendo de un motivo didáctico y humanista, intenta presentar el libro como una solución para las escenas apocalípticas e irracionales, así como la visión poco optimista del autor chileno. Su comentario revela otra dimensión de la recepción, que ve el valor social y crítico de las obras de Bolaño es superior a su calidad literaria: “la importancia de esta obra [2666] es mucho más que su valor literario. Es una obra de valor significativo como una referencia para estudiar los fenómenos sociales de los países euro-americanos, especialmente sobre sus cambios ideológicos y los valores culturales humanos” (2012, p. 870).

En los pocos artículos sobre la novela, Li Songrui (2014) cree que *Amuleto* forma parte de la escritura de “agujero negro” de Bolaño. El análisis de Zheng Wen (2014) titulado “Una novela que delata la crueldad y anota la realidad” pone énfasis en el aspecto histórico con la argumentación fundamental de que la “literatura es reflejo de la realidad”. Además asocia los fragmentos de la novela con los movimientos mexicanos de 1968, el Golpe de Estado chileno de 1973 y la experiencia personal de Bolaño, de manera que ambienta el contexto sociohistórico detrás de la escritura. Al final recuerda acertadamente que *Amuleto* es una novela que pertenece totalmente a América Latina, a pesar de que el autor se reconociera como un “ciudadano del mundo”: “la literatura es una manera de denunciar los crímenes crueles, también muestra la melancolía que mantiene el autor sobre el continente latinoamericano, donde se repletan dictadura y totalitarismo. Los hombres y mujeres desaparecidos, los desenlaces de los

que se privan de libertad, siguen siendo preocupación del escritor” (p.86). En su lectura, todas las interpretaciones se deben al pasado traumático de ese continente lejano. Tal discurso traza una frontera clara entre dos mundos fraccionados: el universo del lector (la sociedad china) y el ambiente donde se produce (el continente latinoamericano). Esta perspectiva, que trata a una obra literaria como un archivo histórico para conocer la historia ajena, también se encuentra en el artículo de Liao Weitang que se titula “Para qué la resistencia: poema a las revoluciones mexicanas”, en el que se asocia la narrativa con el movimiento zapatista del subcomandante Marcos.

Las obras de Bolaño completan la ausencia de narrativas sobre las experiencias traumáticas causadas por los horrores estatales en China, como por ejemplo las protestas de Tian’anmen en 1989. Los productos culturales pertinentes a este incidente existentes están prohibidos y no se pueden circular en el mercado local por el actual sistema de censura. A mi parecer, la publicidad de las obras de Bolaño en la que destaca la juventud como un concepto clave no es simplemente una copia de la recepción estadounidense centrada en los elementos *beatniks*, —si bien no se diseña para este propósito—, compensa la carencia de una voz efectiva que refleje la vida de los jóvenes del país en los años 80, época en que se impregnaba de una atmósfera social con esplendoroso movimiento intelectual y juvenil similar a lo que se describe en las obras de Bolaño. Esta brecha también se corresponde a la recepción despolitizada, en que los autores eluden una discusión relativa a la Historia del propio país. Un escritor chino describe así su encuentro con las obras de Bolaño: “si Bolaño fuera chino, sería uno de las personas sin futuro en la ‘Necrópolis’

en palabras de Khodasevich” (Wang, 2018, p. 39). La escritura de Bolaño renueva la literatura latinoamericana en la percepción de los lectores chinos. Mediante su creación literaria se descubre una nueva forma de narrar la ferocidad humana, y posibilidad de aliviar a los heridos históricos similares. Novelas como *Amuleto* y *Los detectives salvajes*, poemarios como *La universidad desconocida*, colman justo esta necesidad intrínseca.

3.2.2 Alejandro Zambra y *Formas de volver a casa*

3.2.2.1 “El segundo Bolaño” y la nueva literatura mundial

Elegir a Alejandro Zambra como objeto de caso de estudio no es casual, tal como el hecho de que él ha sido uno de los pocos escritores latinoamericanos emergentes (nacido en la década de 1970) que han logrado publicar toda una colección de sus obras en chino, como portavoz de los autores latinoamericanos de su generación. *Formas de volver a casa* (2011) es la tercera novela del escritor chileno. Cabe mencionar que esta fue su primera obra narrativa traducida al chino, antes de sus dos primeras publicaciones *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), que le ayudaron a conseguir amplia atención en los círculos literarios internacionales. Originalmente publicada en 2011, la obra ganó el año siguiente el Premio del Consejo del Libro y el Premio Altazor (como mejor obra narrativa de 2011). Se ha traducido a más de diez idiomas hasta ahora. En general, ha tenido una recepción positiva que no se limita a las críticas periodísticas, también ha causado repercusión en el ámbito académico.

La novela empieza con el terremoto de 1985 y termina con el del 2010. Cuenta con dos niveles en la estructura de la historia: en los capítulos I (Personajes secundarios) y III (La literatura de los hijos) el pasado es contado desde la perspectiva de los niños y a través de su amiga Claudia, quien tiene a su padre involucrado en la dictadura como una víctima. Sin embargo, en la familia del protagonista “no había muertos ni había libros” (Zambra, 2011, p.105) que ellos habían dejado. “La literatura de los padres” y “Estamos bien”, respectivamente los capítulos II y IV, aparecen como un diario del

narrador, que también es un escritor y el libro que está escribiendo consiste en su historia con Claudia. Por un lado, en la narrativa Zambra utiliza unas técnicas metaficcionales que resultan en una erosión de la borrosa frontera entre lo ficticio y lo real, como por ejemplo, la repetición de discusión sobre la identificación con personajes de distintas clases sociales entre madre e hijo en los dos niveles narrativos (pp. 79-80, pp. 133-134). Por otro lado, el uso de primera persona y el solapamiento entre la biografía del autor y la ficción intensifican el carácter autoficcional de la novela. Nacido en 1975, el autor chileno era aún un adolescente cuando el régimen de Pinochet llegó a su fin. Igual que el protagonista en la novela, fue al Instituto Nacional y actualmente escribe y dicta clases en la universidad, se interesa por la música *poprock* y la literatura japonesa, lo cual ha expresado reiteradamente en sus entrevistas. A parte de las etiquetas como “metaficción” y “autoficción”, otro binario que se relaciona con esta novela en específico es “memoria/postmemoria” (Teresa Johansson, 2013, p. 233, Logie y Willem, 2015, Barraza Caballero, 2016). La particularidad de la postmemoria reside en su carácter personal, y específicamente se trata de “la *memoria* de los hijos sobre la memoria de sus padres” (Sarlo, 2005, p.126). Con esta perspectiva, se puede entender que esta novela es una ficcionalización del pasado a través de una crónica íntima.

Entre los rastros que definen su escritura, el impacto de la cultura y tradición literaria extranjera es relevante. Ríos Baeza (2013) hace un intento de analizar el “orientalismo” en las novelas de Zambra y señala la influencia de la estética japonesa de la “novela del yo” en su narrativa. Su escritura muestra, pues, un carácter híbrido que no solamente se refleja en la selección intertextual sino también en la estética asiática, que se supone es “(semi-)periférica”, lo cual, de esta manera, puede influir directamente en la producción literaria

latinoamericana. Como admite Zambra en su propia escritura, los escritores imitan de una manera torpe “los ejercicios asombrosos” de traductores, y los textos en sí son un resultado de apropiación de tradiciones occidentales (Zambra, 2009, p.137, citado en Ríos Baeza, 2013).

Aparte del estudio de Ríos Baeza, también existen otros elementos intertextuales específicamente en *Formas de volver a casa* que conviene comentar aquí. “[...] *Buenos Días*, la bellísima película de Ozu. Qué alegría más grande saber que existe esa película, que puedo verla muchas veces, que puedo verla siempre” (p. 71) La película japonesa forma una intertextualidad implícita que utiliza Zambra y se nota que está constituyendo su poética. Ambas tienen una parte que narran desde la perspectiva emocional de los niños, muestran la relación entre padres e hijos en una sociedad después de un gran cambio sociohistórico (la guerra en el caso japonés y la dictadura en *Formas de volver a casa*), y se destacan por la atención a los detalles cotidianos. De una forma parecida, introduce una película del director hongkonés Wang Kar-wai: “Las escenas finales de *Chungking Express*. Pensé que era absurdo que nos hubiéramos quedado dormidos viendo una película tan buena como *Chungking Express*” (p. 154). Los argumentos de separación sirven como un espejo de la relación entre el narrador y Eme, su ex-pareja. Además, su laconismo característico quizás trata de una práctica de la poética que Tanizaki, uno de los escritores que le marcaron en su escritura, describe en su ensayo *El elogio de la sombra*: “Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado ‘literatura’, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo” (Tanizaki, 1933, p.95).

Los críticos comparan a Zambra con Coetzee (Echevarría, *El Mercurio*), Carver (Arnáiz, *La Razón*) y Hemingway (Senabre, *El Cultural*, *El Mundo*). En las listas de recomendación, su nombre aparece junto con los de Valeria Luiselli, Samanta Schweblin, Daniel Alarcón, Juan Gabriel Vázquez y Yuri Herrera como referentes del nuevo *Boom* de la literatura latinoamericana de los últimos años (*Weekly Shanghai*, 2011, *Quartz*, 2015, *Lit Hub*, 2016, etc.). También lo asocian con su compatriota Roberto Bolaño (*Vice*, 2015), quien “has come to represent the entirety of contemporary Latin American literature and its contribution to world literature” (Hoyos, 2015, p.7), lo cual ha sido una pregunta que le hacen frecuentemente en las entrevistas chinas. Algunos lo sitúan en “la generación de hijos” (Echevarría, 2011), “literatura de *peterpanes* dolidos” (Amaro, 2013, p.127), o “generación 1.5” (Logie y Willem, 2015), o con Patricio Pron, Laura Alcoba, Diego Zuñiga, Pola Oloixarac, Fabián Casas, Selva Almada, Nona Fernández, por mencionar algunos, cuyas narrativas sobre experiencias (post)dictatoriales procuran producir una literatura que se distinga de la producción anterior y dominante, reformulando con un enfoque individual, “en sintonía con la tendencia mundial a la multiplicación de las narraciones del yo y al resurgimiento de la experiencia subjetiva como identidad singular en la modernidad tardía” (p.5). Esta figura de Zambra que representa una generación de escritores se reproduce en la crítica china. Para el público lector, estas obras “dejan a los lectores en el mundo que se despidan del realismo mágico y abren una nueva era de la literatura latinoamericana en la época de globalización y posmodernización” (Liu, 2017). A este respecto, Zheng Nan indica que estas “historias” escritas por la generación de hijos de la dictadura actúan como un recurso para desafiar y profundizar la “Historia”. (Zheng, 2017, p.120)

El sistema de referencia sobre Zambra muestra entonces tres dimensiones: la global, la regional/local y la generacional. Prevalece la comparación horizontal de su narrativa con las de otros autores coetáneos y del mismo género (novela corta o cuento largo), más una búsqueda de línea genealógica literaria nacional. La entrada sobre Alejandro Zambra en *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* afirma la mediación de la prensa anglosajona en su recepción transatlántica que empezó en 2007:

Clancy Martin's recent enthusiastic appreciation of *Ways of Going Home*, which calls Zambra's novels a 'reconciliation with history', finds ways... to be honest, cunning, and ambitious, and the novelist one of the 'living writers we simply must read, like Dennis Johnson, Lydia Davis, and Mary Gaitskill' (p.26). This evaluation, similar to others that are starting to come out in the English language press, is emblematic of how a Spanish-American novelist like Zambra is entering **world literature** not in comparison to an old canon but to authors who are defining a new one. (Rodríguez Freire, 2013, p.395, énfasis mío)

De esta manera, se considera que Zambra forma parte del corpus de una nueva literatura mundial, la cual, como sugiere el autor, puede dividirse en un canon clásico y en un otro reciente, que está en proceso de construcción, por unos autores emergentes cuyas obras enmarcan una nueva estética. En este sentido, Lawrence Venuti desprende una tesis de *literatura mundial* que es ejemplar:

Corpora of translations can be analyzed at a distance, so as to consider how patterns of exchange influence receiving literary traditions. But

individual translations can also be submitted to close reading, so as to consider how specific interpretations of the source texts shape that influence. This methodological point may become more persuasive when we recognize that not every text can be classified as world literature simply because not every text reveals the impact of a foreign tradition, and perhaps most importantly, not every text is translated. (2011, p.186)

Para Venuti, con el fin de entrar en el corpus de la literatura mundial, un texto debe cumplir dos premisas: 1) que tenga traducción(es), en otras palabras, que circule; 2) que contenga los impactos provenientes de tradiciones literarias ajenas, es decir, que haya sido beneficiado con los intercambios y transferencias. *Formas de volver a casa*, como se ha argumentado antes, comprende estos rasgos. De acuerdo con esta definición, la escritura de Zambra permite y merece un análisis sobre sus traducciones.

3.2.2.2 La traducción como reescritura

Teniendo en cuenta que los traductores literarios suelen venir de una cultura ajena a la del texto original, su labor no se limita a la capacidad de decodificar una obra escrita en idioma extranjero; debe tenerse en cuenta su aptitud de interpretar el texto de origen desde un punto de vista diferente y la consideración cultural para adaptar el texto a los lectores meta, de manera que se amplíe el alcance del texto para un público más diversificado (Nord, 2011, pp. 25-26). Se desvanece, de esta manera, la frontera entre el papel del autor y del traductor. La práctica de “reescribir” existe en varios niveles, es decir, a nivel más global, se necesita adaptar al contexto cultural del destino que incluye las tradiciones literarias y de traducción, instituciones intermediarias, entre otros; y a nivel particular, está el traductor y su propio universo de recepción.

Sabido es que dentro del marco de los estudios de traducción se tiende a eliminar la noción de equivalencia al estudiar los textos traducidos, basándose en lo señalado por Walter Benjamin:

Fidelity in the translation of the individual words can almost never fully reproduce the sense they have in the original. For this sense, in its poetic significance for the original, is not limited to what is meant but rather wins such significance to the degree that what is meant is bound to the way of meaning of the individual world (2002 [1927], p. 259).

Sin embargo, no es insignificante o inapropiado hablar de los errores sutiles en el texto traducido y no considerarlos como una “traducción cultural”, especialmente para un texto que circula como “literatura mundial”. Por lo que es importante indagar los cambios semánticos y sintácticos que se llevan

a cabo en el proceso de traducción. El objetivo es, entonces, más que hacer una crítica de la traducción, realizar un estudio comparativo de la traducción al chino con el texto original. En la comparación también se incluyen unos casos de traducciones a otros idiomas tratando los textos traducidos como un objeto de recepción del traductor y los ajustes como una respuesta a la tradición de traducción y a las normas del contexto sociocultural meta. El énfasis se hace en las características de la escritura de Zambra y en unas palabras cargadas socioculturalmente, escasas en su narrativa pero significativas.

Dedico el primer caso a la traducción del título. Las versiones alemana y francesa optan por cambiar el título, quizás con el fin de destacar el aspecto de ficcionalizar el pasado desde la perspectiva de los niños: *Die Erfindung der Kindheit* (La invención de infancia) pone énfasis en una necesidad de construcción de memoria posterior; mientras que *Personnages secondaires* (Personajes secundarios) resalta la experiencia de la generación de los hijos, que viven o no en carne propia la dictadura, y cuya ausencia en la narrativa se debe cumplir. Son títulos que contienen interpretaciones sobre la novela: fijarse en la reconstrucción de memoria histórica a través de una narrativa sobre la infancia, el anclaje al pasado y los sentimientos nostálgicos. La traducción inglesa, *Ways of going home*, juega con la polisemia de “way”, y se conserva a nivel máximo el sentido original. En chino se traduce a *Huijia de lu* (回家的路), que mantiene la estructura formal; “回家” (Huí jiā) significa “volver a casa”, y el carácter “路” (lù) tiene varios sentidos, entre los cuales “camino” es el significado más explícito, y figurativamente puede referirse a “medio, manera, acceso”, de modo que se compensa de cierto modo la falta de forma plural para los sustantivos en chino. La ganancia de traducción se

halla en este tipo de compensación gracias a la naturaleza del idioma de destino y a la creatividad de los traductores, cuando su interpretación se encaja y posibilita una ampliación del sentido original, como en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 45.

TO: No voy a vender la casa, **no incistas**, dice, y Claudia no puede creerlo: dice **incistas, con c**, realmente (Zambra, 2011, p. 112, énfasis mío).

TM: “我不会卖房子，**你别监持**。”珂罗蒂雅简直不敢相信：希美纳说“**你别‘监’持**”，**监狱的监**。(Tong, 2013, p.80, énfasis mío).

(No voy a vender la casa, no **incistas (jiānchí, insistir)**, dice. Claudia no lo puede creer: dice Ximena **incistas(jiānchí), con “jiān” de “jiānyù”** (cárcel).)

Ejemplo 46.

TO: No voy a insistir, piensa Claudia: no tiene sentido insistir. En el fondo entiende que Ximena se aferre a la casa (Zambra, p.113).

TM: “我不会**坚持**的。”珂罗蒂雅想，“坚持也毫无意义。”她终于懂了，希美纳就是要**守住**那栋房子。(Tong, p.80, énfasis mío).

(No voy a insistir, piensa Claudia: no tiene sentido insistir. Ximena quiere defender la casa.)

Existen varios pares de tensiones en la novela que están relacionados con el concepto de “casa”: el del protagonista (tanto real como ficticio) con la casa de sus padres, el del narrador con su ex pareja, y el de la relación compleja

entre Claudia y su hermana sobre la casa vieja. En el presente diálogo, el 坚 de 坚持(jiānchí) que es el carácter inicial de la palabra china de “insistir” y el 监 de 监狱(jiānyù), que significa “cárcel”, tiene la misma pronunciación pero distinta figura. Si el retorno de Claudia a Chile es un intento de escapar de sus recuerdos, la selección de este juego de caracteres hace que esta metáfora sea más explícita: Ximena está aprisionada por la casa y por el pasado.

Al mismo tiempo, ciertos cambios debido a la estructura lingüística a veces pueden llegar a simplificar o, al contrario, a añadir sentido. El lenguaje literario chino suele tener una estructura lineal que busca el paralelismo y la antítesis. Contrariamente a lo que se destaca en el texto original, en la traducción china se observa una intención de elevar hasta el extremo este tipo de búsqueda de un lenguaje refinado, siguiendo los principios que influyen en la traducción: fidelidad (信, xìn), expresividad (达, dá) y elegancia (雅, yǎ), propuestos por Yan Fu a finales del siglo XIX y que se convirtieron en una base de las teorías de la traducción moderna en China. Sin embargo, es claro que el esfuerzo para crear una estructura de frases paralelas puede, de cierto modo, alterar el sentido original del texto. Con uso de vocablo culto y rechazo de simplicidad lingüística, la traducción china crea la imagen de un narrador gallardo.

Ejemplo 47.

TO: Pero estoy contra la nostalgia.

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. **Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado.**

Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, **volvemos**

a ver las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos. (Zambra, p.62, énfasis mío)

TM: 可我并不怀旧。

不,也并非如此。我只是希望自己不怀旧。放眼望去,总有人不断忘怀昨日梦想。从未触动情感的歌曲停留在记忆里;我们一一拜访逢场作戏的昔日恋人、虚与委蛇的旧日同窗;同时我们张开双臂,迎接所有道不相谋之人。(Tong, p.39, énfasis mío)

(Pero no soy nostálgico.

No, tampoco es así, no quiero ser nostálgico. **Siempre se ve alguien que se olvida de su sueño y esperanza del pasado.** Las canciones que nunca nos conmovieron quedan en nuestra memoria; **visitamos cada vieja amante que actuaba según circunstancias, compañeros de clase que nos trataban con cortesía pero sin sinceridad; al mismo tiempo abrimos los brazos para recibir a todas las personas con quienes no compartimos el camino).**

Este párrafo traducido inicia con una malinterpretación del texto original, donde el autor intenta “evitar el *kitsch* con que se asocia generalmente la nostalgia” (Willem, 2012, p.35), contraponer lo que se basa en una autocorrección del pasado, y recuerdos denominados como “historias de historias”, construidas por las instituciones o crecientemente estratificadas por los medios (Sarlo, 2005, p.127) (las canciones, por ejemplo). La traducción china falla en reproducir la transmisión de la expresión “renovar votos con el pasado” y continúa con una narrativa sobreexplicativa,

utilizando una composición de palabras de cuatro caracteres, que son expresiones derivadas de cuentos históricos o inventados, y suelen aparecer en textos escritos. El uso de estos modismos no son necesariamente señales de un texto elegante y muestra del talento literario del autor, pero ayudan a formar una intertextualidad intralingual. A través de este tratamiento domesticante, la comprensión de la traductora sobre el contenido interviene en la experiencia de lectura de los lectores. El uso de las expresiones idiomáticas de cuatro caracteres puede cambiar el tono y el ritmo del texto original; por ejemplo, el siguiente párrafo es uno de los más citados entre los lectores chinos y también con frecuencia aparece en los textos promocionales de la novela en la prensa china (véase las partes enfatizadas).

Ejemplo 48.

TO: La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (Zambra, pp. 56-57).

TM: 小说是描写父辈的，我以前这么想，现在还这么想。我们抱着这样的念头长大，一直认定小说是描写父辈的。他们似乎注定难逃厄运，一无所知的我们则被庇护在阴云之下。成人们互相残杀时，我们躲在角落里涂涂画画。这个国家土崩瓦解时，我们还在牙牙学语，蹒跚学步，叠着纸轮船和纸飞机。最

后，当小说成为事实，我们却玩起了捉迷藏，消失不见。(Tong, p.34, énfasis mío).

La traductora china usa cinco veces la expresión de cuatro caracteres, lo que crea un flujo de sonidos en una estructura continua. Este cambio en la traducción extiende la longitud del texto con una descripción superflua como “牙牙” (yáyá, la onomatopeya para representar el sonido de los bebés cuando comienzan a aprender a hablar), “蹒跚” (pánshān, caminar de manera inestable), y “涂涂画画” (tútú huàhuà), una palabra en la que los cuatro caracteres tienen el mismo significado que “pintar” y “dibujar”. La repetición en estos modismos hace que la narración sea más vívida y tierna. Sin embargo, los verbos en el texto original tienen un efecto directo y nítido con el tono de un narrador calmado pero agudo. La intención aquí no es afinar el contexto histórico en esta novela, sino probablemente mostrar un buen dominio del idioma chino.

Megan McDowell, la traductora de la versión inglesa declara “part of my strategy involved using more phrasal verbs and shorter sentences in the first part, about the child, and more Latinate words in the writer’s sections, which are more meditative. But both voices are conversational and personal, two sides of a coin”⁸⁹. La intervención por parte de traductor se puede desarrollar hasta una reescritura parcial del texto. Pero en este caso particular, como indica la traductora, el estilo de *Formas de volver a casa* resiste a este tipo de

⁸⁹ C.f. English PEN (2014). “‘Genuine, intimate, provocative’ – a word from the translator with Megan McDowell”. Disponible en <https://www.englishpen.org/translation/genuine-intimate-provocative-a-word-from-the-translator-with-megan-macdowell/>.

transformación lingüística. Por una parte, la novela se caracteriza por la oralidad, la concisión y la distancia (Willem, 2014). Por otro lado, el uso de un español no muy chileno, los elementos intertextuales universales (como se ha mencionado anteriormente con el ejemplo del cine asiático) y el hecho de que el autor constantemente explica el contexto sociohistórico a los lectores, constituyen factores esenciales para la fácil accesibilidad al texto. La narrativa muestra una intención de cubrir el “vacío entre el recuerdo y lo que se recuerda [...] ocupado por las operaciones lingüísticas, discursivas, subjetivas del relato de la memoria” (Sarlo, 2005, p.138), con una banalidad cotidiana, una búsqueda de sentido de pertenencia a través de referencias ajenas. Contrariamente a esta resistencia del texto original, la traducción china demuestra que una reescritura es posible.

Ejemplo 49.

TO: No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos (Zambra, p.64).

TM: 我无意讨论孰是孰非，只想让我们曾经藏身的角落重见天日。(Tong, p. 41).

(No quiero hablar de **qué/quién es correcto y qué/quién no es**, solo quiero sacar a la luz el rincón donde nos habíamos escondido.)

Con el uso de la expresión idiomática de cuatro caracteres, sin reproducir las palabras “culpa” e “inocencia”, la traducción “correcto/incorrecto” generaliza el sentido de evaluación sin puntualizar una asociación semántica con crimen/criminal, de modo que disimula, o bien atenúa, la nostalgia reflexiva del autor y su dilema evaluativo del pasado que se concentra en la

tensión generacional. Los juicios ya realizados, que inciden como guías de evaluación para los hijos sobre sus padres, son un tema central de la novela, en el que se involucra la historia del país. Cuando la traductora opta por este tratamiento, seguramente no lo hace con el propósito de despolitizar el texto, sino con la intención de formar una frase cadenciosa que parezca más literaria que coloquial en chino. Esta decisión traductora, sin embargo, exterioriza la tendencia apolítica en la traducción y recepción.

Cuando Eme, la ex-mujer del narrador, le entregó la caja de sus cosas antiguas que antes le había prestado, que eran unos discos y libros, el narrador cuenta este suceso con verbos conjugados que se diferencian del uso de presente, como por ejemplo en su viaje con su amigo Diego a Maipú que aparece anteriormente en la sección:

Ejemplo 50.

TO: **Hablo en pasado de Eme.** Es triste y fácil: ya no está. Pero también debería aprender a hablar en pasado de mí mismo. (Zambra, p.160)

TM: **现在，当我讲述着艾米的过去，感到既伤心又轻松：她已经走了。当然，我也该学着说说自己的过去。** (Tong, p. 118)

(**Ahora, cuando hablo del pasado de Eme,** me siento triste y aliviado: ya se ha ido. Por supuesto, también tengo que aprender a hablar de mi propio pasado.)

Es significativo aquí que el tiempo verbal cambia al pasado. No está hablando del “pasado de Eme”, como se ha traducido al chino, sino “en pasado”. Se acaba la historia con Eme y se reconcilia con el pasado. De cierto modo, “hablar en pasado” es un concepto que no existe en la gramática china

por la falta de tiempos verbales, de manera que en el texto tampoco se nota el cambio aunque se haga uso de los adverbios auxiliares (forma pretérita en chino).

A continuación se enseñará un fragmento que contiene unas palabras con cargas socioculturales, comparando distintas decisiones de traducción:

Ejemplo 51.

TO: – definitivamente **mi familia proviene de algún hijo huacho**, le dije: **somos hijos de algún patrón que no se hizo cargo**. Le dije que en mi familia todos **somos morenos**- él es muy blanco y más bien feo, con esa blancura higiénica que en alguna gente me parece medio irreal. Resignado a no encontrar en mí **señales de arraigo**, el doctor me contó que todos los años viaja a Careno, donde hay muchísima gente de nuestro apellido, pues históricamente la familia fue bastante endogámica. Hay muchos matrimonios entre hermanos y entre primos, por lo que la genética no es muy buena, dijo. (Zambra, p.72)

TM: “简单点说，我们就是**平民百姓**。”我这样说道，**我们都是打工的，老板也普普通通**。”我还告诉他，我家都是**棕色人种**——医生是白人，其貌不扬。有些人身上这种厕纸般的白色让我觉得虚假。无奈医生从我身上找不到一丝**贵族气**，于是告诉我他每年都要去卡雷诺，那里到处都是跟我同姓的人，因为从古至今，这个家族对于跟外族联姻一向持保守态度。“好多夫妇都是血亲或表亲，所以人种不算太好。”医生说。(Tong, pp. 48-49).

(En pocas palabras, somos **gente ordinaria**, le dije. **Todos somos empleados, nuestro patrón tampoco es nada especial**. También le

dije que toda la familia somos de **raza morena**, el médico es blanco, no es guapo ni llamativo. Este tipo de blancura como papel higiénico en algunas personas me parece falsa. Sin haber podido encontrar un temperamento de “**aristocracia**” en mí, así que me dijo que viaja todos los años a Careno. Allí existen en todas partes gente que comparte el mismo apellido conmigo, porque desde tiempos antiguos, la familia siempre ha mantenido una actitud conservadora hacia uniones con clanes ajenos. “Una gran cantidad de parejas son afines o primos, por lo que la raza no es muy buena”. Dijo el doctor.)

La palabra “huacho” se puede considerar como un culturema que rara vez aparece en esta novela o en general en los libros de Zambra. Este concepto de “huacho”, que surgió en estudios históricos y antropológicos, fue muy asociado, al principio, con el mestizaje, la connotación de “huérfano” y la condición de hijos formados sin padre. Se trata de una concepción que sigue estando presente en la reflexión sobre identidades chilenas (Castro, 2013, p.110), y que también se usa frecuentemente en el ámbito de cine, donde la noción con que se asocia se evalúa desde la ausencia de un papel paterno en la vida de un protagonista histórico popular. En cuanto a la forma de expresión literaria y artística, se presenta a través de “el viraje de lo político colectivo a una mirada íntima de la experiencia familiar” (Amaro, 2015, p. 82). En el lenguaje coloquial se usa para referirse a los niños de padres no casados, especialmente, a los hijos de madre soltera no reconocidos por el padre. La traductora inglesa opta por “*bastard child*”, igual que en alemán: “*Bastard*”, que indica la situación “ilegal” de la unión entre las parejas y también a la “sangre mezclada”, dado que el médico dice que en su familia se aplica la endogamia. Se halla aquí una forma sarcástica de responder al

médico y un humor negro al reírse de sí mismo. En la misma línea, “patrón”, cuyo significado se ve estrechamente asociado con “huacho”, resulta otro gran problema para los traductores. La traductora inglesa mantiene el vocablo en castellano y lo deja en cursiva (“we come from some *patrón* who didn’t take responsibility.”), mientras “*Gutsman*” (hacendado) es la opción alemana. En cambio, en la traducción china, los errores invalidan la complejidad de esta angustia de pertinencia tanto nacional como personal.

La palabra “arraigo”, que en este contexto se refiere a un asentamiento familiar y social, deja espacio a la interpretación de los traductores. La traducción alemana “Familienwurzeln” reproduce el sentido original. La inglesa opta por no traducir la palabra pero refuerza el sarcasmo transformando la frase en “resigned to find any sign of **encouragement** from me” (énfasis mío). Y “贵族气” (guìzúqì, temperamento de aristocracia) en chino se puede entender como una continuidad de la interpretación anterior sobre “huacho”. En vez de simplemente sustituir la palabra por un vocablo chino equivalente, esta selección muestra una tendencia explicativa de la traductora, pero se conserva el tono sarcástico a pesar del error anterior. A través de la traducción, cada traductor inserta su entendimiento en el texto excluyendo otra posibilidad interpretativa. Se revela también la prioridad que cada uno pretende reservar y transmitir.

Dentro de este párrafo analizado, los tratamientos de la palabra “moreno” en los diferentes idiomas constituyen un ejemplo que refleja las normas sociales sobre traducción, que quienes las ponen en práctica deben ser conscientes de cumplir. Si bien en el contexto latinoamericano el uso de “moreno”, y en chino, de “raza morena”, no suscitan problemas, en otros contextos, como en el angloparlante y germanoparlante, puede verse que a las traductoras les

resulta más “correcto” optar por “dark-skinned” (de piel oscura) y “dunkel” (oscuro) sin especificar el color, lo cual se supone debe evitarse en ambos contextos socioculturales. Para Anthony Pym, este es un argumento para la “no-autoría” de los traductores; sin embargo, en la práctica se observan consideraciones morales que parten de una conciencia de “autoría”: “Authorship...it concerns not just creativity or individuality, but also ethical responsibility” (Pym, 2011, p.32).

La traducción de *Formas de volver a casa* revela que aparte de los factores externos (una fuerza colectiva del mecanismo de creación de valor en la industria cultural, en este caso, Zambra como un nuevo autor mundial, sucesor de Bolaño que se debe leer) y de los factores internos (el texto original contiene rasgos que facilitan la circulación: poco localismo, referencias multiculturales, narraciones de dimensión limitada, ambientadas en entornos íntimos, sin un fondo sociohistórico muy complejo para los lectores chinos), los cambios generados en la traducción a distintos idiomas mostrados aquí, sean pérdidas o ganancias, facilitan convertir una obra en un producto transcultural por el intento de acercar un texto a la expresión habitual del idioma y a la cultura meta, adaptándolo tanto a la tradición literaria como a los tabúes discursivos del contexto receptor.

3.2.3.3 La función-autor reconfigurada

En su estudio, Caroline Summers encuentra grandes diferencias de la función-autor por la que se caracteriza Christa Wolf en el contexto inglés, en comparación con la que se construye en Alemania. Estos cambios que se generan a causa de las estrategias empleadas por editoriales constituyen “the institutions of the receiving discourse and their narratives of self, over which the writer has no control” (2014, p.12). Como se ha discutido al principio de este apartado y que se puede observar en los casos de los autores del *Boom* y de Bolaño, la autoría traducida ha sido afectada por los factores dentro del contexto receptor, —la apropiación por parte de las expectativas institucionales dominantes en el discurso chino, las normas estilísticas, el posicionamiento ideológico y el imperativo comercial de las editoriales—, que se ejercen como influencias que diversifican la imagen del autor y la interpretación sus obras. Si bien se ha puesto de manifiesto en casos anteriores que los autores traducidos están destinados a este tipo de negociación o mediación de los discursos de destino, cediendo a los (para)textos el poder de (re)construir su identidad, hoy en día la colaboración del autor mismo en esta fuerza institucional puede agregar otra perspectiva hacia este tema.

Para empezar, interesa comentar la colección a la que pertenece la primera edición de *Formas de volver a casa* que se publicó en 2013. *Novella* (novela corta), igual que *Short classics*, que he mencionado en el capítulo anterior, es una colección de Shanghai 99Readers que tiene como objetivo descubrir e introducir obras de autores extranjeros sin traducciones antecedentes al chino. Esta estrategia ha de entenderse como un compromiso que hace la

editorial en un mercado donde se consume un largo periodo para formar un círculo de lectores de un autor extranjero desconocido: publicar una obra suya en este tipo de colecciones es un inicio, una prueba, o en muchos casos la única oportunidad. Entonces, como parte de una colección, la portada del libro sigue el modelo uniforme con una foto del autor (que lo repitió después en la tercera edición), de manera que se distingue de las versiones inglesa, española y alemana, las cuales destacan el contenido con figuras de niño y del auto, imágenes correspondientes a los fragmentos de la novela. Específicamente, la española y la alemana eligen fotos en blanco y negro y de color marrón evocando un tono del pasado. De aquí probablemente se puede entrever la diferencia de las editoriales chinas con las europeas: las chinas se concentran en la consolidación de un autor, y las últimas se fijan más en las obras.



Imágenes 14, 15 y 16. Portadas de la primera (2013), segunda (2016), y tercera (2018) edición china



Imágenes 17, 18 y 19. Portadas de la edición española (2011), alemana (2012) e inglesa (2013)

Todas las obras de la colección empiezan con un prólogo general a cargo del escritor chino Bi Feiyu, en el que intenta recurrir a los términos europeos para argumentar la “legitimidad” de *Zhongpian xiaoshuo* (novela corta), una categoría que, según él, surgió en China a finales de los años 70, poco después de la muerte de Mao, con el movimiento literario *literatura cicatriz*. Para retratar los sufrimientos y trágicas experiencias de intelectuales durante la Revolución Cultural y el Gobierno de la Banda de los Cuatro, una novela corta era el género “más adecuado”, porque “estaban ansiosos de expresar” y “no les permitían diez años para trabajar minuciosamente en una obra” (Bi, 2013, p. 2). Sin haber encontrado una definición concreta en la tradición literaria europea, el autor escribe entre líneas lo innecesario de establecer lo legítimo de un modelo exitoso de literatura contemporánea china acudiendo a la historia propia, o a las tradiciones ajenas. Independientemente de la decisión editorial, con tal declaración se construye un corpus de las novelas cortas o de cuentos largos del mundo a través de la traducción, para dar importancia a este “género sospechoso fuera del contexto de la literatura contemporánea china” (p. 1). En este sentido, la incorporación de *Formas de volver a casa* en una colección de novelas cortas justo se acomoda al origen de

este género literario en China y el autor chileno aparece como un representante de la narrativa del pasado amargo de su país como los autores chinos de *literatura cicatriz*, aunque en la recepción internacional, Zambra recibe más atención por su estilo conciso y pulcro, así como las técnicas metaficcionales por haber escrito sobre los heridos históricos.

Al final del libro se encuentra una nota de la traductora que incluye una breve biografía del autor, una reseña y comentarios de la novela. Como una pre-recepción, la nota abre un espacio público entre el autor, el editor, el traductor y el lector. Se supone que los elementos que se destacan son la información que se considera de interés para el lector, y que al mismo tiempo suscitan una ambigüedad en la voz detrás de este texto. Zambra es presentado, en primer lugar, como un escritor joven bien premiado y que ha sido elegido en las listas de *Granta* y Bogotá 39 de *Hay Festival*, que es “ponderado por el ex-presidente estadounidense Bill Clinton por ser un evento solemne en el ámbito intelectual que puede compartir fama con *Woodstock*” (Tong, 2013, p.123). En seguida, comenta brevemente el contexto de la dictadura, el conflicto generacional, el crecimiento del protagonista y su deseo de reconstruir una escena para “los personajes secundarios”. Aunque la nota de traductora está situada al final del libro, acaba con un tono persuasivo como si fuera un texto para leer antes de empezar en la novela:

La novela habla de la dictadura, de una crisis nacional y de una época, pero no es para nada un trabajo político. Zambra incorporó en la narrativa elementos como poesía, humor, canciones pop, crítica literaria, entre otros, los cuales enriquecen la experiencia de lectura. Aunque Chile es uno de los países más alejados de China, los argumentos ficticios nos resultan familiares. En la colisión entre las

dos generaciones, se muestran tanto las luchas y frustraciones de los padres, como orgullos y autoreflexiones de los hijos, que tal vez también pueden hacer eco en nosotros. El autor cuenta su experiencia emocional de manera continua y agradable. Nos hace sentir que nuestro pasado también se halla en su narración.

El camino a casa es un camino en búsqueda de recuerdos y sueños de la infancia, que está destinado a ser un viaje lleno de gran dificultad y de sentimientos mezclados. Que todos puedan reflexionar y se queden impresionados durante este viaje. (Tong, 2013, p.124, la traducción es mía)

Como se ha mostrado arriba en la traducción textual, existe aquí también una neutralización de tensiones. Identifica el papel importante de la tensión generacional en la novela, pero no la asocia con las disparidades ideológicas entre dos generaciones sino la universaliza. Asimismo, la traductora enfatiza que la obra es “para nada un trabajo político”. Señala el carácter autobiográfico de la novela citando la entrevista de Zambra: “Creo que tengo poca imaginación, en verdad. Pero tengo buena memoria [...] tiendo a hablar más bien del lugar donde vivo y de la gente que conozco” (Acevedo, 2011, p.14). Con insertar tal afirmación del propio autor en el libro, se diluye el límite ya ambiguo entre ficción y realidad, memoria personal y experiencia colectiva, un tema que permea en la recepción china.

Los artículos de la prensa mezclan reseñas de los libros y una breve biografía del autor o una descripción personal sobre el autor, su humor y agradable personalidad si se trata de entrevista. En una entrevista con periodista chino,

hablando del eje de su novelas, y por otra vez, acortando la distancia entre el narrador-protagonista y el autor mismo:

Todas mis obras literarias hablan del tema del ‘sentido de pertinencia’, en el que se incluye la relación entre el autor y su propio país. Los chilenos de nuestra generación nos sentimos excluidos por la historia. Nuestro recuerdo de la infancia es ficticio, y no figurativo. Cada día que recordamos nuestra infancia, se diferencia a lo que tenemos el día anterior. Nuestra memoria de la infancia vienen desde el dictado de otra persona, en lugar de lo que recordamos sobre lo que pasó. Mi libro también trata de responder a esta pregunta: Acerca de la historia, hay diferencia entre memoria individual y colectiva? Creo que las dos cosas no se pueden dividir. (Bo, 2016)

Es significativa la influencia epitextual en la función- autor en que el mismo escritor participa siendo una de las guías interpretativas. En los críticos periodísticos del autor en chino, siempre existen unas citas desde las entrevistas con Zambra. Se hace énfasis en la reconstrucción de la memoria histórica a través de una narrativa irrelevante de ideología sobre la infancia, el anclaje al pasado y los sentimientos nostálgicos.

Cabe mencionar que la novela *Formas de volver a casa* en sí se editó por primera vez en 2013 sin haber repercutido en los críticos literarios chinos. De hecho, no fue hasta la visita del autor a la Feria del Libro de Beijing en 2016 cuando se publicaron estos artículos sobre Zambra. Antes de esta fecha, su nombre no llamó atención fuera de unos resúmenes anuales sobre la producción literaria en el ámbito de habla española, en los cuales lo mencionaban brevemente. Durante la visita de Zambra en China, se celebraron a la vez

unas charlas con la participación presencial del autor con la ocasión de la publicación de su colección individual. El autor también dio un taller de literatura en Beijing. Los participantes a estas actividades culturales pueden sentirse incitados como futuros lectores de sus obras. Los apoyos institucionales son importantes en este caso, el viaje fue organizado por la editorial y financiado por la Embajada chilena en China. Una de las actividades se hizo en el Instituto Cervantes en Beijing y en cada charla estuvo presente también el cónsul de Cultura chileno.

Si la traducción forma la base del encuentro de una obra con sus lectores fuera del lugar de producción, la presencia del autor en la feria del libro, las charlas y entrevistas que dio en persona convergen en dinámicas orientadas a desenvolver la circulación. La política editorial de Shanghai 99Readers consiste en intentos de publicar continuamente a un autor y de esta forma desarrollar un grupo de lectores. El editor de Zambra afirmó el papel crucial que desempeña la presencia del autor para la promoción de libros: “Si los escritores extranjeros contemporáneos no vienen, el interés para sus obras será difícil de provocar. Los escritores extranjeros con poca visibilidad en China son difíciles de comercializar”⁹⁰. La misma estrategia se emplea para la introducción de las otras voces narrativas que han sido recibidas en la tierra china últimamente, Samantha Schweblin y Paulina Flores, también Valeria Luiselli por operación de Wenjingbook. La función-autor es como un sistema solar donde los diferentes componentes se mueven en su órbita para rellenar los huecos conceptuales con respecto al autor. Al reflexionar sobre los elementos textuales y extratextuales que operan en su configuración, para un

⁹⁰ Entrevista con Peng Lun realizada el 20 de septiembre de 2016.

autor mundial como Zambra, que se conocen por los lectores en forma de traducciones, aparte de su propio juego autoficcional con la distancia entre autor ficcional y autor empírico, los componentes gráficos en las portadas, los prólogos y epílogos alógrafos, las entrevistas y lo generado por las estrategias de promoción de libros, se suman a este juego de distancia. Si la recepción china de Bolaño revela el impacto de los mecanismos interpretativos intermediarios, el caso de Zambra ofrece un punto de vista sobre la intervención propia del autor en la formación discursiva de la autoría, y ambos se conducen a una tendencia isomorfa en la recepción de un autor de circulación mundial hoy en día.

4. Agentes, instituciones y la traducción literaria

4.1 Un campo en transición: el desarrollo del campo editorial chino

4.1.1 La reforma editorial y los nuevos actores

Volvamos al inicio de la edición de la Colección de Literatura Latinoamericana por la Editorial del Pueblo de Yunnan en 1987. En ese entonces, el intercambio de correos entre agentes literarios y editores, la negociación y compra de derechos, la intervención de agencias intermediarias taiwanesas, la participación en ferias internacionales (prácticas habituales de hoy en día) todavía no formaban parte de los mecanismos del sector editorial en China. Las fuentes de información se limitaban a realizar unos “viajes de investigación” al extranjero y era sobre todo la academia quien desempeñaba un papel más destacado en el descubrimiento de nuevos autores y obras. La selección de los textos para la colección fue un resultado de la colaboración con la Asociación de Estudios de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana, una organización virtual en la que se reunían los traductores e investigadores de varios institutos, o mejor dicho, “roturadores”, que asumían más responsabilidades que la traducción por falta de editores con conocimientos de español⁹¹.

A finales de los años 80, los mecanismos del mercado dejaron un mayor impacto en las actividades editoriales, y los actores del campo empezaron a

⁹¹ Esta información parte de la entrevista con la profesora Sheng Li, realizada el 31 de agosto de 2016 en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Beijing.

operar con conciencia comercial (Hong y Li, 2001). Para la Editorial del Pueblo de Yunnan, la decisión de publicar esta colección partió de la pretensión de “no sólo buscar la eficacia económica, sino sobre todo para obtener capital simbólico dentro del sistema existente” (Teng, 2011, p. 96). La venta no era tan satisfactoria. La colección no hubiera sobrevivido a la prueba del mercado sin el apoyo financiero del Octavo Plan Quinquenal del Gobierno. La edición continuó hasta 2001, lo cual pone de manifiesto que la firma del Convenio de Berna por parte de China en 1992 no cambió inmediatamente el panorama de importación de libros extranjeros⁹².

No fue hasta el año 1997 que la cantidad de derechos extranjeros adquiridos superó por primera vez la cantidad de los títulos vendidos y el número de los libros importados empezó a crecer. En 2001, China se unió a la Organización Mundial de Comercio. Frente a la inminente competencia de las multinacionales, el sector editorial, como los otros, se fueron regulando paulatinamente. Se celebró la Conferencia sobre la reforma piloto del sistema cultural nacional en 2003, y la reestructuración de la editorial se incluyó en la agenda de trabajo gubernamental. Al concluir el año 2003 el Consejo del Estado chino emitió una serie de reglamentos, entre ellos, “provisiones para apoyar el desarrollo de industrias culturales en la reforma piloto del sistema cultural” y “provisiones para la conversión de las instituciones culturales estatales con fines de lucro en empresas”. Se emprendió desde entonces una

⁹² Además, en 2003, la Editorial Central de Traducción y Recopilación publicó una colección de “Obras clásicas, traductores maestros” en formato de bolsillo que contiene una antología de cuentos de Cortázar y *Aura* de Carlos Fuentes, traducciones no autorizadas, solo por mencionar un ejemplo.

reforma sectorial encaminada a lograr la transformación de las instituciones culturales estatales con fines de lucro en empresas orientadas al mercado⁹³. La reacción normativa sobre el sector editorial consistió en los siguientes aspectos:

En primer lugar, consistió en el lanzamiento de la reestructuración orientada a una economía de mercado y a la formación de grupos para integrar los recursos locales. Desde que el piloto de la reforma, el Grupo Editorial Shiji de Shanghai (la Editorial del Pueblo de Shanghai, la Editorial de Traducción de Shanghai, etc.) se estableció en 1999; hasta el 2012, las editoriales que antes eran instituciones públicas experimentaron un largo proceso de reestructuración. Fundar sucursales en Beijing o en Shanghai, ciudades donde se reúnen más recursos culturales, resultó otra solución para los grupos editoriales provinciales en un contexto donde la competencia era cada día más feroz. Este fue el caso, por ejemplo, de la Editorial de la Universidad Normal de Guangxi, que fundó Beibeite, su primera sucursal privada, en Beijing en el año 2000. Un año después se estableció Wenjingbook, una sucursal del Grupo Editorial Shiji de Shanghai, también en Beijing.

En segundo lugar, se trató de atenerse al principio de priorizar la inserción del capital privado nacional en las áreas abiertas a inversiones extranjeras y privadas. Desde el nivel de toma de decisiones de la autoridad, se mantuvo

⁹³ Están fuera del marco de esta reestructuración hacia empresas orientadas al mercado las instituciones editoriales para el bienestar público sin fines de lucro, como por ejemplo, la prensa Braille.

una visión clara para alentar, apoyar y guiar la inversión de capital privado nacional en la industria editorial. Fue en este contexto en el que nació la empresa Thinkingdom en 2002, y la empresa de Shanghai 99Readers' Culture, con capital tanto estatal como privado, en 2004, por mencionar algunas.

A nivel práctico, la dicha “remontada de la literatura latinoamericana” tiene su raíz en esta reforma, si se considera la traducción como una práctica social, como nos la recuerda Sapiro: “translation is not a disembodied activity but a social practice which depends on intermediary [agencies]” (2008, p. 158); especialmente cuando la adquisición de los derechos de autor marcó un obstáculo en la publicación de obras extranjeras y se fue convirtiendo en la premisa de una práctica de traducción.

Translation can be a means for accumulating symbolic capital and building a credible list. For newcomers and small firms, specialization in translation from particular languages can also constitute a ‘niche’ with limited competition. (Serry, 2002, citado en Sapiro, p.157)

Esta afirmación explica lo que se ha mostrado en el caso de la Editorial del Pueblo de Yunnan: una entidad poco conocida y que nace en una provincia remota, la cual estableció su posición en el campo literario con la Colección de literatura latinoamericana (拉丁美洲文学丛书) en una época en la que la potencia de las luchas del mercado todavía no se libraban totalmente. ¿Cómo destacarse en un campo donde surgen al mismo tiempo muchos actores emergentes y antiguos participantes con una nueva identidad ?

Con la reforma sectorial iniciada en 2003, las editoriales se enfrentaron a una lucha feroz por porciones del mercado. Muchas editoriales adoptaron la estrategia de publicar una tirada menor en la primera edición, pero aumentar en cambio la diversidad de géneros. Como un indicador decisivo de la formación de la marca y mercadotecnia de una editorial, la edición de *bestsellers* traducidos afectaría el estatus de una empresa en la industria. La clave para ganar la batalla era un *bestseller* que atrajera también a los lectores que consumen alta literatura. Para todas las editoriales chinas, especialmente las que se especializaron en literatura extranjera, publicar la versión autorizada de *Cien años de soledad* fue “un sueño incumplido” por la dificultad de conseguir el derecho de traducción desde la agencia de Carmen Balcells. *Cien años de soledad* era, obviamente, una opción inteligente, porque ya había repercutido tanto en los círculos profesionales como en el mercado en los años 80. Para la agente literaria Carmen Balcells, publicar uno o dos escritores de su agencia, como por ejemplo Cortázar, Vargas Llosa u otros narradores, fue un *test* previo para evaluar la capacidad de la editorial. Este examen tomó entre 2 y 4 años y resultó en un pequeño resurgimiento de los autores latinoamericanos en China⁹⁴.

La vuelta del interés por la literatura latinoamericana más visible fue sin duda la reedición de las obras de García Márquez desde 2011. Thinkingdom se convirtió, a cabalidad, en una editorial estrella. A ello contribuyó también la

⁹⁴ Esta información fue extraída de las entrevistas realizadas, en agosto y septiembre, a varios editores chinos, y a Gloria Masdeu, la mánager de derechos extranjeros de Shanghai 99Readers. Cabe mencionar que Masdeu trabajó en la agencia de Carmen Balcells de 2002 a 2010 antes de unirse a la firma china.

historia de cómo la persona encargada de gestionar los derechos de libros extranjeros convenció a Carmen Balcells y el relato del director que fundó la empresa para poder publicar al escritor colombiano. El éxito de *Cien años de soledad* releva los puntos fuertes de las agencias editoriales privadas: flexibilidad y eficiencia, en comparación con los enormes grupos estatales en los que el proceso de toma de decisiones demora más tiempo. Wenjingbook, la empresa que impulsó el “fenómeno Bolaño” desde la publicación de *Los detectives salvajes* en 2009 es una sucursal independiente del Grupo Editorial Shiji de Shanghai; estas empresas cuentan con un equipo de editores más jóvenes (en 2010, Wenjingbook contaba con un personal de edad promedio no superior a los 30 años) y pueden tomar decisiones dentro de su propia entidad sin tener que pasar por tantos procesos, así que reaccionan más rápido a los cambios que se generan en el mercado internacional.

a. Las editoriales estatales

¿Y qué ha pasado con las editoriales estatales? Las tres editoriales estatales que tienen una trayectoria relativamente fija en cuanto a la publicación de literatura latinoamericana son la Editorial de Traducción de Shanghai (ahora del Grupo Editorial Shiji de Shanghai), la Editorial de Yilin (ahora del Grupo Editorial Phoenix de Jiangsu, fundado en 2001) y la Editorial del Pueblo de Literatura. Frente a la influencia de los grupos multinacionales, la competencia a nivel local y nacional se convirtió en una competencia a nivel internacional y global, y desde la competencia de productos hasta la competencia de marcas. Sin embargo, para el público, su capital simbólico no ha dejado de crecer. Las agencias editoriales “independientes” todavía se ven obligadas a colaborar con estas editoriales estatales porque la publicación

no es un sector manipulado totalmente por la “mano invisible” del mercado. Antes de imprimir los libros, hay que pasar por la supervisión del contenido y usar el CSBN solamente asignado a las editoriales estatales.

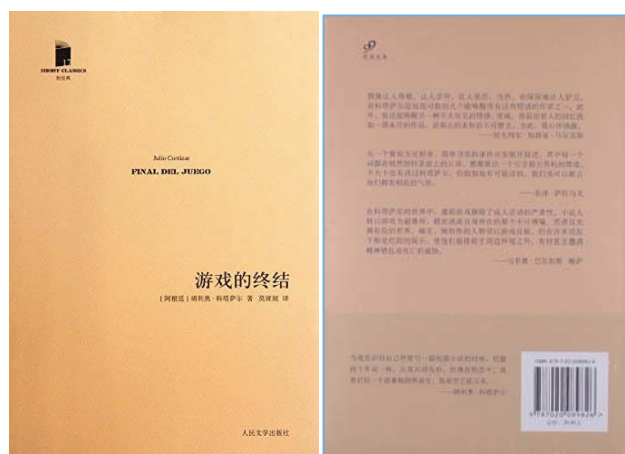


Imagen 20. Portada de *Final del juego* (de la colección *Short Classics*, 2012, Shanghai 99Readers y la Editorial del Pueblo de Literatura)

Puede que el público no distinga si un libro es publicado por Shanghai 99Readers o no, porque el logo de Shanghai 99Readers está en la contraportada y en la portada de un libro aparece “Editorial del Pueblo de Literatura” o “Editorial de Traducción de Shanghai”, aunque en realidad el proceso de edición no tenga mucho que ver con ellas. En 2015, la Editorial del Pueblo de Literatura se convirtió en el mayor accionista de Shanghai 99Readers por su “excelente capacidad para publicar literatura extranjera”; lo anterior quiere decir que la colaboración con otras editoriales está prohibida y que todos los libros de esta empresa tienen que llevar su sello. De manera similar, la Editorial de Traducción de Shanghai separó el departamento de literatura extranjera en dos divisiones y con una sección dividida se fundó

una oficina independiente de forma parecida a las empresas culturales. A través de esta oficina, se publicaron *Obras Completas de Borges* en 2015. Otra estrategia de la Editorial del Pueblo de Literatura para consolidar su capital simbólico fue establecer colaboraciones con la academia y crear el propio Premio a la Mejor Novela Extranjera del siglo XXI. La editorial de Yilin optó por Isabel Allende, Laura Esquivel, Carlos Fuentes y Jorge Amado, pero no generó tanta repercusión como la de García Márquez para Thinkingdom.

Otras editoriales que solían publicar literatura latinoamericana pero que disponían de capital económico limitado casi se estancaron por unos años después de que China se unió a la Organización Mundial de Comercio en 2001. Antes de 2011, algunas siguieron publicando esporádicamente una o dos obras en colecciones temáticas, a veces sin comprar los derechos de autor. En los últimos años ciertas editoriales que antes quedaban relativamente marginadas o fuera del circuito de la publicación de la literatura latinoamericana, como la Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang⁹⁵, de Hunan y de Sichuan, así como la Editorial de la Universidad de Henan empiezan a entrar en la competencia de derechos de traducción, e incluir en sus catálogos escritores latinoamericanos.

⁹⁵ La Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang es conocida por la edición y reedición de colección de Borges en 1999 y 2006, pero los derechos caducaron en 2008 y aparte de esta colección su catálogo solamente cuenta con un libro de Horacio Quiroga y desde 2014 se han agregado los títulos de César Aira.

b. Las agencias editoriales

En las entrevistas a editores y traductores, Shanghai 99Readers y Thinkindom, que han asentado su posición en el campo editorial chino a través de la traducción de obras extranjeras, son frecuentemente mencionadas. La primera es la agencia editorial que publica más obras latinoamericanas en el mercado actual (12 % de su publicación pertenece a autores latinoamericanos), también es la que mantiene un contacto más activo con la red internacional del mundo editorial. Se dedica a editar para lectores más instruidos y curiosos por conocer escritores extranjeros que no han sido traducidos al chino. En su catálogo se ve que publica a Dan Brown y a Juan Carlos Onetti, y J.K. Rowling y Samanta Schweblin al mismo tiempo. En cuanto a Thinkindom, tal como su nombre chino lo indica, “Xin Jingdian” (nuevo clásico), prefiere a los autores con menos riesgos de fracasar en el mercado chino, es decir, los ya consagrados, en vez de descubrir a nuevos autores y formar a un grupo de lectores como Shanghai 99Readers. En su catálogo se destacan autores premiados con el Nobel, como José Saramago o Alice Munro, como una forma de acumular su capital simbólico, así como los *bestsellers* en el mercado mundial, como Paulo Coelho o Haruki Murakami, que permiten asegurar los beneficios económicos. Ambas agencias adoptan la estrategia de combinar los títulos de rotación más lenta con un público restringido y los títulos de mayor venta, pero se observa un aspecto importante que distingue sus catálogos. A pesar de que también cuenta con unos escritores de superventas, Shanghai 99Readers se aproxima más a una editorial “independiente” de producción restringida por el riesgo asumido al abrir puertas para las nuevas voces narrativas extranjeras. Se le permite un riesgo moderado con la estrategia de editar volúmenes

cortos y evitar títulos extensos, y representa cierta dificultad para traducir que puede devenir en fracasos editoriales. En este sentido, Thinkingdom se enfoca en la publicación de autores más “seguros” (Neruda, Cortázar, García Márquez) que pueden adjudicar los beneficios económicos y simbólicos para la editorial sin invertir en el descubrimiento de autores anteriormente desconocidos o poco conocidos.

Wenjingbook es otra agencia que cabe mencionar aquí por haber publicado a Bolaño y Luiselli, dos autores latinoamericanos cuyas escrituras y trayectorias transnacionales adquieren mayor repercusión tanto en el mercado como en la comunidad literaria a distintas escalas. A través de estas operaciones exitosas, es digno decir que la agencia es capaz de tener un diagnóstico acertado del público, de captar y formar su propio grupo de lectores. En la planificación editorial de 2010, la composición de los títulos del catálogo de Wenjingbook debe ser: *bestsellers*, obras de autores clásicos y contemporáneos que encajan en el gusto del equipo editor de Wenjingbook, novelas del género (novela negra, fantástica, etc.)⁹⁶, un modelo para mantener el equilibrio de rendimiento que también nos permite entender la estrategia de otras dos agencias. Es destacable el criterio “符合文景趣味” (literalmente significa “que corresponde al gusto de Wenjing”) en su proyecto, que se puede traducir a un filtro de “valor estético” que producen los editores con

⁹⁶ Información extraída de la presentación de Wang Lei, la gerente adjunta de Wenjingbook en la Feria Internacional de Libros de Beijing en 2010. Publicado 17 de septiembre de 2010. Disponible en http://www.openbook.com.cn/Information/0/636_0.html [Recuperado 09/01/2019]

la finalidad del mantenimiento de su catálogo. Más allá de esto, la meta que pretende alcanzar es consolidar un sello definido por las siguientes características “intelectual, innovador, profesional” (“知性、新锐、专业”), y al final, los libros publicados por Wenjingbook tienen un valor agregado por su marca.

Tras más de diez años de experiencia en el mercado, estas tres agencias ya disponen de catálogos distinguibles de narrativas extranjeras. Los capitales simbólicos acumulados se pueden competir con los recursos de las editoriales estatales tradicionales como la Editorial Yilin, la Editorial de Traducción de Shanghai, o la Editoriales del Pueblo de Literatura.

c. El caso de un mediador cultural transnacional

El movimiento humano en esta época globalizada traerá nuevas posibilidades y formas de edición. Guillermo Bravo es de origen argentino, periodista, traductor y escritor, fundador de revista bilingüe Alba (Berlín, París y Londres), dueño de la Librería Mil Gotas en el Instituto Cervantes de Beijing, profesor de español y de literatura de la Universidad Normal de la Capital y la Universidad de Beijing, fundador de varias agencias editoriales. Su trayectoria personal y profesional multicultural y transnacional le permite realizar unas actividades culturales en forma de revistas, talleres, charlas, tándem literarios, usando recursos de distintos lugares. Es difícil definir su rol dentro un ámbito. Su perfil se acerca a un mediador intercultural. Sus actividades no son resultados directos de una selección de la cultura de adopción. Al principio fundó una asesoría editorial independiente en Hong Kong y tiene en su proyecto de publicación una biografía de Messi y un libro

de Fogwill. El último, según el editor, que “ninguna editorial china va a publicar”⁹⁷. Sin embargo, los límites normativos les obstaculizaron la publicación. Como su empresa era registrada en Hong Kong, fuera de China continental, la adquisición de los códigos para la publicación legal tardó un año. Ahora cuenta con otro proyecto editorial, una consultoría literaria que llega a un acuerdo con la Editorial de Literatura y Arte de Sichuan, tiene objetivo de ayudar a las editoriales chinas a publicar a los escritores chinos en países latinoamericanos y difundir la literatura latinoamericana en China. Su estancia en China desde 2012 le otorga una percepción acertada sobre la situación sociocultural de la China contemporánea y específicamente en el sector editorial. Lo considero un nuevo fenómeno donde los mediadores culturales transnacionales operan entre los emporios multinacionales, complejas maquinarias de mercadotecnia, editoriales independientes en el ámbito hispánico, el sector editorial chino con una lógica mercantil mezclada de una “censura del dinero” y una censura ideológica pero no sistemática. Pretenden promover la edición de los autores latinoamericanos que han sido poco atendidos o cuyos fulgores no están presentes en la escena internacional actual, así como los jóvenes escritores latinoamericanos con residencia en China. Se trata de un canal alternativo en vía de desarrollo, aunque no encumbrará la influencia del dominio de los colosos multinacionales que se ramifica a nivel global y tampoco renovará el panorama de la traducción de literatura latinoamericana en China.

En todo caso, ninguna editorial posee la capacidad de reproducir la hazaña

⁹⁷ Entrevista realizada el 8 de septiembre de 2016 con Guillermo Bravo en Beijing.

En noviembre de 2018 volví a entrevistar a Guillermo en su librería en Beijing.

de Yunnan por lo dispersa, tanto así que se distribuyen los derechos de autor en distintas editoriales. Es imposible para una editorial que obtenga la misma cantidad de autores cuando la compra de derechos de autor deviene obligación para editar los títulos extranjeros. El requisito de renovar los derechos de traducción cada cinco años se suma a los factores que conducen a la diversificación de editoriales con títulos latinoamericanos. Aquí es importante reparar en la observación que Sapiro obtuvo de su investigación sobre editores americanos, franceses e israelíes (2008, p. 160): el polo de gran producción suele tener actores internacionales en su actividad, mientras que los que pertenecen al subcampo de producción restringida poseen una red constituida por especialistas provenientes del campo autónomo. En las entrevistas, ahora los editores chinos, capaces o no de leer en español, declaran un uso habitual de los correos de *book scouts* y al departamento de adquisición de derechos extranjeros como el primer filtro de selección; de vez en cuando consultan reseñas en periódicos españoles (*El País*, *El Mundo*, por el ejemplo la lista de “Los mejores libros en español de los últimos 25 años” es una referencia para unos editores chinos⁹⁸) o estadounidenses (*The New York Times Book Review*), así como la lista de premios principalmente europeos, de lo cual se deduce que “el canon interno latinoamericano” (Liano, 2012) apenas influye en la circulación de su producción literaria en China. En la misma línea, solamente una editora indica que a veces consulta a *Waiguo wenxue dongtai* (Novedades de literatura extranjera), una revista del

⁹⁸ “50 críticos, escritores y libreros de ambos lados del Atlántico eligen los hitos del último cuarto de siglo.” Publicado el 29 de octubre de 2016. Disponible en https://elpais.com/elpais/2016/10/21/fotorrelato/1477063506_019316.html

Recuperado [05/05/2019]

Instituto de Literatura Extranjera. Traductores-académicos como Fan Ye y Zhao Deming son mencionados, pero más bien como fuente para localizar a nuevos; los editores graduados de la facultad de Estudios Hispánicos mantienen su lazo con los profesores; en los últimos años la conferencia bianual de la Asociación de Estudios de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana ha vuelto a ser una plataforma para intercambiar información y encontrar a nuevos traductores. Solamente se ha localizado un caso en el que la investigadora Lou Yu recomendó a las editoriales que publicaran obras de Ricardo Piglia y al final la Editorial Central de Traducción y Recopilación incluyó dos novelas suyas en la Colección de Literatura en Español. Aún así, esta situación se diferencia claramente de la época anterior. La academia china está perdiendo su papel de mediadora. Este sistema renovado ha transformado la división del trabajo cultural.

Bajo las condiciones del sector que he mencionado anteriormente, es difícil encontrar una división clara entre el polo de gran producción y el polo de producción restringida en cuanto a las editoriales cuyo catálogo contiene los títulos latinoamericanos. No se trata de una dicotomía tajante, sino de un sistema híbrido que las editoriales suelen implementar, es decir, dentro de la misma editorial coexisten la publicación de *bestsellers* y la de libros cultos.

4.1.2 Subvenciones gubernamentales: ¿un reverso del mecanismo dominante por la lógica comercial?

Si a nivel nacional “while the market helped literary activity to free itself from the supervision of the State, the State can also become an instrument for saving the rights and freedom of creation from the merciless sanction of the market and the risks of the cultural producers of being exploited” (Sapiro, 2003, p. 457), en la circulación internacional de literatura, los programas de apoyo a la traducción entonces servirán como un tipo de política cultural con el fin de apoyar el polo de producción restringida y consolidar la posición de su literatura nacional en el sistema mundial. Los programas de traducción favorecen la exportación literaria del país emisor y diversifican la importación del receptor. En este sentido, puede ser que el mecanismo del mercado no sea la única dinámica en la selección y publicación. Hoy en día no solamente viajan los textos, los autores y los mediadores, sino también las instituciones. La presentación de los subsidios en las ferias de libro en el ámbito internacional puede contribuir a la transferencia literaria y a la visibilidad del propio programa. Por un lado, las propuestas postuladas para el subsidio son un producto de selección llevada a cabo por editores, *book scouts*, agentes literarios y posiblemente por los traductores y la academia. Por otro lado, la convocatoria y el proceso de evaluación reflejan los valores y preferencias de la entidad de financiación.

Dentro de los 104 nuevos títulos publicados de 2000 a 2015⁹⁹, hay un 10 %

⁹⁹ Sin incluir las reediciones de traducciones antes de 2000, pero si se trata de una traducción reeditada de versión después de 2000, la cuento como un “nuevo título” aquí.

que son financiados por programas de traducción, entre ellos, 5 por Programa Sur de Argentina¹⁰⁰, 2 por el Acuerdo Cuba-China (véase 2.3.2), 3 por ProTrad de México, además, hay un libro de Juan Rulfo financiado por el Ministerio de Educación y Cultura de España (*El llano en llamas*).

Tabla 3. Lista de traducciones financiadas por subsidios (2004-2015)

Programa	Título financiado	Autor	Editorial
Programa Sur	<i>Pájaros en la boca</i> Colección: <i>Sbort Classics</i>	Samanta Schweblin	Editorial de Literatura y Arte de Shanghai+ Shanghai 99Readers
	<i>El enigma Paris</i> (traducción importada desde Taiwan)	Pablo Santis	The Chinese Overseas Publishing House
	<i>La muñeca rusa</i> Colección: <i>Sbort Classics</i>	Adolfo Bioy Casares	Editorial de Literatura y Arte de Shanghai+ Shanghai 99Readers

¹⁰⁰ Según la página del Programa Sur (<http://programa-sur.cancilleria.gob.ar/avance.php>) han aprobado el apoyo financiero para traducir 10 títulos al chino mandarín entre 2009-2018, pero solamente se han localizado 9 obras. Entre ellos están dos libros sobre la historia del tango (*Tango, testigo social* y *El Tango, su historia y evolución*). Últimamente se unió a esta lista *Relatos reunidos* de César Aira, que será publicado por la Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang.

	<i>La pregunta de sus ojos</i> Colección: Novelas adaptadas al cine	Eduardo Sacheri	Grupo Editorial de Nanhai+ Thinkingdom
	<i>Plata quemada</i> (en preparación)	Ricardo Piglia	Editorial de Literatura y Arte de Shanghai+ Shanghai 99Readers
Acuerdo Cuba-China	<i>El juicio del Moncada</i>	Marta Rojas	Editorial de Chino
	<i>La Maleta Amarilla</i>	Marta Rojas	Editorial China Intercontinental
ProTrad	<i>Arráncame la vida</i>	Angeles Mastretta	Grupo Editorial de Nanhai+ Thinkingdom
	<i>Mal de Amores</i>	Angeles Mastretta	Grupo Editorial de Nanhai+ Thinkingdom
	<i>Al filo del agua</i>	Agustín Yáñez	Editorial del Pueblo de Literatura
	<i>Confabulario</i>	Juan José Arreola	Editorial de Traducción de Shanghai
	<i>Bestiario</i>	Juan José Arreola	Editorial de Traducción de Shanghai

El catálogo de Shanghai 99Readers corresponde a su política editorial, que es editar “bestseller de nichos de mercado”. El editor principal de literatura

extranjera de la empresa afirma que “el público target de literatura extranjera es relativamente una minoría, las obras latinoamericanas requieren un nivel de entendimiento aún más alto. Eso decide que no van a ser *bestsellers* en el mercado de masas”¹⁰¹. A través del Programa Sur, publica a Samanta Schweblin y Adolfo Bioy Casares, cuyos libros de cuentos entran en la colección de *Short classics* junto con Chimamanda Ngozi Adichie, Etgar Keret y su paisano argentino Julio Cortázar —cuyos dos libros de cuentos habían sido publicados en la misma colección, pero sin financiación del programa—. Otros autores latinoamericanos son Clarice Lispector, Alejo Carpentier, José Donoso, Rubem Fonseca.

Short classics es un proyecto de publicación iniciado en 2009. Cada año se editan 20 títulos con el fin de mostrar un panorama general de la creación de cuentos en el mundo de hoy. En vez de concentrarse en autores europeos y estadounidenses, amplían su selección a países latinoamericanos y africanos. En el prólogo de la colección, escrito por la escritora Wang Anyi, se enumeran dos o tres escritores de cuentos por país (Maupassant, Wolf, etc.) y sus textos más conocidos por el público chino. La autora resume cómo son las características estilísticas de los cuentos por país, destacando al “cuento” como un género literario que refleja la tradición literaria de un Estado-nación. Este intento de conectar las características textuales y la nacionalidad de los autores revela un interés general entre los lectores, el de la etiqueta “nacional” mezclada con el imaginario literario. En las fajas del libro, donde se destacan palabras como “fantasía, surrealismo, imaginación”,

¹⁰¹ “La literatura latinoamericana que se oculta por García Márquez”, publicado el 7 de mayo de 2014 en *Yangcheng wanbao*.

puede verse que los argentinos obviamente se encargan de la “literatura fantástica”, aunque no todos los cuentos de estas dos antologías son de este estilo. Específicamente, es claro que hacen referencia a Borges para vender a Bioy Casares, y en cuanto a Schweblin, lo que resaltan es el reconocimiento de la revista inglesa *Granta*.

Thinkingdom es una empresa joven pero potente en el sector, tiene un catálogo que incluye tanto *best sellers* como *long sellers*. Publica con subsidios la novela de Sacheri en la que se basa una película nominada al Óscar y dos obras de Angeles Mastretta, las cuales entran en una antología de esta autora. Se observa que en función del carácter de las novelas, la empresa adopta una estrategia de literatura comercial para estos libros, es decir, sin prefacio o nota del traductor (como por ejemplo sucede con muchos libros de la colección *Short classics*) como una guía para los lectores, que cumple la función de consagrar a los autores en el ámbito chino. Estas traducciones se publican con paratextos más sencillos: resumen de la historia, palabras de recomendación provenientes de *Publishers Weekly* o Amazon, así como el uso de conceptos como “ardiente, misteriosa, desenfrenada” que intensifican el estereotipo de la literatura latinoamericana para atraer el público *target* que desea leer obras de Allende.

著作权合同登记号 图字：30-2010-071

ARRANCAME LA VIDA © 1985 by Angeles Mastretta
Simplified Chinese language edition published in agreement with Angeles Mastretta c/o
Agencia Literaria Mercedes Casanovas, through The Grayhawk Agency.
All Rights Reserved.

La presente traducción fue realizada con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción de
Obras Mexicanas a Lenguas Extranjeras (PROTRAD), dependiente de instituciones culturales
de México.

本书翻译受到“墨西哥作品翻译为外国语言支持计划”(PROTRAD)之资助。
此计划附属于墨西哥文化机构。

普埃布拉情歌

〔墨西哥〕安赫莱斯·玛斯特雷塔 著
李静 译

出 版 南海出版公司 (0698)66566511
海口市海秀中路51号星海大厦五楼 邮编 570206
发 行 新经典文化有限公司
电话 (010)68423599 邮箱 editor@readinglife.com
经 销 新华书店



Imágenes 21, 22 y 23. Programas de apoyo a la traducción

Los *book scouts*, a la hora de recomendar un libro, normalmente mencionan la posibilidad de solicitar un subsidio si se proporciona, lo cual deja impactos en la selección de textos. A este respecto, los programas en general fortalecen la imagen cultural (*soft-power*) del país emisor. El logo o reconocimiento que siempre acompaña a la obra financiada añade capital

simbólico tanto a la editorial como al programa en sí. Un autor de un país que ofrezca este tipo de ayudas tendría más oportunidades, pero las propuestas se hacen en base a su política editorial. En la práctica, es sabido que la decisión de publicar un libro es previa a la postulación. A fin de cuentas, el apoyo, en vez de ser un factor principal, es subordinado en la decisión editorial. Por otro lado, los traductores en realidad no se benefician tanto de este financiamiento según algunos informantes. La tarifa media de traducción literaria español-chino está alrededor de 80 yuanes (11.8 dólares) cada mil palabras. Es decir, si un libro tiene 80.000 palabras, se estima que el costo del traductor es de 945.3 dólares, sin restar el impuesto. El subsidio de Programa Sur, por ejemplo, subvenciona hasta 3 200 dólares. El resto no se lo gana la editorial para cubrir otros costos¹⁰². Es posible que durante las décadas anteriores, la subvención española implicaba un gran apoyo económico en comparación con el nivel de precios en China y que resultara el factor principal para la decisión editorial, pero hoy en día el potencial de los programas de apoyo a las traducciones, en contra del modelo centro-periférico en la transferencia internacional literaria, es limitado.

¹⁰² Aquí quería mencionar el caso de *Al filo del agua*, una traducción inédita que se publicó con el fin de celebrar el aniversario 200 de la Revolución Mexicana. En este caso es evidente que la traducción es previa a la postulación para el apoyo. Aunque todavía hace falta confirmar los detalles, se supone que la publicación no sería posible sin el subsidio pero no se sabe si los traductores reciben la retribución o no. Según lo estipulado por las reglas del programa, el dinero debe ser el pago total al traductor, pero en muchos casos, no se usa en el lugar predeterminado según los entrevistados.

4.2 Antologizar América Latina: las antologías y colecciones

4.2.1 Motivos, marcos teóricos, métodos y objetos de estudio

Editar antologías y colecciones de obras traducidas implica un acto de seleccionar y modificar antes de la traducción textual. Más que nada, esta forma de introducir los textos extranjeros puede reflejar que la traducción no es solamente un acto de traducir textos, sino una práctica social que comprende procesos de selección y mediación.

En este apartado se analizarán las antologías y colecciones chinas sobre literatura latinoamericana por dos razones principales. En primer lugar, con respecto a la historia de traducción, como indica Kittel (1995), las antologías se cuentan entre los portadores más reveladores de las influencias literarias porque exponen los criterios de selección aplicados a la hora de importar obras literarias extranjeras. Wijnterp (2015) encuentra que las preferencias poéticas funcionan como normas, “mecanismos que regulan y regularizan el comportamiento de los importadores” (p. 85), es decir, de “los prologuistas, compiladores y editores” (p. 73) cuyas actividades no deben, de ninguna manera, subestimarse.

En segundo lugar, las antologías y colecciones representan unos instrumentos poderosos en la canonización de autores/textos y la formación de relaciones interculturales (Seruya et al., 2013, p.9). Especialmente cuando están geográfica o lingüísticamente delimitados, estos volúmenes fabrican “a

re-imagining of the region as a whole” (Alvstad, 2012b, p. 41) con un efecto de “affirm the expressive cultures of national or micronational communities” (Walkowitz, 2016, p. 537). Las antologías entonces servirían como “privileged locus for studying a target culture’s construction of a specific source culture and literature” (Alvstad, 2012b, p. 43). En muchos casos, estas pueden determinar la recepción, traducción y publicación futura de cierta literatura, independientemente de sus tiradas (p. 43). En palabras de Mujica: “Anthologies convey the notion of evolution (the succession of literary movements) and hierarchy (the recognition of masterpieces). They create and reform canons, establish literary reputations, and help institutionalize the national culture, which they reflect” (1997, p. 204)¹⁰³. Estos dos aspectos determinan que pueden ser un objeto de estudio interesante tanto para los estudios de traducción como para la imagología.

Las antologías y colecciones constituyen la intersección de dos disciplinas porque participan de manera estructural en el proceso de creación de la imagen del “otro” y, al mismo tiempo, se ven influenciadas por la imagen ya establecida en diferentes etapas de la traducción y recepción: 1) Antes del proceso de traducción, funciona como “normas preliminares” (Toury, 1995) en selección de textos; 2) durante el proceso de traducción, puede afectar la decisión del traductor; 3) durante el proceso de recepción, afecta la decisión del lector (Kuran Burçoğlu, 2000, p. 145). Estas imágenes pueden sufrir distintas transformaciones en la recepción del texto, que se deben a limitaciones de tiempo y espacio, así como a las circunstancias

¹⁰³ Mujica, Barbara (1997) “Teaching literature: Canon, controversy, and the literary anthology”, en *Hispania*, Vol.80, No.2 (May, 1997), pp. 203-215.

socioculturales y al conocimiento del público receptor; pero también pueden decidirse por las restricciones dadas por el traductor y por el comisionado, cuya función de configuración y de cambio es significativa (p. 149).

Seruya et al. (2013) señalan la importancia de un estudio histórico sobre las antologías de traducción: “a historical study of anthologies is strongly advised -if it is not the best possible means- to understand the interplay between the dynamics and relationality principles as they meet in given corpora” (p. 6). La relacionalidad se construye por las dinámicas tanto interculturales (por la distancia entre el idioma de origen y de llegada), como intraculturales (dentro de las obras escritas en el mismo idioma). Aunque algunas antologías o colecciones de traducción comparten el hecho de provenir del mismo idioma, lo cual facilita la integración a pesar de ser de diferentes autores, géneros y temas, pero estos últimos componentes quizás sugieren más diferencias y contrastes que lo conectan: el idioma (p. 9). Desde una perspectiva interdisciplinaria, Van Doorslaer, Flynn y Leerssen (2016) también aconsejan tener en cuenta la historicidad de la traducción y la creación de imágenes (p. 6). La afirmación de Leerssen sobre el objetivo de los estudios imagológicos nos recuerda un hecho poco atendido —y que en muchos casos se evita mencionar en el presente paradigma de “literatura mundial” por presumibles críticas sobre una visión “nacionalista”—, que en realidad se trata de un aspecto que no puede ser ignorado:

The objective fact of linguistic difference exists; but the borders crossed by international literary traffic are to a large extent in people's heads, imagined, in that the demarcation between domestic and

foreign cultural space, and the classification and filtering of 'foreign' texts in their dissemination and reception abroad, has to a significant extent to negotiate attitudes as well as linguistic or spatial distance. More fine-tuned systemic or polysystemic models of cultural organization, communication and dissemination will not supersede or abolish the objective primacy of language and linguistic difference, but must certainly allow an imagological dimension into the fundamental discussion as to what constitutes the 'nationality' a given literary text in the first place. (Leerssen, 2007, p.30)

No se puede, entonces, negar el hecho de que los rasgos idiomáticos y culturales, hasta los estereotipos, juegan un papel importante en la transferencia literaria. Una aproximación imagológica e histórica resulta necesaria al estudiar las antologías y colecciones de traducción por su carácter inherente de reducir las obras literarias de cierto origen a un corpus restringido.

Cabe señalar que el presente apartado no se limitará pero se enfocará en las colecciones de traducción. Según la definición de Essmann y Frank (1991), pioneros en los estudios sobre antologías de traducciones, la "selectiveness and structuredness" (p. 67) son los rasgos más destacables de la antología, y que se diferencia de la colección por la cuestión del tamaño: "an anthology is what you can carry home in one hand" (p. 67). Más tarde, Seruya et al. (2013) amplían la noción incluyendo la colección de traducciones y sintetiza la definición: "share the notions of **deliberate selection** of (especially literary) texts or extracts from longer works, based on quality or representativeness

of a wider corpus, and **deliberate recontextualization** in a ‘configured corpus’, which creates a new global meaning different from the mere sum of the meanings of its parts” (p. 4, énfasis del original). La antología suele ser una compilación de poemas o cuentos cortos, mientras que la colección recopila obras de manera integral, lo que implica menos espontaneidad y más preocupaciones prácticas (la compra de derechos de traducción y la búsqueda de traductores, por ejemplo) en comparación con las consideraciones meramente estéticas y/o ideológicas que puede abarcar la edición de una antología de solamente un volumen. En términos de circulación, las colecciones a veces juegan un papel más importante en la construcción de la literatura extranjera por su mayor alcance y periodo de publicación (colecciones que editan un libro al año) de forma estructural al público.

En cuanto a los métodos de investigación, Essman y Frank indican que, a través de estudios sobre la historia interna y externa de la traducción (1991, pp. 73-74), se conseguirá reflejar los fenómenos importantes en la encrucijada de preocupaciones estéticas, traductológicas, sociales y económicas, las cuales implican varios enfoques para estudiar, a saber: material, calidad, selección y exclusión de textos, características textuales de las traducciones, poéticas y criterios poetológicos, audiencia de lectores, importación, reedición de traducciones antiguas, distribución, etc. A nivel global, con el objetivo de realizar un análisis externo, es decir, un estudio de caso que es “concerned with the circumstances and the institutions involved in the translational transfer, as well as the agents” (Frank, 1990, p. 9), los materiales de estudio más importantes son los paratextos que acompañan al

texto traducido, y también resultan útiles otros archivos históricos (periódicos, revistas, programas de televisión, etc.) que registran el imaginario social del contexto meta. Específicamente en el caso de antologías y colecciones, se pueden analizar elementos como: editorial y lugar de publicación, responsables (traductores, poeta/literato, intelectual), receptor y finalidad (receptor general y finalidad de divulgación, receptor específico, por mencionar algunos —véase Enríquez Aranda, 2004—).

Según esta definición, otro objeto de estudio que es primordial son los agentes involucrados en el proceso de traducción. El rol del antólogo o editor se puede entender como “diplomat, a cultural broker, and a judge” (Cisneros, 2017, p. 50), una descripción que combina las funciones fundamentales de este cargo: mediación, coordinación y selección. El punto central de la creación de una antología y colección consiste en este último aspecto: el acto de seleccionar representa el derecho de decidir la inclusión o exclusión de un texto/autor y destaca la doble naturaleza de la traducción literaria: traducir y editar¹⁰⁴, que existe no solamente a nivel puramente textual. De ahí surge el tema de autoridad. En el contexto chino, ya hace décadas que el escritor Lu Xun ([1935], 2002, p.337) observó el rasgo autorial del género antología: “Lo que se refleja a través de una antología no consiste en la calidad de un autor sino de su antólogo. Cuanto más profunda, amplia y afilada sea la visión del antólogo, más precisa la antología”. La misma característica es también señalada por Pym cuando habla de las

¹⁰⁴ “The dual nature of literary translations would have to be emphasized, not to forget the complex functions of a translator-editor” (Essmann, 1992, citado en Kittel XV).

antologías de traducciones “translation anthologies can be understood within a general frame of authorship” (1995, p. 267). Más allá, Lefevere (1995) señala dos tipos de compromisos a los que un antólogo (un traductor o un editor) se enfrenta cuando inicia un proyecto: en primer lugar, hay que seleccionar los textos para incluir en la antología —ver que sean traducciones existentes o nuevas traducciones—; y, en segundo lugar, existe un área de compromiso en la que se desarrolla un conflicto a tres bandas:

The conflict between the image of the source literature you want to project, the image of the source literature that is common to readers of the source literature, and the pre-existing image of both the source literature and the country that produced it in the minds of the target literature. (pp. 40-41)

De nuevo surge el tema de la imagen del “Otro”. Se desarrolla la función de mediación del antólogo o editor en el proceso de conformar la lista de textos y títulos de literatura extranjera. Teniendo estos aspectos en cuenta, propongo una lectura de los elementos paratextuales del corpus (por ejemplo, diseño de portada, prefacios/postfacios, textos en contraportadas), que incluye principalmente estas cuatro colecciones de traducciones de literatura latinoamericana en chino:

- 1) *Pueblo 59*: “Colección de literatura latinoamericana (拉丁美洲文学丛书)” de la Editorial del Pueblo de Literatura y la Editorial de Escritores (1959-1962);
- 2) *Heilongjiang 84*: “Colección de literatura en lengua española y

portuguesa (西班牙语葡萄牙语文学丛书) ” de la Editorial del Pueblo de Literatura de Heilongjiang y la Editorial de Arte y Cultura del Norte (1984-1996)

- 3) *Yunnan 87*: “Colección de literatura latinoamericana (拉丁美洲文学丛书)” de la Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan (1987-2001);
- 4) *Pueblo 2003**: “Premio a la Mejor Novela Extranjera del Año del Siglo XXI: sección hispanoamericana (21 世纪年度最佳外国小说)” de la Editorial del Pueblo de Literatura (2003-);
- 5) *CCTP 2015*: “Colección de literatura en lengua española (西班牙语文学译丛)” de la Editorial de Recopilación y Traducción Central del CCCP¹⁰⁵ (2015-);
- 6) *Houlang 2018*: “Proyecto de completar el corpus de traducción de la literatura en lengua española (西语文学补充计划)” de la Editorial del Pueblo de Sichuan y la Agencia Editorial Houlang.

En la discusión también mencionaré las siguientes antologías de literatura latinoamericana, algunas de las cuales forman parte de las colecciones arriba enumeradas:

- 1) *Juventud 58*: “Antología de cuentos latinoamericanos contemporáneos (拉丁美洲现代短篇小说选)” de la Editorial de la Juventud China;
- 2) *Pueblo 81*: “Antología de cuentos latinoamericanos (拉丁美洲短篇小说选)” de la Editorial del Pueblo de Literatura;

¹⁰⁵ En inglés, Central Compilation & Translation Press, cuya abreviación es CCTP.

- 3) *Changjiang 82*: “Antología de cuentos por autores latinoamericanos conocidos (拉丁美洲名作家短篇小说选)” de la Editorial de Cultura de Changjiang;
- 4) *CS 82*: “Antología de cuentos latinoamericanos contemporáneos (当代拉丁美洲短篇小说集) (editada por la revista *Shijie Wenxue*)” de la Editorial de Ciencias Sociales;
- 5) *Guizhou 83*: “Antología de cuentos latinoamericanos infantiles (拉丁美洲儿童小说选)” de la Editorial del Pueblo de Guizhou;
- 6) *Juventud 83*: “Antología de cuentos latinoamericanos (拉丁美洲短篇小说选)” de la Editorial de la Juventud China;
- 7) *Changjiang 87*: “Antología de cuentos latinoamericanos románticos (拉丁美洲爱情小说选)” de la Editorial de Cultura de Changjiang”;
- 8) *FLTRP 94*: “Antología de poesía latinoamericana (拉丁美洲诗选)” (editada por las embajadas latinoamericanas en Beijing), colaboración entre el Grupo Latinoamericano y del Caribe de Beijing y la Editorial de Investigación y Estudio de Idiomas Extranjeros¹⁰⁶;
- 9) *Yunnan 88&96*: “Antología de poesía latinoamericana (拉丁美洲诗选)”, “Antología de minicuentos latinoamericanos(拉丁美洲微型小说选)”, “Antología de cuentos latinoamericanos (拉丁美洲中篇小说选)”, y “Antología de novelas latinoamericanas (拉丁美洲中篇小说选)” de la Editorial del Pueblo de Yunnan (forman parte de *Yunnan 87*);
- 10) *Chunfeng 97*: “Prosas clásicas en el mundo: tomo de España y

¹⁰⁶ Según el libro, se trata de una “edición no comercial, prohibida su venta”.

América Latina (世界散文经典：西班牙及拉美卷)” de la Editorial de Cultura de Chunfeng (forma parte de la colección “Prosas clásicas en el mundo”);

- 11) *Huacheng 2007*: “Antología de poemas en prosa latinoamericanos (拉丁美洲散文诗选)” de la Editorial de Huacheng (forma parte de la colección “Traducción de poemas en prosa contemporáneos”);
- 12) *Huaqiao 2008*: “El laberinto de la soledad en el espejo (镜中的孤独迷宫)” de la Editorial de Huaqiao;
- 13) *Xuelin 2011*: “Antología de prosas clásicas latinoamericanas (拉美散文经典)” de la Editorial de Xuelin;
- 14) *Wenjing 2015*: “El veneno del teatro: Dramaturgia contemporánea iberoamericana (戏剧的毒药：西班牙及拉丁美洲现代戏剧选)” de la Editorial del Pueblo de Shanghai (Wenjingbook);
- 15) *CCTP 2015*: “El nuevo cuento latinoamericano (匆匆半生路：拉丁美洲最新短篇小说集)” de Editorial de Recopilación y Traducción Central del CCCP (forma parte de *CCTP 2015*).

4.2.2 Panorama

Las primeras antologías y colecciones de literatura latinoamericana en chino no tardaron mucho en salir después de la publicación de las primeras traducciones individuales en formato de libro en los años 50, y esta práctica permanece en la actualidad. He localizado 4 colecciones con el título de “Literatura latinoamericana” o “Literatura en lengua española y portuguesa” compuestas por títulos hispanoamericanos, así como por 16 antologías, 4 de las cuales forman parte de esas 4 colecciones.

Tabla 4. Cantidad de antologías y colecciones de literatura latinoamericana publicadas en China entre 1955-2015

Periodo	Número de antologías y colecciones publicadas ¹⁰⁷
1955-1965	2
1966-1975	0
1976-1985	5
1986-1995	3
1996-2005	3
2006-2015	6

¹⁰⁷ Cuando se trata de una colección cuya publicación dura muchos años, categorizo según los años en que publican más volúmenes. Por ejemplo, se puede situar a *Helongjiang 84* (1984-2001) en la categoría “1986-1995” porque todos los títulos latinoamericanos de esta colección se publicaron dentro de este periodo. *Yunnan 87* está en “1986-1995” y “1996-2005” porque su publicación duró dos décadas, así como *Pueblo 2003* ocupa “1996-2005” y “2006-2015”.

La cantidad de antologías y colecciones publicadas varía según los años y el cambio cuantitativo cronológico corresponde a la tendencia general de la edición de traducciones de obras latinoamericanas al chino: una ruptura durante la Revolución Cultural y una reducción en la oferta desde principios de los años 90 hasta los primeros años de la década del 2000, seguida por un incremento del interés por la literatura latinoamericana en el mercado desde 2010. Al tomar una aproximación cualitativa y enfocarse en la selección de texto y en los elementos paratextuales de estas antologías y colecciones, se observan unos cambios en la posición de la literatura latinoamericana en el sistema literario chino.

Con base en la taxonomía de Essman y Frank (1991) y Frank (1990), junto con unas condiciones agregadas al estudiar los volúmenes, se puede concluir que en general existen cuatro tipos de antologías y colecciones de traducciones de la literatura latinoamericana al chino:

- 1) antología/colección de traductor: el antólogo/comité de especialistas realiza(n) la selección y la traducción del material que se antologiza;
- 2) antología/colección de editor: el antólogo/editor se limita a escoger traducciones previamente publicadas;
- 3) antología/colección temática/de género literario;
- 4) antología/colección de autor: la forma de publicación varía según el prestigio literario del autor.

Casi cada antología o colección contiene una mezcla de traducciones ya publicadas y elaboradas especialmente para esa edición. La mediación de un

equipo de especialistas en el proceso de edición marca entonces la diferencia entre la primera y la segunda categoría. Todas las cuatro colecciones y la mayoría de las antologías pertenecen al primer grupo. Eso quiere decir que las antologías y colecciones todavía mantienen una clara conexión con la intervención académica debido a su carácter autorial, pero al mismo tiempo quizás implica un valor económico menor. Dentro de la primera categoría cabe mencionar la antología *Huaqiao 2008*, editada por Fan Ye y titulada *El laberinto de la soledad en el espejo*, por su destacable “authorship” (Pym, 1995, p. 267) en la selección de textos, donde la preferencia estética personal la hace distinguir de otras antologías más convencionales.

El tercer tipo (antología/ colección temática/ de género literario) solamente sucede con antologías. El cuento es el género literario más antologizado. Más tarde también aparecen la poesía, el poema en prosa, la prosa y el teatro (véase el Apéndice). Antología temática no es un modelo común, solamente existen *Guizhou 83* y *Changjiang 87*, que son respectivamente cuentos románticos e infantiles.

En cuanto al cuarto tipo, aunque no lo voy a profundizar en el presente apartado, hay que señalarlo porque su existencia refleja el proceso de canonización de un autor extranjero en el sistema literario meta, así como el poder de canonización de las antologías y colecciones. La editorial Thinkindom empezó a publicar las traducciones autorizadas de García Márquez en una colección desde 2011 bajo el título: Obras completas de Gabriel García Márquez (de aquí en adelante *Thinkindom 2011*). También existe “opportunistic anthology that take advantage of a particular date or

ocasion” (Baubeta 2007, p. 44, citado en Seruya et al. 2013, p. 7); un ejemplo es la re-edición de colecciones de Vargas Llosa después de que ganó el Premio Nobel de Literatura en 2010. Sin embargo, si se trata de la primera traducción al chino del autor antologizado, la antología suele ser incluida en una colección multicultural/de literatura mundial que “allow a publishing house to foreground its authors” (2013, p.6), como en el caso de la inclusión de las primeras traducciones al chino de Zambra y Schweblin en la colección *Short classics* de Shanghai 99Readers.

Antes de entrar en un análisis más específico, conviene resumir cuatro rasgos sobre las antologías y colecciones de literatura latinoamericana traducida al chino.

Primero, los títulos de antologías y colecciones transmiten una información fundamental. El hecho de que la mayoría de las antologías y colecciones de literatura latinoamericana se denominen por orígenes de producción y géneros literarios, y no por temáticas —salvo dos antologías—, puede ser una señal de que la literatura latinoamericana es una categoría en el mercado chino. Aunque no se muestra aquí de forma sistemática, cabe señalar un nuevo fenómeno que se viene presentando desde 2010 aproximadamente:

- 1) la emergencia de más colecciones de un solo autor: Colección personal de Allende (Yilin, desde 2007) , Borges (Literatura y Arte de Zhejiang, desde 2008, y Traducción de Shanghai, desde 2015), Bolaño (Wenjingbook, desde 2009), García Márquez (Thinkingdom, desde 2010), Fuentes (Yilin, desde 2012), Vargas Llosa (Traducción de

Shanghai, desde 2011, Shanghai 99Readers y Pueblo de Literatura, dos ediciones, respectivamente desde 2009 y 2015), Zambra (Shanghai 99Readers, desde 2016), Luiselli (Wenjingbook, desde 2018), Cortázar (Thinkingdom, desde 2018), para mencionar algunos;

2) el lanzamiento de antologías de autores latinoamericanos incluidas en colecciones multiculturales: *Pájaros en la boca* de Schwebelin en *Short classics* (Shanghai 99Readers, 2013), dos cuentos de Aira bajo el título *Un episodio en la vida del pintor viajero* en *Classic impression* (Literatura y Arte de Zhejiang, 2014), antología de poesía de Vallejo por diferentes traductores en varias colecciones de diferentes editoriales (Huaxia, 2007; Zuojia, 2014; y FLTRP, 2017), para mencionar algunos.

Por un lado, detrás de esta ola de publicación se halla la lucha de compra de derechos de traducción y, obviamente, un interés por la literatura latinoamericana; por otro lado, esto puede indicar que la “marca latinoamericana”, como una entidad conjunta, quizás está perdiendo su visibilidad en el mercado y está siendo sustituida por la “marca personal” de unos autores. Una evidencia es el corto lapso de tiempo entre la edición de dos colecciones de Borges (2008 y 2015) y tres colecciones de Vargas Llosa (2009, 2011 y 2015). Para los editores jóvenes, especialmente de las nuevas editoriales o agencias establecidas en los últimos diez años, la literatura latinoamericana deja de ser una categoría temática para pasar a formar parte de un conjunto de importación literaria extranjera. Sin embargo, algunos elementos paratextuales de estas colecciones develan que América Latina sigue siendo una entidad indiferenciada en la perspectiva china.

Segundo, en cuanto al género literario, las antologías y colecciones cubren casi todos los géneros y de forma soslayada; el cuento es el género más traducido y mejor representado de todos. Un fenómeno revelador desde la mitad de los años 90 es la diversidad de géneros literarios antologizados, lo cual indica un interés más amplio y profundo en la traducción e investigación sobre la literatura latinoamericana.

Tercero, si uno echa un vistazo al origen de los autores, se hace evidente una pluralidad geográfica cuidadosamente diseñada por los antólogos y editores, que puede considerarse como una de las prioridades en la selección de textos. En general, los autores contemporáneos, y especialmente los autores del *Boom* literario, son más antologizados e incluidos en las colecciones. Además de la función de canonización de autores de estos volúmenes, también se hace evidente una necesidad de renovación del canon, al incluir autores anteriormente inéditos para los lectores chinos en la última década, lo que, al mismo tiempo, va estableciendo la posición de los autores recién traducidos en el sistema literario chino con los instrumentos paratextuales, lo cual detallaré con un ejemplo más adelante.

Cuarto, las editoriales involucradas se pueden dividir en dos tipos, las que se dedican a cultura y literatura en general y las orientadas a aficionados de literatura extranjera. Es cierto que el segundo grupo de editoriales muestra una continuación en la edición de literatura latinoamericana, más que el primer grupo, pero no necesariamente produce más antologías y colecciones de autor que el primero. Como se ha explicado en otros capítulos, las

editoriales chinas están bajo control del Estado. Antes del programa de reforma y apertura iniciado en 1978, la consideración financiera de las editoriales estaba separada de las decisiones del mercado. El precio del libro era bajo y accesible para todas las clases sociales. Fue en este contexto donde nació la colección *Pueblo 59*. Desde los años 80 las editoriales tuvieron que funcionar bajo el mecanismo del mercado y empezar a buscar proyectos rentables, pero sin experiencia relevante. Por consiguiente, las colecciones, cuya edición requiere mayores recursos económicos y humanos que otros libros, representan para cualquier editorial una decisión que hay que tomar con prudencia. Dos colecciones aquí estudiadas, *Yunnan 87* y *CCTP 2015*, se ven beneficiadas, por el Octavo y el Decimotercer Plan Quinquenal del Estado¹⁰⁸ respectivamente. *Heilongjiang 84* se publicó sin ayuda financiera y mostró un criterio de selección textual y una estrategia distinta a la de otras colecciones, lo cual analizaré más adelante.

¹⁰⁸ El plan quinquenal es una planificación directriz y estratégica para emprender los objetivos del crecimiento económico y social del país que se renueva cada cinco años. La tradición de publicar el plan tiene como referente el modelo soviético y se remonta a los inicios del establecimiento de la República Popular de China. El primer Plan Quinquenal se efectuó entre 1953 y 1957. En el marco del plan quinquenal, la Administración general de prensa y publicaciones emite subsidios para proyectos editoriales que se consideran importantes para el desarrollo social y cultural.

4.2.3 Una imagen híbrida de América Latina

En la práctica, los antólogos o editores no siempre se enfrentan con los “compromisos” (Lefevere, 1995, p. 40) anteriormente mencionados. Las distintas colecciones de traducciones pueden ser publicadas de manera paralela por diversas motivaciones, de forma que se ilustre una posibilidad de construir una imagen híbrida de la literatura de una región o escrita en el mismo idioma. Las colecciones de literatura latinoamericana aquí estudiadas responden a los diferentes niveles de tendencias y necesidades del sistema literario meta que no necesariamente se contradicen entre sí. Las colecciones muestran varias dimensiones de la literatura latinoamericana en China: el aspecto revolucionario, exótico y canónico. La coexistencia de distintas dimensiones refleja un ámbito de recepción con un mecanismo de inclusión y exclusión que no se regula por un solo dominio, sino por una mezcla de la búsqueda de intereses comerciales, el poder institucional y las exigencias culturales. Las tensiones, reflejadas en los paratextos, revelan que “interaction occurs between the macro-level of the ideological context, the mezzo-level of the publishers and the micro-level of the target texts” (Gómbar, 2013, p. 262). Teniendo en cuenta el contexto sociohistórico del lado receptor, en vez de representar los aspectos de la literatura de origen, las antologías y colecciones en realidad funcionan “als spiegel des selbst (como espejo de sí mismo)” (Gerling, 2004, p. 113).

Imagen A. Trágica y revolucionaria

La lista de textos y prefacios de las antologías y colecciones revela que en las décadas anteriores los antólogos y editores tenían una pauta de selección

textual basada en una estética de realismo social. Esta dimensión realista prosiguió el discurso predominante antimperialista y anticolonialista iniciado en los años 50, y se extendió hasta los años 80 en el discurso de unos traductores que recibieron su formación durante la década de 1950-1960. Lo anterior determinó que esta lectura realista fuera obvia en las ediciones de los años 50 (*Juventud 58* y *Pueblo 59*) y también en unas publicaciones posteriores:

Publicamos esta antología con el objetivo de expresar nuestro apoyo y respeto a los pueblos latinoamericanos y presentar a nuestros lectores las vidas y luchas de los pueblos latinoamericanos a fin de profundizar la comprensión mutua [...] en los cuentos aparecen mineros chilenos, pescadores cubanos, florista argentina, guía turístico guatemalteco, campesinos que transportan secretamente sal al ejército rebelde, conductores dedicados al comunismo (*Juventud 58*, p. 2).

Una amplia gama de temas que involucran el conflicto entre diferentes facciones políticas después de las Guerras de Independencia Hispanoamericanas, la revelación de diversos males sociales y la corrupción, la naturaleza brutal para la humanidad, la tragedia en la clase social baja, la tragedia del pueblo indígena y su resistencia, invasión militar extranjera, saqueo económico, etc. En resumen, muestran las escenas de la sociedad latinoamericana de este siglo desde diferentes ángulos y nos ayudan a que los lectores chinos comprendan la historia y actualidad de América Latina (*Pueblo 81*, pp. 3-4).

Muchos textos (en esta antología) exponen y critican la realidad de la sociedad capitalista y reflejan la vida dolorosa y la lucha autónoma de los de abajo. Nos ayudan a comprender la historia y la realidad social de América Latina (*Changjiang* 82, p. 1).

Los 43 cuentos de esta antología demuestran de manera amplia los fenómenos sociales en América Latina tanto del pasado como en el presente [...] El texto literario es siempre un reflejo de la vida. Si conocemos América Latina a través de obras literarias [...] nos sentiremos más cercanos al pueblo latinoamericano. Porque la literatura desempeña su papel con su poder de visualizar y resumir [la realidad]. (*Juventud* 83, p. 7)

El imaginario de “un continente desdichado oprimido por el imperialismo” (Teng, 2011, p. 132), construido por discursos reiterados sobre América Latina en los años 50-70, se mantuvo por décadas. La tendencia fue reducir la literatura latinoamericana a una literatura realista. La imagen de América Latina que se creó pasó de retratar un continente víctima de colonialismo a mostrar una sociedad que padece los típicos problemas capitalistas, lo cual explicaría la necesidad de una literatura realista que refleje y reclame las condiciones sociales. Los prefacios nos revelan que el antólogo o editor evaluaba el valor de una obra según su capacidad de plasmar la sociedad y época donde vivía y el nivel de acogida en su propio pueblo¹⁰⁹. Es cierto que

¹⁰⁹ A cierto nivel pareció una norma enfatizar este punto al introducir a un autor y su obra, como por el ejemplo en la *Antología de cuentos de Baldomero Lillo*, de la colección *Pueblo* 59, el prologuista destacó que “su obra tiene un gran número de

“politische und ideologische diskussionen der zielkultur bestimmen die inhaltlichen schwerpunkte der anthologien (las discusiones políticas e ideológicas de la cultura meta determinan el contenido principal de las antologías)” (Gerling, 2004, p. 114). La imagen moldeada por una selección y por una lectura realista y revolucionaria correspondió a la estética predominante de la época y resultó, inevitablemente, reducida y anacrónica por reunir a los autores bajo el mismo discurso de resistencia.

En los paratextos uno también percibe una motivación simple del acto de traducción, de la que siempre nos olvidamos al hablar de este fenómeno que ha durado siglos: dar a conocer al otro. El deseo de conocer y entender el mundo consiste en una necesidad básica y profunda de seres humanos, independientemente de que los motivos de la traducción sean ideológicos o políticos.

Imagen B. Folklórica y exótica

La dimensión exótica en la traducción y recepción se muestra en diferentes niveles, en los elementos discursivos y gráficos. El diseño del libro es el primer aspecto con el que los lectores tienen contacto al elegir obras literarias y, por lo tanto, está relacionado con el lado comercial de los libros. En el diseño se refleja tanto una imaginación general sobre América Latina en la sociedad como el posicionamiento de la antología/colección en el mercado. El uso de elementos exóticos puede ser independiente del estilo literario de los textos de las antologías y colecciones.

lectores entre los trabajadores chilenos” (1961, p.4).

Para la portada de *Pueblo 58* eligieron imágenes de grabado, un soporte artístico estrechamente asociado con los movimientos izquierdistas del siglo XX en China; es claro que, por lo sencillo que es, igualmente expone referencias concretas sobre América Latina: vegetación tropical, guitarra, sombrero, etc.



Imágenes 24 y 25. Modelo del diseño de portada de *Pueblo 59*¹¹⁰

Los títulos de la otra colección analizada, la *Heilongjiang 84*, muestran dos patrones en la selección de título. El primero es la decisión de acuerdo a la posición consagrada de los autores en el sistema literario latinoamericano; el segundo es la elección de los libros bien vendidos en el mercado latinoamericano que suelen tener contenido melodramático y sensual. Este autoposicionamiento contradictorio confirma la observación de Teng (2011): En la etapa inicial de comercialización, adaptarse a una demanda vulgar o perseguir una producción de literatura culta fue un tema confuso para las

¹¹⁰ Izquierda: *Tradiciones peruanas*. Derecha: *Antología de cuentos de Baldomero Lillo*.

editoriales (p. 99).

En la lista de obras de *Heilongjiang 84* este tipo de confusión es más visible que en *Yunnan 87*, otra colección que se publicó en la misma época. En esta última colección hay novelas clásicas alrededor de la denuncia social y política, como *La rebelión de las ratas* de Fernando Soto y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán; obras de escritores del *Boom* literario como *Este domingo* de José Donoso y *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez; libros populares en América Latina, como *Pero sigo siendo el rey* de Carlos Salem y *La vida y yo* de Blanca B. Mauries —*Pero sigo siendo el rey* y *Teresa Batista cansada de guerra* (de Jorge Amado) evidencian, por ejemplo, la vulnerabilidad de las mujeres en una sociedad machista, para mencionar algunos—.

Lo interesante aquí es ver cómo se presentan las novelas de diferentes temas y estilos en una misma colección y, además, cómo se adaptan a los intereses de los lectores chinos. Un factor que reúne estos elementos heterogéneos, siguiendo la tesis de Teng, es la carencia de subvención gubernamental. A diferencia de *Yunnan 87*, que cuenta con un apoyo financiero del Estado, la editorial busca una maximización de beneficios económicos a través de la colección *Heilongjiang 84*. Los elementos paratextuales confirman de manera más explícita la finalidad rentable.

Esta colección forma e intensifica otro imaginario sobre América Latina que existe paralelamente a la imagen realista: el de la dimensión exótica. La construcción de este imaginario se puede observar en los cambios realizados

en la traducción de títulos, así como en el diseño iconográfico de portadas con figuras de mujeres emocionalmente cargadas y composición de gestos y cuerpos con connotaciones sensuales. A continuación unos ejemplos:



Imágenes 26, 27 y 28. Portadas de la colección Heilongjiang84¹¹¹

- *Una mujer de cuatro en conducta* (1948), del autor colombiano Jaime Sanín Echeverri, se traduce al chino “红颜薄命 (1989)”, que viene de una frase hecha china que dice: la mujer hermosa suele sufrir una vida dura y morir pronto;
- *La vida y yo* (1954) es una novela mexicana escrita por Blanca B. Mauries. En chino, se traduce como “多难丽人 (1984)”, que significa “la bella desafortunada”;
- *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), del autor brasileño Jorge Amado, se traduce al chino como “厌倦了妓女生活的特雷莎·巴蒂斯塔 (1988)”, que literalmente significa “Teresa Batista cansada de su vida como prostituta”;
- *Este domingo* y *El lugar sin límite* en el mismo volumen bajo el título “周

¹¹¹ De izquierda a derecha: *Pero sigo siendo El Rey*, *Teresa Batista cansada de guerra* y *Este domingo*.

末逸事 (1986)”, que quiere decir “Anécdotas de fines de semana”.

Según la traductora de *Este domingo*, la propuesta de cambiar el título la hizo la editorial con el fin de atraer a más lectores, estrategia que funcionó bien. Los 13 965 ejemplares se terminaron pronto.¹¹² Aquí volvemos a comparar *Yunnan 87* y *Heilongjiang 84*, ambas con un equipo de especialistas que cooperaron en el proceso de selección de texto. La consideración comercial de la editorial fue lo que determinó los distintos aspectos físicos de la colección y, consecutivamente, las diferentes imágenes que creó sobre América Latina y su literatura.

Aquí América Latina pertenece al “Occidente”, o al bloque de “los capitalistas decadentes”, en el mapa conceptual chino. Incluyeron en la colección novelas con temas parecidos como *Una mujer de cuatro en conducta* y *La vida y yo*, que cuentan sobre una chica, posiblemente proveniente del campo y nueva en un entorno urbano complicado, que es fácil de ser defraudada por los muchachos de carácter flojo y voluble, de manera que suele enfrentarse a una explotación de su belleza y recursos sexuales. Esto sucede cuando China estaba experimentando una rápida transformación

¹¹² “Estas dos novelas salieron en un libro bajo el título en chino *Zhoumoyishi* (que quiere decir: *Anécdotas de fines de semana*, una vergüenza nuestra, el título nos [lo] impuso el redactor, pues como la primera obra suya publicada en China, creía que así podría atraer al lector, pero en realidad, cuando el libro salió se agotó en seguida, incluso no pudieron mandarme los 50 ejemplares que había pedido para regalar a mis amigos hispanistas.” Extracto de la carta de Duan Ruochuan a José Donoso fechada 19.feb.1992, pág.1.Box 79, Folder 4 del archivo “José Donoso Papers” de la Universidad de Princeton.

social en la década 1980 después de Reforma y Apertura en 1978. En los prefacios de estas novelas aparecen términos relacionados con la función didáctica y la conducta moral. Se destacan el aspecto exótico y melodramático en el sentido de que los personajes en las novelas llevan un estilo de vida sin restricciones, muy distinto al de los chinos. Los prologuistas hicieron hincapié en la actitud latinoamericana hacia el sexo, lo cual los lectores chinos deben leer con una perspectiva cautelosa, como es ilustrado en la traducción de *Mar muerto* de Jorge Amado:

Sobre la descripción del sexo, que se puede leer en muchos lugares de este libro, los traductores hemos atenuado las expresiones. Aun así, puede que no cumplan con las costumbres de lectura de nuestros lectores. Dentro de las novelas latinoamericanas contemporáneas, hay pocas en las que no involucren el sexo. Esto se debe a que el mundo literario latinoamericano entiende el realismo de manera diferente a nosotros y consideran que el realismo es describir la realidad. La vida sexual es parte de la vida, es entonces inevitable incluirla en las obras literarias. Podemos entender este punto. Además, los estilos de vida latinoamericanos, las costumbres, comparándose con los nuestros, son muy distintos. Los latinoamericanos no tratan la vida sexual como un asunto tan misterioso como nosotros, estar desnudos no está mal visto ni parece tan terrible. Esperamos que los lectores puedan entender. (Chen, 1987, p.4)

Aparte del tono exótico al tratar los textos latinoamericanos, uno percibe una continuación de la lectura realista y una declaración extraña para los

lectores occidentales pero pertinente en un ambiente cultural conservador durante un periodo de transición social.

En la presentación de las novelas, el uso de cierto vocabulario también puede transmitir la perspectiva desde la cual se lee la literatura. La traductora y prologuista de *El amor en los tiempos del cólera* afirma que es “esencialmente una novela tropical, una novela barroca” (Jiang y Jiang, en García Márquez, 1987, p.3). Con el uso de palabras descriptivas como “caliente”, “húmedo”, “viento salado”, intensifica un ambiente caribeño. La selección de estos adjetivos no solamente corresponde al entorno natural donde se produjo la novela, sino también ayuda a construir un imaginario sobre América Latina.

La dimensión exótica a veces también se puede establecer a través de una muestra folklórica. En este sentido, cabe destacar la introducción y traducción de *Pero sigo siendo el rey* del autor colombiano David Sánchez Juliao, publicada en 1983 y adaptada a telenovela en 1984.¹¹³ La novela puede considerarse representativa de la selección de *Heilongjiang 84* por ser una narración de “fusión entre lo popular y lo culto” (Benson, 1987)¹¹⁴. La

¹¹³ Esta telenovela también salió en el canal provincial de Guizhou en 1993. En los años 80 y 90 unas telenovelas latinoamericanas importadas por la CCTV (Televisión Central de China) tuvieron éxito entre los espectadores chinos. Sin duda alguna, estos productos culturales también formaron parte del imaginario sobre América Latina.

¹¹⁴ Benson, John (1987). “Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao”. Disponible en http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-2/9.REC_2_JohnBenson.

incorporación de este texto se hizo, según el traductor, por su popularidad entre el pueblo colombiano, siguiendo un criterio y declaración muy común al presentar a los autores latinoamericanos en los años 50. Además, la musicalidad, junto con la oralidad popular y rural del texto es una buena exposición de la sociedad latinoamericana, especialmente con el uso de líricas de rancheras. En el prefacio escrito por el traductor rebosan descripciones sobre las costumbres folklóricas latinoamericanas, completando así una imaginación heterogénea de este continente lejano.

Imagen C. Literatura culta

Teng (2011) señala que en el círculo literario chino de los años 80 se intentó descartar el discurso político en la discusión sobre la literatura. La clara conexión entre la Revolución cubana y el movimiento literario fue reemplazada por otro discurso que hacía énfasis en que la actitud abierta y los cambios internos dentro del sistema literario latinoamericano provocaron la exitosa internacionalización de la literatura latinoamericana. En el campo de la recepción literaria, esta transición se manifestó a través de una eliminación de la contextualización histórica de la literatura y de expresiones como “la literatura sirve para la política”, que eran consideradas “obsoleta[s] en una época en búsqueda de autonomía literaria” (p. 69). Según Teng, una interpretación equivocada de las teorías posmodernistas, en un contexto global de “Adiós a la revolución”, tomó a Borges como un “maestro del posmodernismo”: la complejidad de la escritura de Borges se redujo a una serie de características estéticas posmodernas superficiales y vacías.

[pdf](#). Recuperado [09/02/2018].

La tercera imagen sobre la literatura latinoamericana (literatura culta) se aleja de su vinculación con la realidad y abraza una globalización teórica. La investigadora descubre que dentro de una colección del posmodernismo de la Editorial de Cultura de Dunhuang, hubo dos volúmenes sobre novela posmodernista, y las obras latinoamericanas traducidas en los años 80 ocuparon un solo volumen titulado “hija del cactus mágico” (pp. 132-133), lo cual es un ejemplo interesante de este cambio de discurso. Aunque esta transición fue más patente en los artículos de recepción, las antologías y colecciones de literatura latinoamericana, como una parte del origen de la recepción literaria, estaban íntimamente ligadas a la producción de una imagen literaria de América Latina.

En la “Aclaración de publicación” se explica que el objetivo de esta colección es “introducir de manera integral, sistemática y planificada las obras literarias latinoamericanas sobresalientes a nuestros lectores, escritores y estudiosos literarios, para satisfacer las necesidades de lectura, enseñanza e investigación”. Se amplía, por ende, el ámbito de lectores potenciales y se apunta a una demanda profesional de una literatura que “ha mostrado su vitalidad desde hace mucho tiempo [...] y ha ocupado una posición importante en el campo literario contemporáneo”. Para el sistema literario chino, el valor de las obras de esta colección reside en la capacidad de proporcionar “un nuevo modelo y experiencia del desarrollo literario de la literatura latinoamericana” para “prosperar en la producción literaria de la nueva época”. Esta aclaración estableció el tono de *Yunnan 87*, cuyo objetivo era, sobre todo, ofrecer una literatura culta. La colaboración con la

Asociación China del Estudio de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana y la subvención estatal fueron dos factores fundamentales en este proyecto editorial que contribuyeron, a cierto nivel, al posicionamiento de esta colección en el mercado y en el sistema cultural.

Las funciones de esta colección corresponden a “creating a universal literary canon” e “introducing novelty to a system” (Seruya et al., 2013, p. 5), hasta se puede decir que la colección cumple cierta función didáctica al fomentar la estética literaria en los lectores chinos a través de sus prefacios explicativos extendidos. Sin embargo, es también lógico que una editorial en un mercado con competencia tenga consideraciones comerciales; en realidad, lo que motivó el inicio de este proyecto no fueron solamente “preservation” o “innovation purposes”, sino también “profit purposes” (p. 5), con fines de rellenar la brecha en un mercado que empezó a interesarse en la literatura extranjera (Teng, 2011, p. 96). La financiación por parte del octavo plan quinquenal del Estado brindó su apoyo para la continuación del proyecto hasta 2001 pese al fracaso comercial.

El diseño gráfico de las portadas de la colección, como el elemento más visible, se ve favorecido en destacar el objetivo de publicación: se acerca más a un “freestanding art objects” que a “marketing devices” (Mossop, 2017, p. 2). Se adoptó un modelo unificado y conciso; en lugar de enfatizar en referencias concretas y estereotípicas sobre América Latina, las imágenes empleadas se basaban principalmente en el contenido de cada libro. En este sentido, *Yunnan 87* fue un intento de regresar a lo literario.



Imágenes 29, 30, 31 y 32. Portadas de la colección *Yunnan 87*¹¹⁵

La importancia de la colección *Yunnan 87* es incuestionable en la corta historia de la traducción de literatura latinoamericana al chino. Al revisar la lista de obras incluidas y compararla con el catálogo de traducciones posteriores al chino, se observa un alto nivel de repetición en la selección de autores, así como de re-edición y re-traducción de títulos incluidos en esta colección. La dependencia de las editoriales chinas en la selección de *Yunnan 87* indica su poder de canonización de autores. Cabe mencionar que la lista de autores de *CS 82* también constituyó un modelo para las antologías y colecciones posteriores. La antología de *CS 82* fue un trabajo del departamento de redacción de *Shijie Wenxue* (Literatura Mundial), revista institucional del Instituto de Literatura Extranjera de la Academia China de Ciencias Sociales, lo cual otra vez puso de manifiesto la activa y directa participación académica en la formación del canon literario latinoamericano en China.

¹¹⁵ De izquierda a derecha: *Rayuela*, *Conversación en la Catedral*, *Antología de textos de Carpentier*, *Cien años de soledad*

Imagen D. América Latina no mágica

Una función importante de las antologías y colecciones es la de actualizar el corpus local. Entrando la década de 2010, por un lado, se ha observado un esfuerzo de “redescubrir la literatura latinoamericana cubierta por García Márquez/el realismo mágico” en la introducción y traducción; y, por otro lado, unas operaciones comerciales hacen que la recepción retorne a las etiquetas estereotípicas. La adopción de estas dos tendencias también marca la diferencia entre la antología/colección de traductor y de editor.

La primera colección de obras completas de García Márquez fue publicada por *Thinkingdom* en 2011, después de la adquisición de derechos de traducción. En el diseño de portada se destaca un uso de colores vibrantes en imágenes que rebosan líneas onduladas y figuras vegetales y míticas. Los títulos de obras parecen estar rodeados de un ambiente carnavalesco.



Imágenes 33, 34, 35 y 36. Portadas de la colección “Obras completas de García Márquez”¹¹⁶

¹¹⁶ De izquierda a derecha: *Del amor y otros demonios*, *Vivir para contarla*, *Doce cuentos peregrinos*, *El olor de la guayaba* y *El abogado mas hermoso del mundo*.

Al comparar las portadas de dos versiones de *El amor en los tiempos del cólera* que pertenecen respectivamente a una colección de Ganadores del Premio Nobel de Literatura de la Editorial de Lijiang (1987), *Heilongjiang 84* (1987), con la de *Thinkingdom 2011* (2012), se nota la diferencia del autopoicionamiento y el objetivo de publicación de las tres colecciones, cuyo impacto se refleja claramente en los elementos paratextuales de un libro. La sencillez de la versión *Lijiang* (1987) garantiza la autoridad de un autor laureado con el premio literario más conocido del mundo. Publicado en el mismo año, la portada de *Heilongjiang 84* encaja en un imaginario de argumentos melodramáticos en novelas latinoamericanas con una intención explícita de atraer a los lectores. Al final, la última traducción mantiene un equilibrio entre lo canónico y lo exótico, que corresponde a la posición prestigiosa de García Márquez en China y, al mismo tiempo, garantiza la atracción de un producto cultural.



Imágenes 37 y 38. Traducciones chinas de *El amor en los tiempos del cólera*¹¹⁷

¹¹⁷ De izquierda a derecha: Versión 1987a (*Lijiang*), 1987b (*Heilongjiang 84*), 2012 (*Thinkingdom 2011*). Se trata de tres traducciones diferentes.

Paralelamente a una recuperación de elementos relacionados con el realismo mágico por parte de las agencias y editoriales, con la convicción de la importancia de diversificar y completar el corpus local, los especialistas promueven su colaboración con editoriales para lanzar nuevos proyectos que muestren otro aspecto de la literatura latinoamericana.

En esta línea, cabe destacar un intento temprano realizado por Fan Ye en el año 2008. Fan Ye realizó una antología personalizada de literatura latinoamericana con el fin de “brindar oportunidades para que los lectores chinos, aunque de manera reducida, se encuentren con una pequeña parte de la pluma de la literatura latinoamericana aún desconocida” (Fan, 2008, p.1). La tarea de exclusión de textos le trajo una “ansiedad de selección”. Sus palabras describen la actualidad de la traducción china de literatura latinoamericana:

No están incluidos los textos de grandes literatos como García Márquez, Vargas Llosa, Luis Borges, Neruda, Paz debido a limitaciones de derechos de traducción o espacio. Afortunadamente, ya están disponibles las colecciones u obras completas de ellos en el mercado. El realismo mágico ha atraído una atención sin precedentes hacia la literatura latinoamericana, pero la riqueza de la literatura latinoamericana no puede ser cubierta por esa etiqueta. En cierto sentido, esta antología es también un intento de mostrar a los lectores un paisaje literario latinoamericano antes y fuera de lo “mágico”. (pp.1-2)

Es obvio que “lo mágico” sigue dominando la imaginación china sobre la literatura latinoamericana. Los textos antologizados en este libro no se limitan a la narrativa contemporánea, que es el género más traducido, sino también pueden leerse los poemas de Sor Juana, de Vallejo, entre otros. El libro es una manifestación de la preferencia personal del antólogo, que se resiste tanto al exotismo como a la lógica del mercado.



Imagen 39. Portada de *El laberinto de la soledad en el espejo*, editado por Fan Ye

Desde 2018, Fan Ye también encabeza el proyecto “Plan para completar el corpus de traducción de la literatura en lengua española” con la Agencia Editorial Houlang. En su lista de autores, de los cuales han anunciado hasta ahora, están Sergio Ramírez, Fernando del Paso y Rosario Ferré. Aunque las obras representativas de Ramírez y del Paso fueron traducidas al chino e incluidas en la colección *Yunnan 87*, no hubo una introducción sistemática sobre las narrativas *postboom* hasta la publicación de *Estudios sobre las novelas latinoamericanas del postboom* (2013) del equipo de investigación liderado por el profesor Zheng Shujiu de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Beijing. Así se explica uno de los motivos del estudio de la literatura *postboom*, que surge de la demanda de introducir nuevos elementos al sistema literario

chino: “siempre nos adherimos al principio y directriz de aprender de la cultura y literatura occidental” (Zheng, 2013, p.1); una continuación de la reflexión de los años 80 cuando tomaban el éxito mundial de literatura latinoamericana como un modelo de desarrollo copiable. Hasta cierto punto, la producción teórica por parte de la academia puede respaldar su intervención editorial. En el libro ofrecen una definición sobre el *postboom*:

Consideramos que ‘爆炸后 (posterior al *boom*)’ es una traducción más adecuada para *postboom* y conforme a los hechos y la historia del desarrollo de la literatura latinoamericana, porque durante este periodo no hubo un nuevo desarrollo literario de forma “explosiva” [...] [Estos escritores] abandonaron el experimentalismo que perseguían los autores del *Boom* literario. Sus narrativas están más relacionadas con la vida cotidiana, centrándose en personajes marginales y restaurando técnicas narrativas tradicionales. En cierto sentido, la literatura narrativa de América Latina en este periodo presenta un retorno al realismo. (p. 21)

Aparte de esta traducción, dicho término también ha sido traducido a “后爆炸 (boom posterior)” (Yu 2012), “后文学爆炸 (boom literario posterior)” (Zhu, 1997), o “后 ‘拉美文学爆炸’ (boom literario latinoamericano posterior)” (Tian, 2016). También se han usado otras nociones al abordar a los autores como “小字辈作家 (escritores de generación juvenil)” (Lin, 1989; Zhu y Sun 2004), “‘文学爆炸’后的新小说 (nueva novela posterior al boom literario)” (Zhao, Teng y Hu, 2007), “第二代 ‘新叙事文学’ (segunda generación de nueva literatura narrativa)” (Zhao, 2003) en los

artículos académicos e historias literarias latinoamericanas. Según Zheng Shujiu, con un cambio sutil de la posición del carácter “后” (*post/posterior*), la palabra implica otro *boom* después del movimiento literario de los años 60, por ende, “爆炸后 (posterior al *boom*)” debe ser una traducción más apropiada. Chen Kaixian (2004), a su vez, señala la inexactitud de emplear “realismo mágico” para describir la literatura latinoamericana; advierte que si se siguen usando los términos *postboom* y posmodernismo al hablar de la literatura latinoamericana en la nueva época se caería de nuevo en el error de generalizar esta producción literaria con una variedad de estilos complejos e intrincados, pero, al fin y al cabo, resulta ser una opción aceptable (p. 60). Aún así, es notable que el uso y definición de *postboom* sigue siendo confuso en el ámbito chino. La noción puede abarcar desde Isabel Allende hasta Roberto Bolaño (véase Zheng, 2013, pp. 27-30), desde Rodolfo Enrique Fogwill hasta Guillermo Martínez (véase Chen, 2004, p. 62).

En la práctica editorial y la recepción periodística, donde es imposible realizar una explicación detallada, el uso del término *postboom* es más frecuente. Este se aplica repetidamente para describir a los autores latinoamericanos de la colección *CCTP 2015*, otro intento de diversificar el corpus chino de literatura latinoamericana. Se trata de un proyecto editorial que se beneficia del Decimotercer Plan Quinquenal, en el contexto de “fortalecer los intercambios culturales entre China y América Latina”. Igual que otras antologías y colecciones aquí estudiadas, en la preparación y realización del proyecto se involucraron latinoamericanistas chinos. La publicidad de los títulos incluidos en esta colección subraya que son “obras

clásicas del *postboom* literario latinoamericano”¹¹⁸, de “la época *post* García Márquez”¹¹⁹, y que “las obras seleccionadas son para un público lector restringido, pero son clásicas”¹²⁰, frases que sitúan la literatura latinoamericana en el nicho de mercado y a la vez otorgan nuevas etiquetas. En la parte hispanoamericana todos los títulos son nuevas traducciones de autores desconocidos para los lectores chinos: Ricardo Piglia, Juan Manuel Marcos, Germán Castro Caycedo, así como una antología, *El nuevo cuento latinoamericano*, editada por Luis Fernando Afanador, que reúne a jóvenes escritores latinoamericanos emergentes en la escena literaria internacional. La selección de textos de esta colección muestra una diversidad temática y de género (cuento, poesía, novela de ficción y no ficción¹²¹). La forma de interpretar y exponer las obras muestra una inclinación hacia una lectura realista.

¹¹⁸ Xinhua: “Aparte de *Cien años de soledad*, se van a traducir más obras latinoamericanas al chino.” Publicado 29 de agosto de 2017. Disponible en http://www.xinhuanet.com/book/2017-08/29/c_129691609.htm. [Recuperado 28/02/2018].

¹¹⁹ “Una fiesta de literatura latinoamericana en la época *post* García Márquez: Nota a la charla sobre literatura latinoamericana.” Publicado 28 de agosto de 2017. Disponible en http://orig.cssn.cn/zx/bwyc/201708/t20170828_3622486.shtml [Recuperado 28/02/2018].

¹²⁰ “Menos conocidas pero clásicas: presentan la Colección de literatura en lengua española en la Feria Internacional del Libro de Beijing.” Publicado 28 de agosto de 2017. Disponible en https://culture.ifeng.com/a/20170828/51784370_0.shtml [Recuperado 28/02/2018].

¹²¹ *Mi Alma se la dejo al diablo* de Castro Caycedo es una narrativa de no-ficción.

Curiosamente, la antología tiene un apéndice de una tabla en el que se enumeran los acontecimientos históricos contemporáneos de orden cronológico en una columna y, a su lado, se muestran de forma paralela los episodios de vida y trayectoria literaria de los escritores antologizados, insinuando una conexión entre realidad y ficción. Se incluye también en la colección la primera traducción china de Piglia: *El camino de Ida*. El traductor declara en la nota posterior que la novela permite a los lectores chinos “ver cómo es la vida real estadounidense en los ojos de Piglia” y “obtener otra perspectiva y más información al observar la situación mundial cambiante” (Zhao, 2016, p.178). El texto de la contraportada funciona como una instrucción que da pautas para un entendimiento “correcto”, y retorna a una perspectiva crítica social: “revela que los llamados ciudadanos ideales cuya creencia es la tecnología moderna de hoy en realidad no tienen fe, ni principios, solamente anhelan conseguir beneficios en el comercio”.

El escritor paraguayo Juan Manuel Marcos tiene una antología de poemas y una novela traducida al chino gracias a esta colección. Según Yin Chengdong, Manuel Marcos es el “líder del *postboom*”, su importancia en el sistema literario latinoamericano es comparable a la de García Márquez. Yin, el traductor de *El invierno de Gunter* e iniciador del proyecto, explica los motivos de incluir las obras de Manuel Marcos: la carencia de literatura paraguaya (solamente se tradujo una obra de Roa Bastos), una propuesta de traducción iniciada por parte de Paraguay con subvención financiera, la buena calidad de la novela y el perfil del autor, cuya “investigación sobre *postboom* es

considerada importante y fundamental en América Latina”¹²². Se coloca también un largo prefacio redactado por un profesor estadounidense sobre el autor y su estilo literario. De esta manera, se eleva el estatus del autor paraguayo en el sistema literario chino.

Para finalizar, cabe mencionar brevemente que un premio literario también puede considerarse como una práctica de antologización y canonización de autores extranjeros. La sección hispanoamericana del “Premio a la Mejor Novela Extranjera del Año del Siglo XXI” selecciona cada vez un libro cuya fecha de publicación es dentro de un año, criterio que garantiza que la traducción introduzca las novedades del mundo literario hispanohablante. El comité está constituido por especialistas de la Asociación China del Estudio de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana. Otro punto destacable es la diversidad geográfica que representa. Sin embargo, la lista de obras laureadas de este premio evidencia un alto nivel de solapamiento (véase la Tabla 8. en Apéndice) con los ganadores de premios literarios españoles, lo cual refleja que los especialistas chinos toman el intermediario español como referencia cuando intentan establecer su propio sistema de valor.

¹²² Yin Chengdong: “Después del *Boom*, la literatura paraguaya llega tarde.” Publicado 8 de agosto de 2015. Disponible en <http://www.bjnews.com.cn/book/2015/08/08/373560.html> [Recuperado 01/03/2018]

4.2.4 Inclusión y exclusión

Para completar la discusión, conviene concluir unos factores de inclusión y exclusión después de una lectura detenida de los paratextos de las antologías y colecciones: contenido relacionado con el contexto chino, dificultad de traducción, factores ideológicos, consideración comercial, preferencia personal, actualización del corpus y necesidad mutua.

En el prefacio de *Yunnan 96*, el antólogo indica que “aunque la trama de algunos cuentos es creada de la nada, no sale de su entorno natural y social”, y explica concretamente la razón de incluir ciertos textos:

“Sólo vine a hablar por teléfono” (Gabriel García Márquez) revela profundamente lo cruel e inhumano del régimen Franco. La preocupación fundamental del autor por el destino de los personajes y la descripción del entorno social mórbido ha alcanzado un nivel de resplandor. Esta historia conmovedora permite que los lectores amigos chinos de mediana edad o mayores recuerden la destrucción devastadora de la naturaleza humana durante la Revolución cultural.

“Las dos Elenas” (Carlos Fuentes) ilustra el conflicto entre el estilo de vida existente y las tendencias de pensamiento extranjero. Este cuento nos hará reflexionar sobre nuestra sociedad.

“Sin novedad en Shanghai” (Rogelio Sinán) es sobre un período de la historia de la Segunda Guerra Mundial. La novela revela que, durante la crisis nacional, el pueblo latinoamericano y el pueblo chino corrieron la misma suerte. Este texto muestra los sentimientos

amistosos hacia el pueblo chino (1996, pp.8-9, traducción mía).

Se puede notar, desde estos párrafos, el “direct or oblique self-recognition” (Rincón, 1997, p.185) por el antólogo, tanto de su propia perspectiva, como de una mirada social para asociarse a la expectativa y percepción del público lector chino. El antólogo selecciona estos textos porque en el contexto chino se requiere de un tipo de narrativa que trate estos temas, como los cambios sociales, la reflexión sobre la Revolución cultural, la amistad entre China y América Latina, etc. Se espera que a través de la traducción y la lectura se identifiquen y reconozcan los problemas sociales del contexto meta.

La actualización del corpus local es un factor importante en la edición de nuevas antologías y colecciones. Los antólogos/editores intentan ampliar la visión de los lectores chinos a través de la introducción de nuevos estilos literarios (*Juventud 83*)¹²³, o de la diversificación de los temas (*Pueblo 81*)¹²⁴ de textos traducidos. También se puede tratar de una ampliación de géneros literarios traducidos, como, por ejemplo, *Yunnan 96* que se enfoca en novelas,

¹²³ “Las obras de escritores seleccionados son menos conocidas e incluyen el romanticismo tardío, modernismo, realismo y realismo mágico reciente, etc.” (*Juventud 83*, p.3).

¹²⁴ “En términos de temas, abarca descripción de la vida de los ciudadanos de la clase social mediana y baja, y la vida dolorosa de los trabajadores de Hacienda latifundista. Hay tanto los cuentos profundos sobre niños como obras satíricas que exponen la discriminación racial y el sufrimiento de los pueblos indígenas. Expresan una crítica a la injusticia y al mismo tiempo muestran simpatías por la gente que sufre” (*Pueblo 81*, p.4).

o *Huacheng 2007* en donde se recopilan poemas en prosa, o *Wenjing 2015* que antologiza dramas contemporáneos.

Los antólogos aspiran a que su contribución sea una inyección de sangre nueva en el sistema literario chino. *Huacheng 2007* pone énfasis en la traducción directa desde el español y, sobre todo, destaca que “la creación de nueva poesía china del Siglo XX ha sido muy influenciada por las traducciones excelentes” (p. 3). Más allá de esto, la selección de *Wenjing 2015* muestra una preocupación tanto literaria como temática: en primer lugar, piensan en crear posibilidades para que los dramaturgos chinos retrabajen estos guiones y, en segundo lugar, las cinco obras incluidas pertenecen a una categoría de teatro de crítica social y política, especialmente las tres latinoamericanas que hacen hincapié en la crítica hacia el sexismo, el machismo, el silencio de la mujer, la incompetencia del sistema jurídico y la denuncia de la relación entre los gobernantes y artistas, etc. (II). Como el caso de *Yunnan 96*, estos discursos reflejan una demanda interna de renovación literaria como factor de selección.

El carácter “autoría” de las antologías es una representación del papel mediador de los traductores y del antólogo. En el espacio donde pueden mostrar este aspecto, es decir, en los prefacios/postfacios, no se hace visible una selección textual basada en la preferencia personal de los agentes, lo cual puede considerarse una forma de mediación por haber adoptado un tono colectivo/impersonal, o puede entenderse como un compromiso frente a una serie de conflictos (véase Lefevere, 1995, pp. 40-41). La subjetividad de los antólogos de literatura latinoamericana aparece más tarde. Aparte de

Fan Ye, al que he nombrado anteriormente, el antólogo de *Yunnan 96*, Zhao Deming, es otro antólogo que menciona su preferencia estética personal sobre los autores contemporáneos al seleccionar los textos. Hoy en día la función intermediaria de los traductores en la inclusión de textos es mucho más común. En cuanto a las colecciones, la selección de texto no es un proceso totalmente controlado por los editores. La propuesta de traductores especialistas sigue siendo importante. La traducción y publicación de *El camino de Ida* y *Respiración artificial* es posible gracias a la iniciativa de Lou Yu, una investigadora cuyo estudio se enfoca en las obras de Piglia ¹²⁵.

En algunas ocasiones, la propuesta de inclusión de un texto/obra viene por parte de “exportadores”. Un ejemplo es la publicación de *FLTRP 94*, un poemario que se editó por iniciativa de las embajadas latinoamericanas en Beijing con la cooperación de la Editorial de Investigación y Estudio de Idiomas Extranjeros. En algunos casos, se observa una necesidad mutua, es decir, el requisito de la parte de exportación y de importación coinciden. La inclusión de *El invierno de Gunter* de Manuel Marcos en la colección *CCTP*

¹²⁵ “Empecé a buscar editoriales. Tres meses después, recibí la llamada de Han Huiqiang, editor de Central Compilation and Translation Press, para informarme de que quería introducir dos novelas de Piglia, *Respiración artificial* y *El camino de Ida*. Le escribí a Ricardo para contarle la noticia. Estaba muy contento y me pasó el correo de su agente literario. Pronto, el profesor Zhao Deming y yo firmamos el contrato.” En Lou Yu (2017). “El relato del reloj de arena mi historia con Ricardo Piglia”. 16 de marzo de 2017. http://www.chinatoday.mx/cul/ChCul/content/2017-03/16/content_738122.htm. [Recuperado 02/03/2018].

2015 surgió por necesidades de ambas partes: la iniciativa provino de Paraguay, con una intención de llevar el patrimonio literario nacional a la vista internacional, y de una demanda del contexto meta de diversificar su corpus de literatura latinoamericana.

Los anteriores no son los únicos casos del contacto directo entre el campo literario chino y el latinoamericano. La selección de obras literarias latinoamericanas en el sistema literario chino depende a grandes rasgos de su posición en las culturas intermediarias (como por ejemplo el reconocimiento de premios literarios españoles y mundiales). Sin embargo, la inclusión de novelas populares, en el caso de *Heilongjiang 84*, es un ejemplo de ruta alternativa en la circulación literaria, en el que reconocimiento o intervención fuera de América Latina no están presentes. Es interesante notar que son este tipo de intercambios llevados a cabo entre dos campos “periféricos” los que escapan realmente del triángulo de América Latina-Europa/EEUU/Unión Soviética- China después del dominio del patrón “realismo social” en los años 50.

A veces la selección de textos obedece a consideraciones comerciales. La inclusión de *Lo que Varguitas no dijo* en el libro de *La tía Julia y el escribidor*, según Teng, fue “en gran medida para satisfacer la curiosidad del lector sobre la relación amorosa anormal entre Vargas Llosa y su tía” (p. 99). Este factor igualmente parte de una necesidad de adaptarse a la expectativa de los lectores. Otra posibilidad de incluir un texto que no está en el libro original se da con el fin de obtener un modelo uniforme en una colección. La traducción china de *Historia personal del boom* incluyó unas entrevistas con

Donoso para lograr el número requerido de palabras.¹²⁶

En cuanto a las causas de exclusión de un texto/obra de una antología o colección, una frecuente en la actualidad es la cuestión de derechos de traducción, pero hace veinte años no constituyó un obstáculo en la edición de antologías y colecciones. La razón de no incluir una obra o un texto puede ser la dificultad de traducción, que es el caso, por ejemplo, de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante¹²⁷. Las restricciones de conocimientos culturales y recursos afectaron la selección textual de la antología de ensayos de Borges sobre creación literaria¹²⁸.

¹²⁶ “Ahora la Casa Editora Yunnan va a publicar una serie de libros: Escritores latinoamericanos hablan de la creación literaria. Escogieron a [los] diez escritores más famosos: Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, un brasileño, otro autor que no recuerdo su nombre... y usted. Me toca traducir su *Historia personal del boom*, con la parte II escrita por doña María Pilar, que en chino será unos 110 000 (ciento diez mil) caracteres chinos. Pero la Casa Editora quiere que el libro salga con 150 000 caracteres chinos para igualarse con los otros nueve libros del mismo género. Por eso estoy traduciendo algunas entrevistas de don José, aunque no tengo suficientes materiales.” Extracto de la carta de Duan Ruochuan a José Donoso fechada 19.feb.1992, pág.2.Box 79, Folder 4 del archivo “José Donoso Papers” de la Universidad de Princeton.

¹²⁷ Según mi entrevista con Peng Lun, el exeditor jefe de literatura extranjera de Shanghai 99Readers, en agosto de 2016.

¹²⁸ Según mi entrevista con el traductor Ni Huadi en agosto de 2016.

Cabe mencionar que los factores ideológicos dejaron impactos en la selección textual hasta los años 80 y principios de los 90. La investigación de Teng (2011) revela que la traducción de *Pasión crítica*, que pertenece a la colección “Escritores latinoamericanos hablan de la creación literaria” dentro de *Yunnan 87*, tuvo problema en la publicación y fue encerrada por muchos años porque los editores retirados, contratados por la editorial para revisar los textos, evaluaron la obra como “no en conformidad con el marxismo-leninismo”. Por razones similares, la traducción de *Rayuela* también fue rechazada al principio, con comentarios como “una obra anti-comunista y anti-pueblo, con técnicas artísticas inferiores”, y su publicación tardó varios años hasta 1996 (2011, p.98).

4.2.5 Observaciones finales

Como bien señala Watts (2000) “it is only in circulation that a text assumes its significance, and the paratext is perhaps the most useful site for understanding how, for whom, and at what potential cost that significance was constructed” (p.43), un análisis de los elementos paratextuales también nos demuestra su capacidad de “transmutar”, en palabras de Jakobson (1959)¹²⁹. Libre de una “deuda colonial”, la construcción china de imágenes sobre América Latina y su literatura formula proyecciones muy distintas a las que tienen en unos países europeos. En la selección de textos y los prefacios/postfacios, se nota una recepción previa basada en “effect of emotive and situational self-recognition [...] constantly adjusting itself to extremely varied conception of ego, beliefs, morality and reality” (Rincón 1997, p.186). La imagen de América Latina y su literatura surgió de necesidades internas de búsqueda de una figura revolucionaria, una referencia, un modelo de desarrollo, un producto cultural rentable o incluso un objeto de crítica; y fue alternada, reformulada, y complementada por distintos impulsos hasta que se formó una imagen híbrida, cuyas dimensiones no se reducen a la época en que se produjeron sino que muestran una capacidad de amalgamarse con los discursos dominantes de cada periodo.

¹²⁹ En su artículo “On linguistic aspects of translation” (1959), Jakobson definió “transmutation” de la siguiente manera: “Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (p.233).

Para concluir, las antologías y colecciones son una manifestación de la fusión de ámbitos diferentes, más que de una sola voz, al introducir la literatura extranjera. En vez de ser un proceso conflictivo, la discusión arriba nos muestra que “translation as a process of mediation which does not stand above ideology, but works through it” (Simon, 1996, p.8, citado en Watts, 2000, p.42). Hasta en la época más politizada, tampoco se puede afirmar una manipulación sobrepuesta que domina todas las antologías y colecciones, pero resulta imposible deslindar las circunstancias históricas, políticas y socioculturales de la traducción literaria. Es notorio que la literatura latinoamericana ha sido recontextualizada por varios eventos contemporáneos que conllevan desplazamientos culturales del estatus de unos autores y sus obras. El valor de las antologías y colecciones no reside en ofrecer traducciones perdurables para ser reeditadas en otras ocasiones, sino en establecer y reestablecer un canon de importación literaria extranjera de forma sistemática. Desde los años 50 hasta la actualidad, pese a unos casos individuales como el fenómeno de Bolaño en el que las editoriales y agentes literarios son la fuente de renovación, han sido los especialistas quienes juegan el papel principal en la actualización tanto del corpus local como en la construcción de discursos a través de las antologías y colecciones.

Apéndice: listas de colecciones

Tabla 5. Editorial del Pueblo de Literatura (1959-1962) (11)

Parte hispanoamericana (6)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino
1959	Nicolás Guillén	Cuba	<i>Antología de poemas de Nicolás Guillén</i>	《纪廉诗选》
	Alfredo Valera	Argentina	<i>El río oscuro</i>	《阴暗的河流》
	Ricardo Palma	Perú	<i>Tradiciones peruanas</i>	《秘鲁传说》
	Alfredo Dante Gravina	Uruguay	<i>Fronteras al viento</i>	《风暴中的庄园》
	José Mancisidor Ortiz	México	<i>El alba en las simas</i>	《深渊上的黎明》
1961	Baldomero Lillo	Chile	<i>Antología de cuentos de Baldomero Lillo</i>	《利约短篇小说集》

Tabla 6. Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan (1987-2001) (43)

Parte hispanoamericana (36)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino
1988	Mario Vargas Llosa	Perú	<i>Historia de Mayta</i>	《狂人玛伊塔》
1991	Luis Spota	México	<i>Casi el paraíso</i>	《近乎天堂》
	Manuel Puig	Argentina	<i>Boquitas pintadas</i>	《红唇》
1993	Octavio Paz	México	<i>Antología de textos de Paz</i>	《帕斯作品选》

	Antonio Skármeta	Chile	<i>La insurrección</i>	《叛乱》
	Carlos Fuentes	México	<i>El lugar más transparente</i>	《最明净的地区》
	Alejo Carpentier	Cuba	<i>Antología de textos de Carpentier</i>	《卡彭铁尔作品集》
	Jorge Luis Borges	Argentina	<i>Antología de textos de Borges</i>	《巴比伦彩票：博尔赫斯小说诗文选》
	Mario Vargas Llosa	Perú	<i>La tía Julia y el escribidor</i>	《胡利娅姨妈和作家》
	Mario Vargas Llosa	Perú	<i>Conversación en La Catedral</i>	《酒吧长谈》
	Gabriel García Márquez	Colombia	<i>Cien años de soledad</i>	《百年孤独》
	Juan Rulfo	México	<i>Obras completas de Juan Rulfo</i>	《胡安·鲁尔福全集》
	Miguel Otero Silva	Venezuela	<i>Casas muertas y Oficina N.º 1</i>	《死屋·一号办公室》
	Julio Cortázar	Argentina	<i>Los premios</i>	《中奖彩票》
	Ernesto Sabato	Argentina	<i>Sobre héroes y tumbas</i>	《英雄与坟墓》
1994	Adolfo Bioy Casares	Argentina	<i>El sueño de los héroes y otros cuentos</i>	《英雄梦：比奥伊·卡萨雷斯小说选》
	Fernando del Paso	México	<i>Noticias del imperio</i>	《帝国轶事》
	Gustavo Álvarez Gardeazábal	Colombia	<i>El bazar de los idiotas</i>	《白痴市场》
	Sergio Ramírez	Nicaragua	<i>Castigo divino</i>	《天谴》
	Miguel Ángel Asturias	Guatemala	<i>El señor Presidente</i>	《总统先生》
1995	Pablo Neruda	Chile	<i>Canto general</i>	《漫歌》
	José Martí	Cuba	<i>Antología de poemas de Martí</i>	《长笛与利剑：何塞·马蒂诗文选》

	Arturo Uslar Pietri	Venezuela	<i>Oficio de difuntos</i>	《独裁者的葬礼》
	Isabel Allende	Chile	<i>Amor y sombra</i>	《爱情与阴影》
	Gabriel García Márquez	Colombia	<i>Relato de un naufrago</i>	《一个遇难者的故事》
	José Donoso	Chile	<i>El jardín de al lado</i>	《旁边的花园》
	Juan Carlos Onetti	Uruguay	<i>Dejemos hablar al viento</i>	《请听清风倾诉》
1996	Varios autores Chen Guangfu y Liu Cunpei (eds.)	Varios	<i>Antología de cuentos latinoamericanos</i>	《拉丁美洲短篇小说选》
	Varios autores Zhao Zhenjiang, Liu Yushu, y Wang Yongnian (eds.)	Varios	<i>Antología de ensayos latinoamericanos</i>	《拉丁美洲散文选》
	Julio Cortázar	Argentina	<i>Rayuela</i>	《跳房子》
	Mario Vargas Llosa	Perú	<i>La casa verde</i>	《绿房子》
	Varios autores Zhao Zhenjiang (ed.)	Varios	<i>Antología de poemas latinoamericanos</i>	《拉丁美洲诗选》
	Varios autores Zhao Deming (ed.)	Varios	<i>Antología de novelas cortas latinoamericanos</i>	《拉丁美洲中篇小说选》
1997	Alvaro Mutis	Colombia	<i>La mansión de Araucaíma</i>	《阿劳卡依玛山庄： 阿尔瓦罗·穆蒂斯作品集》
	Horacio Quiroga	Uruguay	<i>Antología de cuentos de Quiroga</i>	《基罗加作品选》

	Rubén Darío	Nicaragua	<i>Antología de poemas de Rubén Darío</i>	《生命与希望之歌 : 鲁文·达里奥诗文选》
1999	Mario Benedetti	Uruguay	<i>Antología de cuentos de Benedetti</i>	《让我们坠入诱惑 : 马里奥·贝内德蒂作品选》
2001	Raúl Zurita	Chile	<i>Antología de poemas de Zúrita</i>	《渴望自由 : 乌尔·苏里达诗选》
Colección: Escritores latinoamericanos hablan de la creación literaria				
1993	José Donoso	Chile	<i>Historia personal del boom</i>	《文学“爆炸”亲历记》
1994	Julio Cortázar	Argentina	<i>Cortázar habla de Cortázar</i>	《科塔萨尔论科塔萨尔》
1995	Alejo Carpentier	Cuba	<i>Novela es una necesidad</i> (título chino)	《小说是一种需要》
1995	Octavio Paz	México	<i>Pasión crítica</i>	《批评的激情》
1997	Jorge Amado	Brasil	<i>Soy novelista del pueblo</i> (título chino)	《我是写人民的小说家》
1997	Gabriel García Márquez	Colombia	<i>Doscientos años de soledad</i>	《两百年的孤独》
1997	Mario Vargas Llosa	Perú	<i>La verdad de las mentiras</i>	《谎言中的真实》
1999	Orlando Barone	Argentina	<i>Diálogos de Borges y Sabato</i>	《博尔赫斯与萨瓦托对话》

Tabla 7. Editorial del Pueblo de Literatura de Heilongjiang y Editorial de Arte y Cultura del Norte (1984-1996) (21)

Parte hispanoamericana (8)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino
1984	Martín Luis Guzmán	México	La sombra del caudillo	《元首的阴影》
	Blanca B. Mauries	México	<i>La vida y yo</i>	《多难丽人》
	Fernando Soto Aparicio	Colombia	<i>La rebelión de las ratas</i>	《尘世艰难》
1985	David Sánchez Juliao	Colombia	<i>Pero sigo siendo El Rey</i>	《老子仍是王》
1986	José Donoso	Chile	<i>Este domingo y El lugar sin límites</i>	《周末逸事》
1987	Gabriel García Márquez	Colombia	<i>El amor en los tiempos del cólera</i>	《霍乱时期的 爱情》
1989	Jaime Sanín Echeverri	Colombia	<i>Una mujer de cuatro en conducta</i>	《红颜薄命》

Tabla 8. Editorial del Pueblo de Literatura (2002-) (9)

Parte hispanoamericana (8)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino	Premio en el mundo hispanohablante
2002	Elena Poniatowska	México	<i>La piel del cielo</i>	《天空的皮肤》	Premio Alfaguara (2001)
2003	Tomas Eloy Martinez	Argentina	<i>El vuelo de la reina</i>	《蜂王飞翔》	Premio Alfaguara (2002)
2005	Hector Abad Faciolince	Colombia	<i>Angosta</i>	《深谷幽城》	
2006	Alonso Cueto	Perú	<i>Hora azul</i>	《蓝色时刻》	Premio Herralde (2005)

2007	Roberto Ampuero	Chile	<i>Pasiones griegas</i>	《希腊激情》	
2007	Alberto Barrera	Venezuela	<i>La enfermedad</i>	《病魔》	Premio Herralde (2006)
2009	Augusto Cury	Brasil	<i>El vendedor de sueños</i>	《卖梦人》	
2011	Hernán Rivera Letelier	Chile	<i>El arte de resurrección</i>	《复活的艺术》	Premio Alfaguara (2010)
2013	Rodrigo Rey Rosa	Guatemala	<i>Los sordos</i>	《聋儿》	
2017	Eduardo Sacheri	Argentina	<i>La noche de la Usina</i>	《电厂之夜》	Premio Alfaguara (2016)
2018	Sergio Ramírez	Nicaragua	<i>Ya nadie llora por mí</i>	《已无人为我哭泣》	Premio Cervantes al autor (2017)

Tabla 9. Editorial de Recopilación y Traducción Central del CCCP (2015-) (7)

Parte latinoamericana (5)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino
2015	Varios autores Luis Fernando Afanador (ed.)	Varios países (editor: Colombia)	<i>El nuevo cuento latinoamericano</i>	《匆匆半生路：拉丁美洲最新短篇小说集》
	Juan Manuel Marcos	Paraguay	<i>El invierno de Gunter</i>	《甘特的冬天》
2016	Juan Manuel Marcos	Paraguay	<i>Poemas y canciones</i>	《诗与歌》
	Ricardo Piglia	Argentina	<i>El camino de Ida</i>	《艾达之路》

2017	Germán Castro Caycedo	Colombia	<i>Mi alma se la dejo al diablo</i>	《我把灵魂交给魔鬼》
2018	Marcela Serrano	Chile	<i>Diez mujeres</i>	《十个女人》
2018	Marcela Serrano	Chile	<i>Nosotras que nos queremos tanto</i>	《我们如此相爱》
En preparación	Ricardo Piglia	Argentina	<i>Respiración artificial</i>	《人工呼吸》

Tabla 10. Editorial del Pueblo de Sichuan y Agencia Editorial *Houlang* (2018-)

(3)

Año de publicación	Autor	País	Título en original	Título en chino
2018	Sergio Ramírez	Nicaragua	<i>Mil y una muertes</i>	《一千零一次死亡》
2018	Horacio Quiroga	Uruguay	<i>Cuentos de amor de locura y de muerte</i>	《爱情、疯狂和死亡的故事》
2019	Fernando del Paso	México	<i>Noticias del imperio</i>	《帝国轶事》
En preparación	Rosario Ferré	Puerto Rico	<i>Papeles de Pandora</i>	《潘多拉文件》

4.3 El carácter polifacético de los traductores

4.3.1 Evolución de los traductores

4.3.1.1 De la traducción indirecta a la traducción directa

Los años comprendidos entre 1950 y 1970 se describen como uno de los periodos más politizados en la historia de la traducción china. Por un lado, la selección textual fue regulada por la ideología predominante; por el otro, la formación de traductores y la distribución de libros se realizaron conforme a la necesidad institucional.

Durante esta etapa, las traducciones fueron en su mayoría traducciones indirectas desde idiomas más corrientes; la mayor parte de los traductores literarios eran especialistas en ruso, alemán e inglés. También hubo traductores que aprendieron el español por sí mismos, por ejemplo, Wang Yangle y Chen Yongyi (publicado con el seudónimo Yiqian). Antes de la Revolución cubana en 1959, hubo solamente un departamento de Filología Hispánica en China. La Revolución cubana y el consecuente estrechamiento de la relación entre dos países y dos continentes crearon la coyuntura para la formación de especialistas en Lengua Hispánica. Unos expertos en inglés o francés también comenzaron a aprender español por exigencias políticas. Después de ese año, más universidades fundaron el departamento de Español. Al principio, algunos estudiantes eligieron el español debido a su pasión revolucionaria, también hubo universitarios que se vieron obligados a cambiar su carrera a Español por necesidades diplomáticas. La escasez de materiales y profesores llevo a que una formación sistemática sobre la literatura fuera inaccesible durante los años 60.

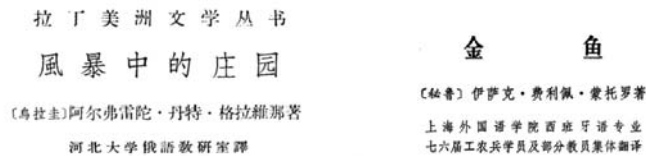
Los profesores chinos eran básicamente asistentes de los hispanohablantes.

El criterio de selección de maestros extranjeros no se basaba en su currículum sino en su orientación política. Eran exiliados izquierdistas latinoamericanos o expatriados españoles que residían en la Unión Soviética. Después de la ruptura china-soviética, dejaron de llegar los cubanos.¹³⁰ Un caso que ilustra lo anterior es el de la Universidad de Nankín. El departamento de Filología Hispánica se fundó en el año 1964. Como otras universidades, en 1969 se interrumpió la enseñanza cuando la Revolución Cultural llegó a su culminación. Entre 1972 y 1975 hubo tres promociones de estudiantes trabajadores-campesinos-soldados (gōngnóngbīng xuéyuán) que entraron a la Universidad sin haber pasado un examen nacional. Pocos de los graduados de estas promociones tenían las aptitudes e intereses para la traducción literaria. En la construcción socialista, los estudiantes de Español, quienes también serían los futuros traductores, no se sentían más que un “tornillo”¹³¹ del sistema. Esta concepción y requerimiento colectivista de ignorar los intereses individuales se reflejaron más tarde en los procesos de traducción. Un fenómeno fueron las traducciones colectivas. La figura del

¹³⁰ Información basada en la entrevista con Sheng Li y Zhao Zhenjiang, realizada en agosto de 2016, la entrevista con Shi Yongling publicada en la página de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (<http://www.selas.shisu.edu.cn/sylwgdykwlsdw/list.htm>) y el reportaje sobre Cen Xiulan, una de las primeras profesoras de español en China (<http://xinhua-rss.zhongguowangshi.com/13694/-8510158678909974010/2306921.html>) [Recuperado 09/07/2017]

¹³¹ “Shi Yongling: Estoy dispuesto a ser un ‘tornillo’, que me coloquen donde me necesiten.” Disponible en <http://www.selas.shisu.edu.cn/sylwgdykwlsdw/list.htm>. Recuperado[11/07/2017].

traductor era entonces confusa y sin mucha posibilidad de tomar la iniciativa para traducir obras extranjeras.



Imágenes 40 y 41. Izquierda: *Fronteras al viento* (1962) traducido por el seminario de ruso de la Universidad de Hebei

Derecha: *Los peces de oro* (1977) por los estudiantes trabajadores-campesinos-soldados y una parte de maestros del Instituto de Lenguas Extranjeras de Shanghai

Debido a las restricciones, los practicantes interesados en la literatura y con capacidad de traducir directamente desde el español no comenzaron a publicar inmediatamente sus traducciones hasta 1978¹³², año desde el que la traducción directa poco a poco fue reemplazando a la indirecta. En una entrevista, el traductor portugués-chino, Fan Weixin, mencionó su actividad de traducción “subterránea” o “traducción potencial”, palabra acuñada por el investigador Ma Shikui (2003, p.68) para referirse a los trabajos no publicados que se realizaron durante la Revolución Cultural:

Mi traducción literaria comenzó en los años sesenta [...] En ese momento traducir novelas extranjeras estaba sujeto a la crítica (por el instituto) [...] Encontré un ensayo corto escrito por un brasileño, lo

¹³² Entrevista con Zhao Zhenjiang en Beijing, agosto de 2016.

terminé y en casa lo traduje clandestinamente [...] cuando estaba muy satisfecho con mi texto, ¿sabes qué hice? Lo desgarré. Es posible que no puedas imaginar por qué quería destruirlo. Por la presión política, tuve que hacerlo. Después de la eliminación de la Banda de los Cuatro en 1976, principalmente después de la Reforma y la Apertura, comencé a traducir y publicar obras literarias de verdad.¹³³

La traducción literaria es, finalmente, una actividad minoritaria que si no se tratara de una tarea política y obligatoria, poca gente se dedicaría voluntariamente en ella. Tras la búsqueda y el análisis de los datos biográficos de traductores, se ha encontrado que los traductores chinos más prolíficos en literatura latinoamericana comparten un perfil cuyos rasgos son: nacidos alrededor de los años 40, entraron a la universidad a principios de los años 60 y la mayoría tienen una experiencia extranjera. En cada época hubo estudiantes y profesores que tuvieron la oportunidad de estudiar en Cuba, Chile, México u otros países en América Latina, una estancia de formación durante la que se cursaran asignaturas de literatura y establecieron contactos con unos escritores latinoamericanos. Unos de ellos se convirtieron luego en los talentos principales dedicados a la traducción literaria directa desde español en los años 80, entre ellos, Zhao Deming estuvo de 1963 a 1966 en Chile; Chen Zhongyi fue enviado a estudiar en México en 1978 y obtuvo su doctorado en la UNAM en 1989; cuando era profesora de la Universidad de Beijing, Duan Ruochuan realizó un periodo

¹³³ “Fan Weixin: Lengua extranjera es una carrera brutal.” Publicado 11 de mayo de 2014. Disponible en http://news.ifeng.com/a/20140511/40242412_0.shtml. Recuperado[27/07/2017]

de formación en Chile en 1994 y conoció personalmente a José Donoso.

Entre las traducciones realizadas por esta generación de traductores, se encuentran la mayoría de las obras canonizadas de la literatura latinoamericana. Una comunidad reducida de traductores y latinoamericanistas dio como resultado una escasez de críticas sobre la traducción de obras literarias. La mentalidad de mantener la armonía y un ambiente amistoso es un obstáculo del desarrollo de círculo crítico formado por los expertos dentro del campo, así como lo reflexiona y confiesa Zheng Shujiu, profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing, en un artículo publicado en el año de 2015:

El director de la Fundación Juan Rulfo, el señor Víctor Jiménez, me escribió una carta en la que me pidió escribir un comentario sobre la versión china de la obra de Rulfo. No tuve más remedio que negar la invitación con la excusa de que no estaba dispuesto a hacer un comentario de la traducción de un colega de otra universidad [...] no creía que hubiera un ambiente adecuado y propicio para las críticas serias y académicas en el sector de traducción del español [...] no se encuentra todavía un ambiente de crítica y comentarios serios, francos y a la vez amistosos. (Zheng, 2015, p.68)

En su análisis de la traducción china de *Pedro Páramo* realizada por Tu Mengchao, afirma que la traducción es “de buena calidad”, pero “no faltan errores graves, no aceptables desde el punto de vista de la investigación literaria de la obra de Juan Rulfo” (p.70) , lo cual refleja un fracaso de

combinar investigación literaria y traducción literaria al principio de la ola de traducción masiva de literatura latinoamericana. Lo que declara Zheng en sus comentarios revela un dilema de una amplia y activa creación producción de crítica a la traducción que favorece un mejoramiento continuo de las retraducciones y reediciones por estas razones: faltan comentarios de profesionales quienes practican la traducción e investigación literaria sobre los trabajos de sus coetáneos, y al mismo tiempo, los lectores sin conocimientos de español publican la mayoría de las críticas en prensa (y también en internet, véase pp.123-124), donde se evalúan y se comparan las traducciones en chino.

No es hasta muy recientemente que aparecen unos artículos donde se anotan los errores en esas traducciones por parte de los hispanistas o investigadores literarios en general¹³⁴, así como tesis doctorales y de maestría sobre ese tema, como he mencionado al inicio del Capítulo 3. Sin embargo, ante las críticas sobre traducciones que son obviamente necesarias para mejorar las traducciones futuras, insisto en que uno siempre debe tomar en cuenta las condiciones en las que se formaron los traductores chinos: una escasez de lectura y oferta cultural en general durante los años formativos por la exhaustiva censura en la Revolución Cultural se suma a la falta de

¹³⁴ Chen Ning (2014) apunta los errores en la traducción china de *Discusión*, el caso que más se destaca es el de una cita de *Martín Fierro* “De rodillas a su lao. Yo lo encomendé a Jesús”, tradujeron fonéticamente “Jesús” a “赫苏斯(Hèsūsī)”. Zhang Zhi (2017) critica la irresponsabilidad e ineptitud de los traductores y propone una traducción rectificadora de la equivocación referencial en “Los traductores de las 1001 noches”, un ensayo lleno de alusiones y casi intraducible.

conocimiento sobre la literatura extranjera. A excepción de unos eruditos y fascinados por la literatura, al momento de encargarse de una traducción, muchos no contaban con una preparación teórica y práctica suficiente para traducir a autores extranjeros provenientes de una tradición literaria distinta, como por ejemplo Borges. A Ni Huadi, profesor de la Universidad de Nankín, le asignaron una colección de artículos extraídos de *Historia de la eternidad*, *Otras inquisiciones* y otros libros de ensayos del maestro argentino. El mayor obstáculo para él consistía en las numerosas referencias en estos ensayos luminosos, más que en el idioma en sí.¹³⁵ Esto nos recuerda el aporte de Nida, quien confiere igual importancia a las diferencias lingüísticas y a las culturales entre el texto origen y el texto meta, y concluye que “differences between cultures may cause more severe complications for the translator than do differences in language structure” (1964, p. 130). Las implicaciones culturales tienen, por lo tanto, una importancia significativa, tal como los problemas léxicos y formales. Este giro de la traducción directa a la indirecta es resultado del cambio en el sistema de formación de profesionales, y también sugiere una cuestión más allá del aspecto puramente lingüístico: traducir conlleva un proceso de investigación que penetra en las profundidades culturales. Aún así, en concordancia con lo indicado por Goethe, la importancia de la traducción y de los traductores en el intercambio literario y en la construcción de la literatura mundial supera a los fallos y restricciones en esta actividad:

Every translator should be considered a mediator striving to promote
this universal spiritual exchange and taking it upon himself to make

¹³⁵ Entrevista con Ni Huadi en Nanjing, agosto de 2016.

this generalized trade go forward. For whatever may be said of the inadequacy of translation, it remains one of the most essential and most worthy activities in the general traffic of the world. (Goethe, citado en Berman, 1992, p. 57)

4.3.1.2 Los múltiples roles de traductores y la asociación: la academia como *gatekeeper*

El papel del traductor en el entramado cultural sufrió una transformación en los años 80 con el advenimiento de la liberalización del mercado y la demanda de lectura. Se ampliaron las tareas que cumplían los traductores y se estableció una red de traductores como agentes culturales, con múltiples roles, cuyas actividades quizás marcaron una diferencia con otros procesos de circulación de la literatura latinoamericana en Europa Occidental o Estados Unidos, debido a una desconexión con los intercambios internacionales de libros .

Desde finales de los años 70 hasta los años 90, los contactos directos con la cultura de origen —es decir, las visitas cortas o estancias de formación de los profesionales en países latinoamericanos, los encuentros con los intelectuales locales y los intercambios con los expertos nativos en China—, jugaron un papel importante en el proceso de traducción. Lo anterior puede ilustrarse con algunos casos: La Universidad de Beijing tuvo en 1978 y 1979 un experto peruano quien recomendó *La ciudad y los perros* y *Conversación en la Catedral* al traductor-profesor Zhao Deming; la ayuda indispensable de Guillermo Dañino, un profesor peruano en la Universidad de Nankín, resolvió los problemas de regionalismo cuando Sun Jiameng tradujo *La casa verde*¹³⁶; Huang Jinyan era profesor de Español y de Traducción de la

¹³⁶ Wang Wen (2011). “Vargas Llosa y su vínculo con la China literaria.” Disponible en http://www.uv.es/confuci/revista6/revista_6-InstitutoConfucio.pdf. [Recuperado 22/07/2017]

Universidad de Estudios Extranjeros de Shanghai en 1979, cuando por primera vez leyó la obra que le trajo un colega que hizo una estancia en Cuba, tras un largo lapso de tiempo sin contacto con literatura extranjera, Huang y sus colegas se interesaron en la innovación temática, lingüística y estética de la novela y decidieron traducirla y recomendarla a la Editorial del Pueblo de Literatura¹³⁷. Este tipo de canal de introducción continuó hasta los años 90, la mujer de Donoso le regaló *La última niebla* a Duan Ruochuan durante su estancia en Chile; en el prefacio de *La gringa*, fechado en 1994, el traductor Wu Jianheng explica que conoció la obra de Florencio Sánchez durante una visita con el grupo teatral a Argentina.

Aparte de los contactos establecidos por los individuos, otro factor decisivo de impulso en el proceso de traducción fue la formación de una red de profesionales. La Asociación de Estudios sobre la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana se fundó en 1979 después de una conferencia celebrada en la Universidad de Nankín. De este evento nació un mecanismo dinámico en la promoción de la literatura latinoamericana en China. Entre los logros estuvo la “Colección de literatura latinoamericana” de la Editorial de la Literatura del Pueblo de Yunnan. Fue la lectura de estas traducciones, y el aprendizaje de sus técnicas narrativas y recursos, lo que marcó a muchos escritores que empezaron su carrera en los años 80 del siglo pasado. Más específicamente, en 1986 se organizó un comité de selección de libros por traducir para esta colección, integrado por profesores universitarios de Shanghai, Beijing y Nankín (Zhao Zhenjiang, Shen Shiyan, Sun Jiameng, Shi

¹³⁷ “Cien años de soledad a los ojos del traductor: una charla con Huang Jinyan”.

Disponible en <https://book.douban.com/review/4985958/>. [Recuperado 20/07/2017]

Yongling Zhao Deming, etc.), un investigador del Instituto de Ciencias Sociales (Lin Yi'an), editores (Liu Cunpei, Lin Guang), periodistas de Radio Nacional China y Agencia Xinhua (Liu Xiliang, Zhang Guangsen) y un editor-traductor profesional de la Oficina Central de Compilación y Traducciones (Yin Chengdong). La mayoría de esta lista eran profesores universitarios e investigadores, es decir, dentro del círculo académico, alrededor de 40 y 50 años de edad y con mucha voluntad.¹³⁸

拉丁美洲文学丛书编辑委员会名单

(按姓氏笔画排列)

尹承东	刘习良	刘存沛	许 铎
孙成教	孙家孟	李德明	杨仲录
沈石岩	范维信	张广森	林 光
林一安	赵振江	赵德明	施永龄

Imagen 42. Lista del comité de selección de libros de la “Colección de literatura latinoamericana” de la Editorial de la Literatura del Pueblo de Yunnan

Los profesores universitarios eran los pioneros en el proceso de traducción. Como académicos, se posicionaban como promotores de la literatura latinoamericana y comprometidos con la traducción e investigación; pese a las dificultades, asumían la responsabilidad de hacer conocer estas obras. Una traductora describe su práctica como si fuera un “sacrificio voluntario” pero no le quedaba otra opción que aceptar la tarea porque ellos eran los

¹³⁸ Entrevista con Zhao Zhenjiang en Beijing, 5 de septiembre de 2016.

únicos que podían cumplir esta misión.¹³⁹ Se percibe que los traductores activos eran conscientes de su papel de mediadores culturales e iniciadores de los proyectos. Además, su profesión académica y la relación con las editoriales les otorgaron cierto nivel de poder para actuar como parte del “patrocinio” (Lefevere, 1992, p. 15) en el sistema cultural. Como la traducción literaria no puede desprenderse de un estudio sobre la obra —el autor y el contexto tanto lingüístico como sociohistórico—, los traductores solían encargarse del paquete integral: de estudiarlo y de transmitir la información a través de un prólogo de traducción. Tomando como ejemplo la colección anteriormente mencionada, cada libro contiene en promedio de 6 a 7 páginas de un prólogo escrito por el traductor. Estos textos, junto con los otros paratextos que voy a analizar cualitativamente en el siguiente apartado, también pueden leerse como un artículo de carácter tanto académico como informativo en esa época, que ayuda a establecer la autoridad de estos traductores en el campo. Después de los años transcurridos se consolidan y consagran el estatus de estos traductores y sus trabajos.

¹³⁹ Entrevista con Shengli en Beijing, 31 de agosto de 2016.

4.3.1.3 Fabricar traductores “estrella”

La interrupción de la Revolución Cultural y la disminución de la demanda de graduados de español a principios de la década de 1980 causó una brecha de talento entre dos generaciones. Los traductores nacidos alrededor de 1980 empezaron a entrar en el escenario y desarrollaron su carrera bajo un mecanismo distinto al que experimentaron sus predecesores. La generación más joven encara a un ambiente en el que existe más intervención de los factores económicos y el dominio de la red de los agentes y editores, más que de los traductores. Los traductores jóvenes reciben mejor formación y, con el uso de Internet, los errores atribuibles al desconocimiento de los traductores y a la escasez de materiales auxiliares dejan de ser un obstáculo en cuanto al proceso de traducción. Sin embargo, hoy en día la traducción literaria no llega a ser todavía una profesión en China por unas cláusulas injustas que favorecen a algunas editoriales y no a los practicantes, así como por los exiguos honorarios que no han subido con el tiempo¹⁴⁰ —de modo que los traductores siempre necesitan un trabajo fijo para mantenerse—. La diversidad ocupacional de los traductores hispánicos es relativamente limitada en comparación a los traductores de inglés, por ejemplo. El hecho de que los profesores universitarios siguen siendo el pilar de este grupo asegura la calidad de la traducción literaria.

¹⁴⁰ “Los traductores de luto por la muerte de Fu Weici, el campo de la traducción literaria se enfrenta a la escasez de talentos nuevos.” Publicado el 18 de marzo de 2014. Disponible en politics.people.com.cn/n/2014/0318/c70731-24665449.html. [Recuperado 01/08/2017]

Sin duda alguna, el universo de lectores es más diverso que hace treinta años, la industria editorial se libera e institucionaliza y tiene la capacidad de atender distintas demandas de la sociedad. La figura de los traductores también cambia. Ahora son más visibles a los ojos del público gracias a las entrevistas y a su participación en actividades de promoción del libro y eventos culturales. Por un lado, hacer crecer la fama de algunos traductores para enarbolar el estatus del libro es una estrategia de mercadotecnia de algunas editoriales. Las etiquetas como “el traductor de *Cien años de soledad*”, “el traductor del ganador del Premio Nobel de literatura” o “la pareja de oro en el mundo de la traducción de literatura latinoamericana” constituyen una máquina influyente para las editoriales y los traductores emergentes también ganan más recursos y gradualmente se acercan al centro del campo. Por otro lado, como bien señala Norberg (2012), los peritextos de traducciones escritos por traductores “provide insights into the translator’s self-image (as a translator) that are not expressed in many other places” (p. 102). Se ha visto una evolución del autorreconocimiento del rol de los traductores: pasar de un profesor e instructor que orienta la lectura a un guía que acompaña a los lectores en la lectura.

Aparte de traducir, los traductores activos como Fan Ye y Zhang Weijie son invitados para dar charlas, redactan ensayos en medios de comunicación de masas, con la convicción de difundir información sobre la literatura y cultura latinoamericanas, y más tarde los recopilan para publicar un libro. En este sentido, la responsabilidad que asumen implica una traducción en un sentido más amplio, que incluye la divulgación de conocimientos, una tarea que ambos consideran más importante que traducir obras literarias y producir

artículos académicos.¹⁴¹ Además de actuar como mediadores culturales, escriben sobre el oficio de la traducción. En un artículo de periódico, Fan Ye divide a los traductores en dos grupos: los cronopios y los famas. Los primeros tienen mucha confianza en su propio talento, se divierten con la traducción y no les importa cuál estrategia adoptar, si se puede publicar o no, ni cuánto les pagan; para ellos, traducir es “un carnaval de palabras que no se pueden esperar a unir”. Los famas, a su vez, son perfeccionistas cautelosos, y “víctimas del trastorno obsesivo-compulsivo”, que se ven atascados en los detalles y en “la maldición de las pérdidas en la traducción”, por lo que trabajan “como si pisaran sobre hielo fino”.¹⁴² Esta declaración o autclasificación pone de relieve la identidad del traductor y expone una reflexión sobre la práctica que anteriormente no ha sido declarada por los traductores chinos del español.

Un traductor “estrella” como Fan, quien recibe constantes elogios sobre su traducción de *Cien años de soledad*, debe confrontar también la otra voz que viene de los traductores veteranos. A pesar de ensalzar al nuevo traductor, consideran que su trabajo es nada más que construir una planta encima de un edificio ya bien establecido. Lin Yi’an publicó un artículo para expresar sus dudas, no la califica como una mala traducción, pero apunta que la

¹⁴¹ Entrevista con Fan Ye en Beijing, 7 de septiembre de 2016, y con Zhang Weijie en Nanjing, el 20 de septiembre de 2016.

¹⁴²Fan Ye (2013). “Cronopio y fama, o la doble identidad del traductor.” Publicado el 6 de noviembre de 2013. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2013-11-06/73053.html>. [Recuperado 10/07/2017]

traducción directa desde español por Huang Jinyan, fechada en 1984, debe merecer más respeto del que ha tenido por ser la primera sin ninguna referencia a seguir. Frente a unos comentarios sobre “la insuficiencia de recursos lingüísticos empleados” en las versiones antiguas publicadas en los años 80, algunas de las cuales no son accesibles por disputas de derecho del autor, Lin defiende el valor de estas traducciones con ejemplos concretos.¹⁴³ Independientemente de estas controversias y debates alrededor de la calidad de la traducción, que de hecho refleja mayor visibilidad de la figura del traductor y más reflexión y críticas serias sobre la traducción, lo que se muestra a través de estos casos es que los traductores juegan un rol esencial y al mismo tiempo variable en la comunicación intercultural: “the key figure in promoting better understanding among peoples and nations. They must not be regarded as anonymous” (Newmark, 1991, p. 41). Hay que señalar que poner de manifiesto este aspecto constituye uno de los motivos de escribir este subcapítulo.

¹⁴³ Lin Yi’an (2012). “Aprecio la traducción de Borges hecha por Wang Yongnian” Publicado el 23 de julio de 2012. Disponible en <http://cul.sohu.com/20120723/n348846948.shtml>. [Recuperado 11/07/2017]

4.3.2 Las voces de traductores en los paratextos

4.3.2.1 Prefacios y postfacios como espacio de reescritura y negociación cultural

Desde que Genette ([1987], 2001) acuñó y clasificó la noción *paratextos*, surgió el estudio sobre los paratextos. Aunque sus argumentos abordan principalmente los textos originales, Genette menciona brevemente que los prefacios de obras traducidas son de carácter alógrafo (no por el autor) y ulterior, por lo que su observación sobre las funciones de prefacios alógrafos puede corresponder a los paratextos de las traducciones:

1. Las funciones informativas “ligadas al papel de presentador son múltiples, y quizás heterogéneas”, según Genette, pueden ser “información sobre la génesis de la obra”; “de orden propiamente biográfico; próxima a la interpretación crítica, [que] consiste en situar el texto presentado en el conjunto de la obra de su autor ” (pp. 225-227).
2. La función de recomendación, que “queda implícita la mayoría de las veces” (p. 227).
3. La función de valoración y de comentario crítico, que “no son en absoluto incompatibles, y que la segunda puede ser la forma más eficaz de la primera, porque indirectamente el comentario destaca significaciones ‘profundas’ y por lo mismo gratificantes...la dimensión crítica y teórica del prefacio alógrafo lo lleva manifiestamente hacia la frontera que separa (o hacia la ausencia de

frontera que no separa netamente) el paratexto del metatexto, y más concretamente el prefacio del ensayo crítico” (p. 229).

Además, las cuatro categorías de prefacio/postfacio: autoral/autógrafo, alógrafo, actoral, ficticio (p. 152) también son aplicables para las traducciones.

Para Genette, el prologuista actúa “como una voz segunda, tiene con el autor y el público una relación muy particular” (p. 233) porque produce una visión estática del mundo sin poder ostentarla para evitar una reducción del nivel objetivo y científico de su discurso, así que su texto “no es más que una síntesis”. Su discusión se extiende brevemente a la comparación entre prefacio y postfacio, afirmando que el último implica un motivo suplementario y “no puede esperar ejercer más que una función curativa, o correctiva”, pero “las virtudes de prefacio son, al menos, instructoras y preventivas” (2001, p. 203).

En los últimos años, los teóricos de estudios de traducción empiezan a desarrollar un esquema para este tipo de textos. En general, se nota que el prefacio/prólogo es un tema más estudiado y más habitual en las prácticas que el postfacio/epílogo. Con base en las teorías de Genette, Rodica Dimitriu (2009) identifica tres funciones principales de los prefacios: informativa/descriptiva, normativa/prescriptiva, y explicativa (p. 195). En el primer tipo de textos los traductores explican el texto de origen para los lectores, por lo que normalmente se trata de un análisis textual y/o contextual; la segunda categoría se refiere a los textos que revelan el proceso de toma de decisiones de los traductores, es decir, en los que se puede

observar unas normas de traducción, y que podrían servir como directrices o instrucciones de traducción para otros practicantes; los textos de la tercera función forman un espacio para que los traductores justifiquen su selección de texto y/o estrategias que aplican cuando se enfrentan a problemas en la traducción. Para Dimitriu, los prefacios de los traductores pueden ser utilizados como fuente documental por los investigadores de traducción en sus intentos de extrapolar información sobre el proceso de traducción y las normas de traducción o la posición ideológica de los traductores (p. 201-203).

Aparte del aspecto documentario, desde el punto de vista de la investigación, Hartama-Heinonen (1995) sugiere que los prefacios (o postfacios) también pueden dar una señal de la calidad de los textos traducidos (p. 41). Feltrin-Morris (2016) define los prefacios como “persuasive spaces” donde se demuestra la individualidad de los traductores. Esta calidad de los prefacios demuestra, según la investigadora, un campo de investigación no solamente fascinante para los estudios de traducción, sino para los estudios literarios. McRae (2006) ve los paratextos de manera positiva por su función de aumentar la visibilidad de los traductores y la comprensión sobre su papel (p. 12), pero su estudio enfocado en las traducciones inglesas de literatura contemporánea revela lo contrario. Añadir un prefacio no es una práctica muy común en el mundo anglosajón justo por esta función. En un contexto donde las traducciones no son bien aceptadas, los editores tienden a rechazarlo creyendo que el prefacio disuadirá a los lectores de comprar un libro (pp. 40-41).

A diferencia de ellos, Tahir- Gürçağlar (2013) limita su corpus a los prólogos alógrafos en el contexto turco, es decir, a textos escritos no por traductores ni editores, sino por los agentes culturales de renombre que no participan directamente en el proceso de traducción o publicación (p. 1). Desde los ejemplos analizados, Gürçağlar concluye que este tipo de textos suelen separarse de lo que generalmente se considera la función principal del prefacio, es decir, presentar y recomendar el texto, y que estas palabras tienen especial relevancia para entender la posición de una traducción en las redes literarias y culturales del contexto receptor. Además, ofrecen pistas sobre las inclinaciones ideológicas de los editores, escritores o traductores, y sirven como herramientas para legitimar sus estrategias de escritura y traducción.

Después de revisar las funciones del prefacio, es importante reflexionar sobre la motivación al agregar estos textos, que es diversa: probablemente se trata de una tradición cultural en la Asia Oriental¹⁴⁴, o de la necesidad de otorgar información suplementaria debido a la distancia cultural entre dos continentes, o bien porque previamente ya existe un texto que acompaña a la obra original, por mencionar algunos motivos. En ciertas épocas, esta práctica puede ser parte de los requerimientos obligatorios de regulación ideológica por regímenes socialistas, donde existe una institución que

¹⁴⁴ Bilodeau (2017) señala que en Japón el postfacio del traductor de carácter comentativo no está reservado para las obras prestigiosas de literatura culta. Los editores japoneses lo adoptan sistemáticamente, tanto para los géneros altos como bajos, porque a cierto nivel los lectores esperan que los libros traducidos incluyan esta parte.

gestiona de manera unificada la publicación. Jens Kirsten (2004) estudia las obras latinoamericanas traducidas en DDR y descubre que el postfacio (Nachwort) es muy frecuente en estas ediciones pero no necesariamente con el objetivo de facilitar la lectura:

Nicht selten wurde auf den Druckgenehmigungsanträgen durch die Zensurbehörde vermerkt: ‘Nachwort fehlt’ oder ‘Genehmigung nur mit Nachwort’. Dieses unmittelbare eingreifen in den verlegerischen Prozeß verweist auf das Bestreben, Literatur aus anderen Ländern den Lesern in der DDR nicht unkommentiert in die Hand zu geben, das heißt, ohne eine ideologische und politische Einordnung, die den jeweiligen Titel in das Weltbild des Sozialismus einband [...] Denn ohne ein Nachwort, das ein Leser nicht zu lesen braucht, hätte manches in Frage stehende Projekt nicht realisiert. Das von der HV [Behörde] reklamierte Nachwort ist zum einen als ein Korrektiv oder Regulativ der (lateinamerikanischen) Literatur aufzufassen, zum anderen als ein Katalysator, der die Veröffentlichung des auf dem Spiel stehenden Titels mit Hilfe der HV ermöglichte (2004, p. 106)¹⁴⁵

El análisis cualitativo sobre los paratextos de traducciones eslovacas de obras latinoamericanas nos cuenta una historia parecida y extrae las características de estos textos:

In the first period (up to the mid-1960s) [...] Paratexts with ‘adequate’

¹⁴⁵ Citado en *Lateinamerikanische Literatur in der DDR: Publikations und Wirkungsgeschichte*

explanations and interpretations, which often shaped the important parts of these publications. Their second function was to preventively minimize the potential negative encounters with authorities, usually by referring to the ‘progressiveness’ of the published work [...or] stresses that the writer is a political engaged writer. (Palkovičová, 2017, pp. 66-71)¹⁴⁶

Aunque no hay suficiente material para comprobar que en China existe lo mismo, el estudio de Zha Mingjian (2003) manifiesta que los rasgos paratextuales de las obras literarias extranjeras traducidas al chino en los años 80 son semejantes a la práctica eslovaca, y que los prefacios y postfacios constituyen un espacio fundamental para que los traductores chinos puedan declarar la legitimidad de su traducción: una práctica común es la de excavar el contenido que corresponde a la ideología dominante, con el fin de ilustrar la importancia de la traducción. Si la obra contiene algo que no está en línea con la ideología dominante, el traductor tiene la ocasión de “criticar” estas partes en los peritextos con el fin de mostrar que su acto es “políticamente correcto” (p. 110). Eso implica que los traductores son conscientes de su responsabilidad de conseguir esta legitimidad, y para poder explorar el aspecto “progresista” los traductores se valen de una estrategia que consiste en disolver la alegoría de las obras, haciendo hincapié en que esto es solo una manifestación de la crisis espiritual de la sociedad capitalista (p. 119).

Al final, cabe mencionar la teoría de reescritura de André Lefevere, los prefacios y posfacios forman parte integral de una traducción, o mejor dicho,

¹⁴⁶ Citado en “From periphery to centre (and back?): on the reception of Hispanic American fiction in Slovakia”, en Hostová, Ivana (ed.) *Identity and Translation Trouble*.

de una obra reescrita:

Translation is the most obviously recognizable type of rewriting, and since it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin. (2017, p. 7)

Los reescritores se adaptan y manipulan hasta cierto punto los textos originales con los que trabajan para encajarlos a las ideologías y poéticas corrientes y dominantes de su tiempo. Lo interesante es que, según Lefevere, esto no es un fenómeno particular de los regímenes totalitarios, las diferentes “comunidades interpretativas” que coexisten en sociedades más abiertas también pueden influir en la producción de reescrituras de maneras similares. A nivel paratextual, eso explica el intento de los editores norteamericanos de minimizar el nivel foráneo a través de prácticas como quitar el nombre del traductor e ignorar prefacios (McRae, 2006, p. 17). Esta perspectiva nos concede un nuevo ángulo para entender el cambio en los paratextos chinos de literatura latinoamericana, que voy a estudiar y analizar en los siguientes apartados.

4.3.2.2 La diferencia temporal y espacial en la traducción literaria: comparación de paratextos

Al tratar los prefacios/postfacios como una pre-recepción de las obras literarias, uno puede percibir la diferencia efectuada por el tiempo y el espacio: cuando y donde se realiza una traducción literaria. Aparte del lapso de tiempo en la publicación, la poética dominante y la expectación del público lector determinan esta divergencia, lo cual también se puede revelar a través de los paratextos.

La vorágine es una de las novelas más tempranas traducidas al chino. La primera edición se publicó en el año 1957 con un postfacio del traductor Wu Yan. Según el traductor, “aunque Rivera no mira lo que describe a los ojos de un verdadero guerrero de la clase trabajadora, aunque no reconoce el camino real de la lucha e intenta atribuir la lucha social al conflicto entre el hombre y la naturaleza ‘cruel’ ”, es Rivera como un “realista político” quien “plasma excelentemente el panorama social”. Luego, el traductor expresa sinceramente la motivación que le impulsa a traducir este libro, que es el “espíritu crítico que se expone en todo el libro”, y su simpatía personal por “los pueblos blancos e indígenas que sufren en el bosque de caucho latinoamericano”, evidentemente derivada de una hermandad internacionalista de los años 50. Menciona al final —parece nada importante— que “por supuesto, el estilo único de Rivera y el encanto artístico que lleva también nos fascina” (Wu en Rivera, 1957, pp. 339-340).

En la reedición de 1981, Wu Yan redactó otro postfacio en el que se observa una modificación sutil en su interpretación sobre la novela, que quizás se

caracteriza por una estrategia retórica deliberada que establece una condena a toda la sociedad occidental capitalista: “en el occidente se enfatiza que *La vorágine* es sobre una lucha entre el hombre y la naturaleza abrumadora [...] pero en realidad, la simpatía del autor se dedica totalmente a los obreros del caucho”; evalúa positivamente las descripciones sobre la naturaleza, pero indica que “esto no es nada más que una parte integral del entorno típico en el que los obreros del caucho son esclavizados”; en cuanto al estilo particular del autor, simplemente comenta que “basta señalar que más o menos tiene unas características modernistas”; y al final, parece que para comprobar su análisis, afirma que “incluso los académicos burgueses reconocen que el comentario sobre la sociedad en *La vorágine* es imparcial” (Wu, en Rivera, 1981, pp. 330-333).

En el caso anterior, el postfacio archiva unos cambios en las normas de traducción. Después de un periodo altamente politizado, el traductor se adapta a un marco interpretativo centrado en la lucha de clases sociales, en el que se esconde una perspectiva subjetiva sobre qué distingue al occidente capitalista de la China socialista, aunque no se especifica de manera explícita. Sin embargo, en ambos periodos resulta que el valor literario no se trata de un tema o motivo importante para la traducción, por lo menos no se nota la necesidad de profundizarlo.

La *Einführung* (Introducción) de la versión alemana de 1946¹⁴⁷ corrobora,

¹⁴⁷ La primera edición salió en 1934 también con una introducción. No he podido localizar el libro. Se supone que es el mismo texto, pero está pendiente de comprobar.

como lo indicado por el traductor chino, que los críticos “occidentales” destacan la naturaleza salvaje, pero también mencionan la crueldad humana. Lo que de verdad hace la diferencia es ignorar el aspecto de la lucha entre clases sociales:

Er leuchtet zum ersten Male in das dunkelste Südamerika hinein und hat zu zahlreichen ähnlichen Erzählungen, die das Urbild aber kaum erreichen, Veranlassung gegeben. Dunkel sind jene Gegenden, weil weite Strecken noch unerforscht sind und bisher noch nie Schauplatz eines literarischen Geschehens waren; dunkel sind sie auch wegen des Schicksals, das eine wilde Natur und rücksichtslose Menschen den in der Nähe der grossen Ströme arbeitenden Kautschuksammlern bereitet haben. (H.Neuendoff, en Rivera, 1946, p. 5)

Además, desde la introducción, se puede atestiguar el interés por una lectura exótica que se encuentra detrás de la decisión de traducción, y que es un motivo casi no mencionado en la versión china. Una parte de la razón para traducir el libro se queda en la oscuridad por explorar, debido a que tanto la región en sí como su literatura proviene de ella. El contenido del libro muestra una zona bárbara que está lejana a una versión norteamericana de “Sinclair Romane Volksschichten” que “meist in einer zivilisierten Welt vor sich gehen” (H.Neuendoff, en Rivera, 1946, p. 5). Las últimas frases del prefacio manifiestan una tendencia a intensificar el exotismo: “Fauna und Flora von Wald und Steppe werden zu mithandelnden Wesen. Das Leben ist hier Kampf, der wird von einem einheimischen Dichter wahrhaftig geschildert” (p. 6).

El caso de *Cien años de soledad* también nos resulta interesante para comentar (libro original 1967, Estados Unidos 1970, China continental 1984). Después de que la traducción inglesa se convirtió en un *bestseller* en 1970, según el estudio de Marling, ninguna de las reseñas o críticas mencionó el género “novela de dictadores”, los temas sobre historia colombiana o la masacre de las bananeras (2016, p.35). Los críticos estadounidenses trabajaron arduamente en construir un contexto americano con el fin de asegurar su popularidad: destacar la aplicabilidad histórica fuera de América Latina, mientras ignoraban la conexión transhistórica; señalar su afinidad con la Biblia; indicar que se puede leer como una cronología de familia (p. 39).

En China continental fue otra historia. La primera etiqueta de *Cien años de soledad* en el ámbito chino fue asociada con “escoria del feudalismo, capitalismo y revisionismo”, en 1975, en un artículo de *Estado de la literatura extranjera* (《外国文学情况》), una revista de publicación interna (内部发行) —es decir, no de circulación pública sino dentro de un círculo académico e instituciones estatales—. El autor del artículo es Wang Yangle, un traductor y editor de literatura latinoamericana con mucha experiencia; esta introducción deliberadamente “negativa” se puede considerar como una manera de minimizar posibles enfrentamientos con la ideología predominante. Igualmente, este episodio nos indica la poca posibilidad de editar esta obra inmediatamente después de su publicación original por razones aparte de los factores externos (sin contacto con los agentes literarios ni acceso al libro físico).

En 1984 salió la primera versión de *Cien años de soledad* en formato libro en China continental y su valor sociohistórico fue destacado desde el principio de la circulación de la novela. Se editaron dos traducciones en el mismo año por diferentes editoriales y traductores. La primera versión se tradujo desde el ruso y no lleva un prefacio/postfacio sino una breve “introducción del contenido”, en el que se menciona el reconocimiento sobre el autor por el Premio Nobel de Literatura y se define la obra como un “reflejo del ascenso y la caída de América Latina durante casi cien años”. Otra traducción fue realizada por tres filólogos hispánicos, Huang Jinyan, Shen Guozheng y Chenquan. El prefacio escrito por Huang se titula “García Márquez y su *Cien años de soledad*”; en este el traductor afirma que la novela “refleja profundamente la historia de Colombia, así como la evolución histórica y la realidad social de todo el continente latinoamericano” (Huang, en García Márquez, 1984, p. II). Además, enumera la sincronización de eventos históricos en Colombia con tramas en la novela: la colonización del siglo XVI, las guerras civiles entre los liberales y los conservadores y la llegada de las empresas bananeras estadounidenses. Si la novela presenta un enigma, los traductores ofrecen las respuestas claras para los lectores según las reglas de interpretación establecidas por la poética dominante: “aunque la mayoría de los lectores no están familiarizados con el estilo del realismo mágico que emplea el autor en la novela, se quedarán impactados por cierto contenido histórico y político, la condena a los imperialistas, la burla de la iglesia feudal y la crítica de la dictadura en la obra” (p. III).

Con la misma poética dominante, los matices paratextuales de los años 80 y 90 en los prefacios chinos coinciden con los de los paratextos eslovacos de

los años 60 y 70: las frases “carefully worded and mixed with the obligatory references to hope” (Palkovičová, 2017, p.71), que aparecen en postfacios eslovacos, también son habituales en las traducciones chinas, como por ejemplo en el prefacio de *Sobre héroes y tumbas* de Sabato: “sus trabajos no sólo nos atraen, nos conmueven, también nos afectan positivamente, nos inspiran y nos dan esperanzas para vivir” (Shen, en Sabato, 1993, p. 8); algo similar está en el epílogo de *Rayuela* de Cortázar: “ciertamente caerá en el ‘cielo’ de Rayuela en el patio, lo que muestra que los intelectuales modernos latinoamericanos exploran hasta el fondo. Se decepcionan, pero no se desesperan y siguen sin parar. En este espíritu reside exactamente la esperanza de América Latina” (1996, p. 756).

En cuanto al género literario, Oleriny, el traductor eslovaco de *El túnel* de Sabato, compara sus protagonistas con los de Kafka, Joyce y Proust, así como sus técnicas narrativas con Camus (Palkovičová, p.71), mientras que el traductor chino soslaya esta comparación probablemente porque tanto él como los lectores chinos vienen de otra tradición literaria sin suficiente conocimiento sobre los grandes literatos modernistas europeos, así que simplemente advierte de manera implícita a los lectores:

“Por supuesto, debido al impacto de la corriente modernista francesa, el lector puede encontrar fácilmente las huellas del surrealismo y del existencialismo en este trabajo. Creo que los lectores pueden leer y entender estas partes de forma correcta” (Shen, en Sabato, 1993, p.7)

A esto se suma el factor de que la Eslovaquia de la década de 1960 y 1970

presenta un contexto parecido al ambiente sociocultural chino hasta a principios de los 90, otro énfasis que coincide y que se repite casi de manera forzosa en algunos paratextos es que el autor está políticamente comprometido si su estilo no es tan “realista” y si su imagen revolucionaria no es tan indudable, como la de Guillén o Neruda, para el público lector. Cabe mencionar que en 2004 se publicó una versión de bolsillo de los cuentos de Cortázar, en cuyo prefacio el compromiso político revolucionario del autor volvió a aparecer. El autor Hu Zhencai, quien es un editor veterano de la Editorial del Pueblo de Literatura, menciona el interés de Cortázar por la Revolución cubana, su amistad con Castro, así como su participación en la lucha antidictatorial (2004, p. 6); parecido a la referencia a la intervención política de Sabato en el prefacio de *El túnel*, en 1965, con el fin de encontrar un equilibrio entre su estilo literario y su vida personal. Situar a Cortázar en una posición políticamente correcta, sin mostrar la relación conflictiva y los cambios ideológicos, resultó una manera de evitar explicaciones y de recuperar la rutina de introducir a un autor extranjero. Y al final, implícitamente, Zhencai afirma que “esta antología que editamos muestra desde ángulos diversos la personalidad de Cortázar” (p. 7). Sin embargo, el prólogo de *Bestiario*, fechado en 2011 y publicado en la colección *Short Classics*, fue reemplazado por un artículo traducido por un articulista español, en el que se describe al autor como “con el sonido y la libertad del Jazz”¹⁴⁸ sin ninguna referencia a su compromiso socialista.

Estos contrastes reflejan una diferencia o similitud horizontal entre diferentes contextos socioculturales, como una continuación o ruptura

¹⁴⁸ Véase 2.3.1.

vertical en el mismo contexto a lo largo del tiempo, a causa de la política de la editorial, o simplemente por el *habitus* del traductor, tema que voy a profundizar en el apartado 4.3.2.4.

4.3.2.3 El modelo de prefacio/postfacios

Según Norberg (2012), desde los comentarios de los traductores expresados en los prefacio/postfacios nos otorga información sobre “translation norms prevalent in a particular culture at a particular moment in time” (p. 102). Si bien los prefacios de las traducciones editadas entre la década de 1950-60 todavía tenían unos comentarios sobre la obra en los que se puede leer entre líneas la subjetividad y predilecciones de los traductores, en los prefacios de las traducciones esporádicas publicadas antes de la Revolución Cultural (1966-1976), se empezó a notar una orientación a tratar las obras literarias como armas para atacar los “pensamientos incorrectos”. En lugar de comentar sobre las técnicas literarias empleadas por el autor, la evaluación moral de los comportamientos de los personajes desde el punto de vista de la lucha de clases es el criterio para determinar el valor del libro, como revela el prefacio de *Fronteras al viento* del escritor uruguayo Alfredo Gravina:

Si Juan y Benita se escaparan con éxito, la historia se caería en el romanticismo antiguo [...] Si hubiera derrotado a los propietarios como representante de un trabajador [...] el éxito logrado estaría en conformidad con la realidad de la vida y haría que el trabajo gozara de plena convicción y fuerte aliento para los lectores.” (Seminario de ruso de la Universidad de Hebei en Gravina, 1962, p.7)

Durante los diez años de la Revolución Cultural, se publicaron solamente dos obras latinoamericanas para la circulación interna. El primer título fue *Los fundadores del alba*, editado en 1974, una publicación del uso de crítica interna (“内部批评参考之用”). La novela fue traducida del ruso después de

la ruptura chino-soviética, lo cual tuvo reflejo en el prefacio: “la Unión Soviética revisionista utiliza esta novela para continuar embelleciendo a Guevara y abogando por su línea oportunista” (Su, en Prada, 1974, p. 1), y las técnicas narrativas aplicadas en la novela, desde esta óptica, “son simplemente una imitación de los métodos formalistas comúnmente utilizados en la literatura burguesa occidental en declive” (p. 2).

En las traducciones publicadas en los años 80 todavía se nota la continuidad de esta tendencia crítica de evaluar el valor literario de una obra según el nivel de presentación de la lucha de clases en las tramas, por ejemplo en *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría:

Debido a las limitaciones del pensamiento del autor, no se revela suficientemente la cara fea del estanciero y se atribuye demasiado la gran hambruna a las causas naturales. Además, los cuentos contados por Simón parecen tener poco que ver con el tema principal. Estas son las deficiencias de este libro. (He, 1982, p. 155)

Aún así, el modelo de los prefacios y postfacios se alteró de manera fundamental desde la década de 1980 con el cambio de finalidad de introducir las obras literarias extranjeras, que podemos observar desde unos peritextos. Tomando el ejemplo del postfacio de *La tregua*, los factores que el traductor explica sobre la motivación de traducción resultan típicos:

1. La traducción e introducción de la literatura uruguaya no es suficiente;

2. Los críticos literarios hispánicos dan una evaluación positiva a esta obra;
3. La forma de las novelas de diario refleja los cambios en las relaciones interpersonales y los valores en la transición de Uruguay a la sociedad moderna, y expresa la evaluación, la naturaleza lírica y filosófica de las personas pequeñas en diversos fenómenos sociales (Liu en Benedetti, 1990, pp. 183-184)

y revelados en estas líneas, son el intento de completar el corpus literario local de la literatura latinoamericana, el reconocimiento de la comunidad literaria hispánica, la introducción de la técnica literaria, subrayando, a la vez, la función de la literatura como un reflejo de la sociedad.

Ha de entenderse que la iniciativa de agregar los prefacios/postfacios, en muchos casos, viene de los traductores mismos, quienes se ofrecen para redactar un texto con el motivo de facilitar la lectura de los lectores. Se encargan del rol de un intelectual responsable que informará a los lectores. Por eso el contenido no se limita a una introducción biográfica de los autores sino también se enfoca en el contexto, estilo literario y contenido, es decir, tanto informativo como didáctico. No se limita a una explicación del contexto sociocultural sino parece un manual de lectura, dando instrucciones explícitas para mejorar el entendimiento de un tipo de narrativa que supuestamente resulta complicada para el público lector chino. En *Rayuela*, el traductor lista unos ejemplos de las técnicas empleadas por Cortázar en el capítulo 34 (texto de Galdos, y el monólogo interior de Oliveira), capítulo 68 (escena del sexo), entre otras, lo mismo ocurre con las traducciones de las obras narrativas de Vargas Llosa. Esta práctica, también

hunde sus raíces en la motivación de traducción de los traductores-académicos, como expresan Zhao Deming y Yin Chengdong en el prefacio de *Tía Julia y el escribidor*:

Desde 1979, como investigadores de literatura extranjera, no podemos esperar para presentar la experiencia creativa de obras maestras contemporáneas latinoamericanas y escritores famosos a nuestros círculos y lectores literarios [...] ¿Cuáles son los géneros que se han producido en esta región? ¿Cómo heredan los escritores sus tradiciones nacionales? ¿De qué forma aprenden a partir de los escritores modernistas occidentales? Todos esto ha suscitado nuestro interés. (Zhao y Yin, en Vargas Llosa, 1993, pp. 1-2)

Se puede concluir un modelo corriente de la estructura de los prefacio/postfacios desde los años 80, en su mayoría el contenido no supera los siguientes aspectos:

1. La introducción biográfica de los autores;
2. Las técnicas narrativas, por instancia, haciendo hincapié en la desorganización del tiempo y lugar;
3. En cuanto al contenido de la novela, expone que la característica de la literatura latinoamericana es criticar la realidad, lo cual se atribuye al trasfondo social y político, la intervención de la literatura en la realidad;
4. Justificación de traducción: ayuda a entender la historia y actualidad sociohistórica de América Latina, comprender los estilos literarios,

etc. (a veces forma parte de este marco un “giro” al final que señala los “defectos” de la obra).

Aparte de estos puntos clave, los peritextos siempre contienen otros elementos fuera del marco habitual que interesan señalar. A diferencia de lo que indica Dimitriu (2009) sobre la función documental de los paratextos para estudiar el proceso de la traducción, de hecho, en pocas ocasiones los traductores explican sus problemas y la solución, y si lo mencionan, se trata de la dificultad de traducir el regionalismo, seguida por un agradecimiento a la ayuda de algún amigo, o justificar el cambio en la traducción del título. Por ejemplo este postfacio muestra la individualidad del traductor, en el que se intenta justificar su cambio del título de *La vorágine*:

Transformé el título original en *Pradera, selva salvaje y malvado torbellino* (草原林莽恶旋风, Cǎoyuán línmǎng èxuànfēng) más que nada porque quiero pelar un poco la naranja para que el aroma de naranja se revele más pronto. Hablando de naranjas, esta novela es como una naranja madura, cuyo color y sabor me atraen en primer lugar [...] casi lo voy a titular *La Odisea de pradera*. (Wu, en Rivera, 1957, p. 355)

En el postfacio de *La tregua*, se explica:

“Tregua” se refiere a la interrupción del estado de ánimo deprimido del protagonista. Durante el proceso de traducción, nos parecía difícil transmitir este sentido. Después de varios intentos, se nos ocurrió esta palabra 情断 (Qíngduàn, ruptura amorosa), con la que en realidad

no estamos tan satisfechos. Pero nos preocupa una traducción contraproducente, así que nos quedamos con esta solución tentativa. (Liu, en Benedetti, 1990, p. 185)

A veces los traductores explican las dificultades en el proceso de publicación en los peritextos. El traductor de *Huasipungo* lamenta que “las dificultades subjetivas y objetivas” causaron una demora de publicación por veinte años durante los que revisó y casi retradió la novela. A través del prefacio, expresa su descontento con el sistema censorial: “para un hombre, veinte años es un periodo muy largo. Un texto de extensión limitada tarda tantos años en llegar a la mano de los lectores. Me temo que es raro en circunstancias normales” (Lin, en Icaza, 1986, p. 6). Wu Yan, quien traduce *La vorágine*, también comenta en el postfacio de la versión de 1981 que la reedición es un proceso complicado por la Revolución Cultural: “Esta edición ha sido revisada según la versión castellana [...] no fue fácil para la editorial salvar este par de papeles durante la catástrofe de diez años, por lo que estoy muy agradecido de que el libro se reimprima hoy” (Wu, en Rivera, 1981, p. 334).

4.3.2.4 Disparidad generacional en paratextos

Este apartado proviene de una observación al comparar los postfacios de dos novelas analizadas en capítulos anteriores: *Formas de Volver a casa* de Zambra y *Amuleto* de Bolaño. Escritos respectivamente por traductores de dos generaciones, los paratextos muestran matices distintos, por lo que este apartado parte de la hipótesis de que los jóvenes traductores tienden a hacer hincapié en el valor literario y estético de las obras literarias, mientras que los traductores que establecieron su autoridad en los años ochenta prestan más atención al valor social y político.

Ambas novelas abordan la memoria traumática en la historia contemporánea latinoamericana; es interesante, entonces, estudiar cómo se transfiere esta memoria al contexto chino. La traductora de *Formas de volver a casa* redacta una nota corta posterior a la traducción donde afirma que “no es un trabajo político en absoluto” (Tong, en Zambra, 2013), y continúa, “Chile es uno de los países más remotos para China en cuanto a la distancia, pero su historia nos parece familiar” (2013, p. 124). En términos de un pasado traumático que no se cuenta en una “forma contigua y agradable”, ni se desarrolla en un ambiente íntimo, personal y doméstico como en la narrativa de Alejandro Zambra, se percibe en el posfacio del traductor una clara frontera entre dos mundos fraccionados: el universo del lector (la sociedad china) y el contexto donde se produce el texto (el continente latinoamericano), tal como se puede observar a partir de la recepción de las novelas de Bolaño. Cabe mencionar que en la nota posterior a *Los detectives salvajes*, el joven traductor tampoco menciona el fondo sociopolítico del libro. Pero esta tendencia despolitizada entre los traductores jóvenes no presenta gran impacto en los postfacios de

Zhao Deming, traductor de varios libros de Bolaño, incluyendo *Amuleto*, *La literatura Nazi en América* y *Last evenings on earth*. Al comparar sus paratextos escritos en los años 80 y los recientes, se nota que mantiene una congruencia de matices. Zhao considera que el valor social y crítico de las obras de Bolaño supera a su importancia literaria. Más allá de esto, el traductor chino invita a los lectores a encontrar el universalismo, el humanismo y la esperanza que se hallan en las historias brutales de Bolaño. En 2010, Zhao Deming publicó su traducción de *El camino de Ida* de Ricardo Piglia, en cuyo postfacio muestra dos aspectos principales de los paratextos que escribe actualmente, afirmando que siente “la necesidad de introducir el contexto al lector, y también unas opiniones personales”. Y al final, vuelve a la función de la literatura como “ventana al mundo” y “reflejar la realidad”: “Espero que nuestros lectores conozcan un nuevo escritor latinoamericano y su obra. Es una oportunidad para ver cómo es la vida real en Estados Unidos desde los ojos de Piglia, lo cual nos permitirá observar la situación internacional con otra perspectiva y mantenernos informados” (en Piglia, 2010, pp. 176-178). Estos rasgos que enfatiza Zhao muestran un hilo que no se interrumpe en los paratextos de traductores de su generación.

La primera selección de esta categoría es *La antología de cuentos latinoamericanos* publicada por la Editorial del Pueblo de Literatura en 1981. Su prefacio muestra una perspectiva bastante representativa sobre la función documental de la literatura:

Con los cada vez más extensos y profundos intercambios culturales entre nuestro país y el resto del mundo, los chinos que siempre hemos

sido buenos estudiantes también aprenderemos cada vez más de la riqueza intelectual creada por el pueblo latinoamericano: la revelación de diversos problemas sociales, del fenómeno de la corrupción, de la crueldad de la naturaleza, de la tragedia social de los de abajo, de las trágicas circunstancias de los indios y su resistencia, así como la invasión militar extranjera y el saqueo económico, entre ellos. En fin, desde diferentes ángulos se muestra la escena de la sociedad latinoamericana en el último siglo. [Estos cuentos] ayudan a los lectores chinos a entender la historia y el *status quo* de América Latina. (Dong, 1981, pp. 3-4)

Este tipo de argumento es frecuente en los prefacios/postfacios a lo largo de los años 80 y 90, independientemente del estilo del autor, época o país en que se produce el texto original. Para *El amor en los tiempos del cólera*, los traductores recuerdan a los lectores que “las obras de García Márquez llevan una tinta política muy evidente”. Aunque “es una monografía de amor”, no hay que olvidar que se trata de “una historia que involucra los puntos de vista políticos de la época, con tramas intercaladas con el amor, el cólera y la guerra [...] a través de estos encuentros de amor, se muestra poco a poco la historia de Colombia, que es una historia en la que los colombianos mismos socavan su propia historia” (Jiang y Jiang, en García Márquez, 1987, pp. 1-3). Junto con el prefacio de *Cien años de soledad* por Huang (en el apartado 4.3.2.2) se plasma una imagen del autor y sus obras más cerca del realismo que del mágico colorido.

Siguiendo esta línea, se encuentra el comentario de la traductora de *La tregua*

sobre Benedetti de que “está alerta y sensible a los cambios sociales y utiliza las técnicas literarias” (Liu, en Benedetti, 1990, p. 5). Wu Jianheng señala la importancia de Florencio Sánchez y su obra *La gringa* publicada a principios del siglo XX: “Argentina está en el medio de una transformación aguda. Se requiere un artista brillante para esbozar su cara para que la gente pueda ver una silueta de su pueblo y sociedad a principios de este siglo” (Wu, en Sánchez, 1994, p. 4). Se nota que si el contenido de una ficción es realmente creíble, este hecho constituye una medida para algunos traductores a la hora de evaluar una obra. En *La casa de los espíritus*, el traductor destaca el aspecto realista en vez de los elementos mágicos y exóticos: “la autora tiene la intención de no especificar en qué país latinoamericano se sucede la historia [...] pero son personajes auténticos, verdaderos y confiables” (Liu, en Allende, 1991, p. 5). El prefacio de *La hora azul* inicia con unas palabras que garantizan como si fuera una declaración: “las tramas principales provienen de hechos reales, y la experiencia del protagonista también tiene un prototipo en la vida real. Las escenas relacionadas con la guerra peruana contra el Sendero Luminoso se basan en hechos históricos” (Liu, en Cueto, 2007, p. 3).

Fijados en el valor social de las obras, los traductores de la generación de 1940-1950 comparten una tendencia de politizar el texto. Otro tipo de afirmación reiterada en estos prefacios/postfacios se trata de un análisis que parte de la discrepancia social, así como la dicotomía entre la sociedad oriental y occidental, socialista y capitalista. *La antología de cuentos de Borges* traducida por Wang Yangle contiene un prólogo extendido del traductor, en el que se leen estas palabras :

La literatura fantástica está ganando atención en la literatura contemporánea occidental, lo cual es un reflejo del pesimismo sobre el descontento y la depresión de la realidad social occidental. Las obras de Borges pueden ser exitosas, quizás es por esta razón. (en Borges, 1983, p. 8)

Lo anterior puede ser un instrumento discursivo para ser correspondiente a la ideología corriente, pero, por otro lado, es posible que el traductor no posea los aparatos teóricos para analizar la recepción de Borges en el mundo. Casi treinta años más tarde, en el prefacio de *El astillero*, la confusión que confiesa Zhao Deming manifiesta que la comprensión de las obras literarias requiere tanto un apoyo teórico como una experiencia sociocultural. Además, la inercia del modelo de pensamiento tiene un gran impacto a la hora de interpretar una obra literaria:

Hace unos treinta años que empezamos a traducir la obra representativa de este autor uruguayo de renombre. Sentimos que sin importar el idioma, el texto y el contenido son circunstancias muy extrañas, era difícil entender los comportamientos de los personajes, sus actividades mentales y la atmósfera social. Es interesante que cuando la leemos hoy, descubrimos que el lado oscuro de la sociedad actual coincide con lo develado en *El astillero*: el soborno, el cohecho, la especulación, la corrupción oficial, las luchas internas e intrigas entre las personas. Por lo tanto, admiro su profunda comprensión y reflexión penetrante ante el capitalismo [...] Con los cincuenta años

transcurridos desde su publicación, sus valores universales no devalúan. (Zhao, en Onetti, 2010, p.1)

Sin embargo, ¿se puede afirmar que los traductores de esta generación solamente se fijan en los rasgos sociohistóricos de las obras literarias? Es habitual que los prologuistas aclaren cómo Cortázar o Vargas Llosa emplean las técnicas narrativas en sus obras, pero más bien con el objetivo didáctico de instruir a lectores avezados a una nueva narración no convencional dando instrucciones de lectura. Considero que el contenido del prefacio/postfacio refleja tanto la seriedad como el interés literario del traductor. Aunque *La antología de cuentos de Borges* es un volumen grande de casi 400 páginas, el traductor Wang Yangle no olvida anotar en su texto la particularidad estilística del maestro argentino y la inevitable pérdida de este aspecto en la traducción, lo cual es bastante excepcional en los prefacios estudiados:

En cuanto a la elección de las palabras, a menudo se utiliza, además de usar un tono que falta precisión con expresiones como ‘de alguna manera’, el uso repetido de un adjetivo, para fortalecer el efecto de la ilusión visual, por ejemplo, en el cuento de ‘El jardín de senderos que se bifurcan’, la palabra ‘circular’, y en ‘Un milagro impotente’ [nota: el título original es ‘Tigres azules’] se subraya la palabra ‘azul’. También tiene unas palabras de uso habitual pero con significado especial. Lamentablemente ha sido difícil de reproducirlo en la traducción. (en Borges, 1983, p. 10)

En vez de copiar el modelo de sus predecesores, los traductores jóvenes

utilizan este espacio de manera menos reservada y se posicionan más cercanos a los lectores con el uso de una perspectiva subjetiva cuando expresan sus opiniones sobre el texto que traducen. La longitud de los textos se acorta, pero la intervención del traductor no se debilita, sino que adquiere otros métodos para enriquecer la lectura, como por ejemplo el de ofrecer más posibilidades de interpretar el texto en vez de simplemente saturar el espacio con un artículo informativo. En el prólogo de la nueva edición de *El llano en llamas*, el traductor Zhang Weijie cuestiona la recepción china en los años 80 sobre los cuentos de Rulfo:

Sin embargo, no creo que la crítica de la revolución sea el propósito de la escritura de Rulfo. Si realmente quisiera hacer eso, entonces no debería escribir novelas, sino dedicarse a un informe sobre el movimiento campesino en Jalisco [...] pero creo que no podemos considerar que preocuparse por los agricultores sea el objetivo de Rulfo, si realmente quisiera hacer eso, entonces debería escribir historias rurales para toda la vida. En mi opinión, Rulfo quería superar a sus predecesores, al menos algo diferente a las novelas anteriores. Quería explorar en las formas narrativas y se probó con éxito [...] Algunas técnicas modernistas que emplea con habilidad en *Pédro Páramo* ya se estrenaron con talento y fuerza en *El llano en llamas*. (en Rulfo, 2010, pp.2-3)

El traductor de cuentos de Cortázar, Fan Ye, representa otra forma que nunca ha sido utilizada por los traductores chinos de literatura latinoamericana. En su versión de *Historias de cronopios y de famas*, la nota

trasera del traductor se enmascara como si fuera un postfacio autoral de Cortázar, jugando con el estilo del escritor argentino. Para *Todos los fuegos, el fuego* titula el postfacio con otro libro de Cortázar: “La vuelta al día en ochenta mundos”. Se define a sí mismo y al oficio de traductor como un guía. Asume la responsabilidad de no solo decodificar el idioma extranjero para los lectores, sino también de eliminar ciertos obstáculos en el laberinto narrativo del autor, pero dentro de un nivel limitado, sin intervenir demasiado en la experiencia de lectura. Como ejemplo, Fan dilucida las referencias intertextuales en el cuento “El otro cielo”, información que no le permiten insertar en el texto traducido para no interrumpir una lectura fluida. De esta manera, el postfacio completa la cartografía narrativa y el sistema interno del texto literario.

Otro fenómeno que cabe mencionar es que, cada vez más, el peritexto expone un tono comunicativo y de conversación. Mo Yani escribe el prólogo para *El viajero del siglo* aunque no lo traduce: “leer las situaciones tortuosas de los personajes en esta novela nos da un reflejo de nosotros mismos en el mundo real. Desde un nivel personal, ¿tenemos quizás el mismo anhelo en la profundidad del corazón?” (2014, p. 8). En el postfacio de *Formas de volver a casa*, la joven traductora Tong Yaxing también sugiere asimilar la experiencia personal con la relación generacional en la novela, así se constituye en un espacio de diálogo con los lectores que se caracteriza por la igualdad y, a cierto nivel, la intimidad.

Por último, pero no menos importante, diría que también vale la pena echar un vistazo a la ausencia de los prefacios/postfacios. Por ejemplo, las nuevas

traducciones de las obras de García Márquez no los contienen, lo cual puede leerse como un aumento de la posición del libro o del autor en el contexto de recepción. Según una entrevista realizada a la editora de esta colección (Nuevos Clásicos), el no incluir ningún texto introductorio escrito por el traductor dentro del libro se hace para mantener el aspecto original de toda la colección. Se trata de un signo del estado canonizado del maestro colombiano en el sistema literario chino. La voz del traductor desaparece porque no se considera necesaria una justificación. El traductor se vuelve invisible en el libro; sin embargo, más visible en el público con su participación en actividades culturales relacionadas con libros, así como con sus artículos y entrevistas en la prensa.

De hecho, la mayor disparidad entre las dos generaciones de traductores se encuentra en la existencia de menos prefacios/postfacios de carácter descriptivo y evaluativo. Quizás este contraste implica que el *habitus* adquirido en el ámbito regulado y prudente resiste a grandes cambios, aunque en la actualidad existe menos control ideológico. El “yo” destacado en los textos de la nueva generación gana más visibilidad para los traductores —y se manifiesta más libre el ambiente de expresión—, y más el paratexto puede ser un espacio en el que se revela la individualidad de cada traductor.

4.3.2.5 Temas tabúes

Los temas delicados a nivel político e ideológico, así como las descripciones sexuales en la literatura, son dos principales temas tabúes a los que los traductores chinos pueden enfrentarse durante el proceso de traducción. Por lo tanto, los prefacios y/o postfacios a veces funcionan como una “zona tampón” para estos elementos en los que la mediación del traductor se hace visible. La estrategia con respecto a las cuestiones políticas se ha mencionado brevemente arriba, en este apartado me concentraré en el segundo caso, con el ejemplo de *El lugar sin límites* de José Donoso y unas novelas de Vargas Llosa.

Hay dos traducciones al chino de *El lugar sin límites*, una fue publicada en 1986 dentro de una colección de dos novelas del autor con base en el título “Un infierno sin límites” (没有界限的地狱 Méiyǒu jièxiàn dì dìyù), traducida por Duan Ruochuan y Zhao Zhenjiang¹⁴⁹; un año más tarde, salió otra traducción por Li Hongqin y Zhou Yiqin, titulada “Una mujer extraña” (奇异的女人 Qíyì de nǚrén), lo cual quizás se atribuyó a la falta de comunicación entre los editores y la práctica inexistente de la negociación de derechos de autor. Los dos prefacios estaban escritos respectivamente por Duan (la primera) y Li (la segunda).

¹⁴⁹ El libro usan sus seudónimos Ruochuan y Shuijun.



Imágenes 43 y 44. Portadas de las dos traducciones chinas de *El lugar sin límites*:

Zhou y Li (izquierda), Duan (derecha)

Lo que me interesa es que las dos versiones muestran actitudes distintas hacia la protagonista Manuela, que es una prostituta transgénero que “deambula en este infierno del mundo” (Duan, en Donoso, 1986, p. 5) en la descripción empática sobre su infortunio, escrita por Duan; mientras que en la otra traducción, Manuela es representada como un “desviador con mentalidad anormal” (Li, en Donoso, 1987, p. 3) cuya presencia en la novela es simplemente para servir al propósito de crítica social del autor: “esta novela tiene un impacto positivo para nosotros, porque nos ayuda a entender la vida del pueblo latinoamericano y, especialmente, el sistema de hacienda de estos países” (p. 5).

Duan Ruochuan es una traductora más prolífica y especializada en literatura chilena, y prefiere redactar prefacios críticos y reflexivos para la traducción. Como prologuista, sus textos atraen más la atención por dos razones: En primer lugar, la traductora realiza comentarios positivos sobre la escritura de

Donoso e indica que la vida miserable de Manuela conducirá a los lectores a descubrir el mundo y a explorar la naturaleza humana; en segundo lugar, se lee entre líneas que la traductora se ve obligada a enfatizar la estética no realista en la creación literaria del autor:

Los escritores contemporáneos latinoamericanos, disuadidos de la política prepotente de las autoridades gobernantes, escriben con un estilo confuso y ambiguo y con unos rasgos contrastivos. Tienen ganas de reflejar la realidad, pero al mismo tiempo intentan escaparse de la realidad. Usan metáforas para representar y reflejar el intrincado fenómeno histórico, social y político de América Latina. (Duan, en Donoso, 1986, p. 10)

Tras la contextualización, al final del texto la traductora nos recuerda que lo que menciona arriba “es algo que debe ser anotado al leer el libro” (p. 10), sugiriendo que este estilo literario y las técnicas narrativas no deben fomentarse, lo cual en realidad refleja una relación compleja entre la agencia y la estructura, que también puede entenderse como una estrategia de legitimación de la década de 1980 (Zha, 2003, p. 188).

Conforme al estudio de Hou Jian (2017), en los años 90, Vargas Llosa tuvo una imagen de “escritor erótico” en el lado chino. En la “Colección de novelas eróticas y prohibidas”, publicada en 1996, se encontraron dos títulos suyos: *Pantaleón y las visitadoras* y *Conversación en la Catedral* (p. 219). *Los cuadernos de don Rigoberto* apareció en la “Colección de libros prohibidos de todo el mundo” en 1999, con el título traducido explícitamente a *Los*

cuadernos eróticos (情爱笔记 Qing'ai biji). La razón detrás de este fenómeno, según el investigador, se atribuye a la privatización del sector que hizo sufrir económicamente a las editoriales, y como resultado “acabaron deslizando el nombre de Mario Vargas Llosa hacia ámbitos lectores (lo erótico y prohibido, lo transgresor desde el punto de vista de la moral sexual) que no le hacían justicia.” (p. 222)

Hou Jian descubre que varias escenas eróticas en *Los cuadernos de don Rigoberto* han sido suprimidas en la traducción china por la censura, o más probablemente la autocensura, lo cual comprueba que existe tanto compromiso como tensión entre la agencia de traductores y la estructura general. Si consideramos que la eliminación textual es el resultado de autocensura para llegar a un mutuo acuerdo entre la ideología predominante y el texto original, el peritexto es entonces el testigo del proceso de negociación de los traductores con los valores corrientes.

En el postfacio del libro, Zhao Deming enumera las razones para la traducción y publicación de la novela, encabezadas por el notable número de ventas en países hispanohablantes. A continuación confiesa que al principio se mostró reticente ante la traducción del libro por el contenido erótico, pero justifica su cambio de opinión a través de una línea de un crítico español: “*Los cuadernos de don Rigoberto* es una obra sobre la imaginación del placer sexual” (1999, p. 388). Intenta convencerse a sí mismo, y también a los lectores, de que “la imaginación se deriva de la realidad fea [...] el poder de la imaginación del libro puede darnos un poco de inspiración” para “establecer la nueva realidad” (p. 388). La segunda razón (usando la palabra “razón”, y

no “motivo”) para traducir la obra, según el traductor, es que la novela “se centra en los problemas eróticos, especialmente desde la perspectiva de la imaginación y la psicología detalla, analiza y devela los ‘fenómenos eróticos’ que resultan increíbles para los chinos, como por ejemplo el complejo de Edipo, la homosexualidad, el sadomasoquismo [...] la traducción de la obra puede ayudar a los lectores chinos a conocer tales problemas” (pp. 388-389). En esta ocasión, Zhao no evita tocar el aspecto delicado puesto que es el tema central de la novela. En vez de “criticar”, indica que “estos fenómenos también existen en la vida amorosa de nuestro país, pero la opinión pública suele negar y rechazar su existencia. Espero que los caballeros hipócritas se sientan menos avergonzados al tratar estos temas” (pp. 388-389). Estas líneas revelan tanto la individualidad del traductor como la ideología corriente que espera un valor práctico al introducir la literatura extranjera. Destacar los matices sociales de una obra literaria consiste en un *habitus* internalizado en algunos traductores, aunque la fecha de publicación ya esté cerca del año 2000.

Otra revelación es la actitud sobre la homosexualidad en la literatura. La novela *Historia de Mayta* fue publicada en chino por primera vez en 1988. La traducción sufre un cambio del título, Meng Xiancheng sustituye el neutral “historia” por el calificativo “loco”, tratamiento que según el investigador Hou Jian, se ajusta a los valores dominantes en el contexto de meta, donde

Alejandro Mayta queda desprovisto de “cordura” y “sentido” dentro del “orden” ideológico, político y moral hegemónico en China y es expulsado higiénicamente de la “normalidad”. Desde que el lector

abre el libro, la descalificación del título se convierte en arma de disciplinamiento: qué otra cosa sino un loco puede ser este hombre homosexual, comprometido ideológicamente con el trotsquismo, denostado en China durante décadas. (2017, p. 202)

Por eso, nos interesa estudiar el prólogo alógrafo de Zhao Deming (quien no es el traductor) titulado “¿Por qué escribe una obra de este tipo?”, que también se puede leer como “¿Por qué traducir esta obra?” que es incluido en la edición de 1996¹⁵⁰. En este texto, el prologuista pretende entender y razonar el cambio del autor, quién está frente al dilema de “superarse”:

¿Debería criticar los errores cometidos por los izquierdistas latinoamericanos? ¿Debería exponerlo en forma de literatura? [...] Desde una posición uniforme de develar los males derechistas, cambia su dirección, también empieza a criticar los errores de la izquierda. Este cambio muestra su actitud de buscar la verdad de los hechos y un pensamiento político maduro, pero lo más importante es su coraje e integridad moral en la creación literaria. (en Vargas Llosa, 1996, pp. 4-5)

No nos sorprende que se mencione otra vez que “el escritor debe penetrar en la vida, e incluso está involucrado en la política. Pero antes que todo, es un escritor, solamente puede dejar impacto en la sociedad con su creación

¹⁵⁰ Este texto fue publicado originalmente en el número 3 de la revista *Waiguo Wenxue Baodao* (Reportajes de la literatura extranjera) en 1988, el mismo año cuando se editó la novela.

literaria” (p. 5). Como en otros casos, esta perspectiva de que la “literatura debe reflejar la realidad” se convierte en un instrumento para explicar todos los aspectos de una obra literaria, porque la realidad es de “múltiple dimensión y ángulo, de lo que nace la estructura de la novela” (p. 5). En este marco, la homosexualidad de Mayta no se lee como una marginalidad de la figura revolucionaria sino como un “trastorno sexual causado por su inmersa dedicación a la revolución” (p. 6), así da un punto de partida a los lectores para que entiendan sus actos en la novela.

Sobre el mismo tema, considero que *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig es un libro muy particular que merece un análisis sobre cómo se presenta en el paratexto, no solamente por su contenido de homosexualidad (o mejor dicho la bisexualidad), sino por las varias ediciones (se pueden localizar al menos cinco reediciones desde la primera publicación en 1988, y por lo menos dos ediciones piratas) que existen en el mercado chino. El número de reimpressiones implica que es uno de los pocos *longseller* de la literatura latinoamericana en China. En 2001 la novela fue incluida en unas colecciones de “libros prohibidos en el mundo”. No dudo que esta novela pueda ser más leída que, por ejemplo, *La casa verde*, pero sin haber causado una gran reacción en el ámbito crítico como las obras del *Boom*.

En la versión de la editorial Yilin de 2004, Chen Kaixian escribe un prefacio. Tras una breve introducción sobre la literatura latinoamericana, alguna información biográfica sobre Manuel Puig y la síntesis de sus obras representativas, sigue un resumen anticipado con comentario de la novela. No sorprende que el prologuista caracterice la homosexualidad como un

“problema social”: “se analiza desde los aspectos sociales, psicológicos y fisiológicos la homosexualidad, un problema social que cada vez llama más la atención. El autor realiza un análisis serio sobre la generación y la existencia de la homosexualidad” (p. 6). Tampoco olvida mencionar el significado sociohistórico del libro comentando que “no sólo revela la mentalidad de los homosexuales, sino que también muestra un aspecto de la lucha revolucionaria latinoamericana”. Los matices no cambian mucho aquí aunque la publicación sea reciente, el tema de la homosexualidad sigue siendo sensible y requiere un cierto nivel de mediación paratextual. Desde el análisis sobre este tema tabú, se destaca la función preventiva del paratexto, que más que evitar el conflicto con la institución censorial, previene al público del contenido, especialmente a la parte más conservadora de este, para que esté receptiva a la historia sin sorprenderse demasiado (Tan, 2017, p. 64).

5. Conclusión

Este proyecto tiene como objetivo indagar los criterios y mecanismos aplicados al seleccionar las obras de la literatura latinoamericana que se traducen al chino, analizar la imagen sobre América Latina que se ha construido por su producción literaria, y arrojar luz sobre el papel de los agentes humanos y los actores no humanos, así como el de las redes que estos actores han logrado establecer y los impactos ejercidos por la convergencia de estas intervenciones en el producto final: los libros traducidos. He adoptado un enfoque sociológico para analizar las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que determinan la circulación de la literatura traducida, y los entrelazamientos entre la literatura y el mercado.

El vaivén del flujo de traducción de literatura latinoamericana al chino se atribuye a una convergencia de varios factores extratextuales más allá de intratextuales: el acercamiento y distanciamiento diplomático con la Unión Soviética y América Latina, la necesidad interna del sistema literario chino tras una interrupción de oferta cultural, la reestructuración de la industria editorial mundial y china y los resultados que conllevan —la figura cambiante de los participantes, los nuevos actores que entran en el campo, la competencia que se genera, y las redes que se establecen—, así como el cambio de la posición de la literatura latinoamericana en el sistema mundial. Los flujos de traducción que han sido descubiertos en la presente tesis confirman parcialmente la teoría de Heilbron y Sapiro sobre el poder de la mediación del norte en la circulación de libros entre idiomas no centrales del

mercado internacional de traducción: el español como idioma semicentral y el chino como periférico. Las iniciativas traductoras por el enlace comunista y los nuevos fenómenos de agentes emergentes en la última década revelan unas vinculaciones no totalmente reguladas por la metrópoli del norte. Cabría afirmar que el caso chino corresponde a los tres tipos de mecanismos que ocasionan el isomorfismo en el campo literario transnacional:

Constraint acts as the main homogenizing instrument in authoritarian regimes: the canon of socialist realism was in large part imposed by the USSR on the other Communist regimes. Imitation is typical of competitive free markets. Publishers will give preference to works already selected by their peers in other countries in order to reduce uncertainty (Franssen and Kuipers). Professional norms spread around the world through professional organizations (Sapiro, 2016, p. 93).

Las traducciones indirectas desde ruso en los años 50 y 60, junto con las similitudes del corpus chino con los catálogos europeos y estadounidenses de las últimas décadas, corrobora la existencia del isomorfismo en la selección textual de literatura latinoamericana. En el transcurso del cambio de dinámicas del campo, los factores como la relación geopolítica y la afinidad ideológica en una selección textual altamente politizada ceden su importancia a una lógica adherida a la operación comercial, que se rige en gran parte por los intereses monetarios. La reforma de la industria editorial ha corrido paralelamente al resurgimiento del interés en la literatura latinoamericana en China. En el contexto de la formación de una sociedad

de consumo, la cultura se convierte en un producto de consumo y la mercadotecnia es controlada por las consideraciones financieras. A esta peculiaridad se agrega la apertura del sector editorial chino hacia el mundo, la creciente influencia de los *book scouts*, ferias de libro, agentes literarios y la crítica periodística intensifican el isomorfismo y, al mismo tiempo, posibilitan la diferenciación: en medio de la lucha por cuotas del mercado y la acumulación de capital simbólico y económico se genera la necesidad de una búsqueda de nuevos escritores.

En esta línea, podría concluir que las obras latinoamericanas han sido un producto de diferenciación para las casas editoras chinas, tanto en el caso de la colección de la editorial del Pueblo de Yunnan, como en la inclusión de los autores latinoamericanos en el catálogo de las editoriales y agencias establecidas después de la reforma sectorial. Resulta difícil fijar una división clara entre las distintas editoriales por tener líneas diversificadas de libros editados. En estas prácticas el factor cultural y el económico “support or contradict one another” (Sapiro, 2016, p. 81). Como se ha señalado en las páginas anteriores, las casas editoras que editan literatura latinoamericana procuran consolidar autores y formar grupos de lectores interesados en la literatura latinoamericana.

De allí surge una discusión sobre la autoría traducida que ha sido un hilo de la presente tesis. La formación de la literatura latinoamericana en China reside en la construcción de los autores. La sujeción de la imagen sobre América Latina y la consolidación de un canon chino de la literatura latinoamericana se han desarrollado gracias a las obras y a los elementos

paratextuales. Como se revela en los casos analizados de Roberto Bolaño y Alejandro Zambra, en la actualidad la construcción de la imagen de los escritores se concentra cada día más en la mediación editorial.

Para examinar el impacto ocasionado por los textos traducidos, he dedicado la mitad de la tesis a la comparación textual y a una lectura detenida de los prólogos y epílogos de las versiones chinas. Considero que las traducciones que circulan fuera del lugar de producción de las obras literarias y los peritextos adheridos a ellas, escritos por los mediadores locales, son ambos protagonistas que participan en la construcción del corpus literario. La apropiación y reescritura que se llevaron a cabo en estos textos evidencia la mediación del mecenazgo de individuos e instituciones, así como de los sistemas intermediarios que interfieren tanto en la traducción, como en la selección textual. En la operación real, la reescritura siempre se realiza de una manera sutil y enredada. Los cambios y supresiones evidentes sobre el contenido políticamente sensible no están tan presentes a nivel textual, en este caso, por el hecho de que la exclusión se lleva a cabo preliminarmente en el proceso de selección de textos. Lo particular es que los peritextos en el contexto chino constituyen un sitio de negociación que muestra hibridez discursiva y complejidad sociocultural.

La traducción es una práctica social y al mismo tiempo de carácter individual, por eso resultaría imposible “with certainty predict the translation strategy and style from the specific situational constraints” (Munday, 2008, p. 231). La diferencia generacional de los traductores-profesores no conduce directamente a una ruptura estilística en sus textos. Aún así, se ha

encontrado en los ejemplos estudiados unos patrones y normas en la práctica de traducción y en la redacción de paratextos que se podrían categorizar por generaciones. Desde una perspectiva de comparación vertical, a medida que ha aumentado la individualidad de los traductores, los de la generación más joven procuran aportar más posibilidades para interpretar el texto en vez de imponer una crítica y muestran en sus peritextos una tendencia general apolítica y ahistórica. En unos cotejos horizontales con los ejemplos sacados de las traducciones producidas en países occidentales que intenté hacer, se puede observar que en los peritextos chinos la tendencia a destacar el aspecto realista —el compromiso político de autores, el valor social y la función documental de las obras literarias—, prevalece sobre el énfasis en los elementos mágicos y exóticos.

Compartiendo el optimismo con Borges sobre la traducibilidad de la literatura —“En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles”—, me dispuse a realizar análisis textuales de traducciones. En mi opinión, las maneras de traducir, las razones de las decisiones traductoras, o simplemente una descripción de las traducciones resultan más relevantes que las críticas a las traducciones existentes. A través de los ejemplos expuestos, queda constatado que la traducibilidad es una concepción fluida sin una afirmación fijada y que se altera a conciencia por traductores. La traducción es un proceso constante de selección que implica conservar unas facetas y dejar de lado otras. En vez de descalificar las traducciones, “translation mistakes are sometimes more valuable than so-called accurate translations: texts are inevitably appropriated by readers,

and become for the creative mind pretexts for the act of writing and, ultimately the resurrection of a kindred imagination” (Jill Levine, 2013, p. 45). Cabe advertir que no sería, por lo tanto, apropiado evaluar e interpretar todos los fallos, extrañezas e inequivalencias en las traducciones como errores, sino considerar algunos como resultados de contingencias creativas, y a veces compromisos obligatorios para la circulación de un texto extranjero.

Los libros traducidos son un producto que conecta la atmósfera mundial, regional y local, reúnen las lógicas contradictorias, y combinan el interés colectivo y personal, por ende, hacen que los distintos ámbitos se conozcan y se influyeran. Lejos de reflejar la escena literaria coetánea auténtica de América Latina, el corpus chino tampoco es una copia idéntica del repertorio norteamericano o español de la literatura latinoamericana: se trata de una selección no sistemática y llena de coincidencias. Se ha formado un triángulo de circulación América Latina- Unión Soviética/Europa/EEUU- China del que los mecanismos de selección se han escapado en pocos casos. En general, aunque las consideraciones comerciales se convierten en factores primordiales en cuanto a la edición, el rol de los especialistas sigue siendo decisivo. En los últimos años, la “marca latinoamericana” está perdiendo su visibilidad y está siendo sustituida por la “marca personal” de unos autores. Las antologías y colecciones literarias, un formato de publicación frecuentemente usado en China para la publicación de literatura latinoamericana, en vez de crear un “paquete” unificado, ayudan a diversificar la imagen de la literatura latinoamericana e intensificar la singularidad de cada país. Aún así, América Latina sigue siendo una entidad

conjunta sin diferencia en la perspectiva china. En términos de productos culturales, la literatura latinoamericana es una categoría en el mercado chino con estereotipos icónicos que se resaltan fácilmente. Pero como he anotado en la tesis, deseosos de romper con los estereotipos sobre la literatura latinoamericana, los mediadores intentan revelar una imagen más integral de América Latina y su literatura. La diversificación de géneros antologizados, la pluralidad geográfica en cuanto al origen de autores y la diferenciación y multiplicación de las editoriales interesadas en la publicación de la literatura latinoamericana son señales positivas.

Aunque es creído por muchos que “todo se vuelve poético en la distancia” (Borges), a veces una obra extranjera parece más atractiva por la cercanía. Cabría describir la traducción literaria desde América Latina a China como una relación asíntota. Para China, América Latina como un conjunto cultural en sí no se acerca o se aleja, sino que sigue siendo un “otro” detrás de una cortina de gasa que se mueve con el viento. Uno percibe el perfil pero no llega a observar claramente su integridad de manera fácil y directa. Esta tesis ofrece datos sobre puntos, conexiones, enlaces y redes anteriormente invisibles o poco visibles para volver a cartografiar el mapa de circulación de literatura latinoamericana en el mundo. Al final me gustaría que los lectores consideren este trabajo como una invitación a 1) identificar otros centros de circulación literaria a nivel mundial en un periodo y comunidades definidos; 2) realizar más análisis textuales, especialmente comparaciones de las traducciones indirectas; 3) plantear nuevas interrogaciones que puedan servir como base para investigaciones sobre la relación entre la creación literaria china y la escritura latinoamericana contemporánea.

Bibliografía

Fuentes primarias y referencias académicas

A, Yi (2001). “*Qianyan*” (Prólogo). En *Guaren*. Chongqing: Editorial de la Universidad de Chongqing.

Acevedo, Carlos (2011). “Alejandro Zambra: Hay que escribir ficción para decir la verdad”. *Químera: Revista de literatura*, (332), pp. 12-15.

Agamben, Giorgio (2000). “El testigo”. En *Lo que queda de Auschwitz: El archive y el testigo*, traducido por Gimeno Cuspina, Antonio. Valencia: Pretextos, pp. 13-40.

Aguilar, Paula (2009). “Amuleto: Hacia una poética de la memoria latinoamericana”. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3497/ev.3497.pdf

Alberca Serrano, Manuel (1988). “Discurso contra la historia. La magia del discurso literario: Análisis narratológico de Viaje a la semilla de A. Carpentier”. *Anales de literatura hispanoamericana*. (17), pp. 83-103.

Alegria, Ciro (1982). *Ji'e de gou* (Los perros hambrientos), traducido por He Xiao. Beijing: Editorial de Literatura Extranjera

Allende, Isabel (1991). *Youling zhibija* (La casa de los espíritus), traducido por Liu Xiliang y Sun Jiying. Beijing: Editorial de Octubre de Cultura.

Alvstad, Cecilia (2012a). “The strategic moves of paratexts: World literature through Swedish eyes”. *Translation Studies*. 5(1), pp. 78-94.

- (2012b). “Anthologizing Latin-American literature: Swedish translative

- re-imaginings of 1954-1998 Latin-America and links to travel writing”.
Translation Studies. 5(1), pp. 39-68.
- Amaro, Lorena (2013). “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística* (29), pp. 109-129.
- (2015). “Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual”. *Revista de Humanidades*, (31), pp. 77-102.
- Appiah, Kwame Anthony (1993). “Thick Translation”. *Callaloo*, 16(4), pp. 808-819.
- Apter, Emily. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso.
- Arbolay, Alfonso (2013). “Ovillos críticos y laberintos (para)textuales: la nota inasible de Borges”. *Romance Notes*, 53(2), pp. 193-201
- Bassnet, Susan (2011). “The translator as cross-cultural mediator”. En Malmkjær, Kirsten y Windle, Kevin, (eds.) *Oxford Handbook of translation studies*. Oxford and New York: Oxford Press, pp. 94-107. Disponible en http://www.pierre-legrand.com/04_bassnett_2011.pdf
- (2019). “Introduction”. En Bassnet, Susan (ed.), *Translation and World Literature*. New York: Routledge, pp. 1-14.
- Barrera Caballero, Luisa Fernanda y Plancarte Martínez, María Rita (2016). “Memoria y Naufragio en *Formas de volver a casa*”. *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, (7):13, pp. 99-112.
- Benjamin, Walter [1927] (2002). “The task of the translator”. En *Walter Benjamin Selected Writings Volume I 1913-1926*, traducido por Harcourt Brace Jovanovich. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 253-263.

- Benedetti, Mario (1990). *Qingduan* (La Tregua), traducido por Liu Ying. Beijing: Editorial de la Radio Internacional de China.
- Benson, John (1987). "Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao". Disponible en http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-2/9.REC_2_John_Benson.pdf.
- Berman, Antoine (1992). *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, traducido por Stefan Heyvaert. Albany: State University of New York Press.
- Bilodeau, Isabelle (2017). "Interactive afterwords: How the translator's voice adds value to romance novels in Japan". *The 8th Asian Translation Tradition Conference*. SOAS, London.
- Bielsa, Esperança (2010). "The sociology of translation: Outline of an emerging field". *MONTI: Monografías de traducción e interpretación*, 2, 153-172.
- (2013). "Translation and the international circulation of literature: A comparative analysis of the reception of Roberto Bolaño's work in Spanish and English". En *The Translator*, 19(2), pp. 157-181.
- B. Johnson, Gregg y Lin, Zhimin (2015). "Sino-Latin American Relations: A comparison of expert and educated youth views of Latin American". *JCIR* 3(1), pp. 26-52.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (1999, 2009). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- (2009, 2013). 荒野偵探 [*Huangye zhen tan*], traducido por Yang Xiangrong. Shanghai: Editorial del Pueblo de Shanghai/Wenjing Books.

- (2012). 2666[2666], traducido por. Zhao Deming. Beijing: Wenjing Books.
- (2013). *Hushenfu* (Amuleto), traducido por Zhao Deming. Shanghai: Editorial del Pueblo de Shanghai/Wenjing Books.
- (2013). *Diqiushang zuibou de yewan* (Last evenings on earth). Shanghai: Editorial del Pueblo de Shanghai.
- (2014). *Meizhou nazi wenxue* (Literatura Nazi en América). Shanghai: Editorial del Pueblo de Shanghai.

Bolaños Cuéllar, Sergio (2010). “Translation Norms in Gabriel García Márquez’s *Cien años de soledad* translations into English, German, French, Portuguese, and Russian”. *Folios*, 31, pp.133–147.

Boll, Tom (2016). “Penguin Books and the Translation of Spanish and Latin American Poetry, 1956-1979”. *Translation and Literature*, 25(1), pp. 28-57.

Borges, Jorge Luis (1983). *Bo'erbesi duanpian xiaoshuo xuan* (Antología de cuentos de Borges), traducida por Wang Yangle. Shanghai: Editorial de Traducciones de Shanghai.

- [1926] (1997). “Las dos maneras de traducir”, La Prensa, 1 de agosto de 1926. En *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, pp. 256-259.
- (2008). *Alaiju* (El Aleph), traducido por Wang Yongnian. Hangzhou: Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang.
- (2008). *Xugouji* (Ficciones), traducido por Wang Yongnian. Hangzhou: Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang.
- (2009). “Ficciones”, “El Aleph”. En *Obras completas I (1923-1949) edición crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 825-921, pp. 987-1071.

Bourdieu, Pierre (1983). “The Field of Cultural Production, or the Economic

World Reversed”, traducido por R. Nice. *Poetics*, 12(4-5), pp. 311-356.

- (1989). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, La Habana, (25-28), pp. 20-42.
- (1999). “The Social Conditions of the International Circulation of Ideas”. En R. Shusterman (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford and Malden: Wiley-Blackwell.

Brouillette, Sarah (2016). “World literature and Market Dynamics”. En *Insitutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. Ed. Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen. New York: Routledge, pp.93-106.

Brouillette, Sarah y Doody, Christopher (2015). “The literary as a cultural industry”. En Kate Oakley y Justin O’Connor (eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries*. New York: Routledge, pp. 99-108.

Buzelin, Hélène (2005). “Unexpected allies: How Latour’s network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies”. *The Translator*, 11.2, pp. 193-218.

Carini, Sara (2012). “La publicación y los estudios de obras centroamericanas en Italia - Apuntes preliminares sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Italia desde la perspectiva editorial”. *Centroamericana*, 22.1 / 22.2, pp. 218-224.

- (2015). “Ciro Alegría en la colección Medusa de Mondadori: éxitos y problemas de una mediación editorial”. En Gesine Müller y Dunia Gras (eds.) *América Latina y la literatura mundial Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Frankfurt Iberoamericana/Vervuert, pp. 143-162.

Carpentier, Alejo [1953] (2017). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1987). “Viaje a la semilla” en *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 9- 25.
 - (1992). “Huiguizhongzi” (Vuelta a la semilla), traducido por Zhao Ying. En *Zhuiji y Shijianzhizhan* (El acoso y Guerra del tiempo). Guangzhou: Editorial de Huacheng, pp. 150-168.
 - (1993). “Xiaoshi de zuji” (Los pasos desaparecidos), traducido por He Xiao. En *Kapengtie'er zuopinji* (Obras de Carpentier). Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan, pp. 337-594.
 - (2002). “Huiguizhongzi” (Vuelta a la semilla), traducido por Peida y Xiyu. *Waiguo wenxue*, (3), pp. 15-21.
 - (2015). “Suyuanzhilv” (Viaje al origen), traducido por Chen Hao. En *Shijianzhizhan* (Guerra del tiempo). Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai, pp. 39-58.
- Casanova, Pascal (2002). “Consécration et accumulation de capital littéraire: La traduction comme échange inégal”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (144), pp. 7-20.
- Chang, Namfung (1998). “Faithfulness, manipulation, and ideology: A descriptive study of Chinese translation tradition”. *Perspectives: Studies in Translatology*, 6(2), pp. 235-258.
- Chen, Guangfu (1987). “Xu” (Prólogo). En *Sihai* (Mar muerto). Harbin: Editorial del Pueblo de Helongjiang, pp.1-7.
- Chen Kaixian (2004). “Huihuang zai jixu: mantan wenxue baozha yihou yu shijizhijiao de lameiwenxue” (El fulgor continua: sobre la literatura latinoamericana después del boom literario en el cambio del siglo). *Dangdai Waiguo Wenxue*, (1), pp. 49-60.
- Chen, Liming (2008). *Mobuan xianshi zhuyi yu Zhongguo xinsiqi xiaoshuo* (El

realismo mágico y la ficción china en la Nueva época). Shijiazhuang: Editorial de la Universidad de Hebei.

Chen, Ning (2014). “Shuishi hesusi: Bo’erhesi *Taolunji* de fanyi wenti (¿Quién es Hesusi? Unas cuestiones sobre la traducción de *Discusión* de Borges)”. *Journal of Guandong University of Foreign Studies*, 2, pp.77-80.

Chen, Wilf Susan (1988). “Mao Tun the Translator”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 48(1), pp. 71-94.

Chang, Yi-tzu (2012). Estudios de la traducción de los referentes culturales en el caso de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Trabajo Fin de Máster inédito. Taipei: Universidad de Tamkang.

Cheng, Yiyang (2010a). “Luobeituo Bolani’ao: Cong bianyuan dao tuteng” (Roberto Bolaño: De la periferia al tótem). *Waiguo wenxue dongtai*, 1, pp.8-11.

- (2010b). “Fangzhu de shengming: Bolani’ao yu *Huangye zhebentan*”(Una vida errante: Bolaño y *Los detectives salvajes*). *Yishu pinglun*, 4, pp. 73-76.

Cheng, Yinghong (2012). “The ‘Socialist Other’: Cuba in Chinese ideological debates since the 1990s”. *The China Quarterly*, 209, pp. 198-216.

Cheung, Martha P.Y (2007). “On thick translation as a mode of cultural representation”. En Dorothy Kenny y Kyongjoo Ryou (eds.), *Across boundaries: international perspectives on translation studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 22-36.

Cisneros, Odile (2017). “From the Rockies to the Amazon: Translating Experimental Canadian Poetry for a Brazilian Audience”. Suzanne Jill Levine y Katie Lateef-Jan (eds.), *Untranslatability goes global*. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 46-63.

Coddou, Marcelo (1978). Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. *INTI: Revista de literatura hispánica*, (7), pp. 15-27.

Cortázar, Julio [1963] (1984). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra (edición de Andrés Amorós).

- (1991). “Mengzhi de gushi” (Historia de migalas). Trad. Xiyu. *Shijie wenxue*, (4), pp. 80-90.
- (1996). *Tiaofangzi* (Rayuela), traducido por Sun Jiameng. Kunming: Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan.
- (2004). *Nanfang gaosu gonglu* (Autopista del sur: antología de cuentos de Cortázar), traducido por Lin Zhimu et al. Beijing: Editorial de la Oficina Central de Compilación y Traducciones.
- (2008). *Tiaofangzi* (Rayuela), traducido por Sun Jiameng. Chongqing: Editorial de Chongqing.
- (2011). *Dongwu yuyanji* (Bestiario), traducido por Li Jing. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.
- (2012). *Keluonuopi'ao yu fama de gushi* (Historias de cronopios y de famas), traducido por Fan Ye. Nanjing: Editorial de la Universidad de Nanjing.
- [1980](2013). “Historia de migalas”, en *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Alfaguara, pp.27-41.

Cueto, Alonso (2007). *Lanse shike* (La hora azul), traducido por Liu Jingsheng. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

Cui, Feng (2009). “Wei Yiwén suyuan: Cong Mao Dun de ‘Yiwén fakanci’ shuoqi” (En busca del origen de *Traducciones*: Empezando con el preámbulo de Mao Dun). *Comparative Literature in China* 19(4), pp. 80-88.

Cui, Shoujun (2018). “Ladingmeizhou yanjiu de xianzhuang yu fansi” (El status quo y la reflexión sobre los estudios latinoamericanos en China). Publicado 18 de diciembre de 2018. En *Chinese Social Science Today*. Disponible en

http://news.cssn.cn/zx/bwyc/201812/t20181218_4794898.shtml

[Recuperado 29/01/2019]

Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y Clínica*, traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

De Maeseneer, Rita y Logie, Ilse (2014). “Narrativa Contemporánea y Canon: Una Contribución Al Debate”. En De Maeseneer Rita y Logie, Ilse (eds.), *El Canon En La Narrativa Contemporánea Del Caribe y Del Cono Sur*, Ginebra, Suiza: Droz, pp. 11–28.

Ding, Ge (2012). “Bolani’ao: Lamei wengue li de huangye zuojia” (Bolaño: El escritor salvaje en la literatura latinoamericana). *Renwu*, 3, pp. 53-57.

Dimitriu, Rodica (2009). “Translators’ Prefaces as Documentary Sources for Translation Studies.” *Perspectives. Studies in Translatology*, 17(3), pp. 193-206.

Dirlik, Arif (1994). “The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism”. *Critical Inquiry*, (20), pp. 328-356.

Donoso, José (1971). *El lugar sin límites*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

- (1986). *Zhoumo Yishi* (Anécdotas de los fines de semana), traducido por Ruochuan y Shuijun (Duan Ruochuan y Zhao Zhenjiang). Harbin: Editorial de Cultura del Norte.

- (1987). *Qiyi de nvren* (Una mujer extraña), traducido por Zhou Yiqin y Li Hongqin. Beijing: Editorial de Cultura y Arte.

- (1990). *Wubui de yeniaio* (El pájaro obscuro de la noche), traducido por Shen Genfa y Zhang Yongtai. Changchun: Editorial de Cultura del Tiempo.

Dong, Yansheng (1981). “Qianyan” (Prefacio). En *La antología de cuentos latinoamericanos*. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura, pp.1-4.

E.Baensch, Robert (ed.) (2009). *The Publishing industry in China*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Echevarría, Ignacio (2011). “Literatura de hijos”. *El Cultural*, 27 de mayo. Disponible en http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/29265/Literatura_de_hijos.

Eco, Umberto (2001). *Experiences in Translation*, traducido por Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press.

Elbanowski, Adam (1996). “Del margen al texto: las notas en la obra de Jorge Luis Borges”. *Thesaurus*, LI(3), pp. 487-516. Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH_51_003_087_0.pdf.

English PEN (2014). “ ‘Genuine, intimate, provocative’ – a word from the translator with Megan McDowell”. Disponible en <https://www.englishpen.org/translation/genuine-intimate-provocative-a-word-from-the-translator-with-megan-macdowell/>.

Enríquez Aranda, Mercedes (2004). “Análisis externo de las antologías de traducción españolas del romanticismo poético inglés (1915-2002)”. *Trans. Revista de traductología*, (8), pp.61-74.

Essmann, Helga y Frank, Armin Paul (1991). “Translation anthologies: an invitation to the curious and a case study.” *Target*, 3(1), pp. 65-90.

Esther, Allen (2013). “Footnotes sans frontières: Translation and Textual Scholarship”. Brian Nelson y Brigid Maher (eds.), *Perspectives on Literature and Translation. Creation, Circulation, Reception*. Londres, NuevaYork: Routledge, pp. 210-220.

Even-Zohar, Itamar (1990). “The position of translated literature within the literary polysystem”. *Poetics Today*, 11(1), pp. 45-52.

Fan Ye (2008). *Jingzhang de gudu migong* (El laberinto de soledad en el espejo). Beijing: Editorial Huaqiao.

- (2013). “Cronopio y fama, o la doble identidad del traductor”. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2013-11-06/73053.html>. [Recuperado 10/07/2017]
- (2015). “El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica”. *Co-herencia*, 12(22), pp. 27-39.

Fang, Changan (2002). “Lun waiguo wenxue yijie zai shiqinian yujing zhong de shanbian” (Sobre los cambios en la traducción de literatura extranjera en el contexto de ‘diecisiete años’ 1949-1966). *Wenxue Pinglun*, 33(6), pp. 78-84.

Feltrin-Morris, Marella (2016). “Persuasive spaces: Translators’ prefaces to the *Divine Comedy*”. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 50(1), pp. 38-49.

Ferrer, Carolina (2010). “Crímenes para armar: *Amuleto* de Roberto Bolaño”. En *Belphegor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, 9(3). Disponible en https://dalspace.library.dal.ca/xmlui/bitstream/handle/10222/47794/09_03_ferrer_crimen_es_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Flaubert, Gustave (1984). *Baofali furen* (Madame Bovary). Trad. Li Jianwu. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

Fouces, Oscar Diaz and Monzó, Esther (eds.) (2010). *Applied Sociology in Translation Studies – Sociologia aplicada a la traducció. MonTI. Monographs in Translation and Interpreting – Monografies de Traducció i d'Interpretació 2*. València: Universitat Jaume I - Universitat de València - Universitat d'Alacant.

Disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27171/1/MonTI_2.pdf

France, Peter (2005). "The Rhetoric of Translation". *The Modern Language Review*, 100, Supplement: One Hundred Years of "MLR" General and Comparative Studies, pp. 255-268.

Frank, Armin Paul (1990). "Forty Years of Studying the American-German translational transfer: A retrospect and some perspectives". *Amerika-studien/American Studies* 35, pp. 7-20.

Fuentes, Carlos [1962] (1965). *La muerte de Artemio Cruz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

- (1983). *Ai'ertemiao Kelusi zhibi*, traducido por Yi Qian. Beijing: Editorial de Literatura Extranjera.

Gallego Cuiñas, Ana (2014). "El valor del objeto literario". *Insula*, pp. 2-4.

Gao, Weiqian (2018). *El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan* (Tesis inédita). Universidad de Barcelona. Disponible en <https://www.tesisenred.net/handle/10803/458762>.

García Márquez, Gabriel [1967] (1969). *Cien años de soledad*. Barcelona: Edhasa.

- [1967] (2002). *Cien años de soledad*. Madrid: Ediciones Catédra (edición de Jacques Joret)

- (1984). *Bainian gudu* (Cien años de soledad), traducido por Huang Jinyan, Chen Quan y Shen Guozheng. Shanghai: Editorial de Traducciones.

- (1984). *Bainian gudu* (Cien años de soledad), traducido por Gao Changrong. Beijing: Editorial de Octubre de Cultura.

- (1984). *Bainian gudu* (Cien años de soledad), traducido por Huang Jinyan, Shen Guozheng y Chen Quan. Shanghai: Editorial de Traducciones de Shanghai.

- (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Editorial Bruguera.

- (1985). *Zuzhang de moluo* (El declive del patriarca), traducido por Yi Xin. Jinan: Editorial de Literatura y Arte de Shandong.
- (1987). *El amor en los tiempos del cólera* (Huoluanshiqi de aiqing), traducido por Jiang Zongcao y Jiang Fengguang. Harbin: Editorial del Pueblo de Heilongjiang.
- (1987). *Huoluanshiqi de aiqing* (El amor en los tiempos del cólera), traducido por Xu Helin y Weimin. Guilin: Editorial de Lijiang.
- (1993). *Bainian gudu* (Cien años de soledad), traducido por Wu Jianheng. Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan.
- (2011). *Bainian gudu* (Cien años de soledad), traducido por Fan Ye. Haikou: Nanhai Publishing Company/Thinkingdom.
- (2012). *Huoluanshiqi de aiqing* (El amor en los tiempos del cólera), traducido por Yang Ling. Haikou: Nanhai Publishing Company/Thinkingdom.
- (2014). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Penguin Random House, 2014.
- (2014). *Zuzhang de qitian* (El otoño del patriarca), traducido por Xuan Le. Haikou: Nanhai Publishing Company/Thinkingdom.

García-Yerba, Valentín (1981). "Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria." *Equivalences*, 12.1, pp. 1-13.

Geisdorfer Feal, Rosemary (2000). "Queer Cortázar and the *Lectora Macho*". En Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández (eds.), *Reading and writing the Ambiente: Queer sexualities in Latino, Latin American, and Spanish culture*, pp. 239- 256.

Genette, Gérard [1987] (2001). *Umbrales*, traducido por Susana Lage. México, DF: Siglo XXI Editores.

Gerling, Vera (2004). *Lateinamerika: So fern und doch so nah?*

- Übersetzungsanthologien und Kulturvermittlung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Guerrero, Gustavo (2018). “La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana”. En Gesine Müller, Jorge Locane y Benjamin Loy (eds.), *Re-mapping world literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin: DeGruyter, pp. 199-208.
- Gil Bardaji, Anna, Pilar Orero, and Sara Rovira-Esteva (2012) (eds.). *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang AG.
- Gombár, Zsófia (2013). “Translation anthologies and British literature in Portugal and Hungary between 1949 and 1974”. En Teresa Seruya, Lieven D’hulst, Alexandra Assis Rosa y Maria Lin Moniz (eds.), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)* Amsterdam: John Benjamins.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2001). “En los márgenes de Borges: las notas a pie de página en ‘Deutsches Requiem’ y ‘Pierre Menard’.” *Variaciones Borges*, 12, pp. 139- 165.
- González Echevarría, Roberto [1977] (1991). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Austin: University of Texas Press.
- Gordon, Samuel (1989). *El tiempo en el cuento hispanoamericano: antología de ficción y crítica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gouanvic, Jean-Marc, y Schultz, Laura (2010). “Outline of a sociology of translation informed by the ideas of Pierre Bourdieu”. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 2, pp. 119-129.
- Gravina, Alfredo (1962). *Fengbaozhong de zhuangyuan* (Fronteras al viento), traducido por Seminario de ruso de la Universidad de Hebei. Beijing: Editorial de los Escritores.
- Harrison, Nicholas (2014). “World literature: What gets lost in translation?”.

Journal of Commonwealth Literature, 49(3), pp. 411-426.

Hartama-Heinonen, Ritva (1995). "Translator's prefaces- a key to translation?" En Milan Hrala e Ivana Cenková (eds.), *The Prague-Kouvola Papers in Translation Studies*. Prague: Charles University, pp. 33-42.

He, Guimei (2007). "Hou/Lengzhan qingjingzhong de Xiandai zhuyi wenhua zhengzhi: Xifang Xiandaipai he 80niandai Zhongguo wenxue" (La política cultural del modernismo bajo el contexto de (Pos)guerra fría: la corriente modernista occidental y la literatura china de los años 80). *Shanghai Literature*, 36(4), pp. 88-96.

- (2010). *Xinqimeng zhisbi dangan: 80niandai Zhongguo wenhua yanjiu* (Archivo de Nueva Ilustración: Estudios culturales sobre China en la década de 1980). Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing.

He, Huibin (2014). "Ershishiji waiguowenxuefanyi yu pinglun de lishi de lianghua de yanjiu" (Diachronic quantitative exploration of the translation of foreign literature in the 20th Century in China). *Foreign Language and Literature*, 30.4, pp.93-98.

Heilbron, Johan (1999). "Towards a sociology of translation: Book translation as a cultural world system". *European Journal of Social Theory*, 2(4), pp. 429-444.

Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle (2007). "Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects". En Wolf, Michael y Fukari, Alexandra (eds.), *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 93-108.

- (2008). "La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux". En Sapiro, Gisele (ed.), *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Editions, pp. 25-44.

Hekkanen, Raila (2009). "Fields, Networks and Finnish Prose: A Comparison of Bourdieusian Field Theory and Actor-Network Theory in Translation Sociology." *Selected papers of the CETRA research seminar in translation studies* 2008. Disponible en <http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/hekkanen.pdf>.

Helgesson, Stefan y Vermeulen, Pieter (2016). "Introduction." En *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. Ed. Stefan Helgesson y Pieter Vermeulen. New York: Routledge, pp.1-22.

Hermans, Theo (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press.

- (1996). "Norms and the determination of translation: a theoretical framework". En: Ramón Alvarez y Vidal, M.Carmen (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 25-51.

- (1999). *Translation in Systems - Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

Hong, Junhao y Li, Yongping (2001). "Zai shichangjingji yu gaige kaifang xia de Zhongguo chubanye: Bianhua, wenti ji qianjing" (La industria editorial china bajo el contexto de economía de mercado y la Reforma y Apertura: Cambios, problemas y el futuro). *Modern China Studies*, 2(8). Disponible en <http://www.modernchinastudies.org/us/issues/past-issues/73-mcs-2001-issue-2/571-2012-01-03-12-11-52.html>.

Hou, Jian (2017). *Buitre o fénix: la traducción y la recepción de la obra de Mario Vargas Llosa en China*. Directora: Rosa García Guitiérrez (tesis doctoral inédita). Universidad de Huelva. Departamento de Filología Española y sus Didácticas.

- (2018). "Nota del traductor." En: Flores, Paulina *Zuibou jiaqi* (Qué

- vergüenza). Beijing: Editorial Del Pueblo de Literatura/Shanghai 99 Readers, pp. 228-230.
- Hoyos, Hector (2013). “Orientalismo, globalización e imaginarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual”. *Cuadernos de literatura*, 27(34), pp. 82-105.
- (2015). *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press.
- Huang, Wei (2014). “La enseñanza del español en China” FIAPE. V Congreso internacional: *¿Qué español enseñar y cómo? Variedades del español y su enseñanza*. Cuenca.
- Hubert, Rosario (2017). “Intellectual Cartographies of the Cold War: Latin American visitors to the People’s Republic of China, 1952- 1958”. En Robert T. Tally Jr. (ed.), *The Routledge Handbook on Literature and Space*. New York: Routledge, pp. 337-348.
- Hurtado Albir (2004). *Traducción y traductología : introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Icaza, Jorge (1986). *Yangsbendi* (Huasipungo), traducido por Lin Zhimu. Shanghai: Editorial de Traducciones de Shanghai.
- Iglesias, Julio Calviño (1983). “El ritmo prosístico en *El otoño del patriarca*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, (12), pp. 29-50.
- Iovene, Paola (2014). *Tales of Futures Past: Anticipation and the Ends of Literature in Contemporary China*. Stanford: Stanford University Press.
- Jia, Zhifang (ed.) (1985). *Wenxue yanjiuhui ziliao* (Materiales de la Sociedad del Estudios Literarios). Zhengshou: Editorial del Pueblo de Yunnan.
- Ji, Jing (2000). “Zuojiamen de zuojia: Bo’er hesi jiqi zai Zhongguo de yingxiang” (El escritor de los escritores: Borges y su influencia en los

- escritores chinos). *Dangdai zuojia pinglun*, (3), pp. 102-109.
- Jill Levine, Suzanne (2013). "Borges on Translation." En Edwin Williamson (ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 43-55.
- Jill Levine, Suzanne y Lateef-Jan, Katie (eds.) (2017). *Untranslatability goes global*. New York, NY: Routledge.
- Jiménez, Pilar (2011). "Sergio Pitol en China. Un viajero y su fuga". *Revista de la Universidad de México*, 90, pp. 25-30.
- Jullien, François (2012). *Du Temps*. Paris: Le Livre de Poche.
- Juvan, Marko (2000). "On Literariness: From Post-Structuralism to Systems Theory". CLCWeb: *Comparative Literature and Culture*, 2.2. Doi: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1068>
- Katan, David (2015). "Introduction. Uncertainty in the Translation professions: time to transcreate?". *CULTUS*, pp. 10-19.
- Kirsten, Jens (2004). *Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlin: Links.
- Kittel, Harald (1995). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt.
- Koster, Cees (2014). "Literary translation". En Juliane House (ed.), *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Palgrave Macmillan, pp. 140-157.
- Kuran-Burçoğlu, Nedret (2000). "At the crossroads of translation studies and imagology". En Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador y Yves Gambier (eds.), *Translation in Context: Selected papers from the EST Congress, Granada 1998*. John Benjamins Publishing, pp. 143-152.
- Lee, Leo Ou-fan (2008): "Dangdai Zhongguo wenhua de xiandaixing he houxiandaixing" (La modernidad y posmodernidad de la cultura

- contemporánea china) Presentacion en Mayo, 26. 1999.
<http://www.aisixiang.com/data/23537.html>.
- Leerssen, Joep (2007). "Imagology: History and Method". Dins: Beller, Manfred; Leerssen, Joep (eds.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi, pp. 17-32.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- (1995). "German Literature for Americans 1840-1940". En Harald Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 40-55.
- Li, Fuyin (2009). "Fanyijia yanzhong de *Bainian gudw*: Yu Huang Jingyan duihua" (*Cien años de soledad* desde el punto de vista del traductor: Una conversación con Huang Jingyan). *Shenzhen ribao*, 25 de noviembre.
- Li, Jingduan (2015). "Xinshiqi woguo fanyi chuban de huigu". *Zhongguo chubanshi yanjiu*, 1(1), pp. 22-36.
- Li, Songrui (2014). "Heidong, baoli yu wuhui de qingchun" (Agujero negro, violencia y juventud sin remordimientos). *Dushu*, 10, pp. 92-99.
- Liano, Dante (2012). "Occidente, canon y literatura hispanoamericana". *Caravelle*, 100, pp. 81-99.
- Liao, Weitang (2014). "Kangzheng hewei: Moxige geming zhi shi" (Para qué la resistencia: poema a las revoluciones mexicanas). Disponible en <http://dajia.qq.com/blog/442324118704285.html>
- Lillo, Baldomero (1961). *Liyue duanpian xiaoshuoji* (Antología de cuentos de Baldomero Lillo), traducido por Mei Ren. Beijing: Editorial de Escritores.
- Lin, Kenan (2002). "Translation as a Catalyst for Social Change in China".

En Tymoczko, Maria y Gentzler, Edwin (eds.): *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 160-183.

Lin, Yi'an (1989). "Ladingmeizhou wenxuebaozha de xiaozibei zuojia" (Los escritores de generación juvenil del boom literario latinoamericano)". *Shijie Wenxue*, (1), pp. 183-201.

Liu, Kang (2004). *Globalization and Cultural Trends in China*. Hawaii: University of Hawai'i Press.

Liu, Kexin (2017). "Zhili zuojia Yaliahangdeluo Sangbula: Ta zai jingli dalao huiyi" (Escritor chileno Alejandro Zambra: rescata recuerdos en el pozo). *Wenyibao*, 21 de julio de 2017. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/0721/c405171-29418970.html>

Liu, Lydia He (1995). *Translingual practice: Literature, national culture, and translated modernity-China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.

Liu, Weiguang (2008). "Zhongguoren xinmu zhong de Ladingmeizhou: Zhongguo shehuikexueyuan guojiwenti yuqingdiaocha jiegou fenxi" (Cómo los chinos conocen América Latina? Análisis sobre la encuesta). *Journal of Latin American Studies*, 30(5), pp.31-40.

Liu, Yizheng (2017). "Luobeituo Bolani'ao: jinci'eryi de renjian" (Roberto Bolaño: simplemente este mundo). *Shunwu*, 23(3), pp.48-51.

Llogie, Ilse y Willem, Bieke (2015). "Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: La casa revisitada". *Alternativas: Revista de Estudios Latinoamericanos*, (5), pp. 1-25.

Locane, Jorge (2017). "La mediación oculta: los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa." *Iberoromania. Zeitschrift für die iberoromanischen Sprachen und Literaturen in Europa und Amerika* 85, pp. 47-57. Disponible en <https://doi.org/10.1515/iber-2017-0007>.

- (2019). *De la literatura latinoamericana a la literatura latinoamericana mundial: condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín: DeGruyter.

Long, Ryan (2010). "Traumatic time in Roberto Bolaño's *Amuleto* and the Archive of 1968". *Bulletin of Latin American Research*, 29(s1), pp.128-143.

Lovell, Julia (2006). *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Lu, Jinjing (2011). "Wenben he xianshi de huangmo" (La tierra de texto y realidad). *Lifeweek*, 5 de diciembre. Disponible en <http://www.lifeweek.com.cn/2011/1205/35944.shtml>.

López-Calvo, Ignacio (ed.) (2010). *One world periphery reads the other: Knowing the "oriental" in the Americas and the Iberian Peninsula*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- (2012). *Peripheral Transmodernities: South-to-South dialogues between the Lusio-Hispanic world and "the Orient"*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Lou, Shiyi (1932). "Xiandai Ladingmeizhou de wenxue" (Literatura latinoamericana contemporánea). *Qingnianjie*, pp. 149-171.

Lou, Yu. 2017. "Dulibaogao: Lamei wenxue zai Zhongguo (1949-2016)" (Reportaje de investigación independiente: La literatura latinoamericana en China (1949-2016)) En *CECLA*, publicado el 6 de febrero de 2017. Disponible en <http://www.cecla.org/Detail/2017/26/15/GA536P277020B.html>. [Recuperado 27/10/2018]

Lu, Xun [1935] (2002). " 'Tiweiding' cao (liuzhijiu)" ("Título indeterminado", borrador; de sexta a novena parte). En Hua Shan (ed.) *Qiejieting sanwen, Qiejieting sanwen erji y Qiejieting sanwen fujü*. Beijing: Editorial China de Literatura

e Historia, pp. 337-353.

Lu, Zhihong (2011). *Xinshiqi yilai fanyi wenxue qikan yijie yanjiu: Jiyu dui Shibie wenxue, Waiguo wenyi he Yilin de fenxi* (Estudio sobre revistas de traducción en la nueva época: Un análisis basado en *Literatura Mundial, Arte y Literatura del Extranjero e Yilin*) (tesis de doctorado). Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, China.

Lu, Zhiguo (2013). “Fanyi xiaoshuo chuanguo de tonggouxing: Yi Mao Dun yiwen ‘tamen de erzi’ he ‘shi’ zhong de nvxing miaoxie weili” (Traducción y consagración de literatura de naciones pequeñas y débiles: Selección traductoria de Mao Dun durante el periodo de Movimiento del Cuatro de Mayo). *Foreign Language Learning Theory and Practice*, 34(1), pp. 93-95.

- (2014). “Shencha, changyu, yu yizhe xingwei: Mao Dun 30niandai de ruoxiao minzu wenxue yijie” (Censura, autonomía del campo y operación traductora: Mao Dun y su traducción de las naciones pequeñas y débiles en los años 30). *Journal of Sichuan International Studies University*, 30(4), pp. 108-113.

Lu, Yun (2018). “A’ertemmi’ao Kelusi zhisi zhong di’errencheng yiban jianglaishi de jiedu he fanyi wenti” (La connotación y traducción sobre el uso del tiempo verbal futuro del “tú” en *La muerte de Artemio Cruz*). En Hu Zhencai y Zou Ping (eds.), *Shushanyoulu: Xipulamei wenxue lunwenji*. Beijing: Editorial de Educación e Investigación de Lenguas. Versión Kindle.

Ludmer, Josefina (2009). “Literaturas postautónomas 2.01”. *Propuesta Educativa*, 2(32), pp. 41-45. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>

- (2012). "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura". *L'objet literature*, 25 de diciembre. Disponible en <https://oblit.hypotheses.org/277>

Luraschi, Ilse Adriana (1976). "Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos." *Cuadernos Hispanoamericanos*, (308), pp. 5-29. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4p7 [Recuperado 12/01/2019].

Lyon, Thomas, E (1972). "Borges y el Narrador (Casi) Personal y (Casi) Omnisciente". *Revista Chilena de Literatura*, (5/6), pp. 59-71.

Massardier-Kenney, Françoise (2015). "Toward a Rethinking of Retranslation". *Translation Review*, 92(1).

Ma, Shikui (2003). "Wengeqijian de waiguo wenxue fanyi (La traducción de literatura extranjera durante la Revolución Cultural)". *Chinese Translators Journal*, (3), pp. 65-69.

Ma, Yuan (1991). "Zuojia yu shu huo wo de shumu" (Escritor y libros, o mi lista de referencias). *Waiguo Wenxue Pinglun*, 6(1), pp.112-114.

Manzoni, Celina (2003). "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño". *Hispanamérica*, (94), pp. 25-32.

Mao, Dun (1997): *Wo zonguo de daolu* (El camino que he andado). Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

- (1999): "Zuihou yizhi" y "Cuiming taisui". En Ye Ziming y Yu Bin (eds.), *Shen Yanbing yiveiji* (Antología de traducciones por Shen Yanbing). Nanjing: Editorial Yilin, pp. 240-245 y 289-302.

Marling, William (2016). *Gatekeepers: The emergence of World Literature and the 1960s*. Nueva York: Oxford University Press.

McRae, Ellen (2006). "The role of translators' prefaces to contemporary

literary translation into English” (tesis de máster inédita). Universidad de Auckland. Facultad de Letras.

Molina Martínez, Lucía (2006). *El Otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón: Universitat Jaume I.

Montero, Isaac Felipe (1977). *Jinyu* (Los peces de oro), traducido por el Grupo de estudiantes trabajador-campesino-soldado y maestros del Instituto de Lenguas Extranjeras de Shanghai. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

Mossop, Brian (2017). “Judging a translation by its cover.” *The Translator*, 24(1), pp. 1-16.

Mujica, Barbara (1997). “Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthologies” *Hispania*, 80(2), pp. 203-215.

Müller, Gesine (2015). “¿Literatura mundial o literaturas del mundo? Un estudio del caso de las letras latinoamericanas en la editorial Suhrkamp”. En Gesine Müller y Dunia Gras (eds.), *América Latina y la literatura mundial Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Frankfurt Iberoamericana/Vervuert, pp.81-98.

- (2017). El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: procesos de selección en la editorial Suhrkamp (The debate on global literature and the editorial question: Processes of selection in the Suhrkamp Press). Dossier: El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: el caso de América Latina (The debate on global literature and the editorial question: The case of Latin America). *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 85/86, pp. 113–128.

Müller, Gesine; Locane, Jorge y Benjamin Loy (eds.) (2018). *Re-mapping world literature: Writing, book markets and epistemologies between Latin America and the*

Global South. Berlin: DeGruyter.

Munday, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. Londres, Nueva York: Routledge.

- (2008). *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. Routledge.

Nabokov, Vladimir [1941] (1982). "The art of translation." En Fredson Bowers (ed.) *Lectures on Russian Literature*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, pp.315- 322.

Navarro Serrano, José Enrique. 2013. Editoriales globales, bibliodiversidad y escritura transnacional: un análisis de la narrativa de Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño. Tesis doctoral, The University of Texas at Austin. Disponible en <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/21245>.

Neuman, Andrés (2014). *Sbjji hvren* (El viajero del siglo), traducido por Xu Lei. Nanjing: Nanjing: Editorial de Yilin.

Newmark, Peter (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International.

- (1991). *About translation*. Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters.

Nida, Eugene (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E.J. Brill.

Norberg, Ulf (2012). "Literary translators' comments on their translations in prefaces and afterwords: the case of contemporary Sweden". En Anna Gil Bardaji, Pilar Orero y Sara Rovira Esteva (eds.), *Translation peripheries: paratextual elements in translation*. Bern: Peter Lang Publishing Group, pp. 101-116.

Ojeda Barías, Sergio (2015). "Amuleto: un viaje a la poesía de Roberto Bolaño". Disponible en <http://letras.mysite.com/rbol191015.html>.

Onetti, Juan Carlos (2010). *Zaochuanchang* (El astillero), traducido por Zhao Deming. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

Palkovicova, Eva (2017). "From periphery to centre (and back?): On the reception of Hispanic American fiction in Slovakia". En Ivana Hostová (ed.), *Identity and Translation Trouble*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 59-78.

Pang, Bingan (2012). "Xinzhongguo zenyang xiang Xiyu shijie changkai damen" (Cómo la Nueva China abre su puerta al mundo hispanohablante). En *Duivai Chuanbo*, 8(5), pp. 22-24.

Piglia, Ricardo (2010). *Aida zhibu* (El camino de Ida), traducido por Zhao Deming. Beijing: Oficina Central de Compilación y Traducciones.

- (2016). *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona: Anagrama.

Prada, Renato (1974). *Dianran zhaoxia de renmen* (Los fundadores del alba), traducido por Su Ling. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.

Popa, Ioana (2006). "Translation channels: A primer on politicized literary transfer". *Target*, 18(2), pp. 205-208.

P. Roberts, Roda (1992). "The Concept of Function of Translation and its Application to Literary Texts". *Target. International Journal of Translation Studies*, 4(1), pp. 1-16. <https://doi.org/10.1075/target.4.1.02rob>.

Puig, Manuel [1976] (2001). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

- (1988). *Zhizhunü zhiben*, traducido por Huang Huilan. Taiyuan: Editorial de Literatura y Arte de Beiyue.

- (2004). *Zhizhunü zhiben* (El beso de la mujer araña), traducido por Tu Mengchao. Nanjing: Editorial de Yilin.

- (2008). *Zhizhunü zhiben* (El beso de la mujer araña), traducido por Tu Mengchao. Nanjing: Editorial de Yilin.
- Pym, Anthony (1995). "Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez Canedo". En Harald Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 251-270.
- (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Quah, Sy Ren. 2004. "Introduction" En: *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 1-24.
- Ramirez Molas, Pedro (1978). *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ricouer, Paul (2006). *On Translation*, traducido por Eileen Brennan. Routledge.
- Rincón, Carlos (1997) . "Streams out of control: The Latin American plot." En David Palumbo-Liu and Hans Ulrich Gumbrecht (eds), *Streams of Cultural Capital: Transnational Cultural Studies*, Stanford: Stanford University Press, pp.179-198.
- Ríos Baeza, Felipe (2013). "Orientalismo: La estética de la novela japonesa en la narrativa de Alejandro Zambra". *Isla Flotante. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia*, 5(5), pp. 77-86.
- Rivera, José Eustasio (1946). *Der Strudel* (La vorágine), traducido por Georg H.Neuendoff. Halle(Saale): Mitteldeutsche Druckerei und Verlagsanstalt GMBH.
- (1957). *Caoyuan linmang xuanfeng* (La vorágine), traducido por Wu Yan. Shanghai: Editorial de Nueva Cultura.
- (1981). *Xuanwo* (La vorágine), traducido por Wu Yan. Shanghai: Editorial

de Nueva Cultura.

Rodenas, Adriana (2000). "Díaspóra o identidad: ¿A dónde va la cultura cubana?". *Revista Hispano Cubana*, (8). pp. 43-56.

Rodríguez Herrera, María Elia, and Carmen María Valverde Acosta (1981). "Los estilos indirecto y directo libres: Un aporte a su definición". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, (1-2), pp. 43-48.

Rojas, Marta. (2011). El equipaje amarillo, del por qué y de cómo escribí la novela. *Instituto Confucio*, (5), pp. 30-32.

Rovira-Esteva, Sara (2016). "The (mis)use of paratexts to (mis)represent the Other: Chun Sue's Beijing Doll as a case study". *Onomázein*, 34, pp. 187-208.

Rulfo, Juan (1980). *Hu'an lu'erfu zhongduanpian xiaoshuoji* (Antología de relatos de Juan Rulfo), traducido por Tu Mengchao. Beijing: Editorial de Literatura Extranjera.

- (2010). *Pedro Páramo* (edición de José Carlos González Boixo). Madrid: Cátedra.

- (2010). *Ranshao de yuanye* (El llano en llamas), traducido por Zhang Weijie. Nanjing: Editorial de Yilin.

Sabato, Ernesto (1993). *Yingxiong yu fenmu* (Sobre héroes y tumbas), traducido por Shen Baolou y Bian Yanyao. Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan.

Saer, Juan José (2014) [1997]. *El concepto de ficción* (fragmento). Buenos Aires: Seix Barral.

Salas, Camino (2015). "El autor chileno Alejandro Zambra es más que el nuevo Roberto Bolaño". *Vice*, 14 de julio. Disponible en https://www.vice.com/es_co/article/el-autor-chileno-alejandro-zambra-es-mas-que-el-nuevo-roberto-bolano.

Sanchez Diez, María (2015). "These are the Latin American authors you should be reading this summer". *Quartz*, 28 de junio. Disponible en <https://qz.com/430787/these-are-the-latin-american-authors-you-should-be-reading-this-summer/>.

Sánchez, Florencio (1994). *Waiguo guniang* (La gringa), traducido por Wu Jianheng. Shanghai: Editorial de Traducciones de Shanghai.

Sapiro, Gisele (2003). "The literary field between the state and the market". *Poetics*, 31, pp. 441-464.

- (2007). "Una aproximación sociológica a las relaciones entre literatura e ideología". En Diana SanzRoig (ed.)(trad.), *Bourdieu después de Bourdieu*. Madrid: Arco/Libros, Serie Lecturas, pp.144-165.
- (2008). "Translation and the field of publishing: A commentary on Pierre Bourdieu's A conservative revolution in publishing". *Translation Studies*, 1(2), pp. 154-166.
- (2015). "Translation and symbolic capital in the era of globalization: French literature in the United States". En *Cultural Sociology*, 9(3), pp. 320-346.
- (2016). "How do literary works cross borders (or Not)? A sociological approach to world literature". *Journal of World Literature*, 1(1), pp. 81-96.
- (2017). "The role of Publishers in the making of world literature: The case of Gallimard". *Letteratura e Letterature*, 11, pp. 81-94.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Scott McNamara, Nathan (2016). "The Bolaño effect: Latin American literature in translation on the great and steady surge in translated titles". *Literary Hub*, 18 de noviembre. Disponible en

<http://lithub.com/the-bolano-effect-latin-american-literature-in-translation/>
#.

Sela-Sheffy, Rakefet (2005). "How to be a (recognized) translator: Rethinking habitus, norms, and the field of translation". *Target*, 17.1, pp. 1-26.

- (2014). "Translators' identity work: Introducing micro-sociological theory of identity to the discussion of translators' *habitus*". En Vorderobermeier, Gisella M. (ed), *Remapping Habitus in Translation Studies, Approaches to Translation Studies*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 43-55.

Seruya et al. (2013). "Translation anthologies and collections: An overview and some prospects" En Teresa Seruya, Lieven D hulst, Alexandra Assis Rosa, Maria Lin Moniz (eds). *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-16.

Shen, Simon Xuhui (2012). "Online Chinese perceptions of Latin America: How they differ from the official view". *China Quarterly*, 9(3), pp. 157-177.

Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

Simeoni, Daniel (1998). "The pivotal status of the translator's habitus". *Target*, 10.1, pp. 1-39.

Song, Binghui (2002): "Ruoxiao minzu wenxue de yijie yu Zhongguo wenxue de xiandaixing" (Traducción e introducción de la literature de naciones pequeñas y débiles y la modernidad de literatura china). *Comparative Literature in China*, 12:2, pp. 54-71.

Summers, Caroline (2013): "What remains: The institutional reframing of authorship in translated peritexts". En *Text, Extra-text, Meta-text and Para-text in Translation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 9-32.

Sun Jiameng, Meng Jicheng y Ni Huadi (1988). *Xiban Fanyi Jiaocheng* (Tutoriales de Traducción Castellano-chino). Shanghai: Editorial de Enseñanza de Idiomas Extranjeros de Shanghai.

Sun, Yifeng (2012). “(Un) translatability and cross-cultural readability”. *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*, 20(2), pp. 231-247. doi.org/10.1080/0907676X.2012.659746

Tahir, Gürçağlar, Şehnaz (2002). “What texts don’t tell: The use of paratexts in translation research”. En Hermans, Theo (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, pp. 44-60.

- (2013). “Agency in Allographic Prefaces to Translated Works: An Initial Exploration of the Turkish Context”. En Hanne Jansen y Anna Wegener (eds.), *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 - Editorial and Publishing Practices*. Montréal: Éditions québécoises de l’œuvre, collection Vita Traductiva.

Tanizaki, Junichiro (2008)[1933]. *El elogio de la sombra*, traducido por Julia Escobar. Madrid: Ediciones Siruela.

Tan, Zaixi (2017). “Censorship in Translation: The Dynamics of Non-, Partial and Full Translations in the Chinese Context”. *Meta*, 62(1), pp. 45–68. doi:10.7202/1040466ar

Teitelboim, Volodia (1985). “Un hombre que vuelve al mar”. *Araucaria de Chile*, 30, pp. 107-119. Disponible en <http://www.blest.eu/cultura/teitelboim85.html>.

Teng, Wei (2005): “Nieluda yu dangdai Zhongguo” (Pablo Neruda y China contemporánea). *Xinshi Pinglun*, 1(1), pp. 172-193.

- (2011). *Bianjing zhi nan: Ladingmeizhou wenxue hanyi yu zhongguo dangdai*

wenxue (1949-1999) (A la frontera del sur: La traducción china de literatura latinoamericana y la literatura china contemporánea (1949-1999)). Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing.

- (2012). “Beipingbi de Lamei wenxue” (La literatura latinoamericana filtrada). *Wenjing*, 83, pp.11-15.
- (2017). “On depoliticized politics: Roberto Bolaño’s reception in China”. En Birns, Nicholas y De Castro, Juan E. (eds.), *Roberto Bolaño as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury, pp. 167-182.

Teresa Johansson, María (2013). “Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973”. En *Memorias en Tinta: Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 215-234.

Thirlwell, Adam (2013). “By night in Chile: Ways of going home, by Alejandro Zambra”. *The New York Times*, 20 de marzo. Disponible en <http://www.nytimes.com/2013/03/31/books/review/ways-of-going-home-by-alejandro-zambra.html> [Recuperado 18/02/2017].

Tian, Shen (2016). “Hou ‘Lamei wenxue baozha’ de huwenxing xushi: Bolani’ao jiqi zuopin yanjiu” (La intertextualidad en la narrativa después del boom literario: un estudio sobre las obras de Bolaño). *Foreign Language Research*, (190), pp. 171-174.

Toledano Buendía, Carmen (2010). “¿Qué hay tras las notas del traductor?”. En Rosa Rabadán, Marisa Fernández López, Trinidad Guzmán González (coords.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo, 1*, pp. 637-662.

Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.

- (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Tsu, Jing (2010). "Getting ideas about World Literature in China". *Comparative Literature Studies*, 47(3), pp. 290-317.
- Van Doorslaer, Luc, Peter Flynn y Joep Leerssen (2016). "Introduction: On translated images, stereotypes and disciplines". En Van Doorslaer, Luc, Peter Flynn y Joep Leerssen (eds.) *Interconnecting Translation Studies and Imagology*, pp. 1-19.
- Vargas Llosa, Mario [1966] (1973). *La Casa Verde*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982). *Lvfangzi* (La casa verde), traducción de Wei Ping y Wei Tuo. Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan.
- (1983). *Qinglou* (La casa verde), traducción de Sun Jiameng y Ma Linchun. Beijing: Editorial de Literatura Extranjera.
- (1993). *Huliya yima be zuojia* (La tía Julia y el escritor), traducido por Zhao Deming y Li Deming. Kunming: Editorial del Pueblo de Literatura de Yunnan.
- (1993). *Jiuba changtan* (Conversación en la Catedral), traducido por Sun Jiameng. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura.
- (1996). *Kuangren mayita* (Historia de Mayta), traducido por Meng Xiancheng y Wang Chengjia. Changchun: Editorial de Literatura y Arte del Tiempo.
- (1999). *Qing'ai biji* (Los cuadernos de Don Rigoberto), traducido por Zhao Deming. Tianjin: Editorial de Cultura de Cien Flores.
- (2011). *Jiuba changtan* (Conversación en la Catedral), traducido por Sun Jiameng. Beijing: Editorial del Pueblo de Literatura/Shanghai 99 Readers.

- [1969] (2008). *Conversación en La Catedral*. Madrid: Alfaguara.

Vázquez-Ayora, Gerardo (1977). “Estudio estilístico de *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez”. *Dispositio*, 2(5/6), pp. 160-181. Disponible en www.jstor.org/stable/41491118, [Recuperado 12/01/19].

- (1978). “La traducción de la nueva novela latinoamericana al inglés”. *Babel*, 34(1), pp. 4-18.

Venuti, Lawrence (2008). *The translator's invisibility: A History of Translation*. Londres, Nueva York: Routledge.

- (2011). “World literature and translation studies”. En D’Haen, Theo y Damrosch, David (eds.), *The routledge companion to world literature*. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 180-192.

- (2016). “Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts”. *Boundary 2*, 43(2), pp. 179-204. Doi: 10.1215/01903659-3469952

Walkowitz, Rebecca L. (2016). “The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer”. *Contemporary Literature*, 47(4), pp. 527-545

Wang, Shihao (2009). “Qiantan Zhongguoren dui Ladingmeizhou de dingwei: Disanshijie huo xifang” (Breve discusión sobre la percepción china de América Latina: Del Tercer Mundo o del Occidente). *Journal of Latin American Studies*, 31(1), pp. 66-69.

Wang, Wei (2018). “Zuihou yige lishi tianshi: lun Luobeituo Bolani’ao” (El último ángel de la historia: a propósito de Roberto Bolaño). *Shanghai Culture*, (7), pp. 31-46.

Wang Wen (2011). “Vargas Llosa y su vínculo con la China literaria”. Disponible en

http://www.uv.es/confuci/revista6/revista_6-InstitutoConfucio.pdf

Wang, Yougui (2003). “Lu Xun de fanyimoshi yu fanyi Zhengzhi”. (El modo de traducción de Lu Xun y la política de traducción). *Shandong Foreign Languages Journal*, 5(1), pp.74-77.

- (2007). “Dangdai fanyi wenzueshi shang yizhe zhutixing de xueruo (1949-1978) ” (La debilitación de la subjetividad de traductores en la historia contemporánea de traducción literaria —1949-1978—). *Waiguo yuyan wenxue*, 16(1), pp. 41-46.

- (2015). *Ersbi shiji xiabanye Zhongguo wenxue fanyishi (1949-1977)* (Historia de la traducción en China en la segunda mitad del siglo XX (1949-1977)). Beijing: Editorial del Pueblo.

Watts, Richard (2000). “Translating Culture: Reading the Paratexts to Aime Cesaire’s d’un retour au pays natal”. *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*, 13(2), pp. 29-45.

Willem, Bieke (2012). “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”. *Acta Literaria*, 45 II, pp. 25-42.

- (2014). “Narrar la frágil armadura del presente. La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga”. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 13, “Espacio y cotidianidad. Transformaciones y tensiones en la narrativa contemporánea”, pp. 53-67.

Wijnterp, Lies (2015). “Crear a Borges: los importadores de la obra de Borges en Francia y Estados Unidos: la recepción de Borges en la república mundial de las letras”. En *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea*. Doi: 10.31819/9783954878390-005, pp. 73-88.

Wolf, Michaela (2002). “Translation Activity between Culture, Society and

the Individual: Towards a Sociology of Translation”. *CTIS Occasional Papers*, 2, 33-43.

- (2007). “Introduction: The emergence of a sociology of translation.” En Wolf, Michael y Fukari, Alexandra (eds.), *Constructing a sociology of translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-36.

Wood, James (2015). “Story of my life: The fictions of Alejandro Zambra”. *The New Yorker*, 22 de junio. Disponible en <http://www.newyorker.com/magazine/2015/06/22/story-of-my-life-books-james-wood> [Recuperado 02/02/2017].

Xie, Tianzhen (2009). “Feichangshiqi de feichang fanyi: Guanyu Zhongguo dalu wenige shiqi de wenzue fanyi” (Traducciones particulares en un periodo particular: Sobre la traducción literaria en China continental durante la Revolución Cultural). *Comparative literature in China*, 19(2), pp. 23-35.

Yan, Bo (2017). “Buqueding de meixue: Bolani’ao xiaoshuo 2666 de shikong jiegou jixi” (La estética de la incertidumbre: un análisis sobre la estructura espacio-temporal de 2666). En *Foreign Literature*, 38(1), pp. 39-47.

- (2019) “1974-2666: Bolani’ao xiaoshuo zhong de mousha yu kanke” (1974-2666: los asesinatos y espectadores en las novelas de Bolaño). En *Foreign Literature*, 40(1), pp.154-161.

Yan, Geling (2005). *Baishe (La serpiente blanca)*. Guangzhou: Editorial Huacheng.

Yang, Ling (2008). “Yangqi mohuan, huiguixianshi: Cong Shengyoucheng kui dangjin Lamei xiaoshuo” (Abandonar el mágico y regresar al real: entrever la literatura latinoamericana contemporánea a través de *Angosta*). *Waiguo wenxue dongtai*, 12(1), pp.4-7.

- (2012). “Yin 2666 er yongjiu zaichang de Bolani’ao” (Bolaño, el autor que

está permanentemente presente por 2666). *Waiguo wenxue dongtai*, 2, pp.4-7.

Yu, Zhongxian y Hei, Feng (2012). “Yiben wei Zhongguo wentan yinlai tianhuo de zazhi: *Shijie Wenxue* zhubian Yu Zhongxian fangtanlu” (Una revista que trajo el “fuego del cielo” al círculo literario chino: charla con Yu Zhongxian, editor de *Literatura mundial*). *Xiaosbuolin*, 4(1), pp.101-107.

Zambra, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

- (2013). *Ways of going home*, traducido por Megan McDowell. Londres: Granta Books.
- (2013). *Huijia de lu*, traducido por Tong Yaxing. Shanghai: Editorial de Literatura y Arte de Shanghai.

Zapata, Myriam A. (2005). “Las notas a pie de p’agina y los recursos de ficcionalización en *Ficciones* de Jorge Luis Borges”. *Cuadernos de Literatura*, 9(18), enero-junio, pp. 88-100.

Zeng, Lijun (2012). *Ma’erkesi zai Zhongguo* (Márquez en China). Beijing: Editorial de Ciencias Sociales de China.

Zha, Mingjian (2003). “Yishixingtai, shixue yu wenxuefanyi xuanzeguifan: 20shiji 50-80niandai zhongguo de (hou)xiandaizhuyi wenxuefanyi yanjiu” (Ideología, poética y el criterio de selección literaria: Un estudio sobre la traducción de literatura (pos)modernista al chino). Tesis doctoral, Universidad de Lingnan. Departamento de Traducción. Zha, Mingjian (2003). Disponible en https://commons.ln.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=tran_etd

- (2004). “Wenhua caozong yu liyong: Yishi xingtai yu fanyi wenxue jingdian de jiangou: Yi Ershi shiji wuliushi niandai Zhongguo de fanyi wenxue wei yanjiu zhongxin” (Manipulación y apropiación

cultural: Ideología y la formación del canon de la literatura traducida en los años 50 y 60 del siglo XX en China). *Comparative literature in China*, 8(2), pp. 89-105.

Zhang, Weijie (2016). *Jitaqin de Wuyue: Xiyu wenxue ditu* (El llanto de la guitarra: Mapa de literatura hispánica). Zhengzhou: Editorial de la Universidad de Henan.

Zhang, Yanan (2013). An analysis of the translation Strategies in the Chinese and English versions of Love in the Time of Cholera from the perspective of the Polysystem Theory. Trabajo Fin de Máster inédito. Beijing: Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing.

Zhao, Deming (1996). “Taweishenme xie zheyang de zuopin? Dai yi xu” (¿Por qué escribe una obra de este tipo? Un prefacio alógráfico de la traducción). En (1996). *Kuangren mayita (Historia de Mayta)*, traducido por Meng Xiancheng y Wang Chengjia. Changchun: Editorial de Literatura y Arte del Tiempo, pp.1-8.

- (ed.) (2000). *Women kan Lamei wenxue* (Literatura latinoamericana desde nuestro punto de vista). Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan.

- (2003). *Ershibiji Ladingmeizhou xiaoshuo* (La literatura latinoamericana del siglo xx). Kunming: Editorial del Pueblo de Yunnan.

Zhao, Deming, Teng, Wei y Hu, Xudong (2007). *Ladingmeizhou wenxue dabuayuan*. Wuhan: Editorial de Educación de Hubei.

Zheng, Nan (2016). “Zhengyin ruci, guoqu congwei guoqu (Por esta razón, el pasado nunca está pasado)”. *Shu Cheng*, (1), pp. 117-122.

Zheng, Shujiu (2013). *Ladingmeizhou houbaozha wenxue yanjiu*. (Estudios sobre las novelas latinoamericanas del postboom). Beijing: Casa Editora Comercial.

- (2015). “Estudio literario y traducción literaria. Análisis de la versión en

chino de Juan Rulfo”. En Girón, Alicia, Aurelia Vargas y Guillermo Publido (eds.). *China y México. Un diálogo cultural desde las humanidades y las ciencias sociales*. Ciudad de México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 67-77.

Zheng, Wen. (2014) “Yibu jielu canbao, quanshi xianshi de xiaoshuo: Luobeituo Bolani’ao *Hushenfu* de jiedu” (Una novela que revela la crueldad e interpretar la realidad: una lectura de *Amuleto*, de Roberto Bolaño). En *Foreign Literature*, (6), pp. 79-86.

Zhu, Jingdong y Sun, Cheng’ao (2004). *Ladingmeizhou xiaoshuoshi* (Historia de la literatura latinoamericana). Guangzhou: Editorial de Baihuawenyi.

Zhu, Jingdong (1992). “Dangdai lameixiaoshuo de shijian moshi” (El paradigma temporal en la narrativa contemporánea latinoamericana). *Guowai wenxue*, (3), pp. 55-75.

- (1997). “Lamei houwenxuebaozha zhong de Bulisai Aiqienike” (Bryce Echenique en el *boom* literario latinoamericano posterior). *Waiguo Wenxue*, (3), pp. 32-34.

Zhu, Zhiqun (2010). *China’s new diplomacy: Rationale, Strategies and Significance*. Surrey: Ashgate.

Artículos en Prensa

Anagrama (2011). “Formas de volver a casa- Editorial Anagrama”. *Anagrama*. Disponible en https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/formas-de-volver-a-casa/9788433972279/NH_487 [Recuperado 20/04/2017].

Bi, Muyu (2013). “Ting Bolani’ao budongshengse de jiangshu” (Escuchar la narración silenciosa de Bolaño). *NYTChinese*, 17 de mayo. Disponible en

<https://cn.nytimes.com/books/20130517/cc17novel/> [Recuperado 22/04/2017]

Bo, Lin (2016). “Ta zhizai zuguo youdang” (Él sólo deambulaba en la tierra natal). *Xinjingbao*, 27 de agosto de 2016. Disponible en http://epaper.bjnews.com.cn/html/2016-08/27/content_649681.htm?div=2 [Recuperado 15/01/2017]

Btr (2016). “Sangbula: Shige shi Zhili de qiangxiang (El punto fuerte de Chile es la poesía)”. *The Paper*, 28 de agosto. Disponible en http://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1520353 [Recuperado 23/01/2017]

Bundpic (2012). “Yin Chengdong: Yong wunian shijian yichu zuihao de Tangjikede” (Yin Chengdong: Completar la mejor versión china de *Don Quijote* en cinco años). *Bundpic*. Disponible en <http://www.bundpic.com/link.php?linkid=18415&action=print> [Recuperado 21/03/2016].

Cai, Yineng y Ren, Siyuan (2018). “Fan Ye, el traductor de *Cien años de soledad* habla del Realismo Mágico, la literatura latinoamericana y su camino de traducción”. *Qdaily*, 14 de noviembre. <http://www.qdaily.com/articles/58212.html> [Recuperado 16/12/2018].

Chen, Zhongyi (2007). “Lamei zuojia chongzhen wentan” (Los escritores latinoamericanos revitalizan el mundo literario). *Renmin ribao*, 7 de noviembre. Disponible en <http://world.people.com.cn/GB/1032/5971739.html> [Recuperado 25/08/2016]

- (2012). “2666 de shiyufei” (Los pros y cons de *2666*). *Zhonghua dushu bao*, 16 de marzo. Disponible en

<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-03-16/121448.html>

[Recuperado 25/08/2016]

- (2015). “Wenhua xiaofei yujing xia de wenxue jiazhi zhisi” (Reflexiones sobre el valor literario en el contexto de consumo cultural). *Wenhua bao*, 24 de julio de 2015. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2015-07-24/82278.html> [Recuperado 19/08/2016].

Chinaonline (2005). “Fanyijia Zhao Zhenjiang: ‘Wenxuebaozha’ yicheng lishi” (Zhao Zhenjiang, maestro de traducción: El ‘Boom’ ya fue historia). *Xinjingbao*. Disponible en www.china.com.cn/chinese/RS/755472.htm [Recuperado 11/12/2015].

Diario de Xalapa (6 de octubre de 2011). “Sergio Pitol, puente cultural entre América Latina y China”. *El Mexicano*. Disponible en <http://www.oem.com.mx/elmexicano/notas/n2255448.htm> [Recuperado 21/03/2016].

Douban (2009) “Cien años de soledad a los ojos del traductor: una charla con Huang Jinyan”. Disponible en <https://book.douban.com/review/4985958/>. *Douban*. [Recuperado 20/07/2017].

Guanchazhe (2014). “Daijinghua tan Bolani’ao: Women ziren shenghuo zai xiaoshidai, hai yangyangzide” (Dai Jinghua hablando de Bolaño: Estamos satisfechos de que vivimos en una *Tiny times*). *Guanchazhe*, 6 de agosto de 2014. Disponible en http://www.guancha.cn/DaiJinHua/2014_08_06_253481.shtml [Recuperado 0/03/2017].

He, Jing (2014). “Bei Ma’erkesi zhebi de Lamei wenxue” (La literatura

latinoamericana que se oculta por García Márquez). En: *Yangcheng Evening News*, publicado el 5 de mayo de 2014. Disponible en http://www.xinhuanet.com//book/2014-05/05/c_126461719.htm

[Recuperado 30/04/2016].

He, Ruijuan (2011). “Fan Ye: Wo conglai meishuoguo wo de fanyi geng zhongshiyu yuanzhu” (Fan Ye: Nunca dije que mi traducción es más fiel a la obra original). *China Art News*, 27 de junio. Disponible en <http://www.chinanews.com/cul/2011/06-27/3139893.shtml> [Recuperado 03/09/2018].

Huang, Qian (2014). “Fan Weixin: Lengua extranjera es una carrera brutal”. Disponible en http://news.ifeng.com/a/20140511/40242412_0.shtml, *Phoenix Culture*, 11 de mayo de 2014, [Recuperado 27/07/2017].

Kang, Kai (2009). “Bolani’ao kuangchao: Yige yongsu de shenhua” (La ola de Bolaño: Un mito vulgar). *Dongfang zaobao*, 11 de noviembre. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/news/2009/2009-11-11/79031.html>

[Recuperado 15/05/2017].

- (2011). “2666 y Bolani’ao: Dupin, huangyan yu xinjingdian” (2666 y Bolaño: Droga, mentira y nuevo clásico). *Zhongguo xinwen zhuban*, 28 de noviembre, pp.64-65.

Li, Hengjia (2009). “Ma’erkesi hou zui panni de zuojia: Mohuan xianshi zhuyi zaogao” (El autor más rebelde desde García Márquez: El realismo mágico es horrible). *Beijing wanbao*, 10 de agosto de 2009. Disponible en <http://www.zgnfys.com/a/nfpl-17016.shtml> [Recuperado 17/05/2017]

Lin, Yi’an (2011a) “Xinyun de Yamaduo” (Amado el afortunado). *Zhonghua dushu bao*, 02 de marzo. Disponible en http://epaper.gmw.cn/zhdbs/html/2011-03/02/nw.D110000zhdsb_20110

[302_3-19.htm](#) [Recuperado 15/03/2016].

- (2011b). “Jingpin shangwei chenggong, tongzhi renxu nuli: du xin zhongwenban Bianiangudu duanxiang” (Todavía necesitamos trabajar muy duro para conseguir un trabajo excelente: Reflexiones al leer la nueva versión de *Cien años de soledad*). *Peng Pai News*, 3 de agosto. Disponible en http://epaper.gmw.cn/zhdbsb/html/2011-08/03/nw.D110000zhdsb_20110803_1-19.htm [Recuperado 04/09/2018].
- (2012). “Aprecio la traducción de Borges hecha por Wang Yongnian”. Disponible en <http://cul.sohu.com/20120723/n348846948.shtml> [Recuperado 11/07/2017].

Liu, Han (2013). “Shige wei dun, diyu lishi fenmian de zhentong: Du Luobeituo Bolani’ao de *Hushenfu*” (La poesía como un escudo para resistir los dolores del parto de la Historia: Una lectura de *Amuleto* de Roberto Bolaño). *Wenhui dushu zhoubao*, 26 de noviembre. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2013/2013-11-26/182798.html> [Recuperado 21/05/2017]

Liu, Zhiyao (2016). “Sangbula: Wo ceng ba ziji dangcheng meiyou jia ren, meiyou fangzi, meiyou guoqu de ren” (Zambra: Me identificaba como una persona sin familia, sin casa y sin pasado). Disponible en <http://cul.qq.com/a/20160930/004782.htm> [Recuperado 02/02/2017].

Luo, Haoling (2016). “Sangbula duihua Zhang Yueran: Tongnian shi jinru lishi henhao de rukou” (Charla entre Alejandro Zambra y Zhang Yueran: la infancia es una buena entrada a la historia). *Beijing Youth Daily*, publicado el 6 de septiembre de 2016. Disponible en https://culture.ifeng.com/a/20160906/49906419_0.shtml [Recuperado

04/11/2017].

Peng, Lun (2008). “Bolanuo: Mohuan xianshi zhuyi yi fachou” (Bolaño: El realismo mágico empieza a podrir). En *Nanfang renwu zhoukan*, 15 de febrero de 2008. Disponible en <http://news.sina.com.cn/w/2008-02-15/162214946256.shtml> [Recuperado 17/04/2017]

Phoenix Culture (2017). “Menos conocidas pero clásicas: presentan la Colección de literatura en lengua española en la Feria Internacional del Libro de Beijing”. *Phoenix Culture*, 28 de agosto. Disponible en https://culture.ifeng.com/a/20170828/51784370_0.shtml [Recuperado 28/02/2018].

Qdaily (2016). “Yuedu zhewei Lamei zuojia, hennan fenqing xugou he xianshi (Es difícil distinguir la ficción de la realidad al leer este autor latinoamericano)”. *Qdaily*, 28 de agosto de 2016. Disponible en <http://www.qdaily.com/cooperation/articles/yidian/31542.html> [Recuperado 01/03/2017].

Renmin Daily (2010). “Huangye Zhentan: Zouchu mohuan de Lamei wenxue” (*Los detectives salvajes*: La literatura latinoamericana que sale del mágico). *Renmin Daily*, 5 de enero. Disponible en <http://culture.people.com.cn/GB/87423/10703599.html> [Recuperado 19/04/2017].

Renmin Online (2010). “Waiguo wenxue zazhi fenzhen tiaogao shoujia, zhangjia neng baituo kunjing ma” (Aumentan el precio de las revistas de literatura extranjera, estrategia que les ayuda salir de las maderas). *Renmin Ribao*, 6 de abril. Disponible en <http://culture.people.com.cn/GB/22226/71855/77118/11297411.html>

[Recuperado 07/04/2016].

Shi, Jingnan (2018). “Wenxuebaozha hou, dangdai Zhongguo zhishijie qidai chongxin faxian Lamei (Después del *boom* literario, el círculo intelectual chino espera redescubrir América América Latina)”. En *Xinhua*, publicado 25 de enero de 2018. Disponible en http://www.xinhuanet.com/local/2018-01/25/c_1122316222.htm

[Recuperado 29/01/2018].

Shi, Yongling (2014). “Shi Yongling: Estoy dispuesto a ser un ‘tornillo’, que me coloquen donde me necesiten”. Disponible en <http://www.selas.shisu.edu.cn/sylwgdykwlsdw/list.htm> [Recuperado 11/07/2017].

Wenjing (2013). “Xiangei yidairen de qingshu—Bolani’ao de chengmingzuo *Huangye zhenan*” (Carta de amor para una generación: *Los detectives salvajes*, obra que consolidó a Bolaño como escritor). *Xinwen wanbao*, 11 de junio de 2013. Disponible en <http://www.ewen.co/books/bkview.asp?bkid=241302&cid=729405>

[Recuperado 09/04/2017]

- (2015). “Shijiegongmin Bolaño: Wo xiangyao wei Shehuizhuyi zuogongxian” (Bolaño, un ciudadano del Mundo: Quiero hacer contribución al socialismo). En *Wechat*, Publicado el 15 de julio de 2015. Disponible en https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MDA5ODg1Mg==&mid=208354304&idx=1&sn=c37faabb0cd66f98c4ed05aa33f433de&chksm=2fd668cb18a1e1dd02aaec24cecab8e213606dec1dd09c3d1685e95f5834efe2ad185cf32e&mpshare=1&scene=1&srcid=0711FJ7h8LY0AVoAw4r5ax74&key=15cd33321c1bd4cbfef4772289ee1d0aa887995b257aa2f2b1355886f82ffb5352be

[26f4a362ea1e326f703564168f2df1f2ecfa93b22647d91d81b56396c0d3fcfad5220899cf7833826f0d10247bb&ascene=0&uin=MjI1NDM4MTAyMQ%3D%3D&devicetype=iMac+MacBookAir6%2C1+OSX+OSX+10.9.5+build\(13F34\)&version=11020201&lang=zh_CN&pass_ticket=EZYrPxu50M7srSTPdUeHktRnk046Rgu8v8Ik2Yi8tb3Po01tXIQb79cE%2BNHjW4JO](http://26f4a362ea1e326f703564168f2df1f2ecfa93b22647d91d81b56396c0d3fcfad5220899cf7833826f0d10247bb&ascene=0&uin=MjI1NDM4MTAyMQ%3D%3D&devicetype=iMac+MacBookAir6%2C1+OSX+OSX+10.9.5+build(13F34)&version=11020201&lang=zh_CN&pass_ticket=EZYrPxu50M7srSTPdUeHktRnk046Rgu8v8Ik2Yi8tb3Po01tXIQb79cE%2BNHjW4JO).

[Recuperado 04/04/2016]

Wu, He (2017). “Una fiesta de literatura latinoamericana en la época *post* García Márquez: Nota a la charla sobre literatura latinoamericana”. *CSSN*, 28 de agosto de 2017. Disponible en http://orig.cssn.cn/zx/bwyc/201708/t20170828_3622486.shtml

[Recuperado 28/02/2018].

Xinhua (2017). “Aparte de *Cien años de soledad*, se van a traducir más obras latinoamericanas al chino”. *Xinhua*, 29 de agosto. Disponible en http://www.xinhuanet.com/book/2017-08/29/c_129691609.htm.

[Recuperado 28/02/2018].

Yin, Chengdong (2015). “Después del *Boom*, la literatura paraguaya llega tarde”. *Xinjingbao*, 8 de agosto. Disponible en <http://www.bjnews.com.cn/book/2015/08/08/373560.html> [Recuperado 01/03/2018].

Yu, Bingxia (2011). “Bolani’ao 2666: Siwang kongdong li de mianchang rensheng” (2666 de Bolaño: La vida prolongada en la muerte vacía). *Tiannan*, 12. Disponible en http://book.ifeng.com/shupingzhoukan/special/duyao62/wenzhang/detail_2011_12/03/11078268_0.shtml [Recuperado 12/04/2017]

- (2012). “Houbaozha de lameiwenxue” (La literatura latinoamericana del *Boom* posterior) *Wenjing*, (2). Disponible en

<https://www.douban.com/note/198388599/> [Recuperado 12/04/2017].

Yu, Zhongxian (2013). “Jiu *Shijie Wenxue* chuangkan liushi zhounian da jizhewen” (Respuestas a periodistas sobre el 60 aniversario de la edición de *Literatura Mundial*). *Poemlife*. Disponible en línea. <http://www.poemlife.com/libshow-3057.htm> [Recuperado 07/04/2016].

Zhang, Zhi (2017). “Bo’erhesi yanjiu fanyi zhi mingwen de hanyi zhimiu” (Los errores en la traducción china de un texto famoso sobre los traductores escrito por Borges —Los traductores de las 1001—). *The Paper*, 10 de agosto. Disponible en http://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1751634. [Recuperado 16/09/2018]

Zhong, Lin (2014). “Los traductores luto por la muerte de Fu Weici, el campo de traducción literaria se enfrentan con la escasez de talentos nuevos”. *Nanfang Daily*, 18 de marzo de 2014. Disponible en politics.people.com.cn/n/2014/0318/c70731-24665449.html [Recuperado 11/08/2016].

Zhong, Ming (2012). “Bolani’ao 2666: Toushe yige quanqiu xing de yongheng wenti” (El 2666 de Bolaño refleja un problema universal permanente). *International Herald Reader*, 27 de enero. Disponible en http://cul.china.com.cn/book/2012-01/17/content_4765478.htm [Recuperado 11/04/2017].

Zhu, Bai (2009). “Bainian gudu zhihou haikanshui?” (¿A quién leemos después de *Cien años de soledad*?). *Wenhuibao*, 11 de diciembre de 2009. Disponible en http://book.ifeng.com/psl/dzsp/200912/1211_3553_1470878.shtml [Recuperado 14/03/2017].

Revistas

Xiaoshuo Yuebao (Revista mensual de ficción)

Xiandai Wenxue Pinglun (Comentarios a la literatura moderna)

Yiwen (Traducciones)

Wenxue (Literatura)

Shijie Wenxue (Literatura mundial)

Waiguo Wenyi (Arte y literatura del extranjero)

Waiguo Wenxue (Literatura extranjera)