



Para entender la aparición y la repercusión de las obras de las llamadas «escritoras guapas» (*meinü zuojia*) hay que partir de una aproximación interdisciplinaria (combinando la antropología cultural y los estudios de traducción) que permita leerlo también en clave china, es decir, conocer las circunstancias que envuelven este fenómeno socio-literario en el contexto donde se engendran, así como las que permiten que se conviertan en un producto cultural global y nos lleguen traducidas. Como punto de partida tomamos prestada la idea de García-Canclini (2004) de relacionar los conceptos de desigualdad, diferencia y desconexión para analizar hasta qué punto la imagen que se proyecta de ellas de exclusión de la cultura dominante, es un elemento más con el que juegan las editoriales como parte de su estrategia comercial. Finalmente, analizaremos cuál es el papel de todos los integrantes de este proceso (autoras, lectores, editoriales y traductores).

PALABRAS CLAVE: escritoras guapas, literatura china, recepción, traducción de literatura popular, transferencia intercultural.

Un análisis traductológico e intercultural de la literatura popular china: el caso de las ‘escritoras guapas’*

To be able to understand the image and the impact of the works of the so-called «beautiful writers» (meinü zuojia) we must take an interdisciplinary approach (combining cultural anthropology and translation studies) that allows us to interpret it from the Chinese standpoint. This helps us understand the circumstances surrounding this socio-literary phenomenon within its context, as well as those that make possible for these novels to become a global cultural product and eventually be translated into Western languages. We have borrowed from García-Canclini (2004) the idea of working simultaneously with the concepts of inequality, difference, and disconnection to analyse to what extent these writers' projected image of exclusion from the mainstream culture –both because their works have been censured and because of the values they reflect through their female main characters– is based on reality or if, on the contrary, it is just part of the publishers' commercial strategy. Finally, we will analyse the role of all the subjects taking part in this process (authors, readers, publishing houses and translators), as well as how they interrelate within their own literary systems and between two different ones.

KEY WORDS: beautiful writers, Chinese literature, intercultural transfer, reception, translation of popular literature.

Helena Casas Tost y
Sara Rovira Esteva

Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

La mujer asiática ha despertado desde siempre el interés del público occidental a causa, en gran medida, de la imagen que se ha creado de ella, una imagen estereotipada de mujer delicada, bonita, sumisa, al servicio del hombre y muchas veces del hombre occidental, quien suele verla como un juguete, un pasatiempo exótico.

Las novelas de las llamadas *meinü zuojia* (escritoras guapas), escritas por mujeres y que hacen un retrato de una nueva mujer china, han sido recibidas en Occidente con una notable aceptación. Han sido traducidas a muchas lenguas indoeuropeas y las han publicado editoriales de prestigio.¹ Podríamos esgrimir dos motivos principales que explican su éxito en Occidente. Por una parte, su contenido, ya que hablan de la mujer china moderna, que intenta romper con los estereotipos clásicos, que presenta una mujer nueva, urbana, liberada sexualmente, que se ha apropiado de los valores occidentales como el materialismo y el consumismo y que, por lo tanto, se presenta con una identidad híbrida. Un modelo femenino que hasta cierto punto se aleja de la imagen típica de la mujer oriental y que se acerca más al modelo de Occidente, aunque sinizada. Por otra parte, estas novelas han sido censuradas y prohibidas en la China continental, acusadas de decadentes, viciosas y esclavas de la cultura

* Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio llamado «Interculturalidad de Asia Oriental en la era de la globalización: aspectos lingüístico-literarios y sociopolíticos» que está en proceso (2006-2008) y que ha recibido una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia dentro del Plan Nacional de I+D+I.

¹ Según la información que aparece en el blog de una de estas autoras, la novela *Shanghai Baby* (de Wei Hui) ha sido traducida a 34 idiomas y se ha publicado en 48 países distintos, en once de los cuales ha estado entre los diez títulos más vendidos en los últimos años. Además, recientemente se ha hecho una película basada en esta novela. Por su parte, la novela de la misma autora *Casada con Buda* también ha sido publicada en 20 países.

extranjera, lo que las ha catapultado al éxito de ventas tanto en Occidente como en su país, a pesar de las duras críticas que han recibido desde algunos círculos literarios y culturales. Esta ambivalencia las sitúa en un terreno a caballo entre diferentes culturas: entre la cultura dominante y la periférica dentro de China y, a su vez, entre el mundo chino y el occidental.

Escritoras como Wei Hui, Mian Mian, Jiu Dan o Chun Sue, todas ellas consideradas «escritoras guapas», no representan el prototipo de mujer china, sino que son un tipo de mujer independiente, que busca una identidad propia y distintiva, y que es portadora de unos valores diferentes de los establecidos por el grupo hegemónico dentro de la cultura oficial.² Este tipo de literatura puede enmarcarse en el contexto más amplio de la llamada *xinxin renlei wenxue* (literatura de la recién nueva humanidad), que según Chen y Zeng (2000) ha recibido la influencia de los movimientos contracultura estadounidenses de la década de 1960 y se caracteriza por atacar la civilización industrial y el orden racional adoptando conductas irracionales como por ejemplo la violencia, la música rock, la adicción a las drogas, el sexo y la clausura. En todo caso, el hecho de que se las prohíba, un vez publicadas, es utilizado, sobre todo por parte de los editores y la crítica occidentales, para dar de ellas una imagen de exclusión de la cultura dominante.

El objetivo principal de este trabajo es analizar por qué han sido recibidas de forma tan diferente en los círculos literarios chinos y occidentales, ver hasta qué punto este fenómeno literario participa o no de la cultura china dominante y ver cómo se transmite o se transforma la imagen del otro (en este caso la de las escritoras guapas) mediante la traducción.

² Para Chen y Zeng (2000) cultura dominante y cultura oficial son prácticamente lo mismo en China.



Para llevarlo a cabo, adoptaremos un enfoque interdisciplinario combinando instrumentos de análisis de la antropología cultural y de la traductología.

Por un lado, nos serviremos de la idea de García-Canclini (2004) de relacionar los conceptos de desigualdad, diferencia y desconexión para tratar el tema de la interculturalidad y la globalización. Nos pareció que estas tres claves de lectura podían ser un punto de partida interesante para ver, desde una perspectiva cultural, cuáles son los valores que comparte con la cultura oficial el tipo de mujer que proyectan estas escritoras.

Por el otro, recurrimos a modelos de análisis de los estudios de traducción para identificar y clasificar tanto referentes culturales como técnicas de traducción para tratarlos. En cuanto a la clasificación de las categorías culturales, nuestro punto de partida es la clasificación de Nida (1961), aunque hemos incorporado asimismo las contribuciones hechas por otros autores como Newmark (1988), Santamaria (2001) y Molina (2002). En cuanto a la descripción de las técnicas utilizadas por los traductores para traducir las obras analizadas en el presente artículo vamos a seguir la propuesta de Molina y Hurtado (2002) que clasifica las técnicas en: adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, reducción, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

Para el análisis nos centraremos en dos novelas de Wei Hui, *Shanghai Baby* y *Casada con Buda*, *La muñeca de Pekín* de Chun Sue y *Caramelo* de Mian Mian, en su versión original en chino y la traducción al catalán y castellano, teniendo en cuenta que en el último caso sólo se ha traducido una parte del texto, publicado en Internet.

¿DESIGUALES, DIFERENTES Y DESCONECTADAS?

De acuerdo con García-Canclini (2004), formar parte de una determinada cultura es, desde la perspectiva de la diferencia, pertinencia comunitaria y contraste con los demás; desde el punto de vista de la desigualdad, la cultura se adquiere formando parte de las elites o adhiriéndose a sus pensamientos y gustos; finalmente, desde el punto de vista de los estudios de la comunicación, formar parte de la cultura significa estar conectado. Aunque están relacionados, para mayor claridad expositiva, vamos a tratar estos tres conceptos por separado.

DESIGUALDAD

A raíz de la publicación de las obras de las escritoras guapas, el poder y sus ramificaciones en el mundo literario chino —mayoritariamente en manos masculinas— ha visto cuestionados ciertos valores, tanto literarios como sociales, que forman parte de su discurso oficial. El desigual, en este caso la mujer, reclama poder afirmarse construyendo una nueva identidad sin restricciones impuestas. Por ello creemos que el tipo de literatura que nos ocupa se puede analizar desde una perspectiva de género, en el sentido de que se trata de una literatura de mujeres, por lo tanto *diferente* y *desigual* respecto a la de aquellos que ostentan actualmente el poder.

El hecho de que se las etiquete con el término *meinü zuojia* (escritoras guapas) u otros aún más peyorativos como el de *shenti xiezuo* (escritura corporal) se puede tildar en sí mismo de tendencioso y machista. *Meinü zuojia*, que es el calificativo más generalizado, destaca una cualidad que no tiene nada que ver con la calidad literaria de la obra, sino con la apariencia física de las escritoras quienes, de este modo, pasan a formar parte





del producto. Además, excepto Wei Hui, el resto de autoras se han mostrado explícitamente contrarias al hecho de que se las llame así. *Shenti xiezuo* también hace referencia al hecho de que se sirven de sus experiencias vitales, especialmente las físicas, para dotar de contenidos sus obras y que al mismo tiempo se aprovechan del hecho de que son mujeres jóvenes y hermosas para atraer a un mayor número de público. Es decir, el uso de este término, de alguna forma, sugiere que se están vendiendo.³ Sin embargo, lecturas en clave de género sobre este fenómeno literario como la de Schaffer y Song (2007: 25) ponen de relieve que estas estrategias de auto-reificación significan un avance sin precedentes en la historia de China en tanto que manifestaciones de la independencia femenina. Por ello, entendemos que la categorización de este tipo de literatura como literatura comercial, popular o de segunda, se debe, en parte, a una cuestión ideológica propia de un discurso misógino.

Sin embargo, en el aspecto socioeconómico estas escritoras no son, en realidad, desiguales. Si partimos de la idea de Bourdieu (1998) de que para caracterizar a una clase o subclase hay que tener en cuenta elementos como los lugares de ocio que frecuenta, lo que come, cómo viste, etc., a juzgar por la filosofía de vida de las protagonistas de estas novelas, reflejada en su *modus vivendi*, se puede concluir que estas escritoras forman una subclase dentro de la clase dominante. En todo caso, se trata más de diferencias en el consumo que de desigualdades de tipo económico. El mero hecho de que las

autoras/protagonistas⁴ puedan ser como ellas han elegido representa en sí mismo un privilegio; es decir, su actitud, su estilo de vida, sus valores, etc. son posibles porque son urbanas y provienen de familias acomodadas en las que esto ha sido factible y les ha permitido tener unos estudios, viajar y, en definitiva, dedicarse a escribir. Tal como apunta Lu (2003), el ritmo de vida que llevan no puede pagarse con el sueldo del ciudadano medio de Shanghai y, aún teniendo el dinero, nadie está tan ocioso como para poder gastárselo. Por lo tanto, no podemos decir que sean *desiguales* desde el punto de vista socioeconómico, sino más bien *diferentes* desde el punto de vista sociocultural, aspecto que analizaremos en el apartado siguiente.

Por todas estas razones, en el fondo no dejan de ser un producto cultural cercano al poder, aunque sea no oficial o subversivo, que avanza en paralelo a los productos culturales promovidos por éste. Un síntoma que lo avala son las muestras que dan constantemente de compartir la cultura dominante, no solamente demostrando que la conocen, sino que incluso se sirven de ella en su obra, tal como veremos más adelante.

DIFERENCIA

Fruto de los procesos económicos y socio-culturales derivados de la globalización y la creciente influencia de Occidente, China está experimentando cambios en su sistema de valores, no siempre avalados por el discurso oficial. De entre los valores tradicionales chinos que están cambiando y que aparecen en estas obras encontramos una cierta despreocupación por la reputación (conocido en chino con el término

³ Shi (2003) lo relaciona con el feminismo corporal occidental y pone de relieve que en *Shanghai Baby* encontramos diferentes metáforas del cuerpo y sus fluidos como instrumentos de escritura. En cualquier caso, el uso que se hace del término es mayoritariamente despectivo.

⁴ Uno de los rasgos de estas obras es su aspecto autobiográfico o semiautobiográfico, en las que la frontera entre autora y protagonista es deliberadamente difusa.

metafórico de «cara»), la preeminencia del individualismo en contraposición del interés común y la orientación mercantilista.

La «cara», uno de los pilares sobre los que se asientan las relaciones interpersonales en China, está prácticamente ausente en estas obras. Esto se plasma en el simple hecho de convertirse en personajes de sus novelas, donde exponen su vida íntima sin ningún tipo de escrúpulo ni pudor, situándola en una especie de escaparate a la vista de todo el mundo. De este modo, se muestran tal como son, libres de las limitaciones que impone la doble moral, en una actitud que incluso se puede tildar de exhibicionista. Desde la óptica china esto no solamente les hace perder la cara a ellas sino, lo que es aún peor, a su familia —de clase acomodada y procedente del estamento militar o del mundo intelectual. Incluso se la hacen perder a su país, por el hecho de tener amantes extranjeros (causantes de la humillación histórica que sufrió China en manos de las potencias extranjeras). Este es uno de los aspectos que más molesta al lector chino bienpensante, es decir, que no tengan reservas a la hora de mostrar sus interioridades y miserias por íntimas y moralmente reprobables que puedan ser. Parece claro que el objetivo perseguido es hacerse famosas, que se hable de ellas, sin importarles si es para bien o para mal.

El individualismo ha invertido su peso respecto al comunitarismo, que tradicionalmente en China se ha utilizado como excusa para tomar todo tipo de medidas que limitaban la libertad individual en aras de la armonía social. Así pues, grupos de referencia como la familia y la unidad de trabajo (*danwei*) ya no llevan a cabo una función básica de control sobre el individuo. La pérdida de peso de la familia en la vida de las protagonistas en estas obras se hace más que patente, tanto porque el formar una

familia no entra en sus planes vitales como porque sus padres tienen un papel muy cuestionado (Chun Sue), marginal (Wei Hui) o prácticamente inexistente (Mian Mian).

Este individualismo se refleja claramente en el hecho de que ellas se sitúan en el centro del universo en busca de su propia identidad, que muestran seguridad en sí mismas y un alto nivel de autoestima, rayando a veces el narcisismo. Se admiran y quieren que las admiren, de modo que convierten su cuerpo y su vida en mercancía y objeto de culto. Tal como apunta Zhang (2003:32), en estas obras, «[t]he female body is turned into a trademark, a signpost, and a fashion label: gender politics transforms into commercialized exhibitionism.»

Este exhibicionismo no se refleja exclusivamente en la producción literaria, sino en muchas otras esferas de la sociedad y la cultura china contemporánea. Un personaje que últimamente se ha hecho popular por su exhibicionismo en Internet es la periodista cantonesa Mu Zimei, que a través de su blog presenta textos con descripciones de sexo explícito, imágenes provocativas y grabaciones sonoras de sus propias relaciones sexuales. Para ella, nada de esto es incompatible con su condición de miembro del Partido comunista y de persona inteligente. Mu Zimei coincide en edad con las escritoras guapas, en la voluntad de llamar la atención y también en el afán de libertad, incluida la libre disposición de su cuerpo.⁵ En cualquier caso, está claro que no se trata de casos aislados sino de diferentes ejemplos de

⁵ Taiwan, donde la mayor parte de la sociedad comparte los valores chinos tradicionales, por lo menos en cuanto a la mujer se refiere, cuenta también con la figura controvertida de Xu Xiaodan, una mujer que años atrás apareció en la escena política defendiendo sus ideas feministas con el desnudo público, en la línea de la italiana Ciciolina*, aunque sin tener la primera ninguna vinculación con el mundo de la pornografía.





una misma estética vinculada a una forma de entender el feminismo.

Como resultado de las reformas económicas, la apertura al exterior y el fuerte impacto de la globalización, gran parte de la sociedad china contemporánea tiende hacia un mayor materialismo y consumismo que, en este caso, se refleja en la ostentación de productos caros y de marcas extranjeras. Esta nueva orientación deriva a su vez en una mercantilización del cuerpo, que se convierte en un producto de consumo más, influencia de la que tampoco puede escapar la literatura.

La mujer retratada en estas obras, económicamente independiente, que busca tener relaciones de igual a igual con su pareja y que con su actitud reivindica la liberación de la mujer ha sido criticada por ciertos sectores por basar su éxito en la comercialización de su cuerpo, en encontrar placer en lo que Mulvey (1975) bautizó como *to-be-looked-at-ness*, perpetuando así la esclavitud de la mujer como objeto. En este sentido, la traducción de los títulos de algunas de estas obras (*Shanghai Baby*, *Casada con Buda* o *La muñeca de Pekín*) son reveladores por sí mismos, ya que claramente hacen referencia a la mujer como objeto subordinado o pasivo.⁶ Esta mujer-objeto del título y todo aquello que evoca en los lectores es precisamente lo que atrae al público, hecho que se ve reforzado por las imágenes de las portadas de los libros,⁷ donde aparecen fotos más o menos sugerentes, reafirmando su imagen como objeto de deseo y, por lo tanto, como producto comercial. Así pues, a

⁶ Es sintomático que la traducción quiera potenciar aún más este aspecto, puesto que una traducción literal de los títulos de Wei Hui podría ser *El tesoro de Shanghai* (o *La nena de Shanghai*) y *Mi budismo* (*Mi culto* o *Mi meditación*), respectivamente.

⁷ Ver Lyne (2002) para un análisis más detallado de este aspecto.

pesar de mostrarse como mujeres independientes, inquietas y con iniciativa, que en sus relaciones de pareja adoptan una actitud activa, en cierto modo continúan reproduciendo pautas tradicionales de dependencia hacia el hombre y, por lo tanto, no están del todo «liberadas». Por esto, algunas voces opinan que estas obras, en realidad, se dirigen a un público masculino. En cualquier caso, el hecho es que globalmente proyectan una imagen ambivalente y contradictoria de la nueva mujer china.

Además, este comercio del cuerpo está ligado a la mercantilización de la literatura y puede responder simplemente a una estrategia comercial que se ha demostrado muy efectiva. Para Chen y Zeng (2000), lo que caracteriza esta literatura es que en vez de valerse de técnicas narrativas, la trama, los personajes, etc. para atraer a los lectores, lo que hace es recurrir al puro envoltorio comercial y a la exposición del cuerpo desnudo.

DESCONEXIÓN

De acuerdo con García-Canclini (2004), actualmente el mundo se presenta dividido entre aquellos que tienen un domicilio fijo, documentos de identidad, tarjetas de crédito, acceso a la información y al dinero y, en el caso de China es importante añadir, el hecho de disponer de redes de relaciones sociales y aquellos que carecen de estas conexiones. Boltanski y Chiapello (2002, en García-Canclini 2004) asocian los primeros con aquellos que pueden desplazarse geográficamente y de manera intercultural, mientras que los segundos están condenados a la inmovilidad.

Desde la perspectiva de la conexión consideramos que nuestras autoras son miembros privilegiados de la cultura dominante china, lo cual se infiere a partir del análisis de diferentes

aspectos relacionados con este concepto, como la movilidad geográfica, el acceso a las tecnologías de la información, la intertextualidad, la interculturalidad y las redes de relaciones interpersonales.

Su grado de conexión no solamente se demuestra por el hecho de que las autoras han viajado tanto dentro de China como por el extranjero, sino que también se pone de manifiesto por las relaciones de las protagonistas con extranjeros o personas que han vivido en el extranjero, así como por su conocimiento, en mayor o menor medida, del inglés. Este aspecto se retroalimenta, ya que se ha visto acentuado por el éxito de que gozan estas obras en Occidente.

Otro elemento extraliterario que resulta interesante para el análisis del fenómeno de las escritoras guapas es el acceso y el uso que hacen de las tecnologías de la información. Éste se materializa en su presencia en Internet mediante *blogs* y páginas web personales⁸ así como centenares de páginas (foros, grupos de discusión, etc.) en los que se habla de ellas, porque corrobora una vez más la tesis de su nivel de conexión al tratarse de personajes con una enorme visibilidad pública, tanto dentro como fuera de su país. Coincidimos con Shi (2003) en que su presencia en Internet es lo que las distingue de muchos de sus predecesores literarios. De entre la larga lista de ejemplos de su visibilidad podemos destacar que Chun Sue ha sido portada de revistas chinas y extranjeras, como la norteamericana

Time (febrero de 2004), que Wei Hui ha sido entrevistada en un programa de la televisión australiana,⁹ además de que la prohibición de *Shanghai Baby* fue noticia en el *New York Times* y que Mian Mian no sólo es famosa por las macrofiestas que organiza, sino también por ser columnista habitual de varias revistas populares chinas.

Mediante alusiones literarias y otros elementos de intertextualidad las autoras construyen, cada una a su manera, un universo de identidad intercultural. A pesar de las marcadas diferencias en términos cuantitativos y cualitativos, en lo que a referencias intertextuales se refiere, hay una serie de aspectos comunes que caracterizan estas obras. En primer lugar, la profusión y peso específico de elementos intertextuales de estas novelas; en segundo lugar, la combinación que hacen de referencias muy dispares, algunas pertenecientes a la cultura oficial y otras totalmente ajenas a ésta, algunas chinas y otras extranjeras, algunas de personajes de ficción y otras reales, como por ejemplo textos clásicos del pensamiento y la poesía chinos, textos canónicos de la literatura universal o frases de personajes célebres como Madonna, Yoko Ono, la Madre Teresa de Calcuta, etc.; en tercer lugar, el hecho que les den un tratamiento igualitario, que en sí mismo se puede interpretar como un desafío a los garantes de la alta cultura; y, finalmente, la intención que las motiva, que básicamente es usar estas referencias como elemento caracterizador de sus personajes y de su propio universo.

Debemos tener en cuenta que conocer los textos anteriores ha sido desde siempre un requisito imprescindible en China para poder formar parte de las elites. Las alusiones a autores del pasado o contemporáneos, además

⁸ Dirección web personal de Wei Hui: <http://gold-nets.myrice.com/wh/> (15/07/2006)

Dirección web personal de Chun Sue: <http://www.blogcn.com/User8/chunsue/blog/30043757.html> (15/07/2006)

Direcciones web de páginas personales de Mian Mian: <http://www.mianmian.com/> (15/07/2006)

<http://edu.sina.com.cn/writer/mm.html> i <http://edu.sina.com.cn/literature/wene/mm.html> (15/07/2006)

⁹ Ver Hogan (2001).





de ser una manera de hacerlo patente, se han convertido a lo largo de los siglos en un tópico como recurso literario. Tanto Wei Hui como Chun Sue coinciden en que, a pesar de adoptar una actitud cosmopolita y contestataria, respectivamente, ambas citan a grandes clásicos del pensamiento y de la poesía chinos. De esta forma, no sólo demuestran que conocen la cultura hegemónica sino que, en mayor o menor medida, también participan de ella, ya que se sirven de ésta para construir su identidad. Es decir, conscientemente o no, estas autoras no rompen del todo con el modo tradicional de hacer literatura china, puesto que siguen algunas de sus reglas implícitas.

Sus referentes culturales, tanto chinos como extranjeros, refuerzan la imagen de una identidad híbrida e intercultural, lo cual pone de relieve su nivel de conocimiento y participación tanto de su cultura como de la occidental. Sin embargo, esta naturaleza híbrida es sólo percibida como tal desde Occidente, ya que hay cierta unanimidad en los círculos chinos en que sus obras reflejan una idolatría por la cultura occidental y que tal subordinación demuestra que han perdido ya su propia identidad cultural (Lu 2003; Chen y Zeng 2000). Aunque hay muchos tipos de referentes culturales, aquí nos centraremos en dos aspectos concretos: el lenguaje que utilizan y los objetos que forman parte de su vida cotidiana. Más adelante veremos cómo se han trasladado algunos de estos elementos caracterizadores en el proceso traductor.

El lenguaje utilizado es un rasgo que las distingue. Por una parte, se desdibuja la barrera tradicional entre el lenguaje literario y el oral, lo que da lugar a obras con un registro llano y directo, lleno de coloquialismos y vulgarismos, y estructuras sintácticas que, en algunos casos, y en sentido estricto, se podrían considerar

agramaticales. Por otra parte, se usan numerosos extranjerismos, tanto escritos en chino como directamente en inglés, aspecto en el que destaca Wei Hui, ya que en sus obras aparecen de forma casi sistemática términos en inglés y expresiones occidentales o metáforas con referentes extranjeros en chino. Lu (2003), haciendo referencia a *Shanghai Baby*, advierte que, a pesar de estar escrita en chino, tanto el lenguaje como el imaginario usados, están totalmente occidentalizados y, de hecho, acuña el término «chino pidgin» para definirlo, además de calificarlo de «flojo y disperso» (Lu, 2003: 45). Por otro lado, lo que caracteriza el lenguaje de Chun Sue y Mian Mian no son tanto los extranjerismos, sino los vulgarismos que utilizan abundantemente, así como la alternancia del estilo directo con el indirecto, recurso muy poco habitual en la alta literatura china.

De entre los objetos que ponen de relieve su identidad intercultural encontramos por ejemplo el uso del *qipao*, un vestido típicamente chino, que Cocó (la protagonista de *Shanghai Baby*) lleva por las calles de Nueva York y el contraste que ello supone.¹⁰ Chun Sue también recurre a la ropa para mostrar su identidad intercultural, pero con un estilo muy distinto al de Wei Hui, puesto que ella lleva ropa deportiva de marcas occidentales. Lo curioso es que las connotaciones que implica el hecho de llevar ropa de ciertas marcas que caracteriza la estética punk en el contexto chino no se corresponden con las de Occidente que, por lo menos en el caso de España, se asocian con la estética de grupos sociales adinerados y ostentosos. Más allá de los objetos, también encontramos actitudes o costumbres improprias

¹⁰ Tal como apunta Chew (2007), el uso del *qipao* en este tipo de contextos transnacionales o multiculturales está cargado de simbolismo y se usa como marcador cultural. Por lo tanto, es un elemento creador de identidad.

de la cultura china tradicional, como el darse besos para saludarse, simbolizar el romanticismo con cenas a la luz de las velas, acompañar las comidas con vino tinto, desayunar leche con cereales, beber café o desplazarse por las calles de Shanghai conduciendo un escarabajo verde. Todo ello acentúa la hibridez e interculturalidad que define esta nueva identidad de la mujer que dibujan.

Un aspecto de la conexión que es particularmente importante en el caso chino es el de las redes de relaciones interpersonales, ya que permite a los individuos moverse con más o menos facilidad en el «juego» social y también determina su estatus en el seno de la sociedad. Desde este punto de vista, las autoras, cada una en su ambiente, demuestran estar bien relacionadas, tanto por el número de personas que conocen y con las que interactúan, como por el hecho de ser valoradas en su entorno, y porque, en definitiva, forman parte de la elite. Así pues, desde este punto de vista no hay duda de su alto grado de conexión.

RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN

En este apartado trataremos diferentes aspectos relacionados con la recepción de estas obras, tanto en China como en nuestro país, para ver cómo varía y por qué. Hemos observado que en el recorrido de estas obras desde el momento en el que se publican en China, son prohibidas por la censura, empiezan a circular por el mercado negro y por Internet, atraen la atención del mundo editorial occidental, son traducidas y finalmente llegan al lector occidental (en concreto al español), se suceden una serie de cambios que determinan las relaciones y el papel de cada uno de los participantes en todo este proceso.

POLÍTICA EDITORIAL

A pesar de las duras críticas de las que estas autoras son objeto, las editoriales chinas inicialmente han encontrado que estas obras son productos suficientemente interesantes (lucrativos) como para arriesgarse a su publicación. Incluso después de ser prohibidas, han conseguido evadir los controles oficiales y han encontrado una vía de salida en el mercado negro chino y en Internet. Como consecuencia, la descalificación oficial llevada al extremo en forma de censura, en un intento de desconectarlas, ha producido el efecto contrario: las ha catapultado al éxito y no ha impedido que se continúen publicando. La censura, síntoma de las luchas ideológicas en el seno del poder en China, normalmente se da a posteriori a la publicación y se ha convertido en un elemento más a tener en cuenta dentro de la estrategia comercial para lanzar un libro al mercado. Esto, que puede parecer una paradoja desde la perspectiva occidental, en el contexto chino es habitual.

Desde el mundo de la sinología, llama la atención que se publique este tipo de literatura en Occidente y, sobre todo en España, donde existe un gran vacío en cuanto a la publicación de autores chinos se refiere. La mayoría de obras chinas publicadas en nuestro país son clásicos de la literatura china, generalmente recopilaciones de poesía y relatos u obras de pensamiento. Esta tendencia empezó a cambiar con la concesión en el año 2000 del premio Nobel de literatura al escritor chino, residente en Francia, Gao Xingjian, cuando se comenzaron a traducir y publicar obras suyas en español. Aparte de estos dos tipos de obras —clásicos y laureados internacionalmente—, el tercer grupo de obras chinas que suelen atraer la atención de las editoriales españolas son aquellas que ya han gozado de cierto éxito en países occidentales,





como el Reino Unido, Francia o Alemania,¹¹ que en muchos casos han sido censuradas en China y han sido fuente de polémica. Finalmente, las editoriales apuestan por un conjunto de obras de autores chinos o de ascendencia china que publican fuera de su país y en lenguas distintas al chino, etiquetadas como «literatura de la diáspora» y que generalmente no se consideran parte de la literatura china, por lo que habría que tratarlas por separado.

Por otro lado, resulta interesante apuntar que una gran cantidad de las obras que se han traducido al español son traducciones indirectas, del inglés y el francés mayoritariamente, o bien han sido traducidas en China. Este dato es significativo, ya que es un reflejo de la actitud de las editoriales españolas con respecto a la publicación de obras chinas, ya que, al no conocer el mundo literario chino, muchos editores se guían por traducciones ya existentes, por lo que parece primar el lucro sobre otros aspectos de cariz más literario.

El escándalo que levantan estas obras se traduce en rentabilidad comercial, no sólo en China sino también en Occidente, por lo que se pone énfasis en aspectos que tienen que ver con los valores y etiquetas que se les atribuyen (como su componente pornográfico, trasgresor y polémico) más que en su calidad literaria o los temas que tratan las obras en sí. Chen y Zeng (2000) opinan que se trata de una literatura inmadura que se limita a la autopromoción y basa su éxito en una estrategia editorial excepcional. Por todo esto, si no hubieran ido acom-

pañadas de cierto eco mediático posiblemente nunca habrían despertado el interés de los editores y, por lo tanto, no se habrían traducido.

Hemos observado, pues, una estrategia comercial por parte de los editores para lanzar estas obras al mercado que busca magnificar su contenido sexual y aspectos extraliterarios como su prohibición, que en conjunto resultan más morbosos y llaman la atención del público. Esto se ve reforzado por portadas que explotan los tópicos, proyectando la imagen de una mujer frágil, sensual y exótica, que los lectores asocian inmediatamente con la protagonista de la novela. Lu (2003) critica a las editoriales chinas por impulsar esta imagen de la mujer china y las acusa de sumisión a Occidente y de autocolonizadoras. La única que escapa un poco a esta imagen es Chun Sue, aunque cabe decir que en este caso la colección en la que se ha publicado va dirigida a un público juvenil.

Hay que tener presente que no todas las obras de las llamadas «escritoras guapas» se han traducido al español o al catalán, como por ejemplo las de Jiu Dan o Mian Mian (de *Caramelo* se ha traducido solamente una parte y no se ha llegado a publicar). De las traducidas, las hay que son traducciones indirectas del inglés, como *Shanghai Baby*, y otras se han traducido directamente del chino, como es el caso de *La muñeca de Pekín* y *Casada con Buda*. Esta realidad, que las editoriales atribuyen a la falta de traductores disponibles, también puede responder a motivos económicos.

ASPECTOS TRADUCTOLÓGICOS

Hay una serie de elementos característicos de las obras que nos ocupan que presentan ciertos «problemas», o por lo menos, cuestiones dignas de mención desde el punto de vista de la traducción. Trataremos de ver cómo se han traducido

¹¹ En este sentido es revelador el hecho de que traductores prolíficos como Goldblatt cuenten en sus contratos con una cláusula por la cual reciben un porcentaje sobre las ventas de todas las traducciones hechas posteriormente a la suya, tanto si se traduce a partir de su versión, como si simplemente ésta ha permitido conocer la obra original y su grado de aceptación por parte del público.

y qué técnicas han usado los traductores para resolverlos. Nos parece interesante analizar cómo se traslada la imagen que proyectan estas mujeres a través de la traducción para ver cómo llegan a los ojos de los lectores españoles, si por ejemplo de manera cercana o más bien extranjerizante.

Antes de empezar a tratar en detalle los aspectos traductológicos, no queremos dejar de apuntar un hecho curioso desde el punto de vista del traductor. El original que Wei Hui entregó a los traductores del inglés (y también de otros idiomas, como el castellano) ha puesto de manifiesto que escribe plenamente consciente de que será traducida, lo cual se hace patente en las notas que incluye para los traductores para que no se les pase por alto la autoría de alusiones literarias o incluso indicándoles los términos en inglés que considera que corresponden a su versión en chino. A pesar de que sólo tenemos constancia de este caso y por lo tanto, no podemos generalizar, el hecho de que la autora tenga presente a los lectores de su traducción nos parece un fenómeno suficientemente relevante como para destacarlo.

En primer lugar, veremos cómo han resuelto los diferentes traductores la presencia de referentes culturales que podían dificultar la comprensión del texto meta. La consigna de los editores en este sentido al encargar la traducción de este tipo de obras suele ser conseguir una redacción lo más fluida posible y, por ejemplo, evitar al máximo las notas a pie de página con el argumento de que se trata de un tipo de literatura que meramente pretende entretener. Sin embargo, a juzgar por el resultado final, parece que a los traductores les parecían inevitables y se han convertido en un recurso frecuente.

Dada la distancia cultural que nos separa de China, no es de extrañar que los traductores de estas obras se encuentren con numerosos referentes culturales o culturemas. Puesto que

analizar los culturemas pertenecientes a todas las categorías culturales presentes en estas obras superaría los límites de este artículo, vamos a realizar un análisis contrastivo de las técnicas de traducción usadas por los diferentes traductores centrado únicamente en algunos ejemplos pertenecientes a la cultura material, la cultura social y la cultura lingüística.

Los ejemplos de culturemas pertenecientes a la cultura material son los más numerosos y las técnicas empleadas por los distintos traductores son variopintas, entre las cuales abunda el préstamo y la amplificación. Los primeros siete ejemplos de cultura material corresponden a términos relacionados con la gastronomía:

(1a) 旁边还有小贩们在卖刚做好的冒热气的豆腐花 (...). (WC_ZH, p. 20)

(1b) Al lado, unos vendedores ambulantes ofrecían requesón de soja todavía humeante (...). (WC_ES, p.62)

(2a) 空气里有一种类似于豆腐的味道..... (...). (BW_ZH, p. 56)

(2b) (...) en el aire había un olor parecido al del doufu.* (N. de los t.: Doufu o tofu, queso chino elaborado con leche de soja). (BW_ES, p. 98)

(2c) (...) a l'aire hi surava una olor com de tofu. (BW_CA, p.96)

(3a) 我点了烤鲑鱼、鸭卷、煮豆腐与蔬菜汤 (...). (WC_ZH, p. 2)

(3b) Pedimos salmón a la brasa, rollitos de pato, tofu estofado y sopa de verduras, (...). (WC_ES, p. 11)

La palabra 豆腐 (*doufu*) aparece en tres de las obras de nuestro corpus y da pie a la adopción de distintas técnicas de traducción en cada una de las respectivas traducciones: requesón de soja en (1b) es un equivalente acuñado, *tofu* en (2c) y (3b) es un préstamo y, finalmente, en (2b) se combina el préstamo con amplificación (nota al pie).





En el ejemplo (4b) los traductores combinan el préstamo con la amplificación (nota al pie) para traducir 油条 (*youtiao*); en cambio, la traductora de la versión catalana en (4c) opta por una adaptación y lo traduce por «porres» (porras). En (5b) el traductor recurre a una creación discursiva al traducir 玉米粥 (*yumizhou*) como «sopa de arroz», ya que su traducción literal sería «gachas de maíz». ¹² En el caso de (6b) 娃娃雪糕 (*Wawa xue gao*), literalmente «galletas nevadas Wawa», que son unas galletas crujientes de arroz de la marca Wawa con unas virutas de azúcar glas por encima, se convierten en simplemente galletas de arroz, es decir, estaríamos ante una reducción.

(4a) 吃油条，很渴。(BW_ZH, p. 56)

(4b) Comimos *youtiao*. * Tenía mucha sed. (N. de los t.: Fritura china de masa muy similar a los churros). (BW_ES, p. 98)

(4c) Vam menjar porres, teníem molta set. (BW_CA, p. 96)

(5a) 在小小的厨房里煮玉米粥、鸡蛋和牛奶。(SB_ZH, p. 4)

(5b) (...) a la cuineta hi bullien la sopa d'arros, els ous i la llet. (SB_CA, p. 12)

(6a) 我还是每天听崔建唱歌，把娃娃雪糕和巧克力当饭吃。(T_ZH, c. E)

(6b) Me pasaba el día escuchando canciones de Cui Jian, comiendo galletas de arroz y chocolate. (T_ES, p. 10)

El último ejemplo de esta serie (7), aunque está directamente relacionado con la cultura gastronómica, no se trata de comida propiamente dicha. Se trata del término 锅子 (*guozi*) que nos ha llegado a Occidente como *wok*,

que no es más que su pronunciación en algún subdialecto *yue* (propio de algunas zonas del sur de China). La acepción tal como la conocemos aquí hace referencia a un tipo de cazuela que tiene la base como un cuenco, sin embargo en chino en realidad se trata de un término genérico para referirse a ollas y sartenes. Nos parece interesante mencionar este caso puesto que, aunque el término *wok* es un préstamo, en realidad al usarlo estamos realizando un tipo de reducción, ya que originalmente su significado es muy amplio y al utilizar este término en español nos referimos, en cambio, a un objeto más concreto, realizando una especie de metonimia.

(7a) (...) 底下的橱里则有20几种不同功能的锅子与盆 (...). (WC_ZH, p. 16)

(7b) (...) en los armarios de abajo se veían unos veinte tipos diferentes de wok y recipientes de fondo llano con diferentes funciones (...). (WC_ES, p. 54)

Vamos a terminar la parte de cultura material con referentes relacionados con el vestido. Hemos escogido 旗袍 (*qipao*) porque es un término que aparece recurrentemente en estas obras. Las técnicas utilizadas van desde el préstamo, tanto solo como ocurre en (8b), como combinado con una amplificación (nota al pie) como en (9b) y (10b), hasta la descripción como encontramos en (10c).

(8a) 我脑子里浮现出我拖着一个装着十多套旗袍、各种各样的药的大箱子，用墨镜遮着黑眼圈，出现在一个个国际机场。(WC_ZH, p. 19)

(8b) Me vino una imagen a la cabeza en la que me veía a mí misma arrastrando una maleta enorme llena de todo tipo de medicamentos y una decena de qipao (...). (WC_ES, p. 60)

(9a) (...) 在世纪末的后殖民情调里它和那些充斥着旗袍 (...). (SB_ZH, p. 11)

(9b) (...) aquells anys dominats pel qipao (...). * (N. del t.: 1. Vestit femení cenyit de

¹² Para referirnos a las distintas obras analizadas y a sus traducciones hemos utilizado las siguientes siglas basadas en los títulos en chino: SH (Shanghai Baby), WC (Casada con Buda), BW (La muñeca de Pekín), T (Caramelo), seguidas de las lenguas en que están escritas ZH (chino), ES (castellano) y CA (catalán).



coll alt amb botons al costat i fet de setí.) (SB_CA, p. 37)

(10a) (...) 墙上放着一幅很大的油画，画的是一个满头青丝的穿红色旗袍的年轻女人。(BW_ZH, p. 77)

(10b) (...) en la pared había un óleo enorme en el que se representaba a una mujer joven con el pelo muy negro que llevaba un *qipao* rojo.* (N. de los t.: Vestido tradicional chino ajustado al cuerpo y con la falda abierta a ambos lados). (BW_ES, p. 126)

(10c) (...) una pintura a l'oli d'una noia de cabells negres amb un vestit tradicional manxú de color vermell a la paret. (BW_CA, p. 125)

Los ejemplos que hemos seleccionado de referentes pertenecientes a la cultura social están relacionados con el ocio, concretamente con los juegos de mesa específicamente chinos que suelen plantear problemas de traducción: el 象棋 (*xiangqi*), el 大怪路子 (*da guai luzi*) y el 麻将 (*majiang*). En los siguientes tres ejemplos se ilustran tres soluciones distintas. El primero se parece bastante al ajedrez occidental y su traducción en (11b) como «escacs» (ajedrez) responde a la técnica de la adaptación. 大怪路子 (*da guai luzi*) es un juego de naipes chino en el que participan seis jugadores; el traducirlo por «cartes» (cartas) en (11b) responde a la técnica de la generalización. Finalmente, la traducción de 麻将 (*majiang*), juego que consiste en agrupar fichas de un mismo palo, en (12b) es un préstamo.

(11a) 在小公园的一角下象棋，打»大怪路子» (SB_ZH, p. 20)

(11b) (...) fent cercle a l'interior del parc petit, juguen a escacs o a cartes (...) (SB_CA, p. 72)

(12a) «我们没有麻将。」天天赶紧说。(SB_ZH, p. 14)

(12b) No tenim majiang -Va cuïtar a respondre en Tiantian. (SB_CA, p. 50)

Finalmente, en relación con la cultura lingüística, vamos a tratar dos aspectos especialmente relevantes para el caso que nos ocupa. En primer lugar, las inserciones de texto en inglés en los originales chinos han sido tratadas de forma diferente por parte de los traductores. En el caso de Chun Sue, por ejemplo, un mismo texto ha dado lugar a soluciones diferentes por parte de los respectivos traductores a las distintas lenguas. La traductora de la versión catalana (coautora de este artículo) en el ejemplo (13b) optó por mantener dentro del texto catalán los términos en inglés por considerar que producían un efecto similar en el lector de la traducción. Los traductores de la versión castellana en (13c) optaron también por mantener los términos en inglés, pero añadieron notas con la correspondiente traducción al castellano.

(13a) 这是在北京。The city is grey. (BW_ZH, p. 89)

(13b) Tot allò passava a Pequín. The city is grey. (BW_CA, p. 143)

(13c) Así es Pekín. The city is grey.* (N. de los t.: En inglés en el original. «La ciudad es gris»). (BW_ES, p. 144)

En el caso de Wei Hui, las traductoras de *Casada con Buda* consideraron que los elementos en inglés molestaban en el texto meta, ya que le daban un aire demasiado esnob que no se correspondía con el efecto producido en el lector original,¹³ por lo que el criterio general fue traducirlos (como se muestra en los ejemplos 14b y 15b), aunque cabe decir que en un gran número de ocasiones también mantuvieron el inglés en la versión castellana (16b y 17b).

(14a) 从我给她的最近一封E-MAIL，她显然已知道了我与MUJU走入了一个困境。

¹³ Comunicación personal de una de las traductoras.



(WC_ZH, p. 3)

(14b) Naturalmente, Xi'er sabía por mi último mensaje de correo electrónico que Muju y yo estábamos atravesando un momento difícil. (WC_ES, p. 13)

(15a) 我点击reply键, 告诉他纽约今天下大雪了。 (WC_ZH, p. 15)

(15b) Le di al botón para responder y escribí que aquel día había nevado intensamente en Nueva York. (WC_ES, p. 47)

(16a) «嗨, 上海公主, 今晚有个派对 (...)» (WC_ZH, p. 1)

(16b) «Hi, princesa de Shanghai. Esta noche hay una party (...)» (WC_ES, p. 8)

(17a) «嗨, 想不想去Shopping?恒隆正在打折。» (WC_ZH, p. 1)

(17b) «Hi, ¿te apetece ir de shopping? En el Henglong-Plaza 66 están de rebajas.» (WC_ES, p. 9)

En lo que respecta al traductor al catalán de *Shanghai Baby*, también optó por ir alternando, en algunos casos mantenía el inglés en la traducción y en otros no:

(18a) «昨天晚上我也很无聊, 我选择上网Chat, 同时与10个人Chat蛮爽的。» (SB_ZH, p. 9)

(18b) –Ahir a la nit estava avorrit i em vaig posar a xatejar a la xarxa; vaig posar-me en contacte amb deu persones alhora– (...). (SB_ES, p. 28)

(19a) 我被他的笑激起了好奇心, »很funny吗? »我问。 (SB_ZH, p. 12)

(19b) –Molt funny? –vaig demanar-li. (SB_ES, p. 40)

Vemos, pues, que hay disparidad de criterios por parte de los traductores a la hora de decidir cómo trasladar estos elementos «extraños» del texto original al meta.

En segundo lugar, encontramos diferentes tipos de problemas de traducción en estas obras, como por ejemplo los juegos de pala-

bras. Entre otras causas, éstos están determinados por las características de cada idioma, en este caso lenguas tan distantes como el chino y el castellano o el catalán, con sistemas de escritura muy diferentes. Sin embargo, en contra de lo que podría parecer a priori, los traductores no siempre acuden a las notas al pie como recurso, sino que haciendo gala de gran ingenio adoptan otras técnicas. Por ejemplo, uno de los recursos lingüísticos más utilizados en chino es el uso de homófonos para referirse a algún eufemismo o sencillamente para hacer juegos de palabras. En el caso de la novela de Chun Sue aparece el siguiente ejemplo en el título de un capítulo: 臥槽泥马 (*wo cao ni ma*). Aunque estos cuatro caracteres tienen significado por separado, su combinación no tiene ningún sentido, ya que en realidad se están refiriendo a estos otros 我操你妈 (*wo cao ni ma*), de igual pronunciación, pero que equivalen a un insulto del tipo «hijo de puta» o «me cago en tu madre». La traductora en el caso de (20b) ha recurrido a una solución de efecto similar utilizando la técnica de la creación discursiva, juntando una serie de palabras que no ofrecen ningún sentido en catalán «Bes ah! vendre x sak», pero que pronunciadas en voz alta suenan como «vés a prendre pel sac» (vete a tomar por culo), equivalente tanto en sentido como en función al original. En cambio, en la versión castellana de la misma novela (20c), los traductores han optado por la técnica de la amplificación a través de una nota al pie, en la que ofrece una explicación del juego de palabras original.

(20a) 臥槽泥马 (BW_ZH, p. 34)

(20b) Bes ah! vendre x sak (BW_CA, p. 62)

(20c) Hijo de (mala) madre* (N. de los t.:

Los cuatro caracteres que conforman el título original de este poema no tienen ningún sen-

tido en conjunto. Sin embargo, su pronunciación es igual que la de la frase traducible por «Hijo de mala madre». Por tanto, se trata de un recurso de la autora para «disimular» el insulto.) (BW_ES, p. 65).

Finalmente, está la cuestión que también plantea Lu (2003) relacionada con la traducción de las citas y otras referencias intertextuales. ¿Deben los traductores hacer el esfuerzo (teniendo en cuenta que las autoras no proporcionan ninguna información detallada y que además los nombres de los autores están sinizados) de hacer el camino inverso y buscar el texto de los originales o con traducir a partir de la traducción hecha al chino por las propias autoras es suficiente? Esta cuestión no es trivial puesto que en muchos casos se trata de textos muy conocidos que después del proceso de traducción y retraducción pueden resultar irreconocibles al lector español, produciéndose una pérdida del efecto buscado.

En las obras que nos ocupan aparecen numerosas citas o referentes intertextuales, la mayoría de los cuales o bien son de origen chino o bien del mundo occidental y, como hemos visto anteriormente, son muy variopintos, por lo que presentan ciertas dificultades a los traductores. En las traducciones se han seguido distintas técnicas en función del origen de las citas y posiblemente del conocimiento del lector del texto meta de las mismas, de modo que en caso de poder reconocerlas el efecto sea el mismo que en el original. Solamente hay dos citas de autores en lengua española, por un lado Salvador Dalí y, por otro, Pablo Neruda. En el primer caso (21b) en la traducción al catalán parece que se ha traducido directamente del texto de la traducción al inglés en lugar del original en castellano, mientras que en el caso de Neruda (22b) se ha buscado el original en español, aunque se ha omitido una frase de la versión en chino que

parece no guardar relación con el poema original así como la mención explícita de que se trata de un poeta chileno.

(21a) 反对单调, 拥护多样性, / 反对拘束, 拥护不受拘束的狂热/ 反对一致, 拥护等级

反对菠菜, 拥护带壳的蜗牛。(SB_ZH, p. 33)

(21b) Contra la uniformitat, la diversitat. / Contra les restriccions, el fanatisme per l'absència de límits. / Contra l'igualitarisme, la jerarquia. / Contra els espinacs, els cargols. (SB_CA, p. 99)

(22a) 你是我的, 嘴唇甜蜜的女人, 你属于我。——巴·聂鲁达(智利诗人)(WC_ZH, p. 22)

(22b) *Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces.* (Neruda) (WC_ES, p. 71)

Cuando las citas eran en inglés, en algunos casos se ha dejado el original en inglés (23b) o se ha añadido una nota con su traducción al castellano (23c), mientras que en otros se han traducido del inglés, como en (24b) o en (24c), donde la traductora explica los problemas derivados de la retraducción, puesto que la versión inglesa de la novela no coincide con la versión inglesa original. A diferencia de los traductores en lengua castellana, que han traducido directamente la cita tal como aparece en la novela, la traductora de la versión catalana ha buscado la referencia original, lo cual deriva en la consiguiente discrepancia entre la versión inglesa original y la que aparece en el libro traducida por la misma autora.

(23a) I'm just a poor boy and nobody loves me / he's just a poor boy from a poor family / Spare him his life from this monstrosity / Easy come easy go. (Queen) (BW_ZH, p. 197)

(23b) I'm just a poor boy and nobody loves me / (he's just a poor boy from a poor family) / (Spare him his life from this monstrosity) / Easy come easy go. (Queen) (BW_CA, p. 287)





226

(23c) I'm just a poor boy and nobody loves me / he's just a poor boy from a poor family / Spare him his life from this monstrosity / Easy come easy go.* (Queen)

(N. de los t.: «Sólo soy un pobre chico y nadie me ama/ (Sólo es un pobre chico de familia pobre)./ (Ahórrale esta monstruosidad a su vida)/ Lo que se consigue fácilmente, fácilmente se pierde.») (BW_ES, p. 287)

(24a) *You're lost little girl.* (BW_ZH, p. 94)

(24b) Eres una niña extraviada. (BW_ES, p. 150)

(24c) Has perdut la nena que hi havia en tu.* (N. de la t.: Cal dir que la traducció que fa l'autora de la nota en anglès no coincideix totalment amb l'original, per això, la versió anglesa i la catalana tampoc no coincideixen.) (BW_CA, p. 148)

Finalmente, en las citas del original en chino, en algunos casos se ha recurrido a traducciones ya existentes (25b), mientras que en otros se han traducido directamente (26b) y (26c):

(25a) 我十五岁时就有志于做学问，三十岁时已自立了，四十岁时不再为种种事情而迷惑，五十岁时知晓了天命，六十岁听到什么话都不会生气，到了七十岁我则随心所欲地生活了，——当然不会超越法度。——孔夫子 (WC_ZH, p. 1)

(25b) A los quince años mi voluntad se aplicaba al estudio; a los treinta estaba firme; a los cuarenta no tenía dudas; a los cincuenta conocía el Mandato del Cielo; a los sesenta podía escuchar las verdades sin dificultad; a los setenta podía seguir lo que mi corazón deseara sin hacer el mal. (Confucio, *Analectas*)*

(N. de las t.: Según la traducción de Joaquín Pérez Arroyo). (WC_ES, p. 7)

(26a) 我爱你。我的爱是千山鸟飞绝，万径人踪灭。 (BW_ZH, p. 5)

(26b) Te quiero. Mi amor es como cientos de montañas en las que los pájaros desaparecen,

como miles de caminos sin huellas.* (N. de los t.: Se trata de los dos primeros versos de un poema de Liu Zongyuan (773-819 d. de C.).) (BW_ES, p. 26)

(26c) T'estimo. El meu amor és com mil muntanyes sense ni un ocell i deu mil camins sense petja humana.* (N. de la t.: Es tracta dels dos primers versos d'un poema de Liu Zongyuan (773 – 819 d. C.).) (BW_CA (p. 21)

A través del análisis de las técnicas de traducción utilizadas en la traducción de estas novelas y tomando la terminología de Venuti, vemos cómo algunos traductores han optado por una estrategia más bien extranjerizante (que curiosamente coincide con aquellas traducciones hechas en tándem con traductores chinos), utilizando normalmente técnicas como la amplificación y el préstamo, mientras que otros han tratado de domesticar más el texto y acercarlo al lector español, mediante equivalentes acuñados o creaciones discursivas.

RECEPCIÓN

Como hemos visto anteriormente, para los que establecen la frontera entre la buena y la mala literatura en China, estas obras no tienen valor literario y se les ha criticado tanto la forma como el contenido. La forma porque consideran que el lenguaje que usan puede llegar a hacer sombra al lenguaje literario formal y esto podría crear una brecha insalvable entre la generación más joven y los clásicos de la literatura. En cuanto al contenido, consideran que la actitud rebelde y cínica de las protagonistas puede llegar a influir de manera negativa en los lectores jóvenes y contribuir en la creación de una generación perdida, sin ideales ni aspiraciones. Sin embargo, precisamente una de las características de estas obras es que huyen de esta función social que ha tenido la literatura

en los últimos tiempos al servicio del régimen y no persiguen más que entretener describiendo una nueva realidad. La literatura no se entiende, pues, como una herramienta al servicio del proyecto político, por lo que las autoras se han desentendido del papel de guías espirituales. Renuncian incluso a ser portavoces del feminismo, tal como ponen de manifiesto Schaffer y Song (2007: 25), ya que por más que apuesten por la autonomía de la mujer, ésta no aparece representada como colectivo ni se aprecia ningún tipo de solidaridad de género. A pesar de todo, incluso si esa no es su voluntad, no se puede negar que son tomadas como iconos feministas por parte de ciertos colectivos.

Por otra parte, si están teniendo tanto éxito de lectores jóvenes seguramente se deba a que han llenado un vacío, es decir, están satisfaciendo una necesidad de un sector del público cansado de leer solamente lo que le ofrece la literatura *mainstream*.¹⁴ Ciertamente, al igual que sucede en nuestro país, parte de los jóvenes chinos se divierten con la música, la moda, el sexo y las drogas, y se refugian en ellos para no tener que hacer frente a las crecientes dificultades para sobrevivir (encontrar un trabajo decente, una vivienda asequible, etc.). Están cansados de que les digan siempre qué deben hacer, qué está bien y qué no, quieren poder hacer su vida a su aire. De todas formas, aunque no hay estadísticas, posiblemente el público a quien más guste este tipo de literatura sea mayoritariamente femenino, ya que hemos

¹⁴ Esto podría explicarse porque en este caso la referencia está «escondida», es decir, para expresar su amor la autora cita los primeros dos versos de un poema sin decir explícitamente ni marcar tipográficamente que se trata de un elemento intertextual. En su caso, la referencia no pasará inadvertida al lector chino, puesto que el poema es muy conocido en China, ya que forma parte del currículo de cualquier estudiante de secundaria, pero no puede esperarse lo mismo del lector español/catalán.

podido comprobar visitando páginas de Internet en las que los lectores opinaban que las críticas de las que son víctimas suelen ser viscerales y apasionadas, insultantes y machistas. Por ejemplo, el hecho de que en *Shanghai Baby* el amante chino de Cocó sea impotente y el que la satisface sexualmente sea el extranjero es visto como un agravio. Esta sensación coincide con unas declaraciones de la propia Wei Hui en una entrevista (Hogan 2001) en el sentido de que los ataques más feroces que han recibido procedían de hombres.

La crítica literaria occidental no ha elogiado en exceso estas novelas, a pesar de que en algún caso se las describe como prosa fresca, ligera (Miranda 2004) y aguda (Kiem 2003). Por eso es interesante preguntarse cómo han incorporado los traductores el Otro a nuestro discurso y cómo se han acomodado nuevos significados a nuestro contexto. Hemos visto que algunos traductores han adoptado una estrategia más bien extranjerizante, mientras que otros han intentado acercar el texto y sus protagonistas al lector español. Sin embargo, aunque la manera de presentarlas difiera un poco, globalmente se presenta una imagen híbrida, pero próxima a la nuestra, puesto que para los estándares occidentales no hay tanta distancia entre el canon y el producto ofrecido por estas autoras. Tal como afirma Carbonell (1997: 49), «el Otro no se incorpora plenamente al discurso del Mismo sino tras una selección, ocultación y revestimiento de significados nuevos al acomodarse en el nuevo contexto».

En definitiva, los factores que se convierten en la clave del éxito entre el público del texto original y de la traducción son diferentes. En China, es la necesidad de leer una literatura innovadora, en cuanto a los contenidos y cercana con respecto al lenguaje. En Europa, en cambio, se busca una literatura exótica y





envuelta en la polémica. La identidad de la mujer china que se proyecta en estas novelas se interpreta también de modo diferente. Paradójicamente, todo aquello que las ha situado en el centro de las críticas en China es precisamente por lo que se las valora y lo que las hace atractivas aquí. Mientras que el componente sexual las sitúa fuera de la cultura hegemónica en China y las convierte en un producto subalterno, en Occidente no es así, aunque en ambos casos las convierte en reclamo literario. A pesar de que la inclusión de aspectos sexuales no supone una novedad en el marco de la oferta literaria europea, en este caso supone un valor añadido, puesto que acompañados del exotismo de una mujer asiática despiertan un poco más la curiosidad en el lector occidental. Este fenómeno, que no es aislado, ha recibido el nombre de «malentendido intercultural» que Chen (1995: 96) define como «a view of a text or a cultural event by a 'receiver' community that differs in important ways from the view of that same phenomenon in the community of its origins».

CONCLUSIONES

Mediante las tres claves de lectura que hemos adoptado como herramienta de análisis para determinar hasta qué punto estas autoras y la nueva identidad de mujer que proyectan forman parte de la cultura dominante china hemos llegado a la conclusión de que efectivamente participan de ella, aunque con ciertos matices.

Desde el punto de vista socioeconómico las escritoras guapas no son *desiguales*, a pesar de que por su condición de mujeres son víctimas de la desigualdad, ya que a causa del modelo de mujer que personifican son blanco de numerosos ataques por parte de la clase bienpensante y hegemónica que establece la cultura oficial y

que, a pesar de no ser homogénea, está dominada por una ideología y unas actitudes machistas, que intentan patrimonializarla. Por todo esto, la etiqueta que se les impone nos parece políticamente incorrecta e inadecuada porque no responde a criterios literarios, sino más bien ideológicos.

En lo que se refiere a la diferencia, pensamos que efectivamente son *diferentes* de lo que marcan los cánones de la cultura oficial, a pesar de que se trata de una diferencia deseada y deliberada y que, además, cada vez comparten con más chinos porque los valores que reflejan poco a poco van formando parte de la cultura dominante. Lo que ha recibido más críticas son las actitudes relacionadas con el rol de la mujer y al uso que hacen de su feminidad que, más que liberarlas, se dice que crean una imagen supeditada al gusto de los hombres. Sin embargo, no hay duda de que esta actitud provocativa está atacando la base sobre la que se sustenta la moralidad china, desafiando miles de años de represión sexual femenina.

Su gran movilidad, las conexiones interpersonales, el uso y la presencia en la red global y el conocimiento de otras culturas y textos demuestran que se encuentran en la elite de la conexión y hacen ostentación de ello. Incluso sin tener la intención de convertirse en referentes de su generación ni atacar directamente las bases del poder, el hecho es que se han convertido en modelos para un determinado público y en figuras profundamente inquietantes para otro, lo que sugiere que en un futuro su literatura se podría convertir en una herramienta de cambio social en China.

También hemos visto que la relación entre los actores y la función del texto en el sistema literario original y el de la traducción no son equivalentes. En el contexto literario chino, tanto el contenido como el lenguaje hacen que no encajen

dentro del sistema oficial, mientras que en Occidente, estos elementos pierden el estigma que los caracterizaba, porque ni el lenguaje ni la temática destacan respecto a la oferta literaria existente. Así pues, es la prohibición de estas obras aquello que pone en contacto los dos sistemas y que, en buena medida, explica su éxito.

En resumen, se trata de una literatura que deberíamos situar dentro de la cultura *mains-tream*, a pesar de que no goce del beneplácito de los que ostentan el poder. Esta paradoja se explica porque el hecho de no formar parte de la cultura oficial es una elección voluntaria, donde la diferencia es construida, responde a una determinada estrategia que cuestiona ciertas posiciones ideológicas dominantes y, en definitiva, conecta con un determinado público.

Desde el punto de vista de la traducción, a través de un análisis descriptivo y contrastivo de las distintas técnicas de traducción utilizadas para tratar aspectos culturales y propios de estas novelas usados para caracterizar a sus autoras-protagonistas, hemos visto cómo, en unos casos, los traductores han transmitido una imagen más o menos extranjerizante o exótica y más domesticada en otros. En general, sin embargo, se puede afirmar que el resultado global es el de presentar una imagen híbrida. Esta estrategia (que será más o menos consciente) satisface plenamente la motivación inicial al hacerse el encargo de traducción, puesto que, como indicamos en la parte introductoria de este trabajo, lo que resulta atractivo de estas obras es precisamente esta imagen híbrida del otro (mujeres chinas totalmente inmersas en una modernidad a la occidental). El texto final es, pues, el resultado de una serie de estrategias textuales que buscan acomodar un producto cultural «extraño» o ajeno a la propia tradición literaria para que los lectores de la cultura meta se puedan identificar con él y, en definitiva,

pueda ser aceptado e incorporado al propio sistema literario.

RECIBIDO EN ENERO 2007

ACEPTADO EN SEPTIEMBRE 2007

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P. (1998). «Distinction & The Aristocracy of Culture». John Storey (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture. A reader*, pp. 431-441.
- Carbonell, O. (1997). *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Escuela de Traductores de Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Chen, L. y Zeng, Y. (2000). «Yishi dikang: Qingnian ya wenhua yu 'Xin renlei wenxue ping'e'». Dongfeng Tao, Yuanpu Jin y Bingzhong Gao (eds.). *Wenhua yanjiu: Cultural studies*, 4, Tianjin: Tianjin shehui kexueyuan chubanshe, pp. 107-119.
- Chew, M. (2007). «Contemporary Re-emergence of the Qipao: Political Nationalism, Cultural Production and Popular Consumption of a Traditional Chinese Dress». *The China Quarterly*, 189, pp.144-161.
- Chun, S. (2003). *Beijing wawa*. Huhehot: Yuanfang chunbanshe.
- (2003). *La niña de Pequín*. Barcelona: Editorial Empúries. (Trad. Sara Rovira).
- (2003). *La muñeca de Pekín*. Barcelona: Aleph. (Trad. Luis Pérez, Kai-Lin Shan y Verónica Canales)
- French, H. W. (2005). «A Party Girl Leads China's Online Revolution» [en línea]. *The New York Times*, 24 noviembre 2005, <<http://www.nytimes.com/2005/11/24/international/asia/24bloggers.html>> [Consulta: 25 noviembre 2005.]
- García-Canclini, N. (2004). «Diferentes, desiguales o desconectados», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 66-67, pp. 113-133.
- Hogan, R. (2001). «Wei Hui: I'll just write whatever I want, and maybe I'll publish it in the West first» [en línea]. Beatrice Interview, <<http://www.beatrice.com/interviews/weihui>> [Consulta: 2 febrero 2006.]
- Lu, X. (2003). «Shanghai baobei' dao xifang ji qita». Dake Zhu y Hong Zhang (eds.). *21 shiji Zhong-*





- guo wenhua ditu, 1, Guilin: Guanxi Shifan Daxue Chubanshe, pp. 42-48.
- Lyne, S. (2002). «Consuming Madame Chrysantheme: Loti's 'Dools' to *Shangahi Baby*» [en línea]. *Intersections*, 8: 32, <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue8/lyne.html>> [Consulta: 18 enero 2006.]
- Kiem, E. (2003). «Candy» [en línea]. *Flakmagazine*. <<http://flakmag.com/books/candy.html>> [Consulta: 2 febrero 2006.]
- Mian, M. (s. d.). «Tang» [en línea]. *Wenxue Shijie*. <http://www.white-collar.net/or-author/m/05-mian_m/tang/> [Consulta: 10 febrero 2006.]
- Mian, M. (s. d.). «Caramelo» [en línea]. *Literatura xinesa moderna i contemporània. Textos*. <http://www.upf.edu/materials/huma/central/historia/lite/textos/tang.doc> (Trad. Manel Ollé) [Consulta: 10 febrero 2006.]
- Miranda, R. (2004). «El fuego transgresor de Shanghai Baby» [en línea]. *El predicado.com* <<http://predicado.com/articulo.php?id=98783>> [Consulta: 2 febrero 2006.]
- Molina, L.; Hurtado, A. (2002). «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach» *Meta: journal des traducteurs* 47 (4). 498-512.
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Mulvey, L. (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [en línea]. *Screen*, 16(3), pp. 6-18.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. (1961). *Bible Translating: An Analysis of Principles and Procedures, with Special Reference to Aboriginal Languages*. London: United Bible Societies. Rev. edition.
- O'Brien, K. (2001). «Shanghai writer challenging stereotypes» [en línea]. *The 7.30 report*. Australian Broadcasting Corporation. <<http://www.abc.net.au/7.30/content/2001/s337692.htm>> [Consulta: 30 enero 2006.]
- Santamaria, L. (2001). «Subtitulació i referents culturals: la traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals». Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- Shanghai Star. (2005). «Post-80s Works viewed as appetizer, dessert» [en línea]. <<http://appi.chinadaily.com.cn/star/2005/0217/v03-1.html>> [Consulta: 2 febrero 2006.]
- Schaffer, K.; Song, X. (2007). «Unruly Spaces: Gender, Women's Writing and Indigenous Feminism in China». *Journal of Gender Studies*, 16 (1), pp.17-30.
- Shi, A. (2003). «Body Writing and Corporeal Feminism: Reconstructing Gender Identity in Contemporary China». Anbin Shi. *A comparative approach to redefining Chinese-ness in the era of globalization*. Lewinston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, pp.129-206.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vickery, E. (2003). «Material Girl: Love, Desire and the Modern Chinese Women in Weihui's *Shanghai Baobei*» [en línea]. *E-ASPAC*. <<http://mcel.pacificu.edu/easpac/2003/vickery.php3>> [Consulta: 14 febrero 2006.]
- Wei, H. (2002). *Shanghai Baobei* [en línea]. <<http://purl.library.uoregon.edu/e-asia/ebooks/read/shbaby-gb.exe>> [Consulta: 21 febrero 2006.]
- (2002). *Shanghai Baby*. Barcelona: Columna. (Trad. Víctor Aldea).
- (2005). *Wo de chan*. [manuscrito de la autora]
- (2005). *Casada con Buda*. Barcelona: Editorial Planeta. (Trad. Ainara Ojanguren y Xu Ying).
- Zhang, X. (2003). «Sex and Chanel: Young Female Writers in China». *ILAS Newsletter*, 31: 32.