

## MÁSTER EN LENGUAS Y TECNOLOGÍA

Curso Académico: 2016 /2017

TÍTULO TRABAJO FIN DE MÁSTER:

**ESTUDIO SOBRE LOS PROBLEMAS DE INTRADUCIBILIDAD  
EN LA TRADUCCIÓN DEL CHINO AL ESPAÑOL DE LA  
OBRA DE LITERATURA CLÁSICA CHINA “EL PABELLÓN  
DE LAS PEONÍAS”**

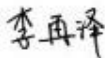
AUTOR/A: LI ZAIZE

Declarando, a instancia del alumno/a, que dicho trabajo es original, responde a las directrices dadas en el Máster y que todo aquello que se refleja de otros autores o medios está debidamente referenciado y aquello que no lo está es original del alumno/a, incurriendo en plagio si no fuera así.



Firmado Director/a del Trabajo Fin de Máster: Dra. EVA M. MESTRE

Firma Autor/a del Trabajo Fin de Máster:



D<sup>o</sup>.: LI ZAIZE



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



## MÁSTER EN LENGUAS Y TECNOLOGÍA

Departamento de Lingüística Aplicada

Universitat Politècnica de València

TRABAJO FIN DE MÁSTER

### **ESTUDIO SOBRE LOS PROBLEMAS DE INTRADUCIBILIDAD EN LA TRADUCCIÓN DEL CHINO AL ESPAÑOL DE LA OBRA DE LITERATURA CLÁSICA CHINA “EL PABELLÓN DE LAS PEONÍAS”**

ALUMNA: ZAIZE LI

TUTORA: EVA M. MESTRE

FECHA: 29/09/2017

Valencia, España



## INDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	6
2. RESUMEN .....	8
3. OBJETIVOS .....	12
4. MARCO TEÓRICO .....	14
5. ANÁLISIS .....	18
CAPITULO 1. LA LITERATURA CLÁSICA CHINA .....	18
1. Contextualización histórica de “El Pabellón de las Peonías” .....	19
2. El lenguaje clásico chino .....	24
3. Adaptación de las obras clásicas al chino moderno .....	27
4. Intraducibilidad .....	41
5. Casos de intraducibilidad .....	43
CAPÍTULO 2. COMPARACIÓN CON LAS OBRAS CLÁSICAS ESPAÑOLAS, EL CANTAR DE MIO CID. ....	48
1. Adaptación del castellano antiguo al español actual. ....	50
2. El español clásico .....	52
3. Comparación a la adaptación de las obras clásicas chinas al chino moderno. ....	56
CAPÍTULO 3. TRANSPOSICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA CLÁSICA CHINA AL CONCEPTO ESPAÑOL EQUIVALENTE .....	58
CAPÍTULO 4. EL TEATRO CLÁSICO CHINO. ....	64
1. El Pabellón de las Peonías. Resumen y contexto .....	68
2. Estudio de la traducción al español de “El Pabellón de las Peonías” ..	70
3. Problemas de intraducibilidad a partir del texto original .....	73
4. Soluciones a los problemas de intraducibilidad propuestas por Alicia Relinque, traductora de la primera edición (2016) .....	79
6. CONCLUSIONES .....	85
7. BIBLIOGRAFIA .....	89



# 1. INTRODUCCIÓN

El tema elegido para este trabajo es el estudio de la intraducibilidad en las traducciones de chino a español en las obras de literatura clásica china. Considero que este tema es interesante, pues presenta una temática poco abordada, quizá por su dificultad, o por existir otro tipo de traducciones más necesarias que requieren la atención de los expertos. En cualquier caso, considero que esta temática no es un asunto menor y que no debe ser relegada indefinidamente.

El objetivo del trabajo de Fin de Master es analizar de primera mano las dificultades que aparecen en este tipo de traducciones, y al mismo tiempo, a partir de la aplicación de la teoría de la traducción, buscar la forma más adecuada de superar este tipo de problemas de intraducibilidad.

Más concretamente, un estudio relativo a la intraducibilidad de los términos clásicos en las obras de literatura antigua, en particular, cuando esta intraducibilidad se muestra en traducciones entre lenguas que carecen de raíces o semejanzas entre ellas.

En el caso que vamos a analizar hay que añadir otra complicación, este trabajo se va a centrar en la obra “El Pabellón de las Peonías”, obra clásica del teatro chino escrita en verso, con una marcada musicalidad, de forma que en el caso de la traducción a un idioma como es español, el traductor se enfrenta a un abanico de dificultades. No solamente el traductor debe tener en cuenta el texto, sino también la particularidad de la escritura, su musicalidad, es que esté escrita en verso, etc.

Por un lado, debe respetar la fidelidad conceptual de las unidades semánticas, pero, además, en la poesía y las canciones, la rima y la musicalidad, son una parte importante de lo que se desea transmitir, y no es sencillo respetar esto en el texto traducido.

Además, en el caso concreto de “El Pabellón de las Peonías”, aparecen una gran cantidad de dobles sentidos, paradojas, y pistas sobre el significado de la obra ocultos tras los dobles significados de muchas palabras.

Por lo tanto, la traducción de “El Pabellón de las Peonías” constituye un campo de pruebas extraordinariamente rico a la hora de analizar los problemas de intraducibilidad de las obras clásicas desde el idioma chino al español.

En paralelo y de forma muy breve, se estudiará la traducción nativa del castellano antiguo al español moderno, para intentar encontrar paralelismos interesantes entre estas y las traducciones del chino clásico al moderno, puesto que afrontan tipos de retos similares, y podrían resultar de alguna utilidad a la hora de abordar la tarea de trasladar al español moderno las obras chinas de poesía y teatro clásicas.

## 2. RESUMEN

En el presente trabajo se ha realizado un estudio sobre los casos de intraducibilidad y los problemas de traducción desde el chino clásico hacia el español contemporáneo, utilizando como base para este estudio la obra “El Pabellón de las Peonías” de Tang Xianzu, que es una de las obras más representativas del chino clásico, salvando las distancias con obras clásicas de tipo filosófico y religioso como el Tao Te King.

Más concretamente, en este trabajo se ha tomado como base la traducción de dicha obra realizada por Alicia Relinque Eleta en el año 2016, única traducción al español publicada en la actualidad, y que, además de ser una traducción de gran calidad, es una traducción que ha intentado respetar en todo lo posible la obra original, respetando su formato, de teatro musical, con abundantes fragmentos en verso, de forma que, no sólo el contenido de la obra ha sido traducido, sino también el propio formato.

Para facilitar el entendimiento de la dificultad de la labor de traducción, y de la dimensión de los problemas de traducción que aparecen al traducir una obra de teatro musical desde el chino clásico al español moderno, he optado por añadir brevemente un apartado sobre la traducción desde el castellano antiguo de la obra “El Cantar del Mio Cid”. Esta obra, además de estar escrita en verso, también es una obra escrita en una versión arcaica de la lengua que se utiliza en la actualidad, pero ha sido traducida de una forma mucho más sencilla, recurriendo a la prosificación, y aun con ello, han surgido notables problemas de traducción.

De esta forma, quiero resaltar la dificultad de realizar una traducción entre una versión arcaica de una lengua, hacia una versión moderna de otra muy distinta, sin ningún tipo de relación como son el español y el chino. En este aspecto, también señalo brevemente las múltiples diferencias existentes entre ambos idiomas, que no comparten origen ni estructura.



Siendo el chino un idioma basado en sinogramas, fuertemente contextual, frente al español, que es un idioma de raíz latina con una compleja estructura verbal, y en general, una morfología muy complicada, es posible comprender la dificultad de la traducción entre ambos.

Por tanto, en la traducción analizada en este trabajo, los problemas de traducción se combinan en base a varios ejes:

El primero de ellos es la distancia temporal entre la obra original y la traducción, ya que durante estos siglos los idiomas y la sociedad han evolucionado, y muchos conceptos nuevos han surgido, sustituido a los antiguos, y algunos de estos conceptos antiguos han desaparecido.

En segundo lugar, la dificultad que supone la traducción entre dos idiomas especialmente distintos, como son el chino y el español, que no tienen absolutamente nada en común, cuyas sociedades son distintas, y los idiomas han evolucionado en paralelo, sin apenas ningún contacto hasta la actualidad.

En tercer lugar, pero no por ello menos importante, el formato de la obra, ya que la traductora ha decidido respetarlo, y por ello, no sólo mantener el sentido original, las ideas y conceptos, afrontando el reto, además, de mantener la estructura y musicalidad de la misma, en atención a que, por su naturaleza, en el teatro chino clásico, esto es algo de vital importancia.

Además, en este trabajo se analizan los distintos problemas de traducción a los que se ha enfrentado la traductora, mostrando ejemplos prácticos de los mismos, y la forma con la que ha tratado de sortearlos.

También, sin un especial ánimo crítico con respecto al trabajo realizado por la traductora, sino simplemente como muestra de las consecuencias de los supuestos de intraducibilidad, se analizará la información perdida en algunos de estos casos de intraducibilidad, y que, de una forma u otra, se ha omitido la estructura, musicalidad, sentido o matices del texto, con especial atención a aquellas sutiles menciones y dobles sentidos, referentes a usos y costumbres de la época.

Finalmente, se elaboran las conclusiones, no tanto en lo relativo a la corrección de la traducción del texto, como a la aparición de supuestos de intraducibilidad y las distintas formas de superarlos, además de aquellos casos en los que la pérdida de información es inevitable, y es imprescindible renunciar a cierto contenido o matices para poder realizar la traducción.

A lo largo de todo este trabajo, los fragmentos son extraídos de la obra de Tang Xianzu, “El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó”, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta (2016). Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid.



### 3. OBJETIVOS

Los objetivos principales del presente trabajo son los siguientes, ordenados según los he ido abordando:

En primer lugar, la revisión teórica de la teoría de la traducción aplicada al supuesto de intraducibilidad en el caso de la obra “El pabellón de las Peonías”.

En segundo lugar, la contextualización histórica y cultural de la historia, la poesía y el teatro que corresponden a la obra “El Pabellón de las Peonías”.

En tercer lugar, realizar un análisis del español clásico, también conocido como el castellano antiguo, y su traducción al español moderno, para extraer conclusiones que ayuden a solucionar los problemas de intraducibilidad entre las obras clásicas escritas en chino antiguo al español moderno.

En cuarto y último lugar, el análisis de las posibles soluciones a los problemas de intraducibilidad encontrados, sobre la base de la teoría de la traducción y lo analizado a lo largo del trabajo.



## 4. MARCO TEÓRICO

En el presente trabajo se va a realizar bajo el marco teórico de la teoría de la traducción, y más concretamente, el estudio del concepto de intraducibilidad. La teoría de la traducción se abordará principalmente desde los puntos de vista de la fidelidad traductora y la equivalencia traductora, explicando y comparando estos conceptos, y, lo que es más importante, su aplicación práctica en una traducción.

Además de observar estos distintos puntos de vista de la teoría de la traducción, el trabajo profundizará especialmente en el concepto de intraducibilidad, de forma que, aplicando estos conceptos al caso concreto de la traducción estudiada, analizar los distintos tipos de intraducibilidad encontrados y sus posibles soluciones para estos casos.

En el caso de la equivalencia traductora, se busca conseguir que la esencia, la idea o concepto original del escritor, sea plasmado en el texto, de forma que el lector contemporáneo pueda formar en su mente esa misma idea que se plasmó en el texto de origen, aunque se desvíe de la fraseología utilizada en el original.

La intraducibilidad ha estado presente en la traducción desde su nacimiento, puesto que consiste en la imposibilidad o dificultad de llevar a cabo la traducción de una palabra o concepto desde un idioma de origen hacia una lengua de destino. A lo largo de la historia, los traductores se han enfrentado con este problema, pero es en las últimas décadas cuando más se ha teorizado sobre este concepto y las distintas alternativas para esquivar o resolver en lo posible los problemas de intraducibilidad. Tradicionalmente, los dos conceptos de traducción que se han enfrentado a estos supuestos de intraducibilidad son la traducción literal, y la equivalencia traductora, poniendo sobre la mesa sus respectivos valores, esto es, la literalidad semántica y la equivalencia conceptual.

En lo que respecta a los distintos puntos de vista para solucionar los problemas de traducción, el problema se basa principalmente en las prioridades, ya que en la mayoría de los casos se va a producir una pérdida de información, lo ideal es que esta pérdida de información sea la menor posible y que no afecte al sentido

general del texto, intentando, siempre que sea posible, que esta información se pueda suplir de alguna forma, como por ejemplo, a través del contexto, y en caso de no ser posible, y cuando la información que se pierda en la traducción sea de importancia, aclarar esta información a través de notas al pie de página.

Según Rabadán (1991), se presupone que existen entre el texto de origen y el texto meta relaciones de coincidencia semántico-pragmática que, en el caso de una traducción, se definirán automáticamente como equivalentes.

La intraducibilidad es un supuesto que sucede cuando, en el transcurso de una traducción, alguna palabra o concepto carece de su equivalente exacto en la lengua de destino, obligando al traductor a buscar alternativas que respeten en lo posible el concepto plasmado en el texto original.

Aunque a lo largo de la historia el debate entre traducción fiel y traducción equivalente ha sido una constante, hace años, la fidelidad traductora se consideraba un sinónimo de calidad en la traducción, aunque actualmente la tendencia se ha invertido y la equivalencia traductora ha pasado a ser la corriente mayoritaria, ya que se entiende que lo más importante para una traducción es respetar el concepto o idea original plasmada en el texto de origen, en vez de la identidad semántica de la traducción.

Según Wotjak (1993), la equivalencia es una noción muy controvertida y multifacética que se ubica en distintos niveles de descripción/abstracción, y se divide en varios subtipos, y su descripción y definición se ven influenciadas por los distintos enfoques y modelos teóricos que se utilizan en su análisis.

En opinión de Leyte (2005), la traducibilidad, frente al concepto de intraducibilidad, ofrece una visión de la traducción ligada a la filosofía, que termina ligando el sentido de la traducción a la equivalencia traductora, puesto que analiza aquellos términos que podrían estar afectados por una intraducibilidad hasta que estos son estudiados en todos sus posibles sentidos, para comprender la semántica completa de los términos y el sentido o sentidos que podrían adoptar en el texto de origen. Entonces, una vez tenido en cuenta esto, se busca el término o expresión que mejor pueda contener la carga semántica de la palabra o concepto original.

Por ejemplo, el calificativo “moderno” pasa por ser una contraposición a antiguo, que a su vez hace referencia al tránsito en la dimensión temporal, y según el contexto, puede tener distintas connotaciones referidas al cambio del ser o de transición.

Cala Carvajal (2009) apunta que la intraducibilidad que se presenta con frecuencia en la literatura se centra principalmente en las metáforas y se enfoca desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, entendida como un proceso mental de conceptualización, en que se proyecta el concepto desde el texto original hacia el texto del idioma de destino, de forma que aprendemos una realidad en términos de otra. Por ejemplo, la metáfora de “asomar las narices”, se traduciría en francés a “pointer son nez”.

En el texto que analizamos, veremos algunos ejemplos de difícil o imposible traducción, y la manera cómo la traductora los ha abordado, a lo largo del texto traducido.





## 5. ANÁLISIS

### CAPITULO 1. LA LITERATURA CLÁSICA CHINA

El idioma chino es un idioma realmente antiguo, cuyos primeros textos escritos, los *“jaguwen”*, que eran fragmentos literarios cortos escritos con caracteres semejantes a runas sobre huesos de gran tamaño y caparazones de tortugas, datan del año 1.200 a.C.

Posteriormente, los registros de textos pasan a estar en soportes artificiales, ya en el año 1027 a.C aparecen los *“jinwen”*, textos escritos con caracteres sobre metales, y generalmente, hacían referencia a regalos.

Más adelante, ya aparecen los primeros registros de pergaminos escritos con tinta.

La producción literaria china clásica es un conjunto de obras de diverso género y características, que generalmente se clasifican en *“Wen”*, que es la literatura en sentido estricto, y *“Shi”*, que es un término que hace referencia a la poesía, así como los géneros poéticos posteriores *“jintishi y ci”* y géneros narrativos poéticos *“chuanqi”*, siendo la poesía moderna china y la ópera moderna china, respectivamente.

Con respecto a los autores y obras, es preciso mencionar “Los Cinco Clásicos, el Libro de la Poesía *“Shijing”*, las Analectas de Confucio, el *Laozi* y el *Zhuangzi*. También son obras destacadas de la literatura clásica china Los Cantos de Chu *“Chuci”* y el primer poeta, Qu Yuan. Existe una gran variedad de obras importantes dentro de la literatura clásica china, perteneciendo principalmente a los géneros poéticos y narrativos, aunque en este trabajo, el objetivo se va a colocar sobre *“El jardín de las Peonías”*, que es una obra de teatro musical, con un fuerte componente de poesía.

Otras obras de poesía importantes de la época son *“La historia de la horquilla púrpura”*, la *“Historia de la rama del sur”*, e *“Historia de Handan”*, todas ellas escritas por Tang Xianzu.

## 1. Contextualización histórica de “El Pabellón de las Peonías”

El período en el cual se escribe la obra “El Pabellón de las Peonías” o “La Historia del alma que regresó”, es el siglo XVI, más concretamente, durante el año 1598.

El autor fue Tang Xianzu, un célebre dramaturgo chino nacido en 24 de septiembre de 1550 en el seno de una familia de letrados de una provincia de interior del sureste de china.

En “El Pabellón de las Peonías” se puede observar un importante reflejo de la sociedad de la época, no solamente a través de los protagonistas y la trama principal, sino también a través de los entornos descritos y los personajes secundarios, así como por las interacciones que se observan entre todos los personajes.

Este retrato de la sociedad de la época toca todos los ámbitos, pues muestra la vida religiosa, el día a día de las clases más humildes, la forma de vida de las clases más pudientes, el sistema social, la permeabilidad entre distintas clases sociales, la administración pública, la situación política...

Posteriormente, durante su estancia en la ciudad de Suichang, en la provincia de Zheijiang, y allí trabajó como magistrado desde el año 1593 hasta el año 1598, redactó el “Pabellón de las Peonías”.

A pesar de que la producción literaria de Tang Xianzu es mayoritariamente lírica, de su obra poética se conocen una serie de antologías, siendo la primera de ellas Lichuan Tang Xianzu Hongquan yecao, redactada en el año 1575, y que contiene las obras redactadas durante su juventud, y Tang Ruoshi Wen Ji youcao, que es otra antología, pero que, en este caso, recoge los poemas compuestos durante su madurez.

Sus obras completas fueron publicadas en el año 1646, en la antología Obras completas del Pabellón de la Camelia de Jade (Yuming tang wenji), divididas en dieciséis capítulos de textos en prosa, dieciocho poemas y otros doce capítulos de escritos de diferente naturaleza.

*Sus obras teatrales están recogidas en una edición que recibió el nombre conjunto de “Los cuatro sueños del Pabellón de la Camelia de Jade de Lichuan (Linqun yuming tang simeng).*

*Las obras son: Historia de la Horquilla púrpura (Zaichai ji), a partir de la que había dejado sin terminar, El pabellón de las Peonías (Mudan Ting), Historia de la rama del sur, (Nanke ji) e Historia de Han dan (Handan ji).*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. (2016) Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid Página 10*

Excepto la obra de la “Historia de la Horquilla púrpura”, las demás obras fueron escritas entre los años 1598 y 1601. El título conjunto deriva de que, en todas estas obras, el factor decisivo en ellas son los sueños, teniendo una gran influencia de los famosos relatos de la dinastía Tang.

Aunque la calidad de estas obras está fuera de duda, las creaciones más importantes de Tang Xianzu fueron las teatrales, destacando entre todas ellas, “El Pabellón de las Peonías”

Como se explica en el texto, la producción literaria de Tang Xianzu fue bastante escasa, en especial si se compara con otros grandes escritores occidentales contemporáneos, como fueron Miguel de Cervantes o William Shakespeare, máximos exponentes de la literatura en sus respectivos idiomas, el español y el inglés.

El paralelismo entre estos grandes autores y Tang Xianzu, con su “Pabellón de las Peonías” como obra cumbre, es también una reivindicación del idioma, la cultura y la literatura china de cara al mundo.

Además, da la casualidad que todos ellos coincidieron en el año de su fallecimiento, en el año 1616, año en el que el mundo perdió a sus tres mayores escritores de la historia, embajadores de las que hoy son los tres idiomas más importantes del mundo.

La época en la que se redactó “El Pabellón de las peonías” fue una época dominada por la dinastía Ming, y se caracterizó por ser una época de paz, una vez concluida la reconquista por parte del Emperador Zhu Yuanzhang de las provincias del norte, hasta entonces bajo el poder de los mongoles.

Pese a gozar de esta época de bonanza económica, en la frontera norte se mantenían problemas derivados de las incursiones de poblaciones nómadas, asociadas a los manchúes, y que aparecen reflejadas en la producción literaria

de Tang Xianzu, en especial, en “El Pabellón de las Peonías”, donde estas incursiones tienen un papel protagonista en la trama principal.

Por otro lado, en esta época de bonanza, la abundancia de recursos permitió un amplio desarrollo de la sociedad, haciendo permeables las clases sociales, y permitiendo a un gran número de pensadores y eruditos llevar a cabo debates y reflexiones, cuya labor divulgativa sería popularizada gracias a la existencia de la imprenta, invento que en China se desarrolló mucho antes que en Europa.

*“Hemos de pensar en la sociedad Ming que, institucionalmente, estaba regida por dos principios básicos: el “rito” (li), en el sentido de “propiedad, decoro”, que marcaba todas las relaciones humanas y ponía de manifiesto y consagraba la jerarquía; y el concepto de “razón” (li), el principio que debía regir la vida de la familia, del imperio y, por supuesto, de los individuos, basándose en la posición que les era asignada dentro de dicha jerarquía.”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid Página 12*

Como puede observarse, la sociedad Ming era muy tradicionalista, y estaba fuertemente influenciada por principios como el honor y el decoro. Este conjunto de reglas sociales establecidas tenía como finalidad el mantenimiento del orden y la armonía en la sociedad.

*“La irrupción de la noción de Qing se gestaría a partir de los planteamientos del filósofo Wang Yongming (1472-1529) que defendía que, cuando lo que un individuo “siente apasionadamente” entra en conflicto con los “valores morales” derivados del rito y razón, no necesariamente es algo equivocado y está legitimado para luchar por ello; es la construcción misma de la idea de identidad individual la que se teje en el fondo del debate.”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid Página 12*

En base a estas nuevas ideas, surge en la China de la época una serie de historias de amor entre jóvenes amantes separados por circunstancias o posiciones sociales, y que veían como sus padres se oponían a su relación.

Por ejemplo, en “El Pabellón de las Peonías”, se observa la relación entre una joven de buena familia, y una posición privilegiada, que inicia un romance con un joven aspirante a letrado carente de honores o riquezas.

Esta clase de historias se mostraban contra la corriente social imperante, y gozaban de una gran acogida entre el público. Gracias a lo rompedoras que son este tipo de historias, la popularidad de “El Pabellón de las Peonías” fue incrementando, siendo la obra que terminó de dar renombre a Tang Xianzu.

En la obra de “El Pabellón de las Peonías se puede observar cómo el autor realiza una radiografía de la sociedad de su época, pudiendo distinguirse especialmente la organización gubernamental y social, de cómo los exámenes imperiales eran la esperanza de miles de jóvenes de alcanzar el éxito y la notoriedad.

Durante la dinastía Ming, la principal institución, subordinada directamente al poder imperial era el Secretariado, que controlaba directamente los 6 ministerios en que se dividía la administración pública.

El Secretariado era una organización política centralizada, que giraba en torno al Gran Secretario y su equipo de colaboradores, cuya función era la de coordinar los 6 ministerios, que eran los Ministerios de Personal, de Rituales, Obras públicas, Justicia, Guerra, y Hacienda.

En la obra de “El Pabellón de las Peonías” cobra especial relevancia el Ministerio de Personal, uno de los Ministerios que existían durante la dinastía Ming, porque era el ministerio encargado de seleccionar a los aspirantes a letrados, las calificaciones de los exámenes, el reconocimiento de los méritos y la concesión de los títulos.

También aparece en la obra, aunque vagamente, el ministerio de la Guerra, aunque sólo en la figura de Du Bao, como Comisionado para la Pacificación, encargado del mantenimiento de la paz y de la defensa militar de la plaza asediada de Huaian.

Aunque en el libro de “El Pabellón de las Peonías” aparece una especie de proceso judicial, este no se asemeja a la realidad, pues fue un proceso que Du Bao tomó como un asunto personal, y que se terminó resolviendo directamente ante la corte, sin pasar por los tribunales ordinarios, ni ser un proceso como lo que estaría reglado en la época.

Esta aparente falta de fidelidad puede contrastar con el tono general de la obra, pero hay que tener en cuenta que “El Pabellón de las Peonías” trata las pasiones humanas, no los sistemas burocráticos de la época, y es precisamente esas pasiones las que desencadenan este proceso tan atípico.

Aclarado este punto, también es importante mencionar el ministerio de los Ritos, que, pese a que no aparece como tal, sí que en toda la obra se respira la presencia de una fuerte conducta social establecida, unas normas sociales que impregnan el libro de principio a fin. De esta forma, se observa como existen unas normas de conducta y tabúes que se entremezclan con los sentimientos y comportamientos humanos.

El ministerio de los Ritos era el encargado de supervisar la labor y organización de los sacerdotes budistas y taoístas, mantener las tradiciones, organizar los sacrificios y ofrendas, y en general, ordenar la vida religiosa de los ciudadanos chinos de la época. De todos los grandes hombres que ocupaban puestos de poder en el gobierno, el más importante por detrás del emperador era el Gran Secretario, una figura imponente y poderosa, que en muchas ocasiones gobernaba cuando el emperador atendía asuntos de otra índole.

Sabiendo que el Gran Secretario fue el hombre más poderoso de China tras el emperador, es sencillo comprender que contrariar a alguien de esta posición suponía prácticamente una “muerte civil”, algo que pudo comprobar Tang Xianzu en su juventud, y que refleja parcialmente en el “Pabellón de las Peonías” en la escena de las torturas Liu Mengmei, salvando las distancias, pero conservando la esencia de lo que ocurre cuando alguien contraria a una persona de gran poder e influencia, y este se toma el asunto como algo personal.

En esta época el taoísmo era una religión de una gran influencia social. Esta religión es más bien un sistema filosófico basado en las enseñanzas del libro “Tao Te King”, un libro atribuido al filósofo chino Lao Tse, un filósofo chino que tradicionalmente se considera que vivió en torno al siglo VI a.C. y que redactó un conjunto de enseñanzas encaminadas a lograr el equilibrio.

Estas enseñanzas se encuentran en el sustrato cultural chino, e incluso en la actualidad, la veneración de los antepasados, y en general, en el ideario social colectivo chino y el confucionismo influenciando también el budismo.

Resumiendo, en pocas palabras, el Tao es considerado como el camino a seguir para lograr el equilibrio en la vida, y de esta forma, aspirar a la eternidad. Las referencias al taoísmo dentro del libro “El Pabellón de las Peonías” se encuentran en todas partes, pero especialmente, en el personaje de la Hermana Roca, y en la Ermita de Ciruelo.

Además, en el infierno (Diyu), es fácil observar detalles relativos a la tradición taoísta, como los distintos niveles, y los peculiares castigos aplicados a los pecadores.

Por otro lado, llama la atención que la descripción del infierno realizada por Tang Xianzu se parece bastante a la organización burocrática imperial, y de cómo en los infiernos se tenía aprecio y conocimiento por el gobierno imperial, dando a entender que el emperador lo era sobre los vivos, pero también sobre los muertos, dando así a su figura una especie de divinidad.

También podría considerarse una sutil crítica a la burocracia imperial, pero en vista que no es algo que quede claro, queda esta idea sometida a la libre interpretación del lector.

De esta forma, es posible observar a partir de “El Pabellón de las Peonías” un fiel retrato de la sociedad de la época, su organización, su modo de vida, sus preocupaciones, pensamientos y aspiraciones pudiendo reconocer perfectamente el marco histórico a partir de los distintos eventos, personajes y los lugares que se observan en la obra.

## 2. El lenguaje clásico chino

El lenguaje clásico chino es el lenguaje utilizado en la antigua china, y es también el origen del chino literario, como vertiente culta del chino común, que se conservó como lengua de cultura, incluso después de dejarse de hablar entre la mayoría de la población.

El término “chino clásico” no sólo recoge el chino de una época en concreto, sino que es un término de uso general. No obstante, esto no quiere decir que se puede hacer referencia a un tipo de chino estandarizado y permanente a lo largo del tiempo.



Del mismo modo, tampoco hace referencia a un tipo de lenguaje concreto, aunque se pueden establecer paralelismos entre los distintos chinos clásicos, en el sentido de que es un tipo de chino muy culto, usado por las clases altas y en la literatura.

Posteriormente, se produjo una disociación entre la lengua hablada coloquialmente entre la población y la lengua clásica escrita.

Durante los siglos posteriores, el chino clásico se mantuvo como una lengua de uso literario, pero pese a todo, se podría considerar ya entonces una “lengua muerta”, pues carecía de una base estable de población que la utilizase como lengua vehicular en su vida diaria, puesto que, a causa del alto grado de analfabetismo de la población de la época, en sus interacciones de comercio y relaciones personales no utilizaban la palabra escrita.

Al mismo tiempo, en los lugares de culto, como universidades y monasterios, el latín se seguía utilizando y se continuaban redactando textos en esta lengua, aunque fuera de estos ámbitos el latín era una lengua que no era hablada por el pueblo.

Otro paralelismo entre el latín y el chino clásico es que los libros más influyentes en sus respectivas sociedades estaban escritos respectivamente en estas lenguas. Por ejemplo, La Biblia en Europa, y la gran mayoría de los tratados científicos, y en China, libros como por ejemplo el Tao Te King o las Analectas de Confucio.

Por lo tanto, aunque ambas lenguas pudiesen ser consideradas “lenguas muertas”, su influencia, incluso siglos después de la desaparición de su base social de hablantes, era permanente en sus respectivas sociedades.

Volviendo al chino clásico, aunque se considera como tal el chino hablado entre la dinastía Zhou y la dinastía Han, el chino clásico se remonta mucho más atrás en el tiempo, hasta lo que se considera como “chino arcaico”, del que se tienen registros de hasta el siglo XII a. C.

Respecto al uso del chino clásico como lengua literaria, su uso está se puede observar en la forma de la variación de “chino literario”, un tipo de chino adaptado que comparte buena parte de las estructuras con el chino clásico, no quedando

muy clara la distinción entre ambos, pues estas variaciones pueden considerarse simplemente fruto de la evolución de la lengua a través del paso del tiempo.

De hecho, esta versión del chino clásico se mantuvo en uso en los textos durante las dinastías Sui, Tang y Song, en el siglo X d.C.

Algunos de los libros más importantes de esta época que dejan testimonio del uso del chino clásico aún en esta época son el diccionario de rimas de Qièyùn, del año 601 D.C., y el en el diccionario de rimas de Guangyun, mucho más posterior, del año 1008 D.C.

En la actualidad, se hablan en China 56 dialectos reconocidos divididos en 8 bloques dialectales, siendo el mandarín el bloque dialectal mayoritario y el oficial.

El hecho de que existan tantos dialectos distintos, hace pensar que en épocas tempranas, donde las poblaciones vivían mucho más aisladas, donde la comunicación, en especial en las zonas interiores era complicada, además del hecho de que a lo largo de la historia de china han existido épocas convulsas de guerras civiles, invasiones por parte de bárbaros y mongoles, y en general, a causa de la inmensidad del territorio y del número de habitantes, es lógico pensar que este chino clásico se utilizaba, y se utilizó durante mucho tiempo por las clases altas, la nobleza y la administración, como medio de comunicación entre el poder imperial y sus administradores locales, lo que habría facilitado el mantenimiento de esta lengua a lo largo de los siglos, pese a no contar con una base de hablantes nativos. Por ello, estaríamos hablando de una lengua muy culta, que sería utilizada en los ámbitos antes mencionados, al margen de la mayoría de la población.

Es fácil pensar esto porque durante siglos el único método de comunicación no personal fue en envío de cartas y escritos, y, el control de un territorio tan vasto, con una gran cantidad de variedades dialectales, requería de una lengua común, al menos para la administración, a fin de poder comunicarse eficazmente con sus representantes.

Por otro lado, la redacción de escritos, poesías y obras literarias que pretendiesen alcanzar una cierta relevancia, trascendiendo los ámbitos locales, debían estar escritas de una forma que cualquier ciudadano chino con una

educación superior pudiese leerlas. Esto que justifica que el chino clásico evolucionase en el chino literario que se puede observar en muchas obras literarias clásicas chinas, aunque con ciertas variaciones a causa del paso del tiempo.

Este es el caso de “El Pabellón de las Peonías”, entre otras muchas obras, que gozan de un lenguaje impecable, de un nivel muy superior al lenguaje que podría hablarse cotidianamente entre la población.

### 3. Adaptación de las obras clásicas al chino moderno.

La adaptación de las obras literarias clásicas desde el chino clásico al chino moderno es una tarea complicada. Existen una serie de impedimentos bastante serios a la hora de realizar estas traducciones, pero los más importantes son, por un lado, que, en ocasiones, es necesario conocer la pronunciación de estas obras, en especial en aquellas que gozan de un cierto componente de musicalidad o en el caso de la poesía, y por otro lado, el propio componente de la traducción en sí misma, pues es posible que la evolución del idioma haya llevado a los caracteres hacia una semántica distinta de la original.

En lo que respecta al componente de musicalidad, para respetarlo, en primer lugar, es necesario conocer la pronunciación original del chino clásico de la época de la que data la obra.

Uno de los autores más relevantes sobre la pronunciación del chino clásico y las diferencias entre este y la pronunciación del chino contemporáneo es Chen Weizhan, tal como explicasen su libro “*Algo interesante sobre caracteres chino antiguo*”, 古文字趣谈 (gu wen zi qu tan), en su edición del diciembre del año 2005, Shang hai gu ji chu ban she, donde hace referencia a la dificultad para conocer la fonología de los distintos caracteres clásicos, y la necesidad de recurrir a lenguas como el coreano o el japonés para descifrar los sonidos de los distintos caracteres del chino clásico. Esto puede no ser sencillo, en especial cuanto más lejana en el tiempo sea la obra.

Es posible que este concepto sea extraño para los hablantes de español, pues es una lengua que se lee como se escribe, pero en el caso de las lenguas como el chino, basadas en sinogramas, la pronunciación no necesariamente va ligada

al carácter, que, en el chino clásico, en muchas ocasiones carecía de una indicación, en base a un radical, que indicase el fonograma correspondiente.

En el chino moderno, esto no es un problema, ya que los caracteres constan de radicales que se agregan al carácter, y que suelen ser caracteres sencillos cuya finalidad no es semántica, sino solamente fonética, como puede verse en los siguientes ejemplos:

En primer lugar, voy a mostrar una serie de ejemplos de los caracteres del chino contemporáneo.

## 清 (qing)

Este carácter aparece formado por dos radicales, uno a la izquierda, y uno a la derecha. En función de su contexto, puede significar puro, cristalino, transparente, obvio, lúcido, preciso, acabado, innumerable, silencioso, depurado, casto, liquidar...

Como se puede apreciar, en chino, el contexto es de vital importancia a la hora de determinar la semántica de las palabras. Los radicales que forman este carácter son 氵 (san dian shui) que significa en casi todos los contextos agua, y 青 (qing), que significa verde o azul haciendo referencia a las montañas, negro, en el caso de referirse a una tela... su significado se puede explicar mejor con una idea, y es que hace referencia al color natural de cada cosa.

En este carácter, la carga fonética la lleva de forma exclusiva el segundo radical, pues no hay diferencia de pronunciación entre 清 y 青.

Teniendo en cuenta esto, es fácil comprender la importancia del contexto en chino. En el siguiente ejemplo, el carácter a analizar será:

## 飄 (piao)

En el caso de este carácter, también aparece formado por dos radicales, uno a la izquierda, y otro a la derecha, aunque en este caso particular, el radical con la carga fonética es el carácter izquierdo, al contrario que en el ejemplo anterior.

Este carácter significa flotar, dejarse llevar, flamear, andar sin rumbo, cintas... en función del contexto en el que se encuentre.

Más concretamente, los radicales que forman este carácter son 票 (**piao**), que lleva la carga fonética, y que significa blanquear, lavar, o mirar de reojo, según el contexto. El otro radical que forma este carácter es 风 (**feng**), que significa viento, ventilar, tendencia, noticia, información, costumbre...

A diferencia del ejemplo anterior, es posible ver como el radical que aporta la carga fonética se encuentra a la izquierda, mientras que el que aporta la carga semántica se encuentra a la derecha.

Esta carga semántica no debe entenderse en sentido estricto, pues, aunque existe relación entre los conceptos del radical y del carácter, no existe una identidad entre ellos, además de que siempre es importante tener en cuenta el elemento contextual.

Como tercer y último ejemplo de los caracteres del chino contemporáneo:

## 圆 (yuán)

Este carácter significa redondo, circular, esférico, agujero, completar, satisfacer, justificar, astucia... en función del contexto en el que se encuentre.

En el caso de este carácter, se puede observar como los radicales están dispuestos de una manera peculiar, pues a diferencia de los ejemplos anteriores, un radical se encuentra en el interior del otro.

Los radicales que forman este carácter son 员 (**yuán**), que es el radical que se encuentra en el interior, contiene la carga fonética, y que por sí mismo significa miembro de una organización o sindicato, persona dedicada a una

actividad, o en general, es una palabra relacionada con los trabajadores especializados en los diferentes oficios.

El radical exterior de este carácter es 囗 (**guo zi kuang**), y significa circunscrito, usándose de forma general como conjunto de cosas que componen una unidad, o que se encuentran rodeadas por un círculo. Los significados de este radical dependen mucho del contexto.

Como puede apreciarse de los caracteres de chino contemporáneo, estos caracteres poseen una serie de características comunes, y es que los radicales que los componen tienen funciones bien diferenciadas, indicando uno de los caracteres el fonema, la forma de pronunciación, y el otro, lleva la carga semántica.

Esto no quiere decir que los caracteres que indican la pronunciación carezcan de significado, sino que simplemente, su pronunciación es similar o igual a la pronunciación del carácter que lleva la carga semántica, y son, por lo general, de un uso más común y simple, y acompañan a este para indicar la pronunciación del mismo.

También es posible observar que no existe una norma general para la colocación de los radicales dependiendo de su función, y estos pueden colocarse de distinta forma.

La única manera de saber cuál de los radicales de un carácter lleva la carga semántica y cual indica la pronunciación es la forma de su escritura, siendo el radical que lleva la carga fonética dibujado de una forma más aplastada, de forma que la impresión de ser un radical accesorio frente al radical principal

En el chino clásico, estos caracteres son, por lo general, más recargados, pues aún conservan una parte de los ideogramas arcaicos que dieron origen a los caracteres chinos. Además, como ya comenté previamente, la pronunciación de estos ha cambiado notablemente con respecto al chino contemporáneo.

A continuación, voy a mostrar una serie de ejemplos de caracteres del chino clásico para observar mejor las diferencias con los caracteres del chino contemporáneo:

## 聞 (wén)

Este carácter tiene el significado de oído, conocimiento o saber, aunque en función del contexto puede dar mucho juego.

Este carácter está formado por dos radicales, uno sobre otro, conteniendo parcialmente el superior al inferior. Estos radicales son los siguientes:

El radical superior es 門 (**Mén**), y tiene como significado propio, el de puerta.

En este radical es posible apreciar la fuerte influencia de los ideogramas, ya que es fácil apreciar que este radical es un dibujo esquemático de unas puertas antiguas de doble hoja. En el carácter moderno, evolucionado directamente desde este carácter clásico, este arcaísmo ideográfico se ha perdido. (𠂇)

El radical inferior es 耳 (**er**) y su significado principal es oído u oreja, haciendo referencia principalmente al órgano auditivo y a la capacidad de oír, aunque esto puede verse modificado según el contexto.

Como se puede apreciar, la estructura es distinta a la del chino contemporáneo, donde un radical posee la carga fonética y otro una carga semántica.

En el chino tradicional, ambos caracteres poseen una carga semántica, y estas se combinan para dar un significado distinto y único al carácter. Esta característica hace complicado también conocer la pronunciación exacta de los caracteres chinos clásicos.

## 鴨 (ya)

Este carácter significa pato como animal, aunque también se usa como característica cuando se hace referencia al animal, (sabor a pato, pico de pato, pies planos...) en función del contexto, puede tener una polisemia bastante variada.

Este carácter está formado por dos radicales distintos, el radical 甲 (**jia**), que significa primero, principal, uña, dureza, armadura... es un radical con un amplio abanico de significados, que aumenta aún más en función del contexto.

El otro radical que compone este carácter es 鳥 (**niao**), que significa pájaro, y se utiliza para nombrar a distintos tipos de aves, aunque originalmente, es utilizado para las aves domésticas, tal como se puede intuir por el poso ideográfico del radical, que se asemeja a una gallina en su nido.

La combinación de ambos radicales significa pato, y, dada la posición del pato en la gastronomía tradicional china, es comprensible que esto se debiese a la alta valoración culinaria de esta ave ya desde hace siglos.

Después de analizar estos caracteres, es posible realizar una comparación entre ellos, y así comprender la especial dificultad que supone la traducción desde el chino clásico al chino tradicional, en especial en obras musicales o en verso.

Aunque es relativamente sencillo comprender y leer el chino tradicional, la ausencia de una estructura fonética en los caracteres, hace que la pronunciación exacta de los mismos sea complicada, y deba ser estudiada por expertos, y analizada carácter a carácter, sin posibilidad de realizar un sistema estandarizado.

Por otro lado, es característica del chino la importancia del contexto en el idioma, pero en el chino tradicional, al realizarse combinaciones semánticas de distintos caracteres para obtener significados y conceptos nuevos, manteniendo esta importancia contextual, se abre un abanico de posibilidades realmente amplio de cara a la posibilidad de que los autores de la época realizasen juegos de palabras y dobles sentidos.

Mantener estos juegos de palabras en el chino contemporáneo ya es un reto en sí mismo, pues en la actualidad el chino está mucho más sistematizado, y la semántica y fonética de los caracteres se ha estandarizado, y por ello, difícilmente se pueden reproducir estos juegos de palabras tan variopintos sin recurrir a la inventiva e imaginación del traductor.



Además de esta peculiaridad de la traducción del idioma chino clásico al contemporáneo, también está presente la lógica evolución semántica de los caracteres, que, al mismo tiempo que su forma ha ido variando, también ha podido variar su significado, en especial en aquellos caracteres que tienen significados polisémicos.

Conceptos que podían ser habituales en la época en que las obras fueron escritas, hoy pueden ser completamente desconocidos, o haber evolucionado su significado hacia conceptos que en la época del autor original no existían. Como consecuencia, la traducción, desde el punto de vista de la fidelidad es complicada, pero es aún más complicada si se traduce desde un punto de vista de la equivalencia traductora.

Generalmente, esto no es fácilmente conseguible cuando en textos de chino clásico abundan los arcaísmos, y, además, en el caso de las obras literarias, se tiende a jugar con las polisemias y la musicalidad de los textos.

En la obra “El Pabellón de las Peonías”, según la traducción al español de Delinque Eleta, única traducción publicada hasta el año 2016, esto es una constante a lo largo de todo el texto, partiendo desde los nombres de los propios personajes principales, como, por ejemplo, el caso de Liu Mengmei, el protagonista masculino.

Su nombre, “Liu”, significa “sauce”, y su apellido “Meng/mei”, está compuesto por los caracteres que semánticamente significan “soñar” y “ciruelo”, respectivamente.

Las referencias son constantes pues, y en muchas ocasiones la obra omite su nombre y realiza paralelismos para describir situaciones utilizando alguno de los términos anteriores, refiriéndose a Liu Mengmei, pero omitiendo su nombre, haciendo referencia a un sueño, a un sauce o, a un ciruelo. En la traducción al chino contemporáneo, este tipo de juegos semánticos, son complicados de elaborar, pero no imposibles.

A modo de resumen, los problemas de traducción más usuales a la hora de traducir un texto como el de la obra “El Pabellón de las Peonías” son los siguientes:

Primeramente, al ser un texto antiguo, el traductor se enfrenta a una gran cantidad de arcaísmos, además, a causa de la evolución del idioma, aparecen diferencias semánticas derivadas de la polisemia, donde la acepción que se pretende utilizar se encuentra en desuso.

Además, existen casos en que se afronta la inexistencia de una palabra en la lengua de destino que se ajuste suficientemente al concepto original, y la circunstancia que el traductor intente respetar la musicalidad derivada de la fonética de la lengua original en el caso de textos escritos en verso.

A continuación, procedo a detallar e ilustrar los problemas de traducción anteriormente expuestos.

El problema más grande aparece cuando se pretende traducir desde el chino clásico, a un idioma como el español, que carece de cualquier raíz, vínculo, o influencia por parte del chino, y viceversa. De esta forma, el traductor se enfrenta a un auténtico reto, en el que tendrá que sacrificar parte del concepto, la semántica o la musicalidad de los textos. Por ejemplo, en la obra se usa “人间” para expresar el mundo terrenal, la tierra, es un concepto amplio que incluye tanto el lugar como las personas que lo habitan. No es un concepto sencillo de traducir, y la traductora, incapaz de expresar ese concepto respetando la métrica y la musicalidad, opta por realizar una descripción aludiendo al mundo de los mortales: “Mas franca que las mortales, más cariñosa”, reduciendo el concepto a una pequeña acepción que respete el sentido original de la frase, cuyo sentido original sería algo así como: “Mas sincera, cariñosa y real que el mundo tangible que nos rodea”

Por tanto, aparece un claro supuesto de intraducibilidad en el que el traductor, bajo su propio criterio, tendrá que ser creativo para respetar en lo posible la obra original, y que, durante la traducción, se pierda la menor cantidad de contenido posible, y en su caso, tratar de subsanar estas pérdidas a partir de explicaciones sucintas, notas al pie de página, o tratar de establecer relaciones similares, pero utilizando el idioma de destino, siempre tratando de respetar el concepto original.

La labor del traductor es, especialmente en este caso, ardua, pues la conjugación de los factores de identidad conceptual, musicalidad del texto original e identidad

semántica es una especie de puzle imposible, una cuadratura del círculo que, en los mejores casos, puede resolverse a través de un amplio dominio de la lengua de origen y destino, y una buena dosis de imaginación, pero que en muchos casos, el traductor se ve en la necesidad de renunciar a alguno de estos factores para poder realizar la traducción.

Por lo tanto, a partir de este punto el traductor se encuentra, una vez asumida la intraducibilidad imposible de subsanar, ante la disyuntiva de establecer prioridades, de forma que esa intraducibilidad sea solo parcial, tratando así de respetar en lo posible otros factores.

Personalmente, ante esta disyuntiva, creo que debe prevalecer el concepto o idea original, pues la equivalencia traductora supone transmitir al lector de la lengua de destino la idea que plasmó el escritor en el texto original, tal como se puede observar en el ensayo redactado por Gerd Wotjak (1993: 94), de la Universidad de Leipzig, en su ensayo "Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia transléctica."

"La traducción como un acto intercultural (e interaccional), que va más allá de las fronteras lingüísticas y/o literarias y que se encuadra en el contexto global de la cultura, no nos parece justificado pasar por alto todo lo que, con anterioridad, se ha destacado en cuanto a la equivalencia semántica y, ante todo, comunicativa (funcional) de los textos TO y TM correspondientes."

No obstante, este no es un criterio unánime, pues desde hace mucho tiempo, dentro de la teoría de la traducción, existe un debate entre la equivalencia traductora y la fidelidad traductora.

Aunque tradicionalmente se había considerado que la fidelidad de una traducción era sinónimo de la calidad de la misma, ante la presencia de supuestos de intraducibilidad, la fidelidad de la traducción se encuentra ante graves problemas.

El principal problema que se encuentra es que, muchas veces, a causa de la utilización de términos arcaicos, estos carecen de una traducción, porque las palabras han caído en desuso a lo largo de los siglos, hasta desaparecer del vocabulario contemporáneo.

Otra posibilidad es que, aunque exista una palabra contemporánea en la lengua de destino cuya traducción sea fiel, esta palabra ha evolucionado a lo largo de los siglos hacia un significado distinto, y por tanto, si se usase este término en la traducción, el lector podría ser inducido a una confusión, o a extraer una idea distinta de la originalmente redactada en el texto de origen.

Por ello, en los últimos años, cobra especial fuerza la idea de la traducción equivalente, que, aunque no respete la semántica palabra por palabra, a lo largo de la traducción, pone sus esfuerzos en traducir y trasladar al texto de destino las ideas que el escritor original quiso plasmar en el texto.

Como ya he dicho, ante la disyuntiva que supone un caso de intraducibilidad, creo que debería prevalecer la idea de equivalencia traductora, aunque, en el caso concreto de textos como el que aparece en “El Pabellón de las Peonías”, para respetar esa idea, como, por ejemplo, en el caso de las referencias culturales que no tienen contraparte en la cultura hispana, es preciso añadir una serie de información que no siempre es posible incluir a través de la semántica. En este caso, es preciso añadir ciertas notas aclaratorias sobre las dudas razonables que pueda tener el lector, para orientar la formación del concepto expresado en el texto en la dirección correcta, que es el concepto expresado en el texto original.

Además, existe otro factor que no es tangible, y desde luego, difícilmente individualizable y susceptible de ser subsanado a través de notas aclaratorias.

Este factor es el factor “estético”, esto es, la belleza que transmite la obra por su sonoridad, las rimas, la musicalidad de las palabras o la rítmica de la métrica.

Este es el último escollo, la última frontera a la que se enfrenta un traductor a la hora de redactar una redacción de calidad sobre un texto literario, poético o musical desde un idioma como el chino clásico, hacia un idioma como el español moderno.

En este caso, no hay mucho que hacer, ni existe una teoría desarrollada, simplemente, el traductor, hace uso de sus conocimientos, creatividad e imaginación, y aplica al caso concreto la mejor traducción posible.

Por ejemplo, en el siguiente texto puede observarse como, ante la imposibilidad de respetar el formato en verso, la traductora cambia a un formato conversacional, que permite una mayor libertad a la hora de traducir sin estar atado a la musicalidad del texto, pudiendo de esta manera respetar la idea original, sin que el lector aprecie esa ausencia de adecuación del formato.

【黄莺儿】

年少不提防，  
赛江神，归夜忙。

[末] 着手了？

[净] 知他者甚闲空旷？被凶神煞党。

*“No se sabe contener, es joven.*

*Fue a hacer unas ofrendas al dios del río*

*Y se escapó por la noche.*

*Chen Zuiliang:*

*¿Le han puesto las manos encima?*

*Hermana Roca:*

*A saber en qué lugar agreste.”*

Pag. 619

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

Aunque no existen unas normas sistemáticas con respecto a este tipo de traducciones, y, en general, queda a la libre creatividad del traductor la redacción de la adaptación que mejor pueda resultar, si que pueden observarse algunas pautas en traducciones de este estilo, y más concretamente, en “El Pabellón de las Peonías”. Estas pautas pueden extraerse de la obra en forma de patrones repetidos a la hora de realizar la traducción de ciertos términos o palabras.

Entrando en la aplicación práctica de esta teoría, el traductor, gracias a su amplio dominio de la lengua de destino, conoce una gran cantidad de palabras, muchas de ellas polisémicas, cargadas de matices, y una gran variedad de sinónimos,

que aportan una cierta variedad de “piezas” que encajar a la hora de elaborar el “puzle” de la traducción.

Por ejemplo, si estamos ante unos versos de poesía, y debe respetarse la rima y métrica de un soneto, el traductor puede jugar el número de sílabas de las distintas palabras y sus terminaciones, de forma que, aunque no respete el número original de sílabas, ni tampoco la terminación, si consiga un conjunto el cual, si que contenga un número de sílabas que respete la métrica, y unas terminaciones que contengan una rima allí donde deba encontrarse.

Un buen ejemplo de esto puede observarse en el siguiente extracto:

*“El día de hoy derrota al día de ayer,  
un año tras otro, no dejo de envejecer,  
Cuanta tristeza siento al ver a mi pobre hija  
Tras la ventana bordada anhélate y recluida.”*

(...)

*En el monte del Incienso envolví mi hatillo,  
embarqué rumbo al norte en Tres ríos.  
En el frío de estos días quisiera enviar un recuerdo,  
que llegue hasta el sur de Lingnan una rama de ciruelo.*

(...)

*Resbala la lluvia inerme de las hojas del banano;  
del roce de las peonías quiere la brisa gozar.  
Con ansia buscan mis ojos el misterio del retrato;  
el brillo de primavera me lo podrá desvelar”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción,  
Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

*Pág. 90, 172 y 208.*

Tal como se puede observar en el texto superior, se juega con las palabras, principalmente con distintos sinónimos y conjugaciones verbales para mantener la métrica, la estructura y la rima.

El primer párrafo puede observarse una labor de traducción excelente, ya que no se ha perdido información relevante, ni tampoco se ha visto perjudicada la métrica o la musicalidad del texto. En el caso del segundo párrafo, el posible observar un problema de traducción derivado de un factor cultural, que se

produce al traducir “al norte en Tres Ríos”, que es una referencia cultural, remitiendo a los tres ríos paralelos de la provincia de Yunnan, que en el contexto cultural chino tiene el sentido de “éxito” o “triumfo”.

En el tercer párrafo, puede observarse otra traducción muy bien elaborada, aunque profundizando, es posible analizar el uso de la palabra desvelar, en un lugar en que, semánticamente, podrían incluirse otras palabras.

¿Qué motivo lleva al traductor a utilizar la palabra “desvelar” en lugar de, por ejemplo, “descubrir” o “mostrar”?

La respuesta es que debe realizar una rima consonante con la palabra “gozar”, lo cual descarta el uso de la palabra “descubrir”. También el traductor busca igualar el número de sílabas del fragmento “del roce de las peonías quiere la brisa gozar”, y para ello, “mostrar” no le es útil, de modo que utiliza “desvelar”, que contiene las tres sílabas que necesita.

La traducción literal de “desvelar” al chino sería “发现”, que, aunque no es la palabra utilizada en el texto original, sus significados son similares, y permite realizar el juego de palabras adecuado para respetar la métrica y la musicalidad del texto.

El español es una lengua con un vocabulario muy rico, y gracias a ello, aún con todas estas condiciones, el traductor tiene algo más de margen de maniobra.

Continuando con el ejemplo anterior, el traductor podría haber utilizado la palabra “revelar”, que también tiene la misma terminación y contiene tres sílabas, pero, en atención al contexto, y a la situación en la que se encuentra el relato, consideró más adecuado el uso de “desvelar”, por las sutiles connotaciones que acompañan a esta palabra, y que reflejan mejor el concepto original, eliminar el velo del misterio que envolvía el retrato.

Teniendo en cuenta el volumen del texto, lo recurrente de estos supuestos de intraducibilidad, y la maestría con la que se han tratado, es posible hacerse una idea de la dificultad y el trabajo que lleva la realización de este tipo de traducciones.

En síntesis, puede decirse que los supuestos de intraducibilidad son los mayores retos a los que se puede enfrentar un traductor, y que además, es necesario un

gran conocimiento e ingenio para poder afrontar estos casos, y realizar una traducción de calidad que permita salvar, además del concepto original plasmado en el texto de origen, todos los matices estéticos del texto.

A continuación, procedo a analizar otro extracto:

*“Palacio de oro, nubes crepusculares  
ondean al viento leves los estandartes.  
Callan las campanas,  
mi corazón se enardece.  
A mí mísero estudiante, se me otorga  
de orquídeas y almizcle el dulce aroma.  
Todavía es temprano.  
Las sombras de las flores ondulan  
Ocultando las huellas de la luna.  
Paseo por este paraje  
y la luz de la vela protejo.  
Un buen libro con prontitud se acaba,  
la llegada de una beldad siempre se retrasa.  
(...)  
Alma tenebrosa y solitaria,  
Tintinean con la brisa de la noche los adornos de mi falda.  
La sombra de un paseante por el sendero divisar creo,  
es tan solo una nube que la luna cubre lo que veo.  
Es el estudio del caballero Liu. ¡Ah! ¿Dónde estará?  
En lo profundo de la estancia la luz parpadea,  
y oscurece las sombras de la vela.  
Cuando un alma es bella  
el aceite de la lámpara destella;  
cuando el sentimiento es puro  
en la mecha se hace un nudo.”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*



En este extracto es posible observar como la traductora ha realizado un notable esfuerzo para respetar la musicalidad de los versos, ya que estos pueden leerse en español sin notar apenas quebranto en la rima y métrica de los mismos.

Pese a todo, es notable la diferencia entre los primeros versos del extracto y los últimos, ya que, mientras que los en los primeros la traductora, aunque ha logrado una notable consonancia en la rima, se puede apreciar como la métrica es una dificultad que no ha podido superar en algunos versos.

En los últimos versos, en cambio, es posible apreciar, por un lado, como frases coloquiales se integran en las poesías, concretamente, en la estrofa en que habla del estudio del caballero Liu.

Por otro lado, es posible ver como los versos siguientes mantienen un rima y métrica envidiables, manteniendo la musicalidad original, a pesar de la dificultad que esto supone por estar traducido desde el chino clásico al español contemporáneo.

#### 4. Intraducibilidad

Tal como se ha podido observar en el punto anterior, en este tipo de traducciones son comunes los supuestos de intraducibilidad, que se definen como aquellos casos en los que no existe una traducción suficiente buena de un término o concepto desde un texto escrito en un idioma de origen, hacia un texto en un idioma de destino.

Como concepto general, la intraducibilidad es todo supuesto en que una determinada circunstancia, que puede ser de diversa naturaleza, impide al traductor llevar a cabo su labor traductora de forma normal, debiendo este realizar modificaciones o ajustes para buscar otra palabra o concepto que mantenga una identidad suficiente como para mantener el sentido del texto original en el texto traducido en el idioma de destino.

Ligado al concepto de intraducibilidad aparecen los conceptos de fidelidad traductora y traducción equivalente.

La fidelidad traductora hace referencia a la traducción en la cual la semántica de las palabras del texto original y el texto traducido es idéntica, mientras que el caso de la traducción equivalente, la semántica de las palabras del texto pasa a un segundo plano, cobrando mayor importancia la idea o concepto original plasmada por el autor en el texto original, permitiéndose el uso de palabras que no sean semánticamente idénticas, siempre y cuando el concepto o idea resultante sea idéntico al concepto recogido en el texto original.

Existen muchos supuestos en los que la intraducibilidad conforme a la fidelidad traductora puede esquivarse realizando una traducción equivalente, ya que la inexistencia de palabras semánticamente idénticas supone un caso de intraducibilidad en el supuesto de la fidelidad traductora, pero esto no necesariamente supone un caso de intraducibilidad para la traducción equivalente, puesto que mientras exista una idea o concepto idéntico en el idioma de destino, el traductor podrá esquivar este problema de intraducibilidad.

Tomando en cuenta que, para evitar en lo posible los casos de intraducibilidad es, en este sentido, superior la traducción equivalente, en el texto analizado de "El Pabellón de las Peonías", los principales problemas de intraducibilidad a los que se enfrenta la traductora son aquellos derivados de la presencia en el texto de un gran número de arcaísmos, algo completamente natural, teniendo en cuenta la fecha de la obra.

El problema de estos arcaísmos es que representan conceptos que, en muchos casos, están en desuso, o incluso, han desaparecido de la conciencia colectiva del hablante moderno de la lengua de destino.

Otro de los principales problemas que genera intraducibilidad en la obra es la existencia de polisemias abundantes, pues al autor original le encanta trabajar con los dobles sentidos y los mensajes encubiertos, para añadir una especial profundidad y misticismo a su obra.

Esta polisemia es la que el concepto o idea es tan amplio que dificulta enormemente el trabajo de la traducción y crea, en muchos casos, supuestos de intraducibilidad por la inexistencia de identidad de acepciones, perdiendo entonces parte de su significado soterrado al traducirse.

En la mayoría de los casos, esto sólo puede solucionarse mediante notas al pie de la página, para que el lector, aunque de una forma ajena al texto, pueda tener en cuenta esta amplitud de matices.

## 5. Casos de intraducibilidad

A lo largo del texto de “El Pabellón de las Peonías”, existen una gran cantidad de supuestos de intraducibilidad. Una muestra de ello es que la obra está salpicada de notas aclaratorias sobre una gran cantidad de palabras y matices, que, ya sea por la propia traducción, o por el desfase cultural, el lector español difícilmente pueda entender por sí mismo el significado o concepto original que aparecía en el texto original.

Los casos de intraducibilidad que se pueden encontrar a lo largo del texto de “El Pabellón de las Peonías” pueden agruparse principalmente en las siguientes categorías.

En primer lugar, los casos de intraducibilidad derivados de la no existencia de un concepto equivalente, esto es, casos en los que no sólo no existe una palabra equivalente, sino que la idea o concepto, directamente no existe, y por tanto, el traductor debe buscar la forma de explicarlo al lector.

En segundo lugar, los casos de intraducibilidad derivados de la inexistencia de palabras equivalentes, lo que obliga al traductor a buscar la forma de aproximar el concepto a partir del uso de palabras o conceptos tangentes, que sí conozca el lector.

Por ejemplo, en el siguiente extracto:

*“Hermana roca:*

*Toca y hábitos de loto,*

*cabello rapado que no acoge a una horquilla.*

*Arde el incienso, la campana, repica,*

*Los dientes entrechoco.”*

*Pag 268*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

En este fragmento, la traductora ha utilizado el verbo entrechocar para describir un concepto inexistente en occidente, que es el ritual “*kouchi*”, una costumbre taoísta que consiste en chasquear rítmicamente con los dientes a forma de preparación para las oraciones.

Al utilizar este verbo, si bien la traductora ha logrado mantener el sentido de la oración, el concepto o idea original se ha perdido, generando un supuesto de intraducibilidad como el anteriormente descrito.

En el siguiente extracto puede apreciarse nuevamente otro caso de intraducibilidad, pero en este caso, no generado por la ausencia de un concepto en la lengua de destino, sino de una palabra adecuada.

“(…)

*En el salón del altar,  
música de flautas de la brisa,  
bajo el cielo esmeralda,  
una falda de arco iris fría.”*

Pag 268

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción,  
Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

En este fragmento es posible observar como la traductora, a falta de una palabra equivalente, ha optado por realizar una descripción literal del objeto descrito, la “*nichang*”, que es un tipo de falda ritual de colores, además de poseer una rica polisemia, pues también en ese contexto hace referencia al cielo encapotado para hacer sentir al lector que se aproxima a un momento traumático de la obra.

En este caso, la intraducibilidad también ha quedado patente, y aunque la traductora ya podido solventar parcialmente esta, por el camino ha perdido una buena parte del concepto original.

Tanto en uno como en otro de estos dos supuestos, el traductor, además de tratar de subsanar el supuesto de intraducibilidad de la mejor manera posible, puede apoyarse de notas al pie de página para asegurarse de dejar el concepto o idea completamente claro.

En tercer lugar, aparecen supuestos de intraducibilidad derivados de las diferencias semánticas entre palabras parcialmente equivalentes. Este caso es de los más comunes, y por ello uno de los más problemáticos, puesto que, en ocasiones, puede pasar desapercibido, porque el problema no surge de una palabra, sino de un concepto.

En otras palabras, en este supuesto de intraducibilidad, el traductor conoce un término en la lengua de destino que puede considerarse como una traducción literal del término del texto original, pero ocurre que estos términos sólo tienen una identidad semántica parcial, de forma que es posible que, en casos en que el contexto no resuelva el problema de la interpretación del término, se genere una duda razonable que induzca a error al lector. Estos tres tipos de casos de casos de intraducibilidad son recurrentes a lo largo de la obra de “El Pabellón de las Peonías”, y se puede observar como el traductor ha procurado, a través de notas aclaratorias, un uso del lenguaje especialmente quirúrgico, además de manejando el contexto como apoyo para la interpretación de la semántica, corregir todos los errores en los que pudiese incurrir el lector.

En el siguiente extracto es posible observar como la traductora emplea una nota al pie de página para aclarar un concepto importante que, a causa de un supuesto de intraducibilidad, no ha podido ser directamente transmitido al lector.

*“Hermana roca:*

*Todavía no ha llegado quien añada un trazo a la palabra “reina”, para convertirla en “en memoria”<sup>6</sup>. Está dedicado a la señorita Du.*

*(...)*

*<sup>6</sup>En las inscripciones de templos y palacios se solía pedir a algún personaje importante que añadiera el último trazo a los caracteres de las inscripciones. En este caso, si al carácter para “rey/reina” se añade un trazo, se convierte en “zhu”, que en ese contexto hace referencia a “en homenaje a”.*

*Pag 270*

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

En este caso, aunque la traducción sea correcta, el fragmento resulta confuso para el lector hispano, pues le es desconocida, tanto la costumbre, como el

alfabeto, y sin una nota aclaratoria al respecto, es completamente imposible que pueda descifrar el significado del extracto anteriormente citado.

Casos como este son relativamente comunes a lo largo de toda la obra, y por ello, son también comunes las notas de la traductora en los pies de página.

Finalmente, pero no menos importante, en la obra también aparecen casos de intraducibilidad mucho más modestos, donde se ha procurado respetar el concepto original, pero que, por estar incluidos en versos o canciones, se ha perdido el importante componente de musicalidad de la obra.

En estos casos, el traductor ha tenido que sacrificar el formato para mantener la identidad conceptual, tal como puede verse en el siguiente ejemplo:

*“Hermana roca:*

*En la tierra o en el cielo*

*No es fácil hallar razones.*

*Locura vacía de un sueño,*

*aquel que suspira por los muertos.*

*Maestro Chen, espero que te vaya bien el negocio.”*

*Pag 276*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid*

En este fragmento, es posible observar cómo, pese a mantener una estructura de verso y rima, al final del extracto, esta estructura se rompe sin motivo aparente, con una frase que no tiene apariencia de ser parte de los versos precedentes.

Este caso es un ejemplo de los problemas de traducción anteriormente explicados, en que, ante la imposibilidad de expresar el concepto de forma adecuada al formato del poema, es necesario, puntualmente, realizar una prosificación de la frase, para que, pese a perderse el formato, el contenido respete el texto original.



## CAPÍTULO 2. COMPARACIÓN CON LAS OBRAS CLÁSICAS ESPAÑOLAS, EL CANTAR DE MIO CID.

Mientras que la historia y evolución del chino ha sido un lento proceso, y el término chino clásico, engloba todo este proceso, hasta la difusa línea del chino arcaico, en español antiguo, más conocido como castellano antiguo, es una lengua de las denominadas “romance”, por ser herederas de la tradición latina del imperio romano.

En el caso particular del castellano antiguo, se denomina así, no sólo una lengua concreta y estandarizada, sino una serie de variedades regionales que se hablaron durante la edad media en la península ibérica, y que termina con el reajuste consonántico del siglo XVII, y que terminó por unificar las variantes del castellano antiguo.

Los primeros registros de castellano antiguo datan del siglo XI, y se caracterizaba por ser mucho más parecido al latín que el español actual, además de existir un gran número sibilancias y distinguir entre consonantes fricativas sordas y sonoras.

Dado que el propósito de este trabajo no es el estudio de la semántica y fonética del castellano antiguo, sirva esta pequeña reseña para que el lector pueda contextualizar el castellano antiguo a la hora de hablar de una de las obras cumbres de esta lengua, “El Cantar de Mio Cid”.

El Cantar de Mio Cid es una obra de autor anónimo, de las más antiguas de la literatura española, y es una obra escrita en poesía, perteneciendo al género de los cantares épicos.

*“Escrito, según todos los indicios, hacia el año 1140, ha llegado a nosotros en copia única, hecha en 1307 por un tal Pedro Abad, faltándole al códice una hoja al comienzo y dos en el interior del poema.*

*En lenguaje rudo y pintoresco, relata los hechos del caballero castellano; no abunda en brillantes imágenes poéticas, pero ofrece, en versos irregulares, sentencias, refranes y dichos agudos que, dada la sencillez del estilo, hace que resulte más real la pintura de la época.*

*Una de sus principales características es la sobriedad: no gesticula el dolor ni la alegría.*



*Dividido en tres cantos, relata el destierro, la conquista de Valencia, la reconciliación con el rey Alfonso VI, las imaginarias bodas de sus hijas con los infantes de Carrión, la fabulosa afrenta con los infantes y la venganza del Cid, las nuevas bodas reales y la muerte del héroe.”*

*Poema del Cid, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal. La prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes. Vigésimo segunda edición. Colección Austral, Espasa Calpe, SA, Madrid, 1967.*

### *Prólogo*

Además del valor de la obra como texto y la belleza de su poesía, esta obra, al igual que “El Pabellón de las Peonías” para su ámbito y época, es un fiel retrato de la sociedad de la época, ofreciendo una relación de la situación de los diversos grupos sociales, las tensiones existentes entre los distintos poderes, y naturalmente, la vida religiosa y social de la población, tanto rural, como de las grandes ciudades, ofreciendo un marco detallado de los sistemas sociales, de honor y de valores de la época.

El Cid es un caballero que encarna las virtudes castellanas de nobleza, sencillez, honor y lealtad, un guerrero extraordinario y un estratega militar, al tiempo que un gran diplomático, prudente y comprensivo, capaz de ganar lealtades de distintas partes en conflicto de su época, esto es, los moros y los cristianos.

Las guerras de reconquista de moros y cristianos son el marco histórico principal en el que se desarrolla la obra, además de las distintas intrigas entre poderes locales y aspirantes al trono, lo que le costó el destierro.

Además, también es especialmente importante la invasión almorávide de la península, tanto por la parte musulmana, como la cristiana, por parte del caudillo Alí ibn Yúsuf, al que finalmente el Cid derrota en Valencia, de forma póstuma, en uno de los momentos más épicos de la obra.

Por tanto, se puede considerar “El Cantar de Mio Cid” una obra especialmente completa, gracias a que contiene una radiografía social, histórica y política de la época, además de ser una historia llena de aventuras, amor, gloria y tragedia, resultando fácil que el lector pueda empatizar con el caballero castellano que es protagonista, Don Rodrigo Díaz de Vivar.

## 1. Adaptación del castellano antiguo al español actual.

La adaptación al español contemporáneo desde el castellano antiguo en la obra de “El Cantar de Mio Cid” ha tenido una gran cantidad de versiones y adaptaciones, siendo una de las mejores la realizada Ramón Menéndez Pidal, erudito y estudioso de la lengua española, que vivió entre 1869 y 1968, y que formó parte de la Real Academia de la Lengua Española entre los años 1902 y 1968.

Filólogo y medievalista, es considerado una autoridad en su campo y su adaptación de “El Cantar de Mio Cid” una de sus mejores obras.

En el siguiente fragmento es posible observar la comparación entre el texto original en castellano antiguo y la traducción al español actual.

*“Arenga del Cid a los suyos*

*Ya cavalleros, -- apart fazed la ganancia;*

*apriessa vos guarnid—e metedos en las armas;*

*el comde don Remont – dar nos ha grant batalla,*

*de moros e de cristianos – gentes trae sobejanas,*

*a menos de batalla – non nos dexarié por nada.*

*Pues adelant irán tras nos, -- aquí sea la batalla;*

*apretad los caballos, --e bistades las armas.*

*Ellos vienen cuesta yuso, -- e todos trahen calças;*

*elas siellas coçeras – e las cinchas amojadas;*

*nos cavalgaremos siellas gallegas, -- e huesas sobre calças;*

*çiento cavalleros – debemos vençer aquellas mesnadas.*

*Antes que ellos lleguen al llaño, -- presentémosles las lanças;*

*por uno que firgades, -- tres siellas irán vázias.*

*Verá Remont Verenguel – tras quién vino en alcança*

*oy en este pinar de Tévar – por tollerme la ganancia.*

## *Traducción prosificada al castellano moderno*

*Arenga del Cid a los suyos*

*¡Ea, mis caballeros! Poned el botín en salvo; armaos con presteza y vestid las armas.*

*El conde don Ramón se ha empeñado en darnos batalla; le acompaña innumerable gente, entre cristianos y moros. Sólo a la fuerza nos dejará tranquilos.*

*Si seguimos, nos dará alcance; sea, pues, aquí mismo la batalla. Apretad las cinchas, vestid los hierros.*

*Ellos vienen cuesta abajo y traen calzas; ellos traen (esas inseguras sillas coceras) y las cinchas flojas; nosotros, buenas sillas gallegas y unas buenas botas sobre las calzas.*

*Con ciento bastamos para esas mesnadas. Antes que pongan pie en el llano, den sobre ellos nuestras lanzas, y por cada uno que ensartéis, tres sillas quedarán vacías.*

*Ahora verá Ramón Berenguer con quien ha querido medirse en los pinares de Tévar, para arrebatarle el botín.”*

*Poema del Cid, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal. La prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes. Vigésimo segunda edición. Colección Austral, Espasa Calpe, SA, Madrid, 1967. Pag. 87*

En este fragmento puede observarse, en primer lugar, que el texto ha sido adaptado modificando su estructura, esto es, que, para facilitar la labor al traductor, ha sido prosificado, eliminando la estructura de poema que poseía el texto original.

Este tipo de traducción supone la pérdida de la musicalidad de la poesía, aunque en contraposición, permite al traductor mucha más libertad para asegurar que la traducción guarde una equivalencia que no lleve a errores, e incluso, a permitirse licencias como la inclusión en el propio texto de explicaciones entre paréntesis de palabras que han caído en desuso o conceptos difíciles de asimilar por el lector contemporáneo

Otra de las peculiaridades que pueden observarse es que el lector ha tratado de respetar la evolución natural del idioma a lo largo del texto, es decir, que, a la hora de traducir, ha traducido ciertas palabras por la palabra que, existiendo en el español contemporáneo, es la evolución de esta.

Por ejemplo, la palabra “siellas”, terminó evolucionando hacia la palabra “sillas”.

Esto es una constante a lo largo del texto, y permite al lector realizar una lectura comparada, lo que es especialmente interesante, porque de esta forma, indirectamente, se está mostrando al lector la evolución del español en los últimos siglos.

Con respecto a la musicalidad de la poesía original, teniendo en cuenta de que el español tiene la peculiaridad de que su pronunciación es igual que la escritura, permite al lector disfrutar de esta a través de la lectura del texto original, aunque desgraciadamente no permite hacerlo en la traducción, a causa de la prosificación de la misma.

Esa es una diferencia importante entre esta traducción de “El Cantar de Mio Cid” y la traducción de “El Pabellón de las Peonías”, pues el esfuerzo traductor de la segunda obra ha sido muy superior, no solamente por la obvia dificultad de traducir desde el chino clásico hasta el español contemporáneo, sino porque el traductor ha tratado de respetar el formato original del texto, y como he comentado previamente, esto supone una gran dificultad añadida a la labor del traductor.

## 2. El español clásico

El español clásico es usualmente conocido como castellano antiguo, porque en la época en que este se hablaba, su ámbito geográfico se circunscribía principalmente al antiguo Reino de Castilla, apareciendo una identidad entre el Español como Castellano, entendido como el idioma del reino de Castilla.

A lo largo de los siglos posteriores, el castellano pasó a ser un idioma global, perdiendo esa identidad con el antiguo reino de Castilla, y diluyéndose el término en favor del español como el idioma oficial del antiguo imperio español, que llevó este idioma desde Europa hasta América, África, e incluso, Asia, en lo que hoy es Filipinas.

En síntesis, el español clásico es un término idéntico al castellano antiguo. Como he mencionado anteriormente, el español clásico es una lengua romance descendiente directa del latín.

Aunque en esta incipiente lengua romance se estaba produciendo una constante evolución, y por tanto, con el paso de los años el idioma iba cambiando, así como

la existencia de variaciones regionales, existen una serie de normas más o menos constantes en el tiempo y ampliamente extendidas en el ámbito geográfico.

Estas normas eran una serie de reglas que buscaban la claridad del idioma, evitando las repeticiones de sonidos y las duplicidades fonéticas.

El Castellano antiguo mantenía una serie de características más o menos habituales, como, por ejemplo, la costumbre de evitar la coincidencia del artículo “la” con palabras femeninas que comenzaban por la letra “a”, por ejemplo, decían “el amistad”. En el caso de las preposiciones, en muchos casos se ligaban a los adjetivos “este” o “ese”, dando como resultado “deste” o “dese”.

Otra peculiaridad era la duplicidad de los géneros en nombres que en la actualidad solamente tienen un género definido, también, para evitar cacofonías, suprimían la consonante que termina una sílaba el medio de dicción, por ejemplo, sustituyendo “efecto” por “efeto”.

Los demostrativos “este” y “ese” en castellano antiguo se usaba de una forma indiferente, y la segunda persona del plural de todos los tiempos verbales usaba la terminación “des” en lugar de “is”. Además, las formas verbales compuestas en que participaba un infinitivo y un caso complementario, se construían de la siguiente forma, en vez de “he de hacerlo”, se decía “hacerlo he”.

Otra de las características del castellano antiguo era la omisión de la letra “d” de la segunda persona de plural del imperativo, en ocasiones sustituida por una “t”. Algunos verbos tenían irregularidades hoy perdidas o conjugaciones distintas de las actuales como “decir”, que se conjugaba como “diz”.

Originalmente, muchos verbos poseían una “a” inicial que se ha perdido en la actualidad como “abajar” en lugar de “bajar”. Además, muchos verbos no tenían una significación tan precisa como en la actualidad, y el uso de los verbos “ser” y “estar” se confundía con frecuencia.

Como se puede apreciar, la evolución del español ha sido importante en los últimos años, aunque a causa del aislamiento geográfico de algunos territorios hispanoparlantes y sus comunidades, hoy en día es posible encontrar restos de estos arcaísmos en algunos países de Hispanoamérica, así como en el español

hablado por los judíos sefardíes de la cuenca mediterránea, especialmente, en Turquía.

Por otra parte, es importante observar que no existía una ortografía española establecida, y por tanto, tampoco existían una serie de normas estandarizadas a partir de las cuales se pudiese aprender y estudiar el español “correcto”.

De hecho, el español se fijó y estandarizó gracias a la creación de la Real Academia de la Lengua Española, que se encargó de establecer una ortografía y gramática unificada para el español, creando un estándar para todo el mundo, y gracias a ello, cualquier hispano hablante de cualquier país puede entenderse con otro de cualquier parte del mundo sin mayores problemas, cosa que no ocurre con otros idiomas globales, como por ejemplo el inglés, donde las diferencias y acentos regionales suponen una barrera que en muchas ocasiones es difícil de franquear.

Volviendo a las peculiaridades del español clásico, ya compartía una de las características más importantes y peculiares con las que cuenta en la actualidad, y es que el español se lee tal y como se escribe.

De esta forma, la escritura y el habla evolucionaron de forma paralela, y no se produjo una disociación entre ambos, lo cual era perfectamente comprensible en una época en que los índices a analfabetismo eran altísimos, y en universidades y monasterios, que eran los lugares de cultura de la época, predominaban los textos en latín.

*“La construcción de la frase se diferenciaba bastante de la manera de escribir de los modernos.*

*Colocaban generalmente el verbo al fin de la oración, imitando en esto a los latinos y dando muchas veces gran oscuridad al sentido.*

*«En éstos [los escritores españoles anteriores a la segunda mitad del siglo XVI] —dice don José Joaquín de Mora, en una excelente vida de frai Luis de Granada— se echan de ver todavía restos de locuciones vulgares mezclados con no pocos pruritos de afectación y con mal disfrazadas imitaciones del latín.*

*Sobre todo, el período no se hallaba fijado todavía en sus verdaderos límites; era desconocido el arte de combinar la división del pensamiento con el encadenamiento periódico de la frase; y por no saber emplear acertadamente las voces conjuntivas, ni haberse inventado aun los artificios que las suplen, el concepto se diluía, digámoslo así, en una indefinida serie de proposiciones, en las que además, a efecto de la*

*confusa intervención de los relativos y posesivos, la atención se extravía y el lector llega a perder de un todo el sentido principal.*

*Acostumbrados los escritores a la composición latina, cuya lengua estaba en posesión de ser exclusivamente el vehículo de las ciencias y de la literatura, trasladaron a su propio idioma el giro de aquellas frases tortuosas, de aquellas construcciones intrincadas que pueden sin inconveniente usarse, cuando la sintaxis suministra los medios de encontrar fácilmente el régimen y la concordancia.*

*Era también harto común en aquellas épocas el descuido de los recursos eufónicos y sonoros, que son los que constituyen propiamente la armonía del estilo.*

*Ni se evitaban las asonancias y cacofonías, ni se redondeaba la frase de manera que llenase agradablemente el oído».*

*La ortografía castellana no estaba aún fijada, de manera que no es raro el encontrar en los libros impresos en los siglos XV y XVI voces que nos sorprenden por la manera como se las escribía.*

*El inmortal Cervantes escribía su apellido con una b que ha dado mucho que hablar a los gramáticos.*

*Casi parece inútil advertir que en vez de la h muda al principio de dicción, se escribía de ordinario f, respetando la etimología latina, y que se decía fallar, feroso, fecho, fazaña.*

*La x reemplazaba casi siempre a la j, por ejemplo en traxo, traduxo, etc.*

*En otras voces derivadas de los idiomas antiguos se usaba la ph por f, como philosophía, la ch por c o qu como christiano, química y la ç, donde hoy en su lugar se escribe una c o z como çerca, çielo, cabeça y coraçón”*

*Wikilengua del Español, Castellano antiguo, fundación BBVA EFE, disponible en:*  
[http://www.wikilengua.org/index.php/Castellano\\_antiguo](http://www.wikilengua.org/index.php/Castellano_antiguo)

El español clásico, como se puede observar, era bastante distinto del actual, aunque es posible entender con facilidad la evolución de esta lengua hacia la gramática, la semántica y los fonemas que la caracterizan en la actualidad.

Como se puede observar, el sonido “f” terminó derivando en la “h” muda, del castellano actual, aunque en idiomas como el portugués, se conservó dicho sonido, dejando un testimonio de la forma de evolución del idioma.

Del mismo modo, el sonido “x”, en muchas palabras, terminó derivando en el sonido “j”.

La misma suerte corrieron muchos sonidos convertidos en diptongos, como, por ejemplo, “obo”, término de origen latino, que daría lugar a la palabra “huevo”.

### 3. Comparación a la adaptación de las obras clásicas chinas al chino moderno.

En el caso de las adaptaciones al español moderno desde el castellano antiguo o español clásico, se realiza principalmente una labor de adaptación, que, aunque no es sencilla, tampoco es excesivamente complicada, ya que, a causa de la propia naturaleza del idioma, un traductor profesional no sufre de dificultades excesivas a la hora de adaptar estructuras, léxico y semántica.

Pese a todo, esto no quiere decir que sea una labor sencilla, ya que los problemas de traducción derivados de polisemias, arcaísmos, y en general, de la carencia de una significación precisa existe.

Además, el español clásico, al no tener una ortografía y gramática establecidas puede mostrar importantes giros del lenguaje aprovechando estos vacíos, que en muchas ocasiones eran utilizados por los escritores para añadir un toque de picardía e ingenio a los textos.

Respetar completamente todos estos giros y matices textuales no es sencillo, y en especial en el caso del género poético, aparece el mismo factor del que ya hablé en el caso de las traducciones, esto es, que la traducción respete, por un lado, el concepto o idea del autor original, pero que, por otro, también se puedan apreciar los matices contextuales que otorgan al texto toda su significación, y que, además, se respete la musicalidad y ritmo de los versos.

En este caso, ya se puede hablar de una verdadera dificultad, y en muchos casos, como en el ejemplo de la traducción de “El cantar del Mio Cid” que he comentado antes, lo que se realizan son adaptaciones prosificadas, ya que la prosificación permite al traductor tomarse el número suficiente de licencias como para que, sacrificando la musicalidad de los textos de poesía, pueda realizar una traducción equivalente y correcta, en el sentido de que este tipo de traducción a través de una adaptación prosificada permite al traductor añadir y modificar fragmentos de texto para ajustar la traducción al concepto original.

De este modo, se puede resumir que, aunque la traducción desde el español clásico al español contemporáneo no es sencilla, es más sencilla que la traducción desde el chino clásico al chino contemporáneo, principalmente,



porque el chino posee la dificultad añadida de que no es una lengua cuyos caracteres sean fonéticos, por lo que, en el caso de los versos, es complicado conocer la musicalidad original de las obras, y además, en aquella época, la existencia de elevados niveles de analfabetismo, sumado a las diferencias entre el chino escrito y el oral, ha generado que la evolución del idioma sea distinta, y al punto de la estandarización y unificación de ambos supuso un gran salto entre la escritura china anterior y posterior.

Por lo tanto, es posible concluir que la traducción desde el chino clásico al chino contemporáneo es notablemente más complicada que la traducción desde el español clásico al español contemporáneo.

### CAPÍTULO 3. TRANSPOSICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA CLÁSICA CHINA AL CONCEPTO ESPAÑOL EQUIVALENTE

Como ya he comentado previamente, la transposición de conceptos entre las versiones clásicas y modernas de los idiomas no es una tarea sencilla, en especial, en el caso del idioma chino, por las peculiaridades de su estructura y evolución.

En este apartado, se va a tratar un nivel superior en lo que se refiere a esa dificultad, pues en este caso se trata de, a partir de una obra escrita en chino clásico, extraer los conceptos para realizar una traducción equivalente en español moderno.

Para este supuesto, además de las dificultades mencionadas previamente en lo relativo a la traducción al chino contemporáneo, se añaden dos dificultades añadidas.

Por un lado, la dificultad derivada del factor cultura, ya que el español y el chino son idiomas de culturas muy alejadas, y que, durante mucho tiempo, tuvieron un contacto cultural muy escaso, que prácticamente se limitaba al comercio de la plata y la seda a través del puerto de Manila, en la entonces provincia española de Filipinas.

Por lo tanto, la mayoría de la población apenas había mantenido contacto entre ella, y como consecuencia, los modos de vida, las sociedades, los valores, e incluso, las herramientas, la comida, la religiosidad, y, en general, las sociedades, eran completamente distintas.

Las obras chinas clásicas fueron escritas en un contexto cultural que era desconocido por la mayoría de los españoles de la época, pero, además, este contexto cultural de la china clásica es también desconocido para buena parte de los españoles de la actualidad.

Esto supone un importante problema para el traductor, que debe conocer muy bien la sociedad china de la época, porque sólo de esta forma podrá asimilar y comprender los conceptos expresados en la obra, y así poder realizar la difícil labor de trasladar y explicar esos conceptos en una traducción destinada a los lectores españoles contemporáneos.

Esto es especialmente complicado, pues, aunque es posible explicar y transponer algunas ideas y conceptos al lector español contemporáneo, otros muchos conceptos son especialmente complicados, en especial, porque para la sociedad española no existe nada semejante, en lo que pueda apoyarse el traductor para explicar el concepto.

Por ejemplo, en el “Pabellón de las Peonías”, en el infierno, el traductor ha realizado un excelente trabajo conceptual para asimilar este extraño infierno al infierno de Dante, autor clásico muy conocido en la cultura occidental, y que forma parte de sustrato cultural de la cultura española.

Gracias a esta asimilación, el lector español puede comprender de forma sencilla que es ese infierno, y como se asignan distintos castigos para distintos pecadores.

Además, ha logrado realizar esta conceptualización sin renunciar a la esencia del infierno chino y la tradición cultural y religiosa china de la época, donde la reencarnación era algo mucho más natural de lo que lo es en la tradición religiosa española, basada en el cristianismo católico, en el que la resurrección, concepto más cercano a la reencarnación que se puede encontrar en la cultura española, aparece en casos muy limitados, siempre ligados a la divinidad.

En cambio, la tradición china refleja la reencarnación como un paso natural por el que pasan todas las almas, independientemente de sus acciones, como un proceso natural, automático, y donde su vida anterior influye únicamente en la naturaleza de dicha reencarnación.

Otra peculiaridad que ha sabido respetar el traductor es la íntima conexión entre los mundos terrenal y espiritual a través del gobierno imperial, concepto completamente inexistente en la cultura española católica.

Esto se debe a que el poder político tradicionalmente había estado separado del poder eclesiástico, que dependía del Papa de Roma, y, aunque las relaciones podrían ser más o menos estrechas en función de las épocas, no se concibe un nexo de unión entre ambas, más allá de la legitimación que otorga el poder religioso en las coronaciones.

Otra importante diferencia cultural que ha debido saltar el traductor es la de la propia sociedad, pues en la china de la época, la administración estaba compuesta por funcionarios de oposición, algo que en la España de la época era impensable, puesto que la administración estaba compuesta por distintas casas nobles, todas ellas subordinadas al poder real, y que ejercían el poder de forma local.

Estos títulos y poderes eran hereditarios, y no existía nada semejante al funcionariado a través de exámenes de oposición.

Por fortuna, la traducción va destinada a lectores hispanos del siglo XXI, y por tanto, estos lectores están familiarizados con la existencia de un sistema administrativo basado en un cuerpo funcional de acceso a través de oposiciones.

El traductor aprovecha esta familiarización a la hora de reflejar el hilo conductor de la obra y los distintos viajes para realizar los exámenes.

No obstante, existe un pequeño error que, a mi juicio, no se pudo subsanar adecuadamente, y es que el traductor no llega a matizar en que consisten dichos exámenes, y, a causa de la concepción de las oposiciones que tiene el lector hispano contemporáneo, se llega a producir un importante momento de confusión en el momento en que Liu Mengmei realiza el examen.

Para ser exactos, estoy haciendo referencia al siguiente fragmento de la traducción de “El Pabellón de las Peonías”, de la escena 41, titulada “El candidato de Retraso”:

(...)

*Miao Shubin: Soy Miao Shubin, su modesto servidor.*

*Su Graciosa Majestad ha tenido a bien nombrarme supervisor de los exámenes imperiales aquí en la capital como consecuencia de mi labor como tasador de los tesoros de los mercaderes musulmanes en Xianshang.*

(...)

*Mis asistentes ya han seleccionado los mejores ensayos y yo, por mandato de Su Majestad, decidiré entre ellos. (...)*

*¡Asistentes! Abrid las cajas de cada sección y traedme los escritos.*

*¡Cuántos escritos! Veamos los tres que están señalados como superiores, a ver que tal están.*

*El primero: <Tema: “¿Que estrategia es más apropiada: negociación, ofensiva o defensiva?”>.*

*<Este humilde servidor ha oído decir que negociar con los rebeldes en un Estado es como cuando los ancianos del pueblo arreglan una disputa>.*

*¡Vaya, así que como cuando lo ancianos del pueblo arreglan una disputa! Si no lo consiguen, no pasa nada; pero en un enfrentamiento de Estado, ¿Qué pasaría si no se llega a una solución?*

*¡Que poco discernimiento proponer este ensayo en el primer puesto! Veamos el segundo. (...)*

*Ensayos plagados de mil errores diversos,  
son una sarta de pedantes engréidos me temo.*

*Malgastan el tiempo moliendo la tinta sobre el tintero  
incapaces de crear con la punta del pincel una flor.*

*Y aunque aquí  
noche y día esté entre abierta la Puerta del Dragón,  
un codo de agua se necesita para que las olas se eleven.*

*No hay remedio, habrá que dejar  
pasar alguno en la crecida de la flor de melocotón,  
pues, ¿qué hacer con un estanque sin peces?*

*[Entra Liu Mengmei]*

*(...)*

*Asistente: Sí que el licenciado llega a tiempo. El examen ya ha terminado.*

*Liu Mengmei: ¡Ah! ¡El examen ha terminado! ¿Puedo presentar todavía mi composición?*

*(...)*

*Soy un candidato de retraso. Le ruego a Su Excelencia que me admita al examen.*

*(...)*

*Miao Shubin: Dice Su Majestad: < He oído decir a mis asistentes que recientemente los Jin están atacando nuestras fronteras. ¿Qué estrategia es más a apropiada: negociación, ofensiva o defensa?>*

(...)

*Liu Mengmei: Ninguna en exclusiva. Se puede atacar o preparar defensa, alternativamente y, sólo después negociar.*

*Es como cuando los médicos realizan sus tratamientos: el ataque es tratar los síntomas externos: la defensa, cuidar los órganos internos; la negociación se alcanzaría entre ambos.*

(...)

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid Páginas 318 a 323.*

Como puede apreciarse, el examen relatado es un concepto al que el lector hispano no está habituado y que le puede resultar algo confuso, no solamente por la temática, si no por el propio formato del mismo.

Mientras que el lector hispano piensa en una oposición como un examen donde es necesario estudiar un temario de diversa amplitud y dificultad, que es evaluado conforme a criterios objetivos de calificación, en el caso de los exámenes para el funcionariado en la china clásica, no se valora tanto los propios conocimientos del opositor, sino su forma de pensar y capacidad de razonamiento.

De esta forma se puede observar como el examen al que se enfrenta Liu Megmei es más parecido a una reflexión filosófica que a un examen de oposición desde la perspectiva de la concepción de un lector español contemporáneo.

Es posible que, aunque el recurso al concepto de exámenes de oposición sea correcto en su mayoría, y ayude al lector a comprender el viaje y motivaciones de Liu Mengmei, es igualmente posible que, llegado a este punto, el lector se sienta confuso.

Por lo tanto, es lógico pensar que a lo largo de toda la obra ha formado en su mente una idea de los exámenes de conformidad a su concepción de las oposiciones, y al leer la escena anteriormente citada, es posible que sienta algo de confusión con respecto al concepto filosófico del examen que se muestra.

Por desgracia, es muy posible que el traductor haya sido consciente de este problema, y que simplemente no haya encontrado una solución satisfactoria a este problema.

Es posible que, si en lugar de ser una traducción en su formato original, se hubiese tratado de una adaptación prosificada, tal como la adaptación de “El cantar de Mio Cid”, el traductor hubiese podido tomarse algunas licencias como la adición de algún pequeño fragmento, o el uso de palabras y frases a lo largo de la obra, que sugiriesen al lector que las oposiciones a las que se hace referencia no son similares al concepto de oposición que posiblemente tenga el lector en mente.

No obstante, el hecho, es que el traductor ha realizado su traducción en un formato que no permite esta clase de licencias o adiciones al texto original, pudiendo solamente añadir alguna nota aclaratoria en los pies de página.

Como consecuencia, a lo largo del texto es posible encontrar ciertas imprecisiones a la hora de la transposición conceptual, como el anteriormente analizado.

## CAPÍTULO 4. EL TEATRO CLÁSICO CHINO.

El teatro clásico es uno de los géneros más importantes de la producción cultural clásica china. Los orígenes del teatro chino de los que se tiene constancia documental se remontan a la dinastía Han, aunque el teatro tiene orígenes mucho más antiguos, pues existen documentos que, en lo que hoy es China, en el año 2.000 a.C. describían a chamanes de llamativas vestimentas que llevaban a cabo ceremonias en las que bailaban con acompañamiento musical y coral.

A partir de estos primitivos ritos y representaciones, el teatro chino fue surgiendo, aunque mantendría siempre parte de esa esencia, caracterizada por lo vistoso de los ropajes de los actores, mucho más ostentosos y llamativos de lo que acostumbran a portar los actores de teatro occidentales, mucho más sobrios.

Además, la vinculación de música y teatro en el teatro chino es tan profunda, que está siempre acompañará al primero, de una forma muy natural, por lo que no existe un género de teatro musical en china, semejante a la ópera occidental, ya que, en el teatro chino clásico, todas las obras tienen un importante componente musical, y no se pueden entender el teatro clásico chino sin este importante componente musical.

Durante la dinastía Zhou, aunque no se conservan como tales obras de teatro, si se conservan una serie de crónicas de la conocida como la “Antología de las Elegías de Chu”, donde, en el capítulo titulado como “Los nueve cantos”, se hace referencia a una serie de personajes, presumiblemente chamanes, que ejecutan danzas en la corte para conseguir el favor de los dioses.

Es posible que los hechos narrados en esta antología sean el paso intermedio entre los antiguos rituales tribales chamánicos, y el comienzo del teatro clásico chino, que aparece desvinculado de las evocaciones mágicas y el propósito místico.

Ya durante la época final de la dinastía Zhou, los “lingyou”, que es la denominación de los músicos y artistas al servicio de la corte imperial, ya desvinculados de su propósito divino, servían a la corte para su entretenimiento, e incluso, podían actuar como consejeros del emperador.



El tiempo fue encargándose de una progresiva laicización del teatro, así como de una cierta popularización, de forma que este fue poco a poco saliendo de la corte, y tratando temas más mundanos alejados de sus funciones originales. Esta evolución del teatro clásico chino pasó por una primera fase histórica, en que las obras eran teatralizaciones de hechos históricos, que eran difundidas entre la población como método divulgativo de la historia y las virtudes del emperador.

Un buen ejemplo de este tipo de obras es la “Danza del Gran Guerrero”, en que se representa como el legendario emperador Shun logra su acceso al trono, exaltado sus virtudes como estratega, hombre de honor, gran guerrero y negociador.

Este teatro, dirigido desde la corte, con una finalidad política, fue la que permitió que el teatro se popularizase entre todos los estratos de la población.

Ya durante la dinastía Han surge la primera diversificación entre los géneros teatrales, que se puede explicar en la diferenciación entre el teatro popular, conocido como Sanyue y el teatro de la corte, el Yayue, que se puede considerar el continuador del teatro original, que sigue la misma tónica que el teatro precedente, elaborado en la corte y para la corte.

Llegados a este punto, es importante resaltar que, aunque ambos tipos de teatro estaban conceptualizados como unos espectáculos integrales, donde en la obra se combinaban el teatro con la danza, la música y los malabares, las temáticas empezaron a diversificarse, y en especial, a diversificarse, puesto que el Sanyue comenzó a tratar temas más cotidianos, y en especial temas relacionados con el amor.

Más adelante, en torno a la dinastía Tang, nuevos géneros teatrales van tomando forma, como, por ejemplo, el Shuochang, que era una representación teatral musical, con fragmentos de danza y partes musicales, y el teatro de las sombras, que es un tipo de teatro en el que se sustituyen los actores por figuras de papel que proyectan sombras a la luz de faroles sobre un lienzo.

El siguiente acontecimiento más importante dentro de la historia del teatro chino es la apertura de la escuela de actores del emperador Ming Huang. Esta escuela

constaba de dos instituciones distintas, que se llamaban Li Yuan o “Jardín de los Perales”, donde se impartía arte dramático, y Jiao Fang o “Academia de música”, donde se formaban los músicos.

Durante los años posteriores a la fundación de esta escuela, en teatro clásico chino alcanzó un importante apogeo y desarrollo, que se mantendría a lo largo de la segunda mitad del siglo octavo.

Durante la dinastía Tang surgió y apareció un género cómico que alcanzó rápidamente gran popularidad entre la población, las “*canjun xi*”, una especie de obras que, salvando las distancias, podrían asimilarse a la literatura picaresca de la literatura española, caracterizada por el lazarillo de Tormes, aunque en el caso chino, estas obras estaban protagonizadas por personajes de gran valía cuya promoción y ascenso estaba lastrada por superiores que tenían una cierta animadversión hacia ellos.

Esta figura y tipo de literatura dejó una profunda impronta en el imaginario chino, de forma que, en buena parte de las obras posteriores, existe, al menos, un personaje que se puede identificar de alguna manera con este concepto.

Ya a finales de la dinastía Tang, el teatro pasa a adquirir un fuerte carácter político, pero distinto del carácter político que había tenido en su origen, como medio de difusión de la corte imperial, sino como medio de denuncia social de las injusticias.

Esta época fue especialmente prolífica en cuanto a obras, dejando algunas representaciones que incluso continúan representándose en la actualidad, como Han Shui, que se puede traducir como “*Los impuestos sobre la sequía*”, o la obra Si Liang Qi, traducible como “*El lamento del león*”,

El desarrollo del teatro clásico chino continúa durante la dinastía Song, y durante este periodo, aparece el género teatral zhugongdiao, que es un género enfocado a la narración de historias complejas donde los protagonistas mantienen complicadas interacciones entre ellos, y no es posible intuir en desenlace de la obra hasta el final de la misma.

Algunas de las obras más destacadas del género zhugongdiao son Kai yuan dien bao yi che zhugongdiao, que se puede traducir como “*Recuerdo del siglo ocho*”,

y la obra Xixiang ji zhu gongdiao, traducible como "*Historia del Pabellón de Occidente*".

En este tipo de obras aparece una presencia de la prosa más importante que en géneros precedentes, y se incorpora la figura de un narrador que se encarga de narrar las partes en prosa. Gracias a esto, este tipo de obras puede abarcar hechos mucho más dilatados en el tiempo sin que el espectador pierda el hilo conductor de la obra.

En años posteriores surgen otros géneros teatrales más orientados a la musicalidad y las acrobacias, como el Zaju, que se desarrollaría ampliamente a lo largo de la dinastía Yuan, y que daría a uno de los dramaturgos más prolíficos de la historia del teatro clásico chino, Guan Hanqing, que llegó a escribir a lo largo de su vida un total de sesenta y seis obras teatrales distintas.

Este período también dio grandes escritores, aunque no tan prolíficos como Guan Hanqing. Algunos de estos dramaturgos de renombre del período de la dinastía Yuan fueron Zheng Guangzu, Bai Pu y Ma Zhiyuan. Por ello, se considera la dinastía Yuan la época dorada del teatro clásico chino.

Durante el siguiente período, el de la dinastía Ming, el teatro mantuvo una línea continuista, pero derivando la temática de las obras hacia el romanticismo, siendo algunas de las primeras obras en inaugurar esta temática fueron una serie de obras de temática juvenil y romántica, que son Baiyue ting, traducible como "*Historia de la horquilla rota*", Shi Hui, traducible como "*Quiosco de la Reverencia a la Luna*", Baitu ji, traducible como "*Historia del Conejo Blanco*", y Shagou ji, traducible como "*Cómo se mata a un perro*".

De este mismo período es también una de las obras más famosas en occidente, Hua Mulan, más conocida como "*Mulan*", en su adaptación al cine por parte de Disney.

Ya a finales de la dinastía Ming es posible encontrar a Tang Xianzu, autor de "El Pabellón de las Peonías", obra que inspira el presente trabajo.

El siguiente período, la dinastía Qing, supuso una importante represión y quema de libros sospechosos de ser contrarios a la nueva dinastía, por lo que la producción teatral se vio notablemente ralentizada.

No obstante, durante esta época también surgieron autores importantes, en una línea continuista de lo que había sido el Zaju de los siglos anteriores.

Estos autores fueron Hong Sheng y Kong Shangren, y se consideran el broche final a la era del teatro clásico chino tradicional, del Zaju, pues más adelante aparecerían géneros como el erhuang y xipi, que terminarían por unificarse en el conocido como género pihuang, que dominaría el teatro durante los siglos XVIII y XIX, quedando el teatro chino de la época estandarizado en base al teatro musical y las obras ligeras.

Si bien es posible profundizar mucho más en la historia del teatro clásico chino, el objetivo de este punto del trabajo es solamente contextualizar la evolución del mismo a grandes rasgos, y por ello, he tratado de realizar una síntesis lo más breve y concisa posible.

## 1. El Pabellón de las Peonías. Resumen y contexto

“El Pabellón de las Peonías” es una obra escrita en el año 1598 por Tang Xianzu en el año 1598 y es quizá una de las obras más conocidas de la literatura china a nivel universal, junto con “Viaje al Oeste” y el “Tao te King”.

Esta obra fue escrita como una obra de teatro musical, pero distinto a lo que en occidente se entiende por ello. No se trata de una ópera, sino que la musicalidad parte principalmente de los propios versos, no tanto de las canciones, aunque estas también están presentes a lo largo de la obra.

La obra narra las aventuras de dos enamorados, Du Liniang, una joven muchacha de dieciséis años y buena familia, que cae presa del embrujo de la ensoñación una tarde de primavera, cayendo en una espiral obsesiva persiguiendo en sueños al hombre para el que está destinada, hasta el punto de languidecer y consumirse, siendo enterrada en el mismo jardín donde tuvo el sueño que la llevó a la tumba. Paralelamente, narra la historia de Liu Mengmei, joven letrado muy inteligente y capaz, pero extraordinariamente pobre, que busca en los exámenes imperiales una vía para escapar de la miseria.

El viaje de Liu Mengmei en busca de un puesto funcional a través de los exámenes imperiales le lleva hasta un monasterio, donde se recupera de las heridas sufridas durante su viaje, monasterio que había sido construido por el

padre de Du Liniang para el cuidado de la tumba de su hija. Du Liniang se enamora de ella.

Al mismo tiempo Du Liniang viaja al inframundo, donde su espíritu es juzgado. En esta especie de juicio sobre el alma de Du Liniang, no hallando culpa en ella, y compadecidos de la causa de su temprana muerte, se le permite volver al mundo de los vivos en forma de espectro, para encontrar a su amado.

De esta forma se encuentran por primera vez Du Liniang, en forma de fantasma, y Liu Mengmei. Juntos, acuerdan la apertura de su tumba para que Du Liniang pueda volver a su cuerpo.

Al mismo tiempo, en China se están produciendo una serie de incursiones en la frontera, y el padre de Du Liniang es enviado al norte con la misión de defender las ciudades y poner fin a las incursiones. Durante el viaje, el tiempo apremia a Du Liniang y a Liu Mengmei, y deciden separarse, adelantándose este último por miedo a no lograr llegar a tiempo a los exámenes imperiales. Mientras tanto, el antiguo tutor se dirige al norte para comunicar al padre de Du Liniang la profanación de la tumba de su hija.

Liu Mengmei consigue presentarse a los exámenes imperiales, pero la designación de los seleccionados se pospone por una invasión, y se ve obligado a acudir en socorro de una ciudad sitiada, logrando romper el sitio, pero quedando aislado del cuerpo principal del ejército imperial.

El antiguo tutor consigue entrar en la ciudad sitiada a cambio de llevar un mensaje falso al padre de Du Liniang, comunicándole la muerte de su mujer, lo que comunica junto con la profanación de la tumba de su hija, lo que deja destrozado al padre, pero, aun así, decide llevar a cabo una estrategia de negociación con la fuerza invasora, ofreciéndoles títulos y honores a cambio de pasar al servicio del emperador. Estos aceptan, y termina la guerra, regresando el padre de Du Liniang a la capital de la provincia. En esa misma capital se encontraba Liu Mengmei, buscando al padre de Du Liniang para comunicarle la noticia de la resurrección de su hija y su matrimonio con ella.

Consigue encontrarle en el banquete de celebración de la victoria, pero nadie le cree, y termina siendo detenido y torturado por el padre de Du Liniang, bajo la

acusación de haber profanado la tumba de su hija. Durante el interrogatorio, entran en escena los mensajeros imperiales, con el objetivo de localizar a Liu Mengmei, pues había sido el candidato seleccionado para el puesto en la administración imperial.

Quedando en suspenso el interrogatorio, el padre de Du Liniang lleva el asunto ante el emperador, Du Liniang en efecto había resucitado y Liu Mengmei era inocente de todo cargo. Finalmente, todos salen del palacio como una familia, aunque los recelos del padre de Du Liniang hacen pensar en un final abierto, y una posible continuación, aunque esta nunca fue escrita.

## 2. Estudio de la traducción al español de “El Pabellón de las Peonías”

En la traducción de “El Pabellón de las Peonías” por parte de Alicia Relinque Eleta se puede apreciar el excelente trabajo y el interés puesto por la traductora en esta obra.

Aunque tras una lectura incisiva es posible encontrar una cierta cantidad de errores, buena parte de ellos causados por supuestos de intraducibilidad, la traductora ha sabido superar estas dificultades de una forma bastante buena, ya que hay que tener en cuenta que esta traducción está respetando el formato original de la obra, no es una adaptación, y tampoco se encuentra prosificada.

De hecho, en el prólogo de la obra, escrito por la propia traductora, es posible observar como la traductora es perfectamente consciente de esta circunstancia:

*“Por lo demás, utilizando de nuevo las palabras de Cervantes, no quiero dejar de suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en mi traducción vieres”.*

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 17*

Por lo que respecta al tratamiento del formato, aunque como ya he dicho se ha respetado en lo posible, parecen una serie de ligeras adaptaciones, no tanto para facilitar la labora traductora, como para facilitar la lectura por parte de un lector hispano no familiarizado con la naturaleza del teatro clásico chino.

Estas adaptaciones son las siguientes:

Mientras que en la obra original en chino, los personajes aparecen mencionados según el tipo de personaje, por ejemplo, “Personaje principal”, “héroe”, “Dama principal” “Primer sacerdote”... en la adaptación al español, se ha sustituido este tipo de nomenclatura por la nomenclatura tradicional española, que se refiere a los personajes a través de su nombre propio. Por ello, en la traducción es posible observar como las referencias a los personajes son “Liu Mengmei”, “Du Liniang”, “Dama Zheng” “Du Bao”...

No obstante, estas referencias sólo aparecen modificadas en los personajes principales, de forma que en la traducción es posible encontrar referencias traducidas directamente y respetando el formato chino original, como “el Rey de los Bárbaros” o el “Espíritu de las flores”.

Otra diferencia apreciable a nivel de formato entre el texto traducido y la obra original es la forma de introducir las “arias”, que han sido modificadas, tal como la propia traductora explica en el prólogo:

*“(...) las arias aparecen en un tamaño de letra mayor y van siempre precedidas por el nombre del aire musical en el que se entona.*

*En nuestra versión, hemos incluido entre corchetes el nombre del aire y hemos sangrado sus versos”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 17*

Además, con respecto a las arias, es importante contextualizar este concepto, pues no existe una idea asimilable directamente en el teatro occidental. Las arias son trozos de poesía musical, canciones que narran generalmente un argumento o parte importante del acto de la obra, generalmente de la mano de alguno de los protagonistas en escena.

No obstante, es común que estas “arias” se entremezclen con frases no poetizadas o con fragmentos de conversación, como se puede observar en el siguiente extracto:

*“Chen Zuiliang: A las mujeres conviene examinarlas del otro lado, es lo que dice Wang Shuhe en su Diagnóstico por el pulso. Pero está bien, lo veremos del otro lado.*

*[Toma el pulso]*

*¡Ah, así que el pulso de la señorita ha llegado a este punto!*

*[Al aire de Jinsuoguawuntong]*

*Es una muchacha dotada y correcta,  
más su pulso se apaga.*

*Tan joven, en su estancia perfumada,  
¿por qué está tan demacrada?*

*[Se levanta]*

*Chunxiang parece sufrir,  
mal de primavera, agotamiento del estío;  
debes atenderla con el mayor de los mimos.*

*La dolencia la incómoda, es fácil que sucuma en otoño a la pena  
Señorita, voy a preparar la cocción del remedio.*

*Du Liniang [suspira]:*

*Maestro,  
la pasión ha enraizado en el fondo de mis huesos  
las agujas no podrán penetrar hasta tan dentro;  
el dolor se agazapa en la brima de las flores,  
¿acaso podrá saberlo la mejor de las cocciones?*

*[Llora]*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción,  
Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 141*

Como se puede apreciar, las canciones y poesías se integran dentro de la propia conversación de los personajes, que interactúan sin que el hecho de que estén cantando una poesía o hablando con naturalidad afecte a sus reacciones.

Por lo que respecta a los aires, son estilos musicales, siendo el aire de *Jinsuoguawuntong* solamente uno de ellos.

En la obra se pueden apreciar más de 20 tipos de aires distintos, como el aire de *Zhuanlinying*, el aire de *Jixianbin*, el aire de *Hongnaao* o el aire de *Fengrusong*.

Cada uno de estos aires hace referencia a un tipo de música tradicional china.



Volviendo al modo en que se ha tratado la traducción por parte de la autora, está, también se ha permitido la licencia de mostrar aquellos poemas hablados, reelaborados a partir de autores de la dinastía Tang.

*“Aparecen también poemas no cantados, reelaborados, en su mayoría, a partir de versos de poetas de la dinastía Tang; en este caso, para distinguirlos de las canciones, van sangrados y en cursiva, y se ha añadido en nota el nombre del autor de cada uno de los poemas.”*

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición y traducción, Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 17*

Es de agradecer que la autora se haya tomado la molestia de realizar un trabajo como este, que excede con mucho las labores de un traductor, pero que resulta muy interesante para el lector interesado en profundizar en la obra, sus orígenes, y en general, en la poesía china clásica.

Con la excepción de los detalles mencionados previamente, el formato de la obra ha sido respetado en la traducción, por lo que estamos ante una traducción que, además de ser una traducción que respeta el concepto de equivalencia traductora, también respeta el concepto de fidelidad en lo que se refiere al formato original de la obra.

### 3. Problemas de intraducibilidad a partir del texto original

En este apartado voy a mostrar algunos fragmentos originales de la obra en chino y su traducción al español, como muestra de las dificultades de traducción, y en su caso, de los problemas de intraducibilidad que aparecen.

En primer lugar, he seleccionado un fragmento de la obra de la escena 14, “Pintar un retrato”

【贴】断肠春色在眉弯，倩谁临远山？

【旦】排恨叠，怯衣单，花枝红泪弹。

【合】蜀妆晴雨画来难，高唐云影间。

【贴】小姐，你自花园游后，寝食悠悠，敢为春伤，顿成消瘦？春香愚不谏贤，那花园以后再不可行走了。

【旦】你怎知就里？这是：“春梦暗随三月景，晓寒瘦  
减一分花。”

【刷子序犯】

{旦低唱} 春归恁寒悄·

都来几日意懒心乔·

竟妆成熏香独坐无聊·

逍遥，

怎尽助愁芳草，

甚法儿点活新苗！

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición, Jiang Jianguo, Editorial Yang Muzhi, Biblioteca de clásicos, Pekín, República Popular de China. Página 212*

*Fragmento traducido según la traducción de Alicia Relinque Eleta:*

*“Chunxiang:*

*Por buscar un fragante paraje se ha trastornado la mariposa;  
exahusta, se levanta y se inclina a escuchar el alcaudón.<sup>1</sup>*

*Parte la primavera, y aún mece sus mangas rojas.*

*Du Liniang:*

*Mi mente está sólo en él, olvido asuntos mundanos;  
un sueño entre peonías, un recuerdo desgarrado.*

*Chunxiang:*

*En la curva de sus cejas, el dolor de sus entrañas,  
¿se habrá de inclinar alguno sobre esas colinas lejanas?<sup>2</sup>*

*Du Liniang:*

*Un desconsuelo tras otro, mi vestido abandonado,  
sobre la rama florida pétalos rojos llorando.*

*Du Liniang, Chunxiang:*

*Qué difícil describir el sol y la lluvia en Whushan,  
o las sombras de las nieves en la terraza de Gaotang.<sup>3</sup>*

*Chungxiang:*

*Mi señorita, desde que diste aquel paseo por el jardín, apenas  
duermes ni comes.*

*¿Es quizá que el mal de la primavera ha provocado en ti esa  
súbita languidez?*

*Una estúpida criada como yo no es quién para dar consejos,  
pero en adelante no deberías regresar allí.*

*Du Liniang:*

*¿Cómo vas a saber tú lo que pasa en mi interior?*

*Verdaderamente,*

*"el brillo de primavera con un sueño oscuro termina;*

*un frígido amanecer todas las flores marchita"*

*(Al aire de Shuaxifufan. Canta en voz baja)*

*Parte ya la primavera, con su quietud heladora,  
abatidos, día a día, mi corazón y mi mente,  
me acicalo\*, quemó incienso, sentada sola e indolente.*

*Y cavilo,*

*¿cómo arrancar de raíz esas plantas fragantes que duelen?,*

*¿de qué modo alumbrar nuevos brotes para un corazón vivo?,*

*1 El alcaudón (Bolao) se utiliza como metáfora por la separación  
de los amantes.*

*2 Las "colinas lejanas" (yuan shan) era una de las formas de  
dibujarse las cejas, y, por extensión, una metáfora para referirse  
a ellas."*

*3 Sobre Gaotang, vid. Escena 1, n. 4. La terraza está en el monte  
Wushan."*

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción,  
Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTТА, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 108*

En el extracto anterior es posible observar condensados en unas pocas líneas, muchos tipos de problemas de traducción.

Sin ánimo de ser especialmente crítico con la traducción de la obra, que se puede calificar de excelente, en el mencionado fragmento se puede apreciar cómo, en la poesía, no se respeta la métrica de los versos, y, además, se pierde buena parte de la musicalidad.

En este fragmento es posible apreciar los problemas de traducción más característicos, que son problemas derivados de la presencia en el texto de un gran número de arcaísmos.

En el fragmento analizado estos arcaísmos están presentes en varios puntos, como, por ejemplo, “小姐”.

En este caso, se podría traducir por “señorita” o chica joven, es un carácter completamente en desuso, y además, es bastante genérico para referirse a chicas jóvenes, mientras que en el texto, este carácter tiene un sentido distinto ligado a la época, haciendo referencia a la posición social, haciendo referencia a un tono de respeto hacia una joven mujer de posición superior a la de la persona que utiliza la palabra.

Otro ejemplo en este caso es el carácter “伤”, que en la actualidad significa herido o herir, pero que en el caso del chino clásico, dispone de una cantidad de sinónimos mucho más amplia, como por ejemplo, mal de amores o depresión.

Como he mencionado previamente en este trabajo, el problema de estos arcaísmos es que representan ideas o conceptos que, en muchos casos, están en desuso, o incluso, han desaparecido de la conciencia colectiva del hablante moderno de la lengua de destino.

En el caso concreto, la traductora ha tratado de actualizar estos arcaísmos a palabras que, aunque en muchos casos sean antiguas en la lengua de destino, son comprensibles para el lector, esquivando de esta forma, dentro de lo posible, pues en muchos casos no existe una identidad conceptual plena, el supuesto de intraducibilidad.

En este fragmento del texto original es importante recalcar la cantidad de polisemias que se observan, algo característico de la literatura de la época, cargada de dobles sentidos, polisemias que no guardan paralelismo con las palabras que podrían servir para realizar una traducción equivalente, por lo que algunos de estos sentidos se han perdido en la traducción, como por ejemplo, “你”, que significa “primavera”, pero que en el contexto del texto, también significa amor.

Además, este carácter aparece en compañía del carácter “怎”, que significa “sueño”.

Aunque se ha traducido como sueño dentro de la frase “*el brillo de primavera con un sueño oscuro termina*”, esta traducción no es la única correcta, en especial por que la polisemia de estos caracteres forma una referencia completamente intencionada al sueño del amor, a la idea del sueño amoroso como idea platónica, y con esta traducción, estos matices se pierden para el lector de lengua española.

No obstante, y aunque estas polisemias enriquecen el texto, y forman parte de la originalidad de la obra, no son un serio problema a la hora de entender el sentido principal, pues en su mayor parte son matices estéticos.

Finalmente, es posible observar en la traducción un caso de intraducibilidad tan severo, que la traductora ha tenido que hacer uso de notas al pie de página para poder aclarar el sentido original, pues de otra forma se pierde parte del sentido original, y puede resultar confuso o fuera de lugar, o directamente, pasar por encima del sentido del texto original, que hace referencia al maquillaje de las cejas, dentro de lo que es un tipo de maquillaje chino tradicional de las damas de clase alta de la época, y que es difícilmente traducible al español contemporáneo, por no existir ningún concepto asimilable.

Por ejemplo, en el fragmento analizado, que es relativamente corto, la traductora ha considerado necesario añadir tres pies de página distintos:

*“1 El alcaudón (Bolao) se utiliza como metáfora por la separación de los amantes.*

*2 Las "colinas lejanas" (yuan shan) era una de las formas de dibujarse las cejas, y, por extensión, una metáfora para referirse a ellas."*

*3 Sobre Gaotang, vid. Escena 1, n. 4. La terraza está en el monte Wushan."*

Estos pies de página son necesarios, en el primer caso, para entender una metáfora cultural que de otra forma no habría sido posible de entender para el lector hispanohablante.

En el segundo caso, es necesaria la referencia porque los tipos tradicionales de maquillaje femenino de la época son desconocidos para el lector, y, por tanto, es imposible que el lector pueda asimilar directamente las colinas con el maquillaje al que se hace referencia en el texto.

En el tercer caso, es una referencia cultural a una obra distinta, una especie de homenaje del autor original a otras obras clásicas chinas de teatro, lo que actualmente se podría considerar como "un guiño", que, por la diferencia cultural, es imposible que puedan entender directamente los lectores hispanohablantes.

Como se puede observar, por los motivos expuestos, en este tipo de traducciones, y en especial en aquellas que no se encuentran prosificadas, la inclusión de notas aclaratorias en los pies de página es una herramienta imprescindible para ayudar al traductor a superar los problemas de intraducibilidad.

Además, al problema que supone esto, hay que tener presente que, salvo detalles como el cambio de la nomenclatura de los personajes en la obra, y algún otro pequeño detalle de formato que ya analicé previamente, la autora ha optado por respetar en su traducción la estructura original, que es de poesía, y por tanto, carece de la posibilidad de prosificar la obra, y por tanto, añadir detalles en la prosa que aclaren conceptos oscuros, licencia muy utilizada en otro tipo de adaptaciones de textos originalmente escritos en verso, como por ejemplo, el analizado en este trabajo sobre "El Cantar de Mio Cid", en que esta clase de problemas de intraducibilidad se suplen añadiendo detalles al relato prosificado.

Los problemas analizados en el extracto analizado son recurrentes a lo largo de toda la obra, y las soluciones a estos problemas son igualmente similares, y que serán estudiados a continuación, y para facilitar la comprensión de los mismos,

utilizando el mismo extracto utilizado para señalar los problemas de intraducibilidad del texto.

#### 4. Soluciones a los problemas de intraducibilidad propuestas por Alicia Relinque, traductora de la primera edición (2016)

En este punto, continuando con lo analizado en el anterior, voy a estudiar las soluciones adoptadas por el traductor para los problemas anteriormente comentados.

El fragmento utilizado para ello será el mismo:

“【贴】断肠春色在眉弯，倩谁临远山？

【旦】排恨叠，怯衣单，花枝红泪弹。

【合】蜀妆晴雨画来难，高唐云影间。

【贴】小姐，你自花园游后，寝食悠悠，敢为春伤，顿成消瘦？春香愚不谏贤，那花园以后再不可行走了。

【旦】你怎知就里？这是：“春梦暗随三月景，晓寒瘦减一分花。”

【刷子序犯】

{旦低唱} 春归恁寒悄，

都来几日意懒心乔，

竟妆成熏香独坐无聊，

逍遥，

怎尽助愁芳草，

甚法儿点活新苗！”

*Tang Xianzu, El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Edición, Jiang Jianguo, Editorial Yang Muzhi, Biblioteca de clásicos, Pekín, República Popular de China, Página 212*

*Fragmento traducido según la traducción de Alicia Relinque Eleta:*

*“Chunxiang:*

*Por buscar un fragante paraje se ha trastornado la mariposa;  
exahusta, se levanta y se inclina a escuchar el alcaudón.<sup>1</sup>  
Parte la primavera, y aún mece sus mangas rojas.*

*Du Liniang:*

*Mi mente está sólo en él, olvido asuntos mundanos;  
un sueño entre peonías, un recuerdo desgarrado.*

*Chunxiang:*

*En la curva de sus cejas, el dolor de sus entrañas,  
¿se habrá de inclinar alguno sobre esas colinas lejanas?<sup>2</sup>*

*Du Liniang:*

*Un desconsuelo tras otro, mi vestido abandonado,  
sobre la rama florida pétalos rojos llorando.*

*Du Liniang, Chunxiang:*

*Qué difícil describir el sol y la lluvia en Whushan,  
o las sombras de las nieves en la terraza de Gaotang.<sup>3</sup>*

*Chunxiang:*

*Mi señorita, desde que diste aquel paseo por el jardín, apenas  
duermes ni comes.*

*¿Es quizá que el mal de la primavera ha provocado en ti esa  
súbita languidez?*



*Una estúpida criada como yo no es quién para dar consejos,  
pero en adelante no deberías regresar allí.*

*Du Liniang:*

*¿Cómo vas a saber tú lo que pasa en mi interior?*

*Verdaderamente,*

*"el brillo de primavera con un sueño oscuro termina;*

*un frígido amanecer todas las flores marchita"*

*(Al aire de Shuaxifufan. Canta en voz baja)*

*Parte ya la primavera, con su quietud heladora,*

*abatidos, día a día, mi corazón y mi mente,*

*me acicalo\*, quemando incienso, sentada sola e indolente.*

*Y cavilo,*

*¿cómo arrancar de raíz esas plantas fragantes que duelen?,*

*¿de qué modo alumbrar nuevos brotes para un corazón vivo?,*

*1 El alcaudón (Bolao) se utiliza como metáfora por la separación de los amantes.*

*2 Las "colinas lejanas" (yuan shan) era una de las formas de dibujarse las cejas, y, por extensión, una metáfora para referirse a ellas."*

*3 Sobre Gaotang, vid. Escena 1, n. 4. La terraza está en el monte Wushan.*

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción,  
Alicia Relinque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Página 108*

El primer caso de problemas de traducción analizado se refiere al carácter “小姐” que aparece traducido como señorita.

En este caso, la traductora ha optado por simplificar el significado del carácter, que como he dicho antes, posee una cantidad de matices que se pierden con la

traducción de señorita. No obstante, esta pérdida de matices no es crítica para entender el significado principal de la oración, y por lo tanto, no es un problema suficientemente serio como para que sea necesario aclararlo mediante una nota al pie de página.

Para observar mejor la forma de solucionar los problemas de traducción por parte de la traductora, voy a analizar en profundidad el siguiente fragmento, ampliando un poco la parte analizada en el punto anterior:

**“春梦暗随三月景，晓寒瘦减一分花。”**

En este fragmento, el primero de los caracteres significa primavera, pero uno de sus sinónimos arcaicos es amor, y ligado al segundo de los caracteres, que significa sueño, forman una referencia al sueño del amor como ideal. Es completamente distinto al sentido moderno del carácter, que significa sueño referente a dormir.

Ampliando el análisis a los 4 primeros caracteres, aparece una connotación de paisaje y oculto, estableciendo una relación entre el paisaje del jardín, el amor en primavera, y los sentimientos que se ocultan a la primera vista.

Los dos siguientes caracteres significan el mes de Marzo, pues a continuación los siguientes caracteres hacen referencia a los últimos fríos del invierno y a la aparición de las flores, con un matiz, y es que el cambio es bidireccional, en otras palabras, que igual que al desaparecer las últimas heladas del invierno surgen las flores, también las flores se marchitan con las últimas heladas del invierno.

Todo ello, tomando como analogía el paisaje del jardín, que es el hilo conductor de la oración.

Si se realizase una traducción prosificada, sería la siguiente:

*“El amor es como un sueño primaveral, que yace oculto en el jardín, y conforme en Marzo remiten los últimos fríos del invierno, comienza a hacerse visible como las flores. Pero los últimos momentos del invierno, los fríos de Marzo pueden hacer que las flores den la impresión de estar languideciendo.”*

Como se puede observar, aunque la prosificación del fragmento permite una serie de licencias que ayudan a mantener el sentido original del texto, en una traducción en la que se ha decidido mantener el formato original, no existe esta posibilidad, y por ello, la traductora ha traducido dicha oración de la siguiente forma:

*"el brillo de primavera con un sueño oscuro termina;*

*un frígido amanecer todas las flores marchitas"*

Aunque la traducción respeta el formato original, y la idea principal, que es que los hielos de Marzo pueden acabar con las flores, se ha mantenido, se han perdido buena parte de las analogías al amor, y del mismo modo, la doble referencia a la lucha entre la primavera y sus flores, frente al invierno y sus fríos.

Por lo tanto, aunque entiendo que es una traducción correcta debido a las circunstancias, es posible que esta obra necesite una adaptación prosificada para su mejor comprensión, o en su defecto, una mayor densidad de notas al pie de página.

Sobre los pies de página que se pueden observar en el extracto analizado, es posible observar que todos ellos son claramente necesarios, pero que, debido a la densidad de conceptos oscuros, polisemias, arcaísmos... del texto, la traductora ha tenido que seleccionar solamente aquellas notas al pie de página que realmente supongan un problema para entender el sentido principal del texto, sacrificándose con ello una gran riqueza de matices.

*"1 El alcaudón (Bolao) se utiliza como metáfora por la separación de los amantes.*

*2 Las "colinas lejanas" (yuan shan) era una de las formas de dibujarse las cejas, y, por extensión, una metáfora para referirse a ellas."*

*3 Sobre Gaotang, vid. Escena 1, n. 4. La terraza está en el monte Wushan."*

Si se pretendiese realizar una traducción que respetase en mayor medida los matices y significados del texto original, esta debería ser una prosificación, y aun con ello, serían necesarios una serie de pies de página debido a conceptos que deben ser explicados a parte, ya sea por que no existen ideas o conceptos asimilables, o por la dificultad que supone expresar dichos conceptos en el idioma de destino sin llevar a error al lector.

No obstante, una prosificación de una obra de teatro musical donde buena parte de la misma se encuentra escrita en forma de poesía, supondría sacrificar la estética de la obra hasta un punto que la desnaturalización de la obra original podría llegar a hacer perder el interés en la misma.

Si entrar en ese debate, el hecho es que la traductora ha realizado un excelente trabajo de adaptación y traducción, y ha logrado mantener la musicalidad y formato original de la obra sin perder el sentido principal de la misma.

## 6. CONCLUSIONES

Tras analizar la traducción al español contemporáneo la obra de “El Pabellón de las Peonías” desde varios puntos de vista, es posible extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, que las traducciones muestran una mayor dificultad cuanto más lejanas sean las lenguas entre las que se produce la traducción. Factores como la lejanía en el tiempo, traduciendo desde lenguas arcaicas a lenguas contemporáneas, suponen problemas que trascienden los límites de la normal evolución de la lengua. De esta forma, conceptos que eran normales en la época natural del escrito u obra a traducir, son completamente ajenos y desconocidos por la sociedad de la época del traductor.

Otro factor que dificulta enormemente la traducción es la lejanía geográfica, pues en este caso, esta lejanía geográfica ha implicado que hasta los últimos tiempos no hayan existido contactos e intercambios culturales de entidad entre las civilizaciones. Esta ausencia de contacto implica la existencia de conceptos distintos ligados al lenguaje, de forma que la traducción se vuelve especialmente complicada.

De la mano de esta dificultad, aparece otro problema, y es la diferencia cultural, que en este caso es una consecuencia del distanciamiento geográfico. Esta diferencia cultural genera que las formas de vida de la población sean distintas, así como las costumbres y referencias culturales.

Por otro lado, también está el hecho de que ambas sociedades hayan desarrollado paralelamente sus respectivos idiomas, sin una raíz común, contacto ni influencias, lo que genera que, en la actualidad, ambos idiomas tengan estructuras completamente distintas, sin correlación alguna, partiendo desde el propio alfabeto.

En algunos tipos de traducciones, en especial en aquellas de obras de teatro, canciones o poesía, la musicalidad de palabras y versos, así como su ritmo y métrica, son factores de especial importancia, y que no se pueden obviar.

Teniendo en cuenta que las obras se escriben en un idioma concreto, las palabras son las justas y necesarias para crear ese ritmo y musicalidad, por lo que, si el traductor desea respetar ese ritmo y musicalidad, se enfrenta a un reto de gran dificultad, que aumenta cuanto más distintos son los idiomas de origen y de destino de la traducción.

Una vez enumerados todos estos factores que provocan problemas de traducción, en obras como “El Pabellón de las Peonías”, todos estos factores se unen en una especie de tormenta perfecta, que hace de la traducción una labor realmente complicada.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, todos estos factores combinados dan como resultado una obra con abundantes problemas de traducción, y donde los casos de intraducibilidad son algo extraordinariamente común.

Por ejemplo, en el siguiente extracto puede apreciarse un caso de intraducibilidad:

*[未见介] 万死一生生员陈最良百拜大王殿下，娘娘殿下。*

*Chen Zuiliang:*

*“Superviviente a diez mil muertes, este letrado Chen Zuiliang, se postra con reverencia cien veces ante mi príncipe y mi señora.”*

*El Pabellón de las Peonías o Historia del Alma que regresó, Tang Xianzu, Edición y traducción, Alicia Relínque Eleta. Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente, Madrid. Pag 847*

En este caso puede apreciarse como la traductora ha optado por traducir literalmente el término “万死一生” y adaptarlo al texto, pero el término tiene un significado más amplio, que podría resumirse en que “hay 10.000 maneras de vivir y sólo una de vivir”, mezclando en el concepto suerte con pericia.

Estos problemas de traducción no siempre son posibles de evitar, y por ello, en la traducción se producen frecuentes pérdidas de contenido, aunque lo más común es que, pese a los intentos por parte de la traductora de respetar la musicalidad de la obra, aparezcan fragmentos en los que se ha producido una prosificación como método para resolver los problemas de intraducibilidad en

que las palabras no eran suficientes para ajustar el texto al formato en verso original.

Otro de los recursos más comunes de la traductora a la hora de solucionar estos problemas de traducción, en especial en aquellos casos en los que la intraducibilidad es tan grande que ni siquiera el propio concepto o idea que expresa el autor original existe en el imaginario colectivo de la sociedad del idioma de destino, es utilizar notas al pie de página, donde la traductora se libra por un momento de las cadenas que supone el ceñirse a los conceptos y el formato originales de la obra, y puede explicar aquellas ideas y conceptos especialmente complicados con la libertad que permite la utilización de este recurso.

En la obra analizada, pueden observarse el recurso más utilizado a la hora de abordar los problemas de intraducibilidad, al tiempo que se respeta la musicalidad del texto es la sustitución creativa entre términos que mantuviesen una cierta identidad semántica para respetar la musicalidad y la métrica del texto. En algunos casos, es posible encontrar breves fragmentos en los que se omite la métrica para poder mantener el sentido de la obra original.

Básicamente, la traductora recurre a su creatividad para superar todos estos obstáculos, aunque para ello en muchas ocasiones tenga que modificar la métrica original para sustituirla por una métrica más acorde con el español, como se ha podido ver en varios extractos a lo largo de este trabajo.

Analizados estos problemas, y teniendo en cuenta las especiales circunstancias del chino clásico, idioma original en que fue escrita la obra por Tang Xianzu, se puede concluir que, pese a que existe una gran cantidad de matices, y en especial, de referencias a la cultura popular de la época, la vida cotidiana, la mitología, y además, de referencias dentro de la propia obra, tanto al argumento principal, como al cambio de ambientes en las escenas, la traducción respeta el argumento original, y lo más importante, aquellas referencias con un peso mayor dentro de la obra, aparecen señaladas y explicadas para el lector hispanohablante mediante las notas al pie de página.

La traducción es de gran calidad, especialmente si se tiene en cuenta el empeño en mantener en lo posible el formato de teatro musical en verso de la obra, y

aunque existe margen de mejora de dicha traducción, este margen de mejora no es tanto en la calidad del texto, sino en la explicación de muchos conceptos que pasan desapercibidos. o son directamente omitidos a causa de los muchos supuestos de intraducibilidad que se pueden encontrar a lo largo de la obra.



## 7. BIBLIOGRAFIA

### Obra analizada:

Relinque Eleta, Alicia (2016), Tang Xianzu *el pabellón de las Peonías o historia del alma que regresó*. Madrid: (Edición y traducción) Editorial TROTTA, Pliegos de Oriente

### Libros y artículos de revista

Cala Carvajal, Rafael (2009). De la (in)traducibilidad de la metáfora a la luz de algunas locuciones y unidades fraseológicas del español, francés y catalán. *Revista de Investigación Lingüística*, nº 12 (245-273).

Chen, Weizhan (2005), “*algo interesante sobre caracteres chino antiguo*” (*gu wen zi qu tan 古文字趣谈*). Shang hai: Shanghai Rarebooks Publishing House.

Feng, Ping; Liu, Yuedong; Niu, Jiangtao (2003), *Historia de la literatura china antigua* (《中国古代文学简史》). Pekín: China Environmental Science Press.

Ge Hongbing (2003), *Introducción a la literatura* (《文学概论》). Shanghai: Editorial de la universidad de Shanghai.

Hurtado Albir, Amparo, (2008), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jiang, Liping (2011), *Hola, China*, 《你好, 中国》. Pekín: Higher Education Press.

Leyte, Arturo (2005), DA-SEIN y EREIGNIS: La intraducibilidad filosófica del significado «ser». *Éndoxa: Series Filosóficas*, n.º 20, (745-756). UNED: Madrid

Mao, Jinli; Li, Duo; Liang, Derun; Huang, Juqin; Li, Shiyuan (2001), *Diccionario moderno, Español-Chino, Chino-Español*. Pekín: Editorial de Enseñanza de idiomas extranjeros e Investigación.

- Miller, Harry (2008), *State versus Gentry in late Ming Dynasty, China, 1572-1644*. Berlín: Springer.
- Li Jianjun (2011), *Ministerio de los caracteres chinos, (汉字玄机密码)*. Taiwan: Human Thesaurus Publishing Group.
- Reyes, Alfonso, (1967) *Poema del Cid*, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe
- Tang Xianzu, (1598) *El pabellón de las Peonías o historia del alma que regresó*. Pekín, República Popular de China: Biblioteca de clásicos.
- Wotjak, Gerd (1993), *Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia transléctica*, Universidad de Leipzig.
- Yuan, Xiaoyi; Zou Donglai (2011), *Los problemas básicos de la traducción de literatura (文学翻译基本问题)*. Shanghai: Editorial popular de Shanghai.

#### **Fuentes digitales:**

- Chen, Lang, (2011) The Study of Chinese Characters (中国文字研究) [http://202.120.85.33/Jweb\\_zgwzyj/CN/volumn/current.shtml](http://202.120.85.33/Jweb_zgwzyj/CN/volumn/current.shtml) (Consulta 06/07/2017)
- Zhan Cheng (2007, Literary Translation Needs Literary Theory (文学翻译需要文学理论) <http://www1.gdufs.edu.cn/zt/5/bx/06/1/1-2-3.pdf> (Consulta 09/07/2017)
- Li, Yang (2009) The Research Center for Chinese Ancient Literature of Fudan University (中国古代文学研究中心) <http://www.gdwx.fudan.edu.cn/> (Consulta 02/07/2017)
- Barros Arana, Diego, Manual de composición literaria, Portal dedicado al estudio y difusión de la lengua castellana “Wikilengua” (2017) [www.wikilengua.org/index.php/Castellano\\_antiguo](http://www.wikilengua.org/index.php/Castellano_antiguo) (consulta 17.7.2017)

