



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN LENGUAS, TEXTOS Y
CONTEXTOS

DEFINICIÓN Y RECEPCIÓN DE LA IMAGEN CHINA DE JORGE LUIS BORGES A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN AL CHINO DE CUATRO TEXTOS

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

JINYU ZHU

DIRIGIDA POR

DR. JUAN JOSÉ CIRUELA ALFÉREZ

GRANADA, 2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Jinyu Zhu
ISBN: 978-84-1306-544-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/62935>

AGRADECIMIENTOS

Quisiera aprovechar estas líneas para agradecer a las personas que, de un modo u otro, me han ayudado y guiado en la realización de este trabajo, especialmente al Dr. Juan José Ciruela Alférez, el director de esta tesis, por el enorme esfuerzo que ha invertido en este trabajo. Siempre eficiente, cercano y comprensivo, me ha apoyado a superar todas las dificultades en este camino. Sin su paciencia y orientación no habría podido llegar hasta aquí..

Quisiera expresar mi gratitud a la Dra. Rosa García Gutiérrez, por animarme a dar el primer paso en el mundo de la investigación académica.

Gracias a Chen Hua, Sun Xiaomeng y Sun Anyi, por compartir conmigo todas las alegrías e inquietudes en la vida predoctoral. A Jialing, la primera amiga que conocí en Granada, quien me recibió cuando llegué a Granada hace tres años, totalmente sola y cargada. A Míriam, por su ayuda y ánimos en todo momento. Y a José Luis, por su paciencia y valiosos consejos.

Quiero dejar también constancia de mi gratitud a la Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan y al programa CSC (Chinese Scholarship Council), por haberme apoyado y concedido una beca que me ha posibilitado la estancia en España.

Por último, nada de esto habría sido posible sin el amor y confianza que mis padres depositaron en mí. Y a Cheng, por su compañía y apoyo incondicional.

Echando la vista atrás, ha sido un camino largo e increíble. Estoy agradecida de haber vivido estas experiencias y me quedo con los recuerdos más brillantes y entrañables.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Justificación del tema y la motivación personal	13
1.2. Estado de la cuestión.....	15
1.3. Objetivos	16
1.4. Hipótesis	17
1.5. Metodología	18
1.6. Estructura de la tesis	19
1.7. Nota sobre la transcripción	21
2. MARCO CONCEPTUAL, CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA.....	23
2.1. La imagología	23
2.2. Daniel-Henri Pageaux: el análisis imagológico de tres niveles.....	30
2.3. Otras aportaciones teóricas	34
2.3.1. Los estudios interculturales: diferencia cultural y la mala lectura.....	34
2.3.2. Edward W. Said: Orientalismo	37
2.4. Los estudios descriptivos de la traducción.....	40
2.5. El dinamismo de la equivalencia traductora	42
2.6. La teoría del escopo	43
2.7. La escuela de la manipulación	45
2.7.1. La teoría del polisistema	47
2.7.2. La noción de norma: Toury.....	49
2.8. Los elementos culturales en la traductología	52
2.8.1. El concepto de culturema.....	54
2.8.2. La clasificación de ámbitos culturales y la traducción de los culturemas	55
2.9. Herramienta de análisis: las técnicas de traducción.....	57
2.10. Extranjerización y domesticación	63
2.10.1. El debate sobre la extranjerización y la domesticación en China.....	65
2.11. Los errores de traducción.....	67
2.12. Corpus de análisis	69
2.12.1. Traducciones y traductores	70
2.13. Procesamiento del corpus y metodología	72
2.14. Conclusiones del capítulo	73

PRIMERA PARTE: DEFINICIÓN DE LA IMAGEN CHINA DE JORGE LUIS

BORGES.....	75
3. LA IMAGEN CHINA EN LAS OBRAS DE JORGE LUIS BORGES.....	77
3.1. El acercamiento de Jorge Luis Borges a Oriente.....	77
3.2. China en la “biblioteca borgiana”.....	79
3.3. Exploración de las referencias relacionadas con China en la obra de Borges.....	81
3.3.1. Justificación de la herramienta.....	81
3.3.2. El procesamiento de datos.....	82
3.3.3. Cronograma.....	87
3.4. Borges y la influencia de la filosofía china.....	89
3.4.1. Laozi y Tao Te Ching.....	91
3.4.1.1. La concepción del Tao.....	91
3.4.1.2. Wu wei.....	95
3.4.2. Zhuangzi: el relativismo y el tema del sueño.....	97
3.4.2.1. El relativismo del Zhuangzi.....	99
3.4.2.2. El tema del sueño.....	100
3.4.2.3. La vida y la muerte.....	102
3.4.3. La cosmología antigua china: El yin y el yang, el taijitu.....	105
3.4.4. I Ching.....	107
3.4.5. Borges y el budismo.....	109
3.5. La literatura china a los ojos de Borges.....	112
3.6. La recepción borgiana de la cultura china por otras fuentes importantes....	115
3.7. La enciclopedia china.....	118
3.7.1. Juego intertextual: una enciclopedia inventada.....	118
3.7.2. La Enciclopedia Perdida.....	121
3.8. Borges: ¿un caso más de la exotización de China?.....	123
3.9. Conclusiones del capítulo.....	127
4. LA IMAGEN DE CHINA EN “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”, “LA VIUDA CHING, PIRATA”, “MURALLA Y LOS LIBROS” Y “PARÁBOLA DEL PALACIO”.....	129
4.1. “El jardín de senderos que se bifurcan”.....	130
4.1.1. La concepción artística del jardín chino: el laberinto oriental.....	134
4.1.2. Análisis imagológico: la imagen del Otro en el cuento.....	138
4.1.2.1. Una “bifurcación” del contexto histórico.....	142
4.2. “La viuda Ching, pirata”.....	146
4.2.1. La imagen de China en “La viuda Ching, pirata”.....	149

4.2.1.1. Análisis del onomástico y las manifestaciones de la cultura del Otro	150
4.2.1.2. Estructura narrativa y el desenlace simbólico.....	157
4.3. “La muralla y los libros”.....	163
4.3.1. Hipótesis enunciadas en “La muralla y los libros”	165
4.3.2. La sombra y el espejo de Qin Shi Huang.....	170
4.4. “Parábola del palacio”.....	172
4.4.1. Entre el emperador y el poeta: antítesis irreconciliable	173
4.4.2. La imagen de China en un palacio imaginario.....	177
4.5. Conclusiones del capítulo	179
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CORPUS Y VALORACIÓN DE LA RECEPCIÓN DE LA IMAGEN CHINA.....	181
5. LA TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE BORGES EN CHINA	183
5.1. La traducción de las obras de Borges en China	183
5.2. La influencia de Borges sobre los escritores chinos contemporáneos.....	187
5.3. Elaboración del modelo de análisis de los textos meta.....	190
6. LAS TRADUCCIONES DE “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”	191
6.1. Análisis del texto meta 1: <i>Jiaocha xiaojing de huayuan</i> 交叉小径的花园 (1983).....	191
6.2. Análisis del texto meta 2: 小径分岔的花园 (2015).....	199
6.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta.....	208
6.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “El jardín de senderos que se bifurcan”	209
6.4.1. Identificación de los culturemas en el TO1 y su traducción en los textos meta	209
6.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas	228
6.4.3. La traducción de los nombres chinos existentes en el TO1	230
6.5. Los errores de traducción en el TM1 y el TM2	233
6.5.1. Análisis de los errores de traducción en el TM1.....	233
6.5.2. Análisis de los errores de traducción en el TM2.....	235
6.5.3. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs	237
7. LAS TRADUCCIONES DE “LA VIUDA CHING, PIRATA”	239
7.1. Análisis del texto meta 3: <i>Nü haidao</i> 女海盜 (1992)	239

7.2. Análisis del texto meta 4: <i>Nü haidao Zheng Guafu</i> 女海盜郑寡妇 (2015)	243
7.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta	247
7.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “La viuda Ching, pirata”	247
7.4.1. Identificación de los culturemas en el TO2 y su traducción en los textos meta	248
7.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas	265
7.4.3. Revisión de la posición del traductor a través del análisis onomástico	267
7.5. Valoración del nivel de intervención de los traductores en la traducción del edicto imperial	270
7.6. Los errores de traducción en el TM3 y el TM4	279
7.6.1. Análisis de los errores de traducción en el TM3	279
7.6.2. Análisis de los errores de traducción en el TM4	281
7.6.3. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs	283
8. LAS TRADUCCIONES DE “LA MURALLA Y LOS LIBROS”	285
8.1. Análisis del texto meta 5: <i>Chengqiang he shu</i> 城墙和书 (1995)	285
8.2. Análisis del texto meta 6: <i>Changcheng he shu</i> 长城和书 (2015)	292
8.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta	299
8.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “La muralla y los libros”	299
8.4.1. Identificación de los culturemas en el TO3 y su traducción en los textos meta	299
8.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas	313
8.5. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs	315
9. LAS TRADUCCIONES DE “PARÁBOLA DEL PALACIO”	317
9.1. Análisis del texto meta 7: <i>Huanggong de yuyan</i> 皇宫的寓言 (1983)	317
9.2. Análisis del texto meta 8: <i>Huanggong de yuyan</i> 皇宫的寓言 (1996)	318
9.3. Análisis del texto meta 9: <i>Guanyu gongdian de yuyan</i> 关于宫殿的寓言 (2016)	320
9.4. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta	321
9.5. Análisis de los culturemas relacionados con China en “Parábola del palacio”	321
9.5.1. Identificación de los culturemas en el TO4 y su traducción en los textos meta	321
9.5.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas	329

9.6. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs	330
10. DISCUSIÓN GLOBAL	335
10.1. Inventario de las técnicas de traducción	335
10.1.1. Análisis de los resultados del TM1 y el TM2	339
10.1.2. Análisis de los resultados del TM3 y el TM4	341
10.1.3. Análisis de los resultados del TM5 y el TM6	344
10.1.4. Análisis de los resultados del TM7, el TM8 y el TM9	346
10.2. La imagen china de Borges a través de las traducciones al chino y la imagen de Borges a través de los ideogramas	347
10.2.1. Contraste del estilo traductor: el TM1 y el TM2	347
10.2.2. Invisibilidad del traductor en el TM3 y el TM4	348
10.2.3. Intervención traductora en el TM5 y el TM6.....	351
10.2.4. La imagen china fugaz en el TM7, TM8 y el TM9	353
11. CONCLUSIONES FINALES.....	355
11.1. Aportaciones y limitaciones.....	369
11.2. Futuras líneas de investigación	370
ÍNDICE DE FIGURAS.....	371
BIBLIOGRAFÍA	375
APÉNDICE.....	385
Apéndice 1. Referencias a China en las obras de Borges.....	385
Apéndice 2. Empleo de las frases hechas en el TM1 y el TM2.....	388
Apéndice 3. Recopilación de los errores de traducción en el TM1	391
Apéndice 4. Recopilación de los errores de traducción en el TM2	400
Apéndice 5. Recopilación de los errores de traducción en el TM3	403
Apéndice 6. Recopilación de los errores de traducción en el TM4	415
Apéndice 7. Recopilación de los errores de traducción en el TM5	419
Apéndice 8. Recopilación de los errores de traducción en el TM6	421
Apéndice 9. Recopilación de los errores de traducción en el TM7	422
Apéndice 10. Recopilación de los errores de traducción en el TM8	424
Apéndice 11. Recopilación de los errores de traducción en el TM9	425

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema y la motivación personal

En su obra *El canon occidental* Harold Bloom define así su teoría de “extrañeza”: “Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos” (Bloom, 2005: 13). Esa experiencia justamente puede servir para describir el efecto que provoca la lectura de las obras de Jorge Luis Borges.

Dentro del universo literario del maestro argentino, la curiosidad por Oriente le dirige a una exploración incansable por ese mundo misterioso y lleno de contribuciones culturales a los grandes enigmas metafísicos. En sus obras aparecen con frecuencia referencias, creencias, disciplinas intelectuales y figuras de Oriente: China, Japón, la India, Persia etc. Pero entre todas ellas, la imagen de la China ocupa un lugar especial. Son muchas las referencias explícitas a la cultura y la literatura chinas en su obra, pero además se percibe la huella profunda en su mentalidad, sirviéndole de contrapunto desde el que edificar o sugerir eficazmente su singular y permanente cuestionamiento o problematización de las certezas occidentales.

En concreto, la imagen de China existe en diferentes niveles en la obras de Borges. En algunos de sus textos es el escenario principal y la clave de la creación, como es el caso de “La viuda Ching, pirata”, que trata de la historia de una viuda pirata en el Mar Amarillo, cercada y derrotada finalmente a través de la magia. Es el caso también de “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde se entretajan ingeniosamente ideas filosóficas y los ingredientes de una historia policíaca y un tratamiento profundo de la cultura china. “La Muralla y los libros” nos muestra una interpretación de la eternidad, a partir de dos hechos históricos en el reinado del primer emperador de la dinastía Qin

(247 a.C.-221 a.C.): la construcción de la Gran Muralla y la destrucción de los libros del pasado. En “Parábola del palacio”, el poeta recitó una composición que incluía la eternidad, un cuento típico del pensamiento filosófico y metafísico de Borges. En otras ocasiones Borges hace referencias y comentarios sobre los textos clásicos chinos como en “Arthur Waley. Shi King. Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo”, donde tradujo tres poemas del *Clásico de poesía*, el libro de poesía más antiguo de China; otras reflexiones sobre literatura y filosofía chinas están en “Chuang Tzu”, donde Borges expresa su admiración por este gran filósofo chino; “Un museo de literatura oriental”; “*Chinese fairy tales and folk tales*, traducidos por Wolfram Eberhard”; “Tsao Hsue Kin. *El sueño del aposento rojo*”, reseña sobre una de las más grandes novelas de la antigua China.

La absorción de la literatura nunca ha sido unilateral. Mientras que China marcaba cierta influencia en Borges, los lectores chinos iban fijándose en este escritor del otro lado del mundo, y descubriendo la imagen de la otra China en sus obras. El encuentro de Borges y los escritores jóvenes chinos incluso cambió, en cierto punto, el rumbo de la creación literaria de la China contemporánea. Sin embargo, no podemos olvidar que tanto los escritores como los lectores chinos recibieron a Borges a través de las traducciones, por lo que enfrentamos las siguientes cuestiones: Lo que leyeron los lectores chinos: ¿se trata de una traducción fiel? ¿Qué elementos habrán ganado o perdido las traducciones? ¿Mantiene el mismo sentido estético el Borges en las traducciones chinas?

La cuestión de la imagen china de Jorge Luis Borges me ha interesado desde que cursé el Máster en Literatura Europea y Enseñanza de Lenguas en la Universidad de Huelva, cuando presenté el TFM sobre el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, centrado en el análisis de la ficción china elaborada por Borges, y del cual extraje algunas primeras conclusiones. Dicho estudio ha confirmado y reforzado mi interés por la imagen china en las obras de Borges en general, y también mi curiosidad por profundizar la investigación en el sentido traductológico. Pretendemos interpretar con exactitud el sentido de China en su obra, valorando el grado de

comprensión y conocimiento de esta cultura y la naturaleza de su representación literaria. Creemos que nuestro trabajo puede aportar nuevas ideas sobre la imagen china de Borges a través de las traducciones, un campo aún muy poco investigado al que esperamos contribuir con nuestro estudio.

1.2. Estado de la cuestión

En la inmensa bibliografía de Borges, aunque la presencia de lo oriental en general y lo chino en particular ha sido reiteradamente apuntado por los estudiosos, queda por interpretar esas referencias con exactitud y examinarlas en profundidad. Debido sobre todo al desconocimiento generalizado del mundo cultural chino, hasta el momento, han sido pocos los comentarios críticos, comparaciones detalladas y análisis profundos sobre China y Borges. Hay que esperar al siglo XXI para encontrar algunos estudios de mayor enjundia que no se limiten sólo a anotar una presencia o a mencionar una referencia oriental. Los trabajos de autores occidentales actuales de mayor profundidad son, sobre todo, los de Echavarría Ferrari (1999), quien estudió el arte de la jardinería china en Borges, y Balderston (2002), sobre la “enciclopedia china”. Además, Rodríguez Larreta (2012) estudió en profundidad las fuentes que recibió Borges de China, y Aubry (2013) mencionó la influencia de Borges en China. Cabe destacar la tesis doctoral de la Dra. Yang Yin (1993) presentada en la Universidad de Arizona, uno de los primeros trabajos que se centran en la influencia de las filosofías chinas que recibe Borges. En uno de los capítulos se analizó el laberinto de Borges en el contexto oriental, especialmente los preceptos extraídos del taoísmo y del budismo.

Por otro lado, es imprescindible el manejo de bibliografía escrita en chino sobre las cuestiones relacionadas con este país oriental, ya que la mayoría de los estudios que han tocado este asunto ha sido obras de autores chinos. Al igual que en otras partes del mundo, Borges ha sido uno de los escritores más emblemáticos y visitados por la

crítica china. Sin embargo, los estudios existentes en lengua china han sido enfocados principalmente en su estilo literario, pensamiento, estilo narrativo, etc.

Los principales trabajos dedicados a nuestro tema han sido centrados o bien en Borges y China en general (Zhao Shixin, 2008; Cai Qian, 2010), o bien en la influencia de Borges en los escritores vanguardistas contemporáneos chinos (Zhang Xuejun, 2004; Wu Gaoyuan, 2011), pero todos fueron escritos por investigadores que no tienen conocimiento de la lengua española, y que partieron desde el punto de vista de la literatura comparada. Por lo tanto, no podemos omitir el hecho de que tanto los escritores como los lectores chinos recibieron a Borges a través de las traducciones, las cuales aún no se han investigado por completo. Es decir, la versión china del escritor argentino todavía no ha sido cotejada con su lengua original. Ese es uno de los motivos por los que hemos decidido acometer esta tesis doctoral. Desde nuestra pertenencia a Oriente confiamos en poder aportar nuevas perspectivas que ayuden a llenar este vacío y completar las reflexiones existentes sobre este gran maestro literario.

1.3. Objetivos

El principal objetivo de esta tesis es identificar la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges y, a partir de esto, analizar cómo esa imagen se recibe en China a través de la traducción al chino de cuatro textos suyos y las posibles influencias.

Los objetivos específicos que nos planteamos para alcanzar este objetivo son los siguientes:

- Constituir un marco conceptual apropiado para el análisis de la imagen china en la obra de Borges y sus traducciones al chino.
- Identificar las relaciones intrínsecas entre el legado cultural e intelectual chino y la cosmovisión de Borges y precisar cómo y por qué el autor configura en su mente y

plasma en su obra la cultura china.

- Analizar la imagen china en los textos de nuestro corpus.
- Elaborar nuestro modelo de análisis de los elementos culturales en las traducciones y las técnicas traductorales empleadas, así como valorar su calidad de traducción.
- Investigar la recepción de la imagen china en las traducciones de las obras de Borges al chino y sus posibles influencias.

1.4. Hipótesis

La hipótesis general de nuestra investigación consiste en que la existencia de la imagen china en Borges es evidente en sus obras, que ha sido marcada especialmente en la traducción de sus obras del español al chino.

Abordamos esta investigación con el planteamiento de las siguientes hipótesis más específicas:

- La imagen china que Borges elabora en sus obras debe entenderse desde su concepción de la literatura y la filosofía, y es utilizada por su potencia creativa e imaginativa, pero del mismo modo afronta Borges otras tradiciones culturales desde su radical escepticismo.
- La traducción de las obras de Borges del español al chino ha planteado muchísimas dificultades, sobre todo en la traducción de los elementos culturales, por ser dos idiomas de considerable distancia lingüística y cultural. El traductor se ve obligado a adoptar múltiples métodos para resolver el escollo existente. Durante este proceso es inevitable que se produzcan inadecuaciones o desviaciones en la traducción.

- La existencia de la imagen china en las obras de Borges atrae una atención especial tanto de los traductores como de los lectores chinos. La solución adoptada para transmitir tal imagen depende del método o la norma que siguen los traductores.

1.5. Metodología

Principios metodológicos

Dado que nuestra investigación se enmarca dentro de la literatura comparada y los estudios descriptivos de la traducción literaria, la metodología empleada será fundamentalmente descriptiva. La realización de este trabajo incluye las siguientes etapas:

- a) Revisar el estado de la cuestión.
- b) Definir el objeto de estudio a través del análisis de la imagen china de Borges.

Clasificaremos la imagen china de Borges en varios aspectos, tales como la filosofía, la literatura, la religión, la historia, etc. Trataremos de mostrar cómo la imagen china alcanza un valor y una significación tan particulares en las obras de Borges.

- c) Establecer el marco teórico y las técnicas de análisis apropiadas para nuestra investigación.
- d) Seleccionar nuestro corpus: las obras de Borges en que China ocupa un puesto relevante, traducidas directamente del español al chino.
- e) Explorar la representación particular de China en la obra de Borges, siguiendo sobre todo el análisis imagológico de tres niveles que propone Pageaux (1994): palabra, relación jerarquizada y argumento.
- f) Analizar de forma descriptiva los elementos culturales (culturemas) que generan problemas de traducción, así como las técnicas traductológicas utilizadas.

A fin de realizar tal análisis, adoptamos la clasificación de culturemas que propone Molina (2006) por su concepción flexible y funcional. También consideramos importante utilizar las técnicas de traducción como el instrumento descriptivo que nos ayudará a identificar y clasificar la toma de decisiones del traductor en el proceso de traducción. Seguiremos la clasificación de Molina (2006) por sus terminologías definitorias, aplicables a nuestro objeto de estudio. De este modo, lograremos resultados sobre la frecuencia del uso de cada técnica y de ahí, extraeremos conclusiones válidas y fiables.

Después de presentar el marco conceptual y las herramientas que utilizaremos en el análisis traductológico, acometeremos un estudio cuantitativo de las técnicas de traducción aplicadas en nuestro corpus, con el cual pretendemos posteriormente revelar las normas que pueden haber sido adoptadas por el traductor, desde un punto de vista cualitativo.

g) Extraer datos significativos para nuestra investigación, que sean representativos para interpretar la recepción de la imagen china de Borges a través de las traducciones.

Con los resultados obtenidos, extraeremos conclusiones para tener una visión panorámica de la interpretación de la imagen china en las traducciones.

1.6. Estructura de la tesis

Esta tesis doctoral se divide en dos partes diferenciadas: en la primera se aborda la definición de la imagen china de Jorge Luis Borges y en la segunda, su recepción a través de las traducciones del español al chino. Es decir, la primera se centra más en el aspecto literario y la segunda en el traductológico. El análisis literario ayudará a facilitar la práctica de la traducción, y al mismo tiempo el estudio traductológico se nutrirá de los aspectos literarios. Estos dos campos son valiosos para nuestro estudio,

dado que tienen por objeto el estudio del mismo tipo de relaciones culturales, aunque desde ámbitos teóricos distintos.

En el segundo capítulo haremos una revisión de las propuestas teóricas que están relacionadas con nuestro objeto de estudio, desde las perspectivas literaria y traductológica. Estas nos sirven para consolidar el marco conceptual de la investigación, concretar la terminología, definir los criterios para elaborar nuestro corpus, así como formular el modelo de análisis.

En el tercer capítulo examinamos de manera exhaustiva la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges. Clasificamos los datos de las referencias vinculadas con China y a través ejemplos representativos, averiguamos las influencias más relevantes que ha recibido el autor argentino.

En el cuarto capítulo llevamos a cabo el estudio de la imagen de China reflejada en los cuatro textos de nuestro corpus. Seguimos las pautas del modelo de análisis imagológico presentado en el segundo capítulo y procuramos confirmar que la existencia de la imagen china en Borges es evidente en sus obras, entendida desde su concepción de la literatura y la filosofía y utilizada por su potencia creativa e imaginativa.

El quinto capítulo está dedicado al análisis traductológico. Tras recorrer la historia de la traducción de las obras de Borges en China y sus influencias, presentamos los procedimientos de nuestro modelo de análisis. La estructura del análisis de cada texto consta de los siguientes aspectos: la identificación de los factores extratextuales de los textos meta, las normas que operan sobre ellos, la traducción de los culturemas y las técnicas traductorales empleadas, así como la valoración de la calidad de traducción. Después de cada análisis presentamos los datos y resultados obtenidos.

En el sexto capítulo comparamos los resultados, que nos permiten plasmar la recepción de la imagen china por parte de la comunidad meta, a través de estas traducciones.

En el séptimo capítulo presentamos las conclusiones finales y a partir de ahí planteamos las futuras líneas de investigación. Cerramos la tesis con la bibliografía que hemos consultado a lo largo de la investigación. Por último incorporamos los apéndices en que se presentan los datos concretos que no se han podido mostrar en los capítulos anteriores, así como un índice de tablas y diagramas para facilitar una consulta rápida.

1.7. Nota sobre la transcripción

En esta investigación hemos adoptado el pinyin como el principal método de transcripción de la lengua china, aunque respetamos otras transcripciones, sobre todo las que utiliza Borges en su obra o según convenga en cada caso. Para facilitar la lectura, no indicamos los tonos en la transcripción. Al escribir una palabra china, seguimos el siguiente orden: el pinyin en cursiva, seguido de los caracteres chinos y, en su caso, su traducción al español entre comillas.

2. MARCO CONCEPTUAL, CORPUS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA

El marco teórico que sustenta esta tesis tiene una doble vertiente: la literaria y la traductológica. La primera se inscribe en el ámbito de la literatura comparada (apartados 2.1.—2.3.) y la segunda se centra en el estudio traductológico, constituyendo nuestro objetivo principal (apartados 2.4.—2.10.).

En este capítulo se va a exponer cuál es el marco conceptual que sirve de guía para nuestro objeto de estudio, es decir, la definición de la imagen china de Jorge Luis Borges, a fin de resolver la primera cuestión: ¿cómo se define la imagen del Otro en la literatura? Partimos de los conceptos teóricos de la imagología comparada, más concretamente, de los estudios del comparatista francés Daniel-Henri Pageaux, que nos proporcionan conceptos teóricos fundamentales para nuestra investigación. También hemos tenido en cuenta las aportaciones teóricas de los estudios interculturales, así como el orientalismo de Edward W. Said. En los apartados 2.12.—2.13. elaboraremos el corpus de análisis y la metodología para realizar nuestro estudio.

2.1. La imagología

La literatura comparada se suele entender como “cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales” (Guillén, 1985: 13). El carácter supranacional de la literatura comparada es lo que la diferencia de la “literatura general”, debido a la superación de las fronteras nacionales y lingüísticas.

La definición del término/ ámbito “ literatura comparada” es muy amplia, debido al

ámbito que abarca: literaturas del mundo y la relación de la literatura con las otras disciplinas. La denominación “literatura comparada” se acuñó a finales del siglo XVIII y a principios del XIX, posiblemente bajo la influencia de las disciplinas como la antropología y la anatomía (la denominación “literatura comparada” ha sido tomada de la “anatomía comparada”). Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la conciencia cada vez más clara de la existencia de las diferencias e influencias de las distintas literaturas promovió el surgimiento de la literatura comparada como disciplina moderna independiente.

La necesidad de encontrar un marco conceptual que sirve para explorar “la imagen china” de Borges nos lleva a utilizar los conceptos teóricos aportados por la imagología comparada, una rama de la literatura comparada. La palabra “imagología” deriva del latín *imago*, que significa imagen. El objeto de la disciplina es el estudio de las imágenes literarias: las del Yo (*autoimages*, las imágenes del propio pueblo) y las del Otro (*heteroimages*, las imágenes de otros pueblos). Nora Moll propone la siguiente definición de imagología en el capítulo VIII del libro *Introducción a la literatura comparada*:

Por imagología se entiende, pues, el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor. El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive (Moll, 2002: 349).

La imagología, en el sentido de la literatura comparada, no se interesa por todo tipo de imágenes, sino que examina la representación de la imagen de un país extranjero en la literatura, es decir, la imagen del “Otro”. En primer lugar, la imagología pretende superar los estereotipos tradicionales a la hora de interpretar las relaciones entre culturas; por otro lado, desarrollar la comprensión de la identidad y la alteridad a través de las imágenes. Basándose en este conocimiento, se construye la imagen del

extranjero como el “Otro”.

Durante la etapa tradicional de la imagología, de finales del siglo XIX y la mitad del XX, destacan los comparatistas Fernand Baldensperger y Paul Hazard, quienes plantearon las representaciones recíprocas de los pueblos a través de la literatura y sentaron las primeras bases que empujarían el mejor entendimiento entre los pueblos. Aunque su investigación todavía presenta cierta concepción determinista de los “caracteres nacionales” (Moll, 2002: 352), supone un paso más hacia la perspectiva supranacional y la mentalidad cosmopolita.

Tras la Segunda Guerra Mundial, los estudiosos franceses (la llamada “escuela francesa”) contribuyeron al establecimiento de la imagología tradicional. Jean-Marie Carré, uno de los fundadores más importantes, publicó en 1947 el libro *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)* (*Los escritores franceses y la mirada alemana 1800-1940*), en que pretendía demostrar la construcción de una visión distorsionada del otro país. A pesar de la herencia positivista, es considerado como el comienzo de la imagología por tratar de investigar las relaciones espirituales entre las naciones y sus literaturas. Por lo tanto, en el prólogo que redactó Carré para *La literatura comparada* de Marius-François Guyard, se planteó que la literatura comparada debía entenderse como “la recíproca interpretación de los pueblos, de los viajes y de los espejismos” (Guyard, 1957: 8). El intento de promover el entendimiento entre los pueblos supone un esbozo de la definición de la imagología moderna, y proporciona fundamento a la consolidación metodológica de esta disciplina. Sin embargo, el trabajo de Carré, que ha sido profundamente influenciado por las dos guerras mundiales, presenta una excesiva ideología nacionalista y eurocentrista, cuyo interés esencial reside en los pueblos y naciones exclusivamente europeos.

En el libro *La literatura comparada (La littérature comparée)* del comparatista Marius-François Guyard, discípulo de Carré, se expone por primera vez el estudio teórico de las imágenes del “extranjero”. Guyard atenuó la importancia del análisis de

“las ilusorias influencias generales” (Guyard, 1957: 118-119) e hizo especial hincapié en la elaboración de la imagen de una nación en las conciencias individuales y colectivas. Consideraba que en la imagen simplificada de los otros pueblos sólo subsistían unos rasgos, que a veces eran esenciales respecto al original y que en otros momentos eran accidentales, provocando así un gran cambio de perspectiva en el estudio de la imagología.

Nora Moll señala que el impulso que dieron los comparatistas franceses a mediados del siglo pasado debe ser considerado como el resultado de un lento desarrollo dentro del comparatismo literario, o mejor dicho, dentro de la “escuela francesa” (Moll, 2002: 353). Mientras tanto, cabe destacar que su investigación sigue atrapada en la llamada “psicología de los pueblos”, muy influenciada por el positivismo decimonónico. Como apunta Fischer (Fischer, 1981: 33, citado en Sánchez Romero, 2005: 10):

El investigador francés Carré consideraba que la tarea de las investigaciones imagológicas consistía en la investigación de la historia de las imágenes de otro país existentes en una nación determinada, para así sustituir las imágenes falsas por imágenes más objetivas o reales.

La imagología no ha estado exenta de críticas, especialmente a mediados del siglo pasado, debido a la crisis general que sufrió la literatura comparada. Los detractores cuestionaban los métodos positivistas obsoletos que se utilizaban, puesto que los estudios tradicionales de la literatura comparada estaban muy influidos por el positivismo y el científicismo desde el principio de su nacimiento. El papel prioritario que desempeñaba el análisis de fuentes e influencias restringía enormemente el ámbito de estudio de la disciplina. Las voces más conflictivas vinieron del crítico estadounidense René Wellek. En su famoso discurso de 1958 “The crisis of comparative literature”, Wellek resumió los síntomas que adolecía la literatura comparada, tales como la delimitación artificial del tema y de la metodología, el concepto mecanicista de las fuentes e influencias, así como la motivación dirigida por el nacionalismo cultural (Wellek, 1965).

Para Wellek, la imagología se trata de una extensión inadecuada de la literatura

comparada. Critica los aspectos negativos del planteamiento sociológico y etnopsicológico, considerando las propuestas de Carré y Guyard como un estudio fútil de la opinión pública, que solamente muestran interés por las relaciones literarias nacionales y la psicología colectiva:

It is national psychology, sociology, and, as literary study, nothing else but a revival of the old *Stoffgeschichte*. [...] This extension of comparative literature implies a recognition of the sterility of the usual subject matter—at the price, however, of dissolving literary scholarship into social psychology and cultural history (Wellek, 1965: 284-285).

Según Wellek, defensor del estudio inmanente del texto, el interés esencial de la “escuela francesa” reside en los aspectos exteriores al estudio literario, reduciendo la literatura comparada a una disciplina auxiliar de las filologías nacionales. La crítica de Wellek, a pesar de ser controvertida y fuerte, implica la situación del subdesarrollo de la imagología de la primera mitad del siglo XX.

La nueva investigación imagológica se llevó a cabo a partir de los años sesenta, con métodos innovadores, sobre todo para la valoración de las relaciones culturales mundiales. Este cambio supone un distanciamiento del predominio del estudio comparatístico centrado en el examen de “influencia” y “fortuna”, es decir, de la investigación positivista. Hasta la actualidad se han desarrollado dos corrientes imagológicas principales: la primera, representada por el crítico belga Hugo Dyserinck, y la otra, encabezada por el estudioso francés Daniel-Henri Pageaux. Sin embargo, las innovaciones de la imagología siguen sus estrechas relaciones interdisciplinarias con las ciencias sociales, alejándose de la despolitización y universalización de la investigación literaria que sostiene Wellek. En cambio, han sido precisamente las otras disciplinas de las ciencias sociales las que aportan las innovaciones al desarrollo de la imagología.

El comparatista Hugo Dyserinck y su discípulo M.S. Fischer (la denominada “escuela de Aquisgrán”) impulsaron la innovación metodológica de la imagología. Dyserinck reivindicó ante todo los planteamientos de la escuela francesa, destacando el influjo

de las imágenes (o *mirages* como denomina Carré) sobre la opinión pública. Por otro lado, abrió una serie de perspectivas nuevas: visión de la traducción como un hecho literario, cuestiones ético-políticas, así como estudios de las imágenes de carácter extraliterario. El estudio de Dyserinck amplió significativamente el concepto teórico de la disciplina, pero aún no existía una clara definición de términos como imagen, estereotipo o prejuicio, empleados por la disciplina de la imagología comparada (Sánchez Romero, 2005: 11). El estudioso belga pretende que la imagología contribuya a eliminar los obstáculos del entendimiento entre las culturas, en este caso, las culturas europeas. Cabe destacar que siendo seguidor de las propuestas de Carré y Guyard, Dyserinck también sostiene que la literatura comparada es una disciplina exclusivamente europea. Esta postura eurocentrista ha quedado invalidada frente al contexto internacional, debido a la restricción a la aplicación de la teoría en un ámbito multicultural.

Daniel-Henri Pageaux inició una nueva fase de los estudios imagológicos. El estudio imagológico que elaboró acuña la concepción del término “imagen” como relaciones entre el “yo” y el “otro”, desde una perspectiva más genérica. Según él, el proceso de la conformación de la imagen se desarrolla bajo la significación social y cultural. De este modo, de la presencia del Otro procede la autopercepción de la identidad propia. Pageaux plantea modificaciones con respecto al sentido original de la imagología, estableciendo vinculaciones entre los estudios imagológicos y otras disciplinas como la historia de las mentalidades, la antropología y la semiología. El comparatista francés propone la noción del “imaginario cultural” (*imagerie culturelle*), destacando el campo de la llamada “paraliteratura”: los géneros de carácter de masas como la novela de espionaje y los cómics.

Jean-Marc Moura es uno de los imagólogos más representativos de la nueva escuela francesa. Moura propone el método de “interpretación imagológica textual”. Según él, la imagen que se estudia en la imagología presenta tres aspectos: primero, la imagen deriva de la representación de lo extranjero o lo extraño; en segundo lugar, la imagen se analiza como producto de una nación (sociedad, cultura); por último, la imagen es

la creación del autor bajo su propia percepción (Moura, 2001: 25). Según Moura, las imágenes por un lado reflejan las realidades sociales y culturales de los países extranjeros, y por otro lado están mezcladas con las emociones y pensamientos particulares. Muy influido por la teoría de la hermenéutica de Paul Ricoeur (Ricoeur, 1986/ 2015), sobre todo la denominada “imaginación reproductiva y productiva”, el imagólogo francés hace hincapié en las nociones como el imaginario social, ideología, así como utopía.

Desde los años ochenta, la imagología ha expandido su campo de investigación, adquiriendo nuevas ideas y métodos. El enfoque del estudio imagológico ha dejado de ceñirse al análisis textual concreto y se ha diluido la percepción del “cotejo” de las imágenes con su prototipo, es decir, argumentar si las imágenes son fieles o no a la historia y la realidad. En la actualidad, la autenticidad de las imágenes ha sido desplazada a un segundo plano, la nueva perspectiva requiere que los investigadores tengan en cuenta todo el material cultural que se usa para escribir, pensar y vivir, a fin de descifrar los factores influyentes que intervienen en la literalización de los objetos extranjeros. La imagología se está encaminando hacia un ámbito más vasto e interdisciplinar, vinculada estrechamente con otros campos de las ciencias humanas y sociales.

Como nuestro objeto de estudio trata de la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges, es primordial tener en cuenta que la China presentada en los escritos borgianos no es la “real” o la “objetiva”, y que ha sido observada como “el Otro” a lo largo de las críticas occidentales. A continuación revisaremos los métodos teóricos de los estudios imagológicos y por lo tanto, queremos examinar la imagen china de Borges desde nuestra pertenencia a este país oriental, para sacar conclusiones desde perspectivas de ambas culturas, en vez del análisis unidireccional.

2.2. Daniel-Henri Pageaux: el análisis imagológico de tres niveles

A partir de los años setenta, el comparatista francés Daniel-Henri Pageaux desarrolló su noción de “imaginario cultural” (*imagerie culturelle*). Con respecto al concepto de la imagen, que constituye el núcleo del objeto de estudio, Pageaux propone la siguiente definición:

La imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten o que la propagan), revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan (Pageaux, 1994: 103).

Pageaux formula que la imagen procede de una toma de conciencia, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá (1994: 103). De este modo, la presencia del Otro es transformada en un factor que influye en la construcción de la identidad del propio Yo, a través de “mirar” hacia afuera. Mientras se observa (o se imagina) a un país extranjero, se define a sí mismo mediante las valoraciones culturales de origen distinto.

En “De la imagería cultural al imaginario”, un artículo publicado en *Compendio de literatura comparada* en el año 1994, Pageaux perfila el carácter imaginario de la imagen del extranjero como un conjunto vasto y complejo (Pageaux, 1994: 103). Según él, la imagen literaria del Otro aparece como el producto de la imaginación del autor, y por consiguiente, se realiza un aislamiento de los estudios de carácter exclusivamente objetivo. La observación de Pageaux acerca del grado de “realidad” de la imagen es uno de los motivos por los que utilizamos su propuesta de análisis imagológico en esta tesis.

En el estudio imagológico elaborado por Pageaux (1994: 103), la imagen literaria supone un conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de *literaturización* a la vez que de *socialización*. Es decir, los factores predominantes a lo largo de este proceso son, respectivamente, el observador (autor) y el colectivo (lector). Como la imagen se trata de una representación, está preñada, de forma implícita, de la mentalidad del mismo escritor, quien no ha copiado lo real, sino que

ha creado la imagen a fin de expresar sus propias necesidades. No se debe juzgar la fidelidad, o el grado de realidad de ella, ya que las materias (o sustancias) de las que se alimenta la imaginación han sido compuestas por el autor, quien hace recortes de la realidad percibida.

Por otro lado, las imágenes del Otro han de experimentar la recepción subjetiva del colectivo, en este sentido, la atención de Pageaux por el estudio de las recepciones coincide con la imagología tradicional. Para él, el lector público desempeña el papel de la identificación del propio país y de otras naciones. El imaginario colectivo puede reforzar la conciencia del “yo”, contrapuesto a “los otros”, y homogeneizar a una imagen nacional.

Y aquí vemos que existe una naturaleza dual: veracidad y pensamientos, identidad y alteridad. La consecuencia de estas propuestas de Pageaux es que no es necesario indagar hasta qué punto las imágenes literarias son fieles a su prototipo de la realidad, ya que la representación de la imagen se trata de un proceso subjetivo, influido por muchos factores. A los ojos de Pageaux, lo importante es conocer los fundamentos, los componentes, el funcionamiento y la función social (1994: 105), a la hora de analizar una imagen. Este cambio de horizonte —estudiar la “verdad” de la imagen, en vez de su “falsedad”— nos anima a explorar el proceso de la creación literaria de Borges, definir los factores que influyen en la recepción de la imagen china, y descubrir las similitudes y diferencias entre el Yo y el Otro.

Para los lectores, los textos constituyen fuentes importantes que transmiten informaciones. Sin embargo, el estudio meramente textual, el que simplemente versa sobre el texto y su contexto, dista mucho de ser suficiente. El investigador de las imágenes ha de tener presente también las condiciones de producción y de difusión de los textos, así como cualquier material cultural con el que se ha escrito, pero también pensado e incluso vivido (Pageaux, 1994: 103). La búsqueda de este “material cultural” puede partir de varias perspectivas, tales como la situación social y cultural, la tradición cultural e ideológica del texto, etc., a fin de identificar la articulación

entre la representación literaria y la cultura “que mira”. Además, tiene que prestar atención a los elementos que ha seleccionado el escritor para elaborar su representación del extranjero, a la significación social y cultural que subyace en las razones de la selección de ellos.

Pageaux propone estudiar la imagología como un texto programado, compuesto por tres elementos con un orden de complejidad creciente: la palabra, la relación jerarquizada y el argumento (Pageaux, 1994: 111). El comparatista francés recurre a diversas disciplinas, tales como el análisis histórico, la semiología o la antropología que pueden participar en la construcción de la imagen. El análisis de los tres niveles proporciona métodos teóricos para identificar la imagen de manera clara y eficaz.

El primer elemento constitutivo de la imagen consiste en las palabras clave que facilitan la difusión de una imagen del Otro, es decir, el análisis lexical (Pageaux, 1994: 118). Es importante captar las repeticiones, adjetivación y cualquier manifestación lingüística que el escritor ha seleccionado (tiempo, espacio, personajes, nombres, etc.). Al mismo tiempo se estudian las palabras que remiten una noción religiosa, política y filosófica. En fin, se buscan las palabras que permiten la diferenciación y la asimilación entre el Yo y el Otro. Mediante la identificación de estos términos indicativos, se construye el diccionario léxico al servicio de la representación y de la comunicación de la imagen, destinado tanto al escritor como al público.

El segundo nivel del análisis de la imagen pretende indagar en las oposiciones que estructuran el texto (Yo—narrador—cultura de origen *versus* personajes—cultura representada—el Otro). Pageaux se inspira en la antropología cultural, especialmente en el análisis estructural de Claude Lévi-Strauss, y propone que el investigador debe estar atento al marco espacio-temporal en las narraciones, ya que el espacio y el tiempo ejercen las funciones de crear el ambiente exótico (“elementos catalizadores” de la imagen del extranjero) y mantener las relaciones con el sistema de personajes y con el receptor (narrador, público). Se estudian la organización del espacio extranjero

y los vínculos entre el espacio geográfico y el espacio psíquico. En cuanto al estudio del tiempo, se analizan las indicaciones históricas aparecidas en el texto que sirven para situar lo extranjero y observar la “forma” del tiempo, argumentando si es lineal, cíclico, mítico o histórico. Por último, las relaciones jerarquizadas también se ven reflejadas en el cuerpo del Otro, el sistema de valores y las manifestaciones de su cultura (religión, cocina, vestido, música, etc.).

Las palabras y las relaciones jerarquizadas construyen el “argumento” de la imagen, como hilos que tejen la trama. El “argumento” trata del resultado de un desarrollo temático e implica cómo una cultura se define a sí misma y a la alteridad. A lo largo de los diálogos e intercambios entre las partes diferenciadas, existen tres actitudes fundamentales, de manera clara y permanente: a) *manía*, actitud que sobrevalora la cultura extranjera; b) *fobia*, actitud que considera la cultura extranjera inferior y negativa a la de origen; c) *filia*, actitud que valora positiva y equivalentemente a la cultura extranjera. Dentro de las tres actitudes, la última es la única ocasión que supone el intercambio real y bilateral (Pageaux, 1994: 120-122).

Las herramientas metodológicas desarrolladas por Pageaux tienen como objetivo indagar en los mecanismos según los cuales una cultura imagina a la otra y define su propia identidad en relación a la alteridad. El estudio del teórico francés nos ofrece un método factible a la hora de examinar la imagen china elaborada por Jorge Luis Borges en su obra. Basándonos en el modelo apuntado anteriormente, nos situaremos en los tres niveles de análisis:

a) Palabra:

Localizaremos las palabras clave en las obras de Borges, procedentes del país mirado, en nuestro caso, China. Más concretamente, examinaremos las recurrencias de las referencias a este país oriental que hace el escritor, que nos servirán de constelaciones verbales para entender esta imagen.

b) Relación jerarquizada:

El procedimiento de nuestro estudio incluye cuatro aspectos: el análisis del marco espacio-temporal, el cuerpo del Otro, el sistema de valores del Otro y las manifestaciones de su cultura.

c) Argumento:

Indagaremos en los cuentos y ensayos de Borges que toman a China como el centro principal del argumento, y a partir de ahí sacaremos conclusiones sobre la actitud que sostiene el escritor argentino en su representación del Otro.

2.3. Otras aportaciones teóricas

Una vez establecido como marco teórico de esta tesis la imagología comparada, nos encaminaremos a otras aportaciones teóricas importantes para nuestra investigación. En primer lugar, reflexionaremos en torno a los estudios interculturales de la diferencia cultural y la mala lectura, los cuales, desde nuestro punto de vista, son valiosos para nuestra investigación a la hora de examinar las malas interpretaciones producidas en la literatura. Por otro lado, adoptaremos los estudios del orientalismo, cuyo interés por la representación de los pueblos extraeuropeos es imprescindible para nuestro objeto de estudio.

2.3.1. Los estudios interculturales: diferencia cultural y la mala lectura

En la investigación de la imagen de un país de origen heterogéneo como China en la literatura occidental, es ineludible reflexionar desde el enfoque de los estudios interculturales. Desde los años cincuenta del siglo XX, se va desarrollando progresivamente el interés por la investigación de las literaturas extraeuropeas, así como las europeas que habían sido consideradas como “menores” a lo largo de la historia. El estudioso francés René Étiemble (2006) ha sido uno de los primeros que

alegan a favor de la apertura intercultural. En su libro *Comparaison n'est pas raison*, Étiemble critica fuertemente el chovinismo europeo y el eurocentrismo tradicional, y propone estudiar las lenguas y culturas de Oriente Medio y Asia, con el objetivo de promover la literatura comparada en un sentido verdaderamente general. Los presupuestos de Étiemble alientan enérgicamente el espíritu del humanismo sin fronteras, y esta tendencia, como señala Claudio Guillén, es una preocupación por el mundo real —que abraza el tercer mundo— de nuestros días (Guillén, 1985: 115).

La connotación del término “cultura” es sumamente amplia. Los estudios interculturales parten de la concepción del semiólogo ruso Iuri M. Lotman (1996: 36), quien entiende que la cultura se halla en constantes contactos con el mundo situado fuera de ella y experimenta la influencia de éste. El presupuesto de Lotman afirma uno de los puntos fundamentales de la imagología: el intercambio dialógico, consistente en la definición mutua entre los pueblos y las culturas. Lotman define la interacción de textos literarios de dos culturas como un mecanismo de “entrada (impulsos provenientes de la realidad extracultural exterior) —sistema de codificación—salida (textos)”, dentro del cual es inevitable que se produzcan las malas lecturas (malentendido, *literary misreading*).

El fenómeno de las interpretaciones erróneas se ha convertido en un enfoque teórico en el campo de la literatura comparada, impulsado por el desarrollo de la hermenéutica literaria, que defiende la subjetividad del receptor y posibilita la pluralidad de interpretaciones del texto literario, y así proporciona una perspectiva esperanzadora para la definición de tal fenómeno.

El teórico estadounidense Harold Bloom acuñó por primera vez el concepto de “mala lectura” en su libro *La angustia de las influencias* en 1975, donde enfatizó las funciones de la mala lectura en el ámbito poético. Bloom plantea que las influencias poéticas hacen frecuentemente que los poetas se vuelvan más originales, puesto que ellos crean la historia gracias a las malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos (Bloom, 1991: 13-15). A pesar de

haber sido dedicadas a la poesía, las propuestas de Bloom son aplicables a cualquier campo literario, consideradas como una evolución del análisis unilateral de las influencias.

Las malas lecturas siempre existen, incluso dentro del mismo contexto cultural se producen interpretaciones alejadas de las verdaderas intenciones del autor. En cuanto a una cultura de origen distinto, la comprensión plena y auténtica resulta aún más difícil. Ciertamente existen distintas posiciones frente a las malas lecturas, generadas por los intercambios literarios entre Occidente y Oriente. Un gran número de estudiosos han expandido su horizonte hacia esta cuestión, entre los cuales cabe destacar la creciente escuela china. Los comparatistas chinos intentan redefinir la “literatura mundial”, conectando la literatura oriental y la occidental, a fin de cruzar las fronteras culturales existentes a lo largo de la historia. Con respecto a las malas lecturas, tienden a hacer hincapié en el valor positivo que tienen para la comunicación intercultural. El teórico Yang Jianping (Yang, 1996: 47, citado en Cao, 2013: 214) entiende la mala lectura como “the inevitable result of the collision of different national cultures, and a common and outstanding phenomenon after world culture develops from closeness to communication and conversation”. Según Yang, las malas lecturas son causadas por el desconocimiento de la cultura extranjera y la interpretación subjetiva del receptor, influida por su propia psicología cultural.

La catedrática Yue Daiyun en su fructífero artículo “Cultural difference and cultural misunderstanding” considera la existencia de la diferencia cultural como una realidad común, y de ahí expone la definición de las malas lecturas:

Misreading refers to the phenomenon of using one’s own cultural traditions, modes of thinking and everything that one is familiar with to interpret another culture. Normally, people are only able to view the world via their own mode of thinking. Their original field of vision determines what they “fail to see” and what they “do see,” and determines what they will choose or excise from another culture and thus also determine how they will recognize and interpret that culture (Yue, 2016: 277).

Yue afirma que la revisión de una cultura realizada por otra de origen distinto

proporciona un ángulo peculiar para descubrir las cosas ocultas en su propia identidad. La comparatista china advierte a los estudiosos que a pesar de que algunas malas lecturas pueden causar desviaciones y resultados trágicos, no se debe acusar a cualquier tipo de interpretación errónea de delitos como “tergiversación” o “falta de comprensión”, ya que su existencia, en algún sentido, representa el verdadero acercamiento intercultural y promueve la absorción mutua entre diferentes culturas.

Como casi toda literatura presenta cierto grado de polisemia, la comprensión de su significado no permanece en un estado estático y no viene determinada solamente por el autor o el ámbito intelectual nacional. Es la confrontación personal del receptor la que “manipula” la interpretación de una obra literaria. El reconocimiento de la pluralidad de interpretaciones permite un análisis multidimensional a la hora de evaluar la imagen del Otro en la literatura.

Volviendo a la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges, siempre hay que tener presente que existen, inevitablemente, malas lecturas en la interpretación que hace el escritor argentino sobre esta cultura lejana. Las propuestas anteriormente mencionadas pueden ser aplicadas en nuestra investigación, proporcionándonos apoyo teórico y diferentes perspectivas de análisis.

2.3.2. Edward W. Said: Orientalismo

A partir de las últimas dos décadas del siglo XX, se van desarrollando la teoría y la reflexión del poscolonialismo, sobre todo en el ámbito académico de Inglaterra y los Estados Unidos. La cuestión de la identidad y la imagen de la alteridad sigue ocupando una posición de relevancia en los estudios poscoloniales. El enfoque teórico del poscolonialismo involucra métodos para analizar, explicar y responder a los legados culturales del colonialismo y del imperialismo, a las consecuencias del control sobre esas culturas, al conocimiento cultural de los países colonizadores sobre los colonizados, y a cómo se reflejó en la literatura, según la parcial construcción de

esas identidades culturales que habían sido colonizadas. Los estudios poscoloniales presentan muchos elementos que permiten considerarse como ejemplos de “imagología intercultural extraeuropea” (Moll, 2002: 370).

La imagen y las concepciones de los europeos sobre los pueblos del mundo no occidental siempre han sido concebidas como exóticas, tergiversadas, simplificadas y homogeneizadas bajo la amplísima denominación “Oriente”. Con esa palabra se ha intuido por lo general un espacio lejano, atrasado, inaccesible, caótico e inferior a la cultura occidental. El fenómeno de la construcción cultural de lo oriental ha sido analizado mediante el concepto de *orientalismo*, un término polisémico que aparece por primera vez en el siglo XIX en el seno de la historia de las religiones y una gran variedad de disciplinas centradas en la historia, la literatura, la filosofía y la cultura del Oriente próximo y lejano, siendo un instrumento que en sus orígenes acompañó a la empresa del colonialismo europeo. En consecuencia, ha sido utilizado por los historiadores, investigadores, escritores y artistas europeos y norteamericanos, a fin de identificar e interpretar la representación, la imitación e incluso la tergiversación en tópicos estereotipados que Occidente ha hecho de las culturas orientales, bajo cierto eurocentrismo que definió el otro lado del mundo como caótico y exótico.

Fue el teórico de origen palestino Edward W. Said en su famoso libro *Orientalismo*, publicado en 1978, quien internacionalizó y formuló intelectualmente con mayor contundencia y operatividad esta crítica a la posición europea sobre Oriente. Said (2008) propone los tres significados fundamentales del orientalismo y hace hincapié en la dependencia entre sí. En primer lugar, el significado más aceptado se presenta en el mundo académico, como un conjunto de numerosos trabajos y doctrinas, “alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente” (Said, 2008: 20) es un orientalista, y el trabajo que hace es orientalismo.

Otro significado más general del término orientalismo consiste en un estilo de pensamiento que se basa en una distinción ontológica y epistemológica esencial entre Oriente y Occidente. Según el estudioso palestino, la aceptación de esta distinción se

ve reflejada en la creación literaria de muchos poetas, novelistas o filósofos, a la hora de elaborar poesía, novela o teorías relacionadas con Oriente, con su gente, sus costumbres y su mentalidad. Desde la antigüedad, Oriente era una “invención europea” (Said, 2008: 19), un escenario de todo tipo de experiencias exóticas y extraordinarias. Esa posición del “Otro” es fácilmente reconocible en las obras con temática oriental.

El tercer significado parte de una perspectiva histórica y material: el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva, un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Inspirado en la noción de discurso (*discours culturel*) de Michel Foucault, Said plantea examinar el orientalismo como un discurso, con el objeto de conocer cómo la cultura europea ha manipulado y ha impuesto una completa red de intereses sobre esa imagen “Oriente”, así como demostrar cómo ha adquirido fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente (Said, 2008: 22).

Según Said, el poder proveniente de varios ámbitos, tales como el poder político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario, ha logrado situar Oriente en la posición del Otro durante varios siglos, sin libertad de pensamiento ni acción. Dentro de esta “invención” de la imagen de Oriente, el elemento ideológico predominante ha sido el imperialismo, reflejado mayoritariamente en la actitud de superioridad de la literatura europea.

En la teoría de Said, el conocimiento no puede ser no político, está siempre impregnado de significación e ideología. El papel de la política y economía influyen o dominan las perspectivas culturales de Oriente, porque cada europeo o estadounidense se acerca a Oriente con las circunstancias principales de su realidad. En vez de creer la “inocencia” de la literatura y la cultura, Said cree que ningún conocimiento es puro, critica esas representaciones ficticias bajo los discursos eurocentristas, intenta mejorar la manera de la que ha actuado la dominación cultural y a partir de ahí, crear un nuevo tipo de relación con Oriente.

A partir de las influyentes y sugerentes reflexiones sobre el concepto de “orientalismo” de Edward W. Said, se procurará llegar a una síntesis, interpretación y valoración de la postura y actitud que la obra de Jorge Luis Borges plantea respecto a China, argumentando si el del autor argentino es un caso más, o no, de exotización del mundo oriental.

2.4. Los estudios descriptivos de la traducción

Como hemos señalado anteriormente, la segunda vertiente del marco teórico que sustenta esta tesis es la traductológica. Dicho marco incluye las reflexiones teóricas sobre la traducción que nos servirán de guía a lo largo de la tesis: el carácter dinámico de la equivalencia traductora, la teoría del escopo del enfoque funcionalista, la naturaleza dinámica y heterogénea del polisistema literario, el análisis sistémico y descriptivo sobre las normas, los elementos culturales en la traductología y su trasvase, las tendencias de extranjerización y domesticación, así como la utilidad de las técnicas de traducción.

El análisis de traducción que se llevará a cabo en esta tesis se sitúa en los estudios descriptivos de traducción. En el III Congreso Internacional de Lingüística Aplicada, celebrado en Copenhague en agosto de 1972, el traductor y profesor holandés James S. Holmes presentó la primera reflexión sobre la disciplina en su artículo “The Name and Nature of Translation Studies”. Holmes señala dos ramas dentro de los estudios sobre la traducción: una rama pura y otra aplicada, y distingue entre los estudios teóricos, descriptivos y aplicados.

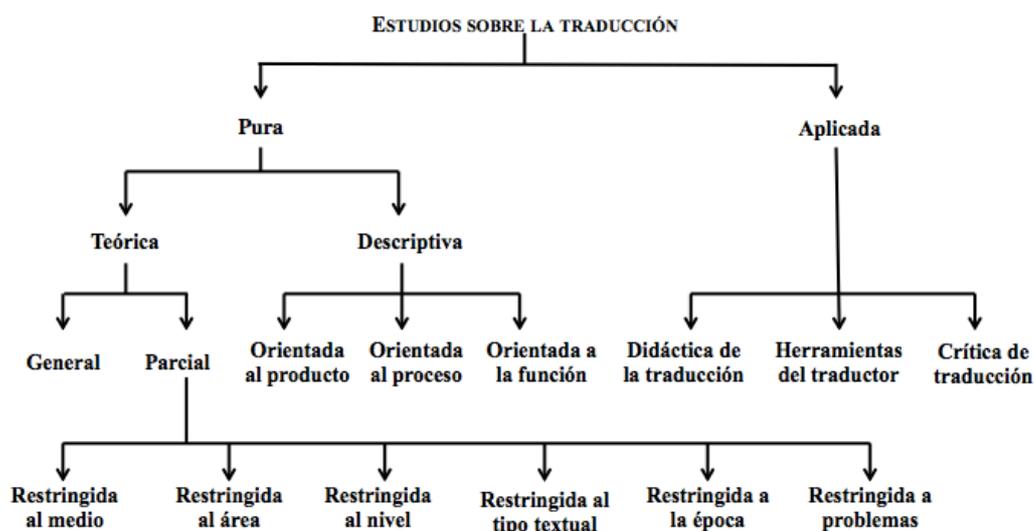


Figura 1. *Ámbito de estudio de la Traductología según Holmes* (Holmes, 1972, 1988; citado en Hurtado Albir, 2001: 138)

Según Holmes, el interés esencial de los estudios teóricos reside en utilizar los resultados de los estudios descriptivos sobre la traducción, así como la información de otros campos y disciplinas relacionadas, “to evolve principles, theories, and models which will serve to explain and predict what translating and translations are and will be” (Holmes, 1988: 73). Dentro de los estudios descriptivos, el traductor holandés propone una subdivisión en tres clases: estudios descriptivos orientados hacia el producto, hacia la función y hacia el proceso (Holmes, 1988: 72). Nuestra tesis, que tiene como objeto de investigación la representación de la imagen china en las obras de Borges a través de las traducciones chinas, se sitúa en la primera subdivisión.

La clasificación de las tres ramas de estudio que propone Holmes (los estudios teóricos, descriptivos y aplicados), dibuja un mapa abarcador de toda la disciplina de la traductología, ha inspirado posteriormente a otros teóricos como Toury, Lefevre, Lambert, etc., y sigue vigente hasta hoy día.

2.5. El dinamismo de la equivalencia traductora

La noción de la equivalencia traductora empieza a utilizarse a finales de los años 50, con los trabajos de los teóricos como Vinay y Darbelnet, Nida y Jakobson. Se ha convertido en una noción de crucial importancia de la traductología durante las últimas décadas. A lo largo de la evolución, el concepto de equivalencia ha adquirido varios significados en distintas dimensiones: Jakobson (1959) la entiende desde la perspectiva lingüística; Catford (1965) la define como la sustitución de un texto en una lengua por el texto equivalente en otra lengua; Nida (1964) diferencia entre la equivalencia formal y la equivalencia dinámica.

Nida plantea la *equivalencia dinámica* por primera vez en su fructífera obra *Toward a Science of Translation* (1964), y la desarrolla posteriormente en *The Theory and Practice of Translation* (Nida y Taber, 1969). La definición que propone es:

Cualidad de una traducción en la que el mensaje del texto original se ha transferido a la lengua de llegada de tal manera que la respuesta del receptor es esencialmente igual a la de los receptores originarios. Con frecuencia debe cambiarse la forma del texto original, pero siempre que el cambio siga las reglas de la retro-transformación en la lengua de partida, de la coherencia contextual en la transferencia, y de la transformación en la lengua de llegada, el mensaje quedará preservado y la traducción será fiel (Nida, 2012: 457).

La propuesta de Nida supone un cambio de orientación en la reflexión sobre la traducción literaria, ya que da prioridad a las necesidades del receptor, haciendo hincapié en la inteligibilidad del texto traducido (“the intelligibility of the translation”) para los lectores del texto meta. Entendida como el impacto total que tiene el mensaje en quien lo recibe (Nida, 1969: 22). Nida distingue la *equivalencia dinámica* y la denominada *correspondencia formal* (el tradicional enfoque de la traductología). Según él, la equivalencia formal se centra solamente en el mensaje, tanto la forma como el contenido, mientras que la equivalencia dinámica se basa en el principio del efecto equivalente (“the principle of equivalent effect”), estableciendo una relación dinámica entre el texto original y el traducido (Nida, 1964: 159).

Nida plantea que la traducción consiste en reproducir el mensaje, y para conservar su contenido, es necesario cambiar la forma, con la realización de muchos ajustes léxicos y gramaticales. Insiste en una equivalencia natural y cercana, argumentando que la mejor traducción es la que no parece una traducción (Nida, 2012: 284). Sin embargo, durante este proceso es inevitable que la lengua de origen sea ocultada y adaptada, para que los lectores del texto meta reciban un mensaje inteligible. Sobre todo si se trata de la traducción literaria de obras extranjeras, la equivalencia dinámica puede “desdibujar las extrañezas culturales” (Moya, 2004: 55) y producir pérdidas del valor de la expresión original.

2.6. La teoría del escopo

Como uno de los rasgos esenciales, la traducción es un acto complejo de comunicación, ya que se realiza entre dos *espacios comunicativos* diferentes (el de partida y el de llegada) e intervienen muchas variables (Hurtado Albir, 2001: 507).

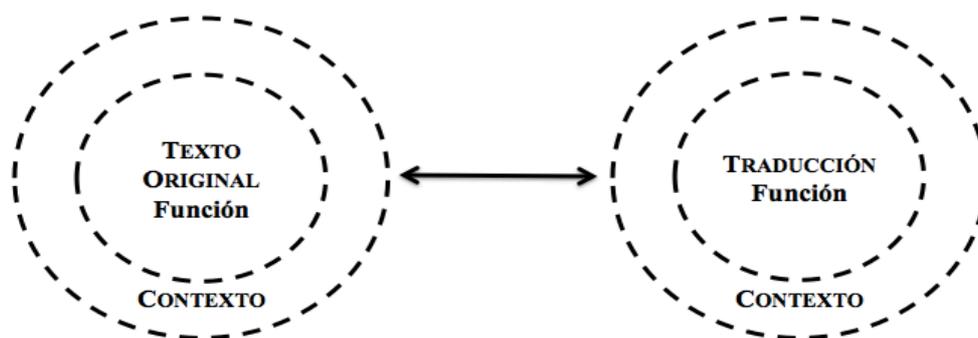


Figura 2. *La traducción como acto de comunicación*
(Hurtado Albir, 2001: 508)

Tal como muestra la Figura 2, tanto el texto original como la traducción se producen en un contexto sociocultural determinado, por consiguiente, muchos son los elementos que intervienen en ambos procesos. Desde esta perspectiva, varios

traductólogos consideran la traducción como una interacción comunicativa intercultural y se dedican a estudiar el papel que ejerce la función de los textos y la de la traducción. Dentro de esta corriente funcionalista, cuyos autores principales son Reiss, Vermeer, Holz-Mänttari y Nord, la teoría del escopo ha desempeñado un papel fundamental.

Siguiendo las propuestas de la lingüista alemana Katharina Reiss, Hans Vermeer (1978) propone la teoría del escopo en su artículo “Un marco para una teoría general de la traducción” (“Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie”) y la detalla en el libro con la colaboración de Reiss *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* (Reiss y Vermeer, 1996). Según Vermeer, el principio dominante de toda traslación es su finalidad, o su “escopo”, palabra derivada del griego *skopós*, que significa finalidad y objetivo. A partir de este principio, el autor formula “la regla del escopo” como regla principal de una teoría de traslación (Reiss y Vermeer, 1996: 84): “Una acción viene determinada por su finalidad (está en función de su finalidad) $T_{rl} = f(sk)$ ”.

Reiss y Vermeer exponen en su resumen de la teoría general de la traslación las siguientes reglas ordenadas entre sí jerárquicamente (Reiss y Vermeer, 1996: 101):

- 1) Un translatum (el resultado de la traslación, el texto meta) está condicionado por su escopo.
- 2) Un translatum es una oferta informativa en una cultura y lengua finales sobre una oferta informativa en una cultura y lengua de origen.
- 3) Un translatum reproduce una oferta informativa de un modo no reversible unívocamente.
- 4) Un translatum debe ser coherente en sí mismo.
- 5) Un translatum debe ser coherente con el texto de partida.

Reiss y Vermeer proponen considerar un texto como una “oferta informativa” dirigida a un receptor por parte del emisor, la información que transmite puede ser verbal y no-verbal. Y en cuanto a la traducción, producida por el traductor, ofrece otra información y por consiguiente, la traducción es definida como una oferta informativa sobre otra oferta informativa, que depende de la situación del receptor y de la cultura

y la lengua meta.

Por lo tanto, en Reiss y Vermeer (1996) también se diferencian la coherencia intratextual y la intertextual. Según Vermeer, el *translatum* ha de cumplir la exigencia de la *coherencia intratextual*, es decir, ser comprensible y coherente para el receptor meta y la situación y cultura en que lo recibe (coherencia para el receptor). Por otro lado, en la traducción también se intenta alcanzar una coherencia entre el texto final y el de partida (coherencia intertextual), que depende del modo en que el traductor entiende el texto de partida y del escopo que recibe la traducción (Reiss y Vermeer, 1996: 94-99).

Conviene recordar que según Reiss y Vermeer, el traductor ha de tener en cuenta el carácter de la oferta informativa, es decir, la intención comunicativa del autor (si es informativa, expresiva u operativa), adoptando las siguientes estrategias (o procedimientos): versión interlineal, traducción literal, filológica, comunicativa o creativa (1996: 120-122). En nuestra investigación, consideramos importante indagar en esta relación que existe entre el objetivo de la traducción y la selección de estrategias traductológicas de los traductores, a la hora de analizar la imagen china en la obra de Borges a través de la traducción al chino.

2.7. La escuela de la manipulación

El término “escuela de la manipulación” surge por primera vez en el famoso volumen *The Manipulation of Literature*, editado por Theo Hermans, publicado en el año 1985, en que el autor presenta un enfoque descriptivo y sistémico como “a new paradigm” en los estudios de la traducción, haciendo especial hincapié en la lengua meta y la manipulación, que constituye la noción clave de dicha escuela: “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (Hermans, 1985: 11).

Dentro de esta escuela los teóricos se dividen en dos tendencias, denominadas geográficamente: el grupo de Tel Aviv (Even-Zohar, Toury) y el grupo europeo-norteamericano (Holmes, Hermans, Lefevere, Bassnett, etc.). Desde mediados de la década de los setenta, estos investigadores presentan sus trabajos en tres congresos internacionales: Lovaina (1976), Tel Aviv (1978) y Antwerp (1980), posteriormente recogidos en el espléndido *The Manipulation of Literature* (Hermans, 1985). Hermans enfatiza que este circuito no se trata de una escuela, sino un grupo de investigadores que comparten “some basic assumptions” (1985: 10), consistentes en:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures (Hermans, 1985: 10-11).

El enfoque teórico de la escuela de la manipulación se sitúa en la rama descriptiva de la traductología, opuesta a la prescriptiva, dominante en aquel entonces, que se orienta a la formulación de reglas o normas para la práctica de la traducción o instrumentos didácticos para la formación del traductor. En vez de proponer pautas para “predecir” la siguiente traducción, Hermans privilegia el método descriptivo, que toma “the translated text as it is” (1985: 13) y determina los diversos factores involucrados que explican la naturaleza específica de la traducción. Es decir, no se interesa por “¿cómo se traduce?”, sino “¿por qué se traduce así?”.

La escuela de la manipulación se aleja poco a poco de los continuos debates sobre la equivalencia, centrandó su interés en la función de la traducción en la cultura receptora (“target culture”), la manipulación del texto original, así como la selección del traductor del método de traducción—según Hurtado Albir, son las propuestas más radicales que pretenden desplazar la noción de equivalencia (Hurtado Albir , 2001: 223).

De esta manera, el horizonte de la escuela de la manipulación se desplaza hacia un contexto sociocultural más amplio. Comparte varios presupuestos de la teoría del polisistema, adoptando las nociones de “sistema” y “norma”, como apunta Hermans (Hermans, 1991: 165-166):

Translation is evidently a goal-oriented activity, as the translator strives to attain conformity with a model, and uses norms as the way to get there. Models provide the incentive for the adoption of particular norms. The models and norms, of course, are those of socio-cultural system in which the translator works, i.e., as a rule, those of the recipient or target system.

A partir de la década de los noventa, con la publicación de *Translation, History and Culture* (Bassnett y Lefevere, 1990), los investigadores apuntan una dirección diferente a la teoría del polisistema: la orientación ideológica, centrándose en la intervención de la ideología en la traducción, así como las relaciones entre discurso y poder (Vidal Claramonte, 1995: 88). Lefevere (Lefevere, 1997; Bassnett y Lefevere, 1990) pone de relieve tres mecanismos que controlan el sistema literario: mecenazgo, ideología y poética. También indica otro tipo de restricción: el denominado *universo del discurso*, que lo define como todo el conocimiento, objeto, costumbre a lo cual los escritores tienen la libertad de aludir (Hermans, 1999: 128).

A pesar de ser un grupo activo en el siglo pasado, hoy día algunos enfoques teóricos que propone la escuela de la manipulación se han convertido en “common currency” (Hermans, 1999: 15) en los estudios de la traducción, como el método descriptivo, la noción del polisistema y normas, etc.

2.7.1. La teoría del polisistema

Al final de los años sesenta, el teórico israelí Even-Zohar introduce la noción del polisistema, y la desarrolla en el famoso artículo de 1979 titulado “Polysystem Theory” (Even-Zohar, 1990). Basado en el formalismo ruso y el estructuralismo checo (Escuela de Praga), Even-Zohar indica que el objetivo de la teoría del polisistema es

explicitar la concepción del dinamismo y la heterogeneidad del sistema en contraposición al enfoque sincrónico. Propone la siguiente definición del sistema literario: “The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via that network. (Even-Zohar, 1990: 28)”

Desde esta perspectiva, el sistema literario está interrelacionado con numerosos subsistemas de diferente nivel. Y en este polisistema, no sólo se ha de analizar la producción textual, sino también su recepción en un contexto histórico, el papel dentro del sistema literario de origen, así como sus relaciones con otras literaturas.

A partir de la teoría del polisistema, Even-Zohar recurre a las oposiciones binarias para describir el funcionamiento del sistema literario, y las más significativas son las tres siguientes (1990: 15-22, citado en Hurtado Albir, 2001: 563):

1) Canonizado vs. no canonizado. Lo canonizado es lo que es aceptado como legítimo por los círculos dominantes de una cultura determinada y que, por lo tanto, forma parte de la herencia cultural; lo no canonizado es, en cambio, rechazado.

2) Central vs. periférico. Lo central está constituido por el núcleo central del polisistema y está formado por el repertorio más prestigioso del canon (es decir, el conjunto de reglas que rigen la producción textual), por consiguiente, tiene más poder que lo periférico.

3) Primario vs. secundario. Lo primario es innovador y lo secundario es conservador. En este sentido, las actividades primarias generan ampliaciones y reestructuraciones del repertorio; sin embargo, las secundarias consolidan y fosilizan el repertorio existente.

Even-Zohar observa que el canon no es algo estático ni elaborado de una vez por todas, sino dinámico y relativo. La literatura traducida forma parte del polisistema literario de una comunidad determinada y la posición que ocupa puede ser central o periférica, dependiendo de las circunstancias socioculturales e históricas, así como de la interacción que se produce entre los múltiples sistemas a lo largo del tiempo. Según Even-Zohar, en el polisistema literario la gran mayoría de las traducciones suelen adquirir una posición secundaria.

El modelo de oposiciones binarias que propone la teoría del polisistema muestra relaciones bastante estructuradas y sistémicas. Ubica la traducción en un marco más amplio, teniendo en cuenta los factores socioculturales de cada caso concreto, por lo que asienta la base para el posteriormente denominado “giro cultural”. Destaca la multiplicidad de intersecciones existentes y la complejidad de la estructuración de la literatura, tal como indica el mismo prefijo “poli-”, así como la mutua influencia producida en cada polisistema entre la del texto original y la de la traducción.

2.7.2. La noción de norma: Toury

El concepto de norma es una de las propuestas más importantes de la escuela de la manipulación. Partiendo de la teoría del polisistema, Toury plantea la utilización de la noción de *norma* en el análisis traductológico. Muy influido por la sociología y la psicología social, donde las normas existen como valores generales que comparte una comunidad, Toury propone su definición en su obra más influyente *Estudios descriptivos de traducción y más allá* (2004), publicada originalmente en 1995 (*Descriptive Translation Studies and Beyond*):

Durante mucho tiempo los sociólogos y los psicólogos sociales han considerado las normas como la traducción de los valores generales o de las ideas compartidas por una comunidad [...] en instrucciones sobre cómo proceder que son apropiadas, que se aplican a situaciones particulares y que especifican lo que está indicado y lo que se prohíbe, así como lo que se tolera y permite en una determinada dimensión behaviorista (Toury, 2004: 96).

Rabadán (1991) propone la siguiente definición de las normas: “Factor que regula el espacio intersubjetivo comprendido entre las reglas del sistema abstracto y las idiosincrasias particulares de cada traductor. Las *normas* representan el conjunto de valores compartidos por los usuarios y que se plasman en instrucciones aplicables al *proceso traductor*. (Rabadán, 1991: 294)”

Según Toury, las restricciones socioculturales son presentadas por dos extremos: las *reglas* generales y los rasgos puramente *idiosincrásicos*. Entre estos dos polos, uno relativamente absoluto y el otro subjetivo, se encuentra un enorme campo intermedio que ocupan los “factores intersubjetivos”, que llamamos *normas*. Toury destaca el grado de intensidad de normas en la escala entre los dos polos: “unas son muy fuertes, y por ello más parecidas a las reglas, otras son más débiles, y por ello casi idiosincrásicas” (Toury, 2004: 95).

Toury distingue tres grandes tipos de normas: norma inicial, norma preliminar y norma operacional. La norma inicial determina la elección básica del traductor, es decir, si el traductor opta por plegarse al texto origen siguiendo sus normas, o adherirse a las normas en la cultura meta. Partiendo de esta norma, se acuñan los conceptos de *adecuación* y *aceptabilidad*, dos polos entre los que el traductor hace la elección: “mientras que la adhesión a las normas del polo origen determina la adecuación de una traducción respecto al original, el respeto a las normas que se originan en la cultura meta determina su aceptabilidad” (Toury, 2004: 98). Se enfatiza así la noción polar, que determina la fidelidad de la traducción al texto original y su aceptabilidad en la cultura meta, según el polo a que se oriente la traducción (“polo de la adecuación” o “polo de la aceptabilidad”).

Sin embargo, los límites entre los polos de adecuación y aceptabilidad que establece la norma inicial no son absolutos, puesto que “en la práctica nunca se dan ambos extremos; lo habitual es algún tipo de combinación entre los dos: entre la fidelidad al original y la ‘libertad’ de adaptación al polo meta” (Rabadán, 1991: 57). La traducción adecuada, es decir, adhesión a las normas que rigen el sistema cultural de origen, puede presentar ciertas incompatibilidades no sólo lingüísticas con las del polo meta; y en cambio, si se adopta la traducción aceptable, “el precio casi inevitable serán los cambios o transformaciones respecto al texto origen” (Toury, 2004: 98).

Las normas preliminares se refieren a dos factores que están interconectados y que suelen afectar a la traducción: los referentes a la existencia e índole de una política de

traducción concreta, y los que tienen que ver con si la traducción es directa o no (Toury, 2004: 100). La política de traducción determina la elección de textos que se van a traducir, “que se van a importar mediante traducción a una cultura o lengua concreta en un momento determinado”. Y la “directness” de la traducción se refiere al nivel de tolerancia para traducir un texto desde una lengua distinta de la propia del texto original.

Las normas operacionales son “las decisiones que se toman durante el acto de traducción” (Toury, 2004: 100) y se subdividen en dos clases: las *matriciales* y las *lingüístico-textuales*. Las *matriciales* ayudan a determinar la macroestructura y la segmentación textual, a decidir “las omisiones, adiciones, cambios de ubicación y manipulación de la segmentación en los textos traducidos (o en su entorno) también vendrían determinados por normas” (2004: 101). Las *lingüístico-textuales* afectan a las decisiones del traductor a nivel microestructural, como la selección del léxico, la sustitución del material lingüístico del texto original, el tipo de equivalencia, etc.

Rabadán (1991) añade otro grupo de normas: las de *recepción*, que operan tanto en la fase preliminar como en el proceso traductor, éstas “son las que determinan la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM. Además, son las que caracterizan y definen el *marco de negociabilidad* de la comunicación” (Rabadán, 1991: 56-57). Lo postulado por Rabadán pone de relieve el papel del receptor meta, quien constituye el criterio dominante en la jerarquización de relaciones de la traducción. Consideramos necesaria la inclusión de estas normas, por el impacto que tienen los receptores del texto traducido sobre las decisiones del traductor, sobre todo en las obras de especial carga cultural.

En cuanto a la noción de la equivalencia, Toury afirma una relación funcional y relacional entre el texto original y la traducción, determinada por las normas: “son las normas las que determinan el tipo y grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales” (Toury, 2004: 103). Entonces la traducción es considerada como el producto de una transferencia cultural y un proceso de toma de decisiones, en que

el traductor desempeña el papel de “mediador cultural”. Se propone identificar y describir las normas que subyacen en la traducción y la influencia que ejercen en la elección del traductor, como destaca Hermans: “In the descriptive paradigm norms provide the first level of abstraction and the first step towards an explanation of the choices and decisions which translators make” (Hermans, 1999: 79). Hemos situado esta tesis en la línea de los estudios descriptivos de traducción, puesto que tenemos como objetivo describir los métodos que los traductores han adoptado, la tendencia y postura que han seguido a la hora de trasladar la imagen de China en las obras de Borges. Así que consideramos de gran utilidad para nuestro estudio la noción de norma que propone Toury, sobre todo para revisar la toma de decisiones concretas de los traductores de nuestro corpus.

Toury considera que las traducciones son “hechos de las culturas meta; a veces tienen un estatus especial, en ocasiones llegan a constituir (sub)sistemas por sí mismos, pero en cualquier caso, pertenecen a la cultura meta” (Toury, 2004: 69). Esta reformulación supone un giro a la cultura meta y afirmación de un polisistema sociocultural. Hermans (1999: 110) afirma que la teoría del polisistema ha contribuido a la traductología al considerar la traducción como actividad cultural, e integrar la traducción en prácticas y procesos socioculturales más amplios, facilitando lo que posteriormente se denominó como el “giro cultural” en los estudios de traducción.

2.8. Los elementos culturales en la traductología

En 1990, Bassnett y Lefevere editan conjuntamente el célebre libro *Translation, History and Culture*, en que proponen la idea del “giro cultural” (*cultural turn*). Su aparición no puede considerarse casual, en cambio, se pueden rastrear varios orígenes históricos: “Broadly speaking, the roots of this cultural turn can be traced to the research into the linguistic nature of translation done by Friedrich Schleiermacher and

Wilhelm Humboldt” (Xie, 2009: 120).

A partir de los años 80, la relación entre traducción y cultura empieza a ser muy discutida por los traductólogos. El enfoque cultural enfatiza el papel de la traducción como intercambio intercultural y la influencia que ejerce la traducción en la cultura meta, puesto que la traducción no se limita a una transformación lingüística, sino que se produce entre dos culturas diferentes. Se hace especial hincapié en los factores culturales y, por consiguiente, durante este proceso intercultural, la mayor dificultad reside en el trasvase de los diferentes elementos culturales presentes en un texto.

Debido a dicha dificultad, los traductólogos proponen diversas clasificaciones y denominaciones de los elementos culturales. Nida (1945: 196) distingue cinco ámbitos culturales: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística.

Vlakhov y Florin acuñan el término *realia*, que se refiere a los elementos textuales que denotan color histórico o local. Se dividen en cuatro categorías: geográficos y etnográficos; folclóricos y mitológicos; objetos cotidianos; así como elementos socio-históricos (Hurtado Albir, 2001: 608).

House (1997) propone dos métodos traductores en su modelo de análisis: *overt* y *covert* translation (traducción patente y encubierta) para clasificar traducciones en función de la distancia cultural existente entre éstas y sus textos origen (House, 1997; Molina, 2006: 64).

Inspirado en la clasificación de Nida, Newmark (1992: 133-146) plantea la denominación *palabras culturales extranjeras*, reflejadas en cinco ámbitos: ecología; cultura material; cultura social; organizaciones, costumbres e ideas; gestos y hábitos. También introduce el término *foco cultural*, que se refiere a la abundancia de vocabulario en un campo determinado de una lengua.

Nord (1994, 1997) introduce el concepto de *indicadores culturales*

(“Cultura-markers”), tanto implícitos como explícitos, que funcionan como término para referirse a los elementos culturales que permiten reconocer el contexto cultural concreto en que se asienta un texto. También plantea los elementos culturales como *puntos ricos* (“rich points”), para definir el fenómeno cultural particular de una cultura determinada, que puede formar barreras entre dos comunidades.

Nord utiliza el término de *culturema*, y lo define como “a social phenomenon in a culture X, that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X. ‘Corresponding’ here means that the two phenomena are comparable under certain definable conditions” (Nord, 1997: 34).

2.8.1. El concepto de culturema

Basándose en la propuesta de Nord, Molina amplía la definición del culturema: “Entendemos por culturema un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta” (Molina, 2006: 79). Utilizamos en nuestra tesis el término *culturema* para referirnos a los elementos culturales, por su definición acertada y su forma concisa.

Molina descarta la propuesta de considerar los culturemas como elementos estáticos, que se sitúan fuera de un contexto determinado. En cambio, pone de relieve su dimensión dinámica, que se asienta en dos premisas (Molina, 2006: 78-79):

- 1) Los culturemas no existen fuera de contexto, sino que surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas.
- 2) La actuación de un culturema como tal depende del contexto en el que aparezca.

A lo largo de la transferencia cultural, los elementos culturales no proceden de una única cultura, sino de ambas partes, es decir, tanto de la cultura origen como de la

meta. Por otro lado, un culturema determinado existe exclusivamente en el seno de dos culturas concretas, por ejemplo, la misma palabra X, que tiene una carga cultural específica entre la cultura A y B, no necesariamente tendría la misma entre la cultura A y C. Otra situación que hay que tener en cuenta es el contexto en el que aparece el culturema, cuya actuación no es absoluta ni estática: la palabra X, que funciona como un culturema en el contexto A, no habría tenido la misma función en el contexto B.

La dimensión dinámica de los culturemas que afirma Molina permite una consideración más amplia en su tratamiento a la hora de realizar el análisis traductológico.

2.8.2. La clasificación de ámbitos culturales y la traducción de los culturemas

Molina (2001/ 2006: 79-82) propone su catalogación de los ámbitos culturales, la cual incluye los siguientes aspectos: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística.

1) Medio natural: Se incluyen la *ecología* de Nida (flora, fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas, etc.), el *ambiente natural* de Nord (paisajes naturales y artificiales) y los topónimos que pueden generar un problema cultural.

2) Patrimonio cultural: Abarca la comunicación referencial y el comportamiento fáctico de Nord, la cultura religiosa y la cultura material de Nida, la cultura material de Newmark, la categoría de *realia* folklóricos y mitológicos de Vlachov y Florin.

3) Cultura social: Se basa en la cultural social de Nida, las palabras culturales de Newmark (organizaciones y costumbres), también tiene en cuenta los comportamientos culturales y el modo de vivir del modelo de Nord. Se divide en dos subcategorías: a) convenciones y hábitos sociales; b) organización social.

4) Cultura lingüística: Se incluyen dos subcategorías de la cultura lingüística de Nida

—las fonológicas y las léxicas.

Aparte de esta clasificación, Molina también destaca el fenómeno de las *interferencias culturales*, que se refiere a la disfunción de un concepto entre las culturas origen y meta por estar asociado a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas-culturas (Molina, 2006: 82). Dentro de este proceso, la autora distingue dos términos: *falsos amigos culturales* e *injerencia cultural*.

El término de *falsos amigos culturales* viene del ámbito lingüístico, consistente en el “desencuentro provocado por tener un mismo concepto, comportamiento o gesto una connotación cultural distinta” (Molina, 2006: 83). La autora pone el ejemplo de la distinta simbología del “búho” (o la lechuza) en la cultura árabe y la hispánica. La simbología de animales también es patente en nuestra tesis, como la fábula de “dragón y zorra” aparecida en el cuento “La viuda Ching, pirata”.

La injerencia cultural surge cuando aparecen en el texto origen elementos propios de la cultura meta. Tal fenómeno es muy frecuente en la traducción de textos de ficción: novelas, películas, etc. Mientras que en los guiones cinematográficos se suele emplear la técnica de la adaptación para resolver este conflicto, impidiendo que llegue al receptor meta, en la traducción de textos literarios se hace más patente el conflicto de la injerencia cultural, a fin de mantener el contenido del texto original.

Figura 3. *Clasificación de ámbitos culturales*
(Molina, 2006: 85)

Ámbitos culturales	
Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos.
Patrimonio cultural	Personajes (reales y ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.

Cultura social	<p>Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc.</p> <p>Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc.</p>
Cultura lingüística	<p>Transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.</p>
Interferencia cultural	
Falsos amigos culturales	<p>Ej. Búho (la lechuza)</p> <p>Sabiduría (Cultural occidental)</p> <p>Mal agüero (Cultura árabe)</p>
Injerencia cultural	<p>Ej. “Hasta la vista, baby” (original inglés)</p> <p>“Sayonara, baby” (traducción castellana)</p>

Tal como hemos observado, la clasificación que propone Molina es bastante amplia y flexible, prescinde de las restricciones y cuestiones no culturales, dando cabida a las propuestas teóricas anteriores sobre el tratamiento de los elementos culturales (Nida, Nord, Newmark, etc.). Para nuestra tesis, esta catalogación nos permite identificar y clasificar los culturemas en nuestro corpus, y por consiguiente, realizar el análisis de las técnicas de traducción empleadas y valorar la carga cultural que conllevan en las culturas origen y meta.

2.9. Herramienta de análisis: las técnicas de traducción

Una vez clasificados los culturemas existentes en nuestro corpus, nos valdremos de las técnicas de traducción para identificar, clasificar y denominar las decisiones tomadas por el traductor. Existen múltiples enfoques clasificatorios al respecto, como los de Vinay y Darbelnet (1958/ 1995), los traductólogos bíblicos (Nida, Taber y

Margot), Newmark (1988/1992), etc. En esta tesis adoptamos la clasificación que propone Molina (2006), basada en Molina y Hurtado Albir (2002), por su concepción dinámica y funcional, y la coherencia con la categorización de culturemas que hemos abordado en el apartado anterior.

Hurtado Albir (2001: 642) define las técnicas de traducción como:

Procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el *tipo textual*, la *modalidad de traducción*, la finalidad de la traducción y el *método elegido*.

La autora distingue la *técnica* de traducción del *método* y de la *estrategia*. Según ella, el método traductor es una ley general que recorre todo el texto y que afecta tanto al proceso como al resultado. Los principales métodos son: el método interpretativo-comunicativo, el literal, el libre y el filológico. Las estrategias, verbales o no verbales, funcionan en todas las fases del proceso traductor para solventar problemas. Y por último, las técnicas de traducción afectan a la toma de decisiones del traductor, y por consiguiente, al resultado del texto traducido (Hurtado Albir, 2001: 251-257).

Para nuestra tesis, las técnicas de traducción nos sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones. Por otro lado, la propuesta de Molina y Hurtado pone de relieve una concepción dinámica y funcional de las técnicas de traducción, es decir, la validez de una técnica depende de muchos factores: el contexto, la finalidad de la traducción, las expectativas de los lectores, etc. No se evalúa si una técnica es buena o mala en absoluto, sino que se la analiza dentro del contexto concreto.

De acuerdo con los presupuestos anteriores, Molina (2006: 101-103) propone la siguiente clasificación de dieciocho técnicas de traducción:

Figura 4. *Principales técnicas de traducción*

(Molina, 2006: 101-103)

Adaptación	Generalización vs particularización
Ampliación lingüística vs compresión lingüística	Modulación
Amplificación vs elisión	Préstamo
Calco	Sustitución
Compensación	Traducción literal
Creación discursiva	Transposición
Descripción	Variación
Equivalente acuñado	

- **Adaptación.** Reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. Por ejemplo: cambiar el *baseball*, por el *fútbol* en una traducción al español.
- **Ampliación lingüística.** Añadir elementos lingüísticos. Es un recurso que suele ser utilizado en interpretación consecutiva y doblaje. Por ejemplo: traducir al castellano la expresión *No way* por *De ninguna de las maneras*, en vez de utilizar una expresión con el mismo número de palabras, como *En absoluto*. Se opone a la técnica de la compresión lingüística.
- **Amplificación.** Introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas. Por ejemplo: añadir en una traducción del árabe al castellano *el mes del ayuno para los musulmanes* junto a la voz *Ramadán*.
- **Calco.** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural. Por ejemplo: traducir al castellano la frase inglesa *No problem* por *No hay problema* en vez de *No pasa nada* o *Está bien*.
- **Compensación.** Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de

información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.

- **Compresión lingüística.** Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación. Por ejemplo: traducir al castellano la frase interrogativa inglesa *Yes, so what?* Por *¿Y?*, en vez de una expresión con el mismo número de palabras como *¿Sí, y qué?*. Se opone a la ampliación lingüística.
- **Creación discursiva.** Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Por ejemplo: la traducción de la película *Rumble Fish* por *La ley de la calle* en español.
- **Descripción.** Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Por ejemplo: traducir el *panettone* italiano como *el bizcocho tradicional que se toma en Navidad en Italia*.
- **Equivalente acuñado.** Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. Por ejemplo: traducir la expresión inglesa *They are as like as two peas* y *Se parecen como dos gotas de agua*.
- **Generalización.** Utilizar un término más general o neutro. Por ejemplo: traducir la voz inglesa *pint* en una frase tipo *A pint, please* por “cerveza”, *Una cerveza, por favor*. Se opone a la particularización.
- **Modulación.** Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. Por ejemplo: utilizar el equivalente en árabe de *Vas a tener un hijo*, en vez de, *vas a ser padre*.
- **Particularización.** Utilizar un término más preciso o concreto. Por ejemplo: traducir la palabra española *cerveza* en una frase tipo *Una cerveza, por favor* por

“pint” *A pint, please*. Se opone a la generalización.

- **Préstamo.** Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser: puro (sin ningún cambio), por ejemplo: utilizar en un texto castellano el término inglés *lobby*; o naturalizado (normalizado a la grafía de la lengua meta), por ejemplo: *gol, fútbol, líder, mitin*.
- **Reducción.** Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa. Por ejemplo: eludir *el mes del ayuno* como aposición a *Ramadán* en una traducción al árabe. Se opone a la amplificación.
- **Substitución** (lingüística, paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Por ejemplo: traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por *gracias*.
- **Traducción literal.** Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra, como la traducción del término inglés *ink* por el francés *encre*, no es una traducción literal, sino un equivalente acuñado. Por ejemplo: traducir *They are as like as two peas* por *Se parecen como dos guisantes* o *She is reading* por *Ella está leyendo*.
- **Transposición.** Cambiar la categoría gramatical. Por ejemplo: traducir al castellano *He will soon be back* por *No tardará en llegar* cambiando el adverbio *soon* por el verbo *tardar*, en vez de mantener el adverbio y traducir: *Estará de vuelta pronto*.
- **Variación.** Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. Por ejemplo: introducción o cambios de marcas dialectales para la caracterización de personajes en la traducción teatral, cambios de tono en adaptaciones de novelas para niños, etc.

La clasificación de Molina incluye, de manera clara y completa, dieciocho técnicas de traducción, pero no todas ellas tienen la misma relevancia para nuestro estudio, por ejemplo, algunas técnicas nunca se han utilizado en nuestro corpus: ampliación lingüística, compensación, modulación, sustitución y variación.

Para la traducción de los culturemas, el traductor ha de superar los obstáculos interlingüísticos e interculturales. Las soluciones o técnicas no son unívocas, sino que dependen del “contexto cultural en el que vive (el traductor)” (Nida 2012: 147), la relación entre las dos culturas, el carácter del texto original, la recepción del destinatario, etc., y en definitiva, siempre se las utilizan y analizan bajo una perspectiva dinámica y funcional. En cuanto a la traducción de culturemas, como afirma Hurtado Albir (2001: 614-615), los factores más destacados son:

1) **El tipo de relación entre las dos culturas** (de cultura dominante a minoritaria, de minoritaria a dominante, paridad de las dos culturas, cercanía o lejanía cultural), que determina el grado de acercamiento y la visión que una cultura tiene de la otra, así como el trasvase de los elementos culturales. Hay que considerar, además que, según los casos, puede darse inequivalencia cultural (inexistencia de ese signo cultural en la otra cultura), falsos amigos culturales (gestos, conceptos o comportamientos con connotaciones diferentes en cada cultura), injerencias culturales (cuando en una cultura se utilizan elementos de otra cultura, a veces distorsionados), etc.

2) **El género textual en que se inserta.** Las características del texto original condicionan la función del culturema en el texto. El culturema puede aparecer en cualquier ámbito (literario, técnico, publicitario, etc.) y en cualquier género textual, produciendo en cada caso problemas de traducción diferente [...].

3) **La función del culturema en el texto original,** es decir, su relevancia, o no relevancia, en relación con el conjunto del texto.

4) **La naturaleza del culturema:** el registro a que pertenece, su grado de novedad, de universalidad, etc.

5) **Las características del destinatario:** su motivación, nivel cultural, etc.

6) **La finalidad de la traducción,** que, al determinar la elección del método traductor, llevará al traductor a optar por una solución traductora u otra y a utilizar diferentes técnicas.

Una vez revisada la traducción de los culturemas en nuestro corpus, analizaremos los resultados conseguidos, guiados por los seis criterios que ha planteado Hurtado Albir. Es nuestra intención evaluar estas traducciones a través del análisis de la elección de los traductores, y proponer nuevas perspectivas con respecto al trasvase de los elementos culturales existentes en nuestro corpus.

2.10. Extranjerización y domesticación

Durante el cambio de orientación hacia posturas ideológicas, iniciada a partir de la década de los noventa, los teóricos niegan la neutralidad de la traducción y proponen estudiar la intervención de la ideología en ella. Este cambio queda patente en el traductólogo estadounidense Lawrence Venuti (1995), quien critica la invisibilidad del traductor que fomenta la hegemonía de la cultura anglosajona y acuña los términos *domesticación* y *extranjerización*.

El filósofo alemán Friedrich Schleiermacher (2000), en su discurso titulado “Sobre diferentes métodos de traducir” en 1813, plantea por primera vez los conceptos de *domesticación* y *extranjerización*. Según él, se trata de dos métodos de traducir: “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor” (Schleiermacher, 2000: 47).

Siguiendo la propuesta de Schleiermacher, Venuti desarrolla y redefine la *domesticación* como “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home” (Venuti, 1995: 20). Este método traductor persigue una traducción fluida, cuanto más fluida es una traducción, más invisible es el traductor, y así se explica lo que él denomina “la invisibilidad del traductor”. Venuti denuncia que actualmente en la sociedad anglosajona se preconiza la fluidez en traducciones al inglés, y que los lectores, acostumbrados a leer traducciones fluidas como si su texto original fuera escrito en inglés, terminan por rechazar los elementos extranjeros y volverse narcisistas con respecto a su propia cultura.

En el polo opuesto, el método extranjerizante es “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (Venuti, 1995: 20). Este método orientado a las peculiaridades lingüísticas y culturales del texto original, ofrece al lector meta un contacto directo con la cultura del original y una experiencia de lectura extranjera. Sin embargo, la extranjerización que propone Venuti va más lejos que la conservación de los elementos extranjeros del texto original, su intención es, como afirma él mismo: “Force translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translation and hence to write and read translated texts in ways that seek to recognize the linguistic and cultural difference of foreign texts” (Venuti, 1995: 41). Según el traductólogo estadounidense, las traducciones extranjerizantes se oponen al estándar inglés y a los intercambios culturales desiguales entre las comunidades minoritarias y las dominantes, y suponen una *resistencia* contra el etnocentrismo, el racismo, el narcisismo cultural y el imperialismo.

Sin embargo, en la realización de una traducción no es posible adoptar siempre un solo método, sea domesticante o extranjerizante. La dicotomía entre los polos de domesticación y extranjerización no es absoluta, los dos métodos no son opuestos sino complementarios. En la práctica traductora lo común es la combinación de ambos, los métodos varían cuando el traductor evalúa cada caso concreto y llega a

una solución que le convenga.

Como nuestro estudio se orienta a la traducción de las obras de Borges del español al chino, dos idiomas de considerable distancia lingüística y cultural, consideramos importantes los conceptos de extranjerización y domesticación. Dado que las traducciones nunca serán completamente “fieles” al texto original, el grado de domesticación y extranjerización depende en gran medida de la subjetividad del traductor, quien siempre sigue más de un solo principio o método traductológico, o bien orientado a la cultura meta, o bien a la cultura de origen. Analizaremos las traducciones de la “imagen china” de Borges desde el punto de vista de la tendencia extranjerizante y domesticante, para descubrir ciertos patrones de toma de decisiones del traductor. Revelaremos a través del análisis la tendencia hacia el uso de las dos técnicas, y las conexiones de esas tendencias con distintos ámbitos culturales.

2.10.1. El debate sobre la extranjerización y la domesticación en China

Tanto el autor del texto original como el traductor se sitúan en dos espacios diferentes, inmersos en contextos socioculturales distintos e inevitablemente restringidos por la tendencia política, la censura, etc., y por consiguiente, como apunta Hurtado Albir: “Si todo el proceso de escritura es permeable a los condicionamientos ideológicos del entorno y a los propios del autor, la reescritura que es la traducción también es reflejo de los mecanismos ideológicos” (Hurtado Albir, 2001: 616).

La vinculación ideológica de la traducción queda patente en el caso de China desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad. El traductólogo chino Yan Fu (1898), en el prólogo de su traducción del libro *Evolución y Ética* de Thomas Henry Huxley, postula el principio de “fidelidad, fluidez y elegancia” (*xin da ya*, 信达雅), que se ha convertido en uno de los planteamientos traductológicos más conocidos en China. Este criterio, a pesar de haber gozado de mucho prestigio para evaluar una traducción, no constituye en sí mismo una teoría sistémica.

Durante el Movimiento de la Nueva Cultura, iniciado en la primera década del siglo XX, un gran número de intelectuales chinos declaran una ruptura con su propio pasado y su cultura tradicional obsoleta y empiezan a mirar a Occidente en busca de nuevos pensamientos. El gran escritor y traductólogo Lu Xun (1881-1936), uno de los pioneros más representativos de este movimiento, elabora su teoría de extranjerización (muchos años antes que Venuti), insistiendo en la traducción literal, es decir, conservar al máximo posible los rasgos extranjeros en el texto original¹. El planteamiento de la extranjerización extrema de Lu Xun nace en el seno de las circunstancias históricas particulares de la China de entonces, cuando la tarea más urgente que asume el autor es despertar al pueblo “dormido” a través de la traducción de las culturas extranjeras avanzadas.

Según Sun Zhili (Sun, 2002: 42), salvo el corto periodo del movimiento mencionado anteriormente, a lo largo de la historia de la traducción literaria en China (no más de 150 años) la tendencia dominante ha sido la domesticación. Esto se debe a múltiples factores: la sociedad cerrada, las restricciones ideológicas, la recepción del lector, etc. Desde los últimos 20 años del siglo XX, a medida que se introducen ampliamente las teorías occidentales de la traducción, se generan reflexiones sobre los métodos traductores dominantes en el país, sobre todo el uso de la domesticación y la extranjerización. A partir de entonces, muchos autores han girado en torno a la extranjerización, defendiendo la conservación de las diferencias lingüísticas y culturales entre el texto original y el traducido.

Creemos necesario resaltar en este apartado el desarrollo de perspectiva de la traducción literaria en China, puesto que será imprescindible a la hora de examinar las traducciones de nuestro corpus, a fin de entender la tendencia traductora y las técnicas adoptadas bajo su contexto sociocultural específico.

¹ Véase Helena Casas-Tost y Niu Ling (2014), donde se realiza un análisis sobre las coincidencias y divergencias entre la extranjerización de Lu Xun y la de Venuti.

2.11. Los errores de traducción

Consideramos importante resaltar la noción de errores de traducción, estrechamente relacionada con la calidad de las traducciones, que nos servirá para detectar las faltas cometidas en los textos meta, evaluar su grado de fidelidad y averiguar las causas y efectos que generan estos errores.

En *La traduction raisonnée*, Jean Delisle distingue las faltas de lengua y las faltas de traducción, así como las categorías de los errores. Según él, la falta de lengua es “un error que figura en el texto de llegada y que está vinculado a un desconocimiento de la lengua de llegada” (Delisle, 1993: 31; citado en Hurtado Albir, 2001: 290). Y la falta de traducción es “un error que figura en el texto de llegada que procede de una interpretación errónea de un segmento del texto de partida y que suele producir un falso sentido, un contra sentido o un sin sentido” (Delisle, 1993: 31; citado en Hurtado Albir, 2001: 291). Estas ideas son incluidas y modificadas en la obra *Terminologie de la Traduction* (1999), editada por el propio Delisle, Hannelore Lee-Jahnke y Monique C. Cormier. Según este libro, las específicas categorías de los errores de traducción son: adición, contrasentido, falso sentido, hipertraducción, interferencia, omisión, paráfrasis, pérdida, sin sentido, sobretraducción y subtraducción.

Hurtado Albir define así el error de traducción como “una equivalencia de traducción inadecuada” (Hurtado Albir, 2001: 636). Desde la perspectiva funcional y cognitiva propone la siguiente tipificación (2001: 305-306):

- 1) Inadecuaciones que afectan a la comprensión correcta del texto original: falso sentido, sin sentido, no mismo sentido, adición, supresión, referencia extralingüística mal solucionada e inadecuación de variación lingüística (tono, dialectos, idiolecto, etc.).
- 2) Inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada: ortografía y puntuación, gramática, léxico, aspectos textuales (coherencia, progresión temática, elementos de referencia, conectores) y redacción (formulación defectuosa o poco clara, falta de riqueza expresiva, pleonasmos, etc.).

3) Inadecuaciones pragmáticas, por no ser acordes con la finalidad de la traducción (en relación con el tipo de encargo, el destinatario a que va dirigida), el método elegido, el género textual y sus convenciones, etc.

Dentro del primer bloque de dicha clasificación, se identifican las siguientes definiciones específicas:

Figura 5. *Clasificación de los errores de traducción*

Inadecuaciones que afectan a la comprensión correcta del texto original	Adición	Error de traducción que consiste en introducir elementos de información innecesarios (2001: 633).
	Contrasentido	Un contrasentido es un error de traducción que consiste en atribuir a determinado segmento textual un sentido contrario al del texto original (2001: 635).
	Falso sentido	Un falso sentido es un error de traducción que consiste en atribuir a determinado segmento textual un sentido diferente al del texto original (2001: 637).
	No mismo sentido	Un no mismo sentido es un error de traducción que consiste en atribuir inadecuadamente un matiz del original (reducir o exagerar su significación, introducir ambigüedad, etc.) (2001: 640).
	Sin sentido	El sinsentido es un error de traducción que consiste en utilizar una formulación desprovista de sentido (2001: 641).
	Supresión	Una supresión es un error de traducción que consiste en no traducir elementos de información relevantes del texto original (2001: 641).

A pesar de las diversas categorías acuñadas, el análisis del error de traducción no puede prescindir del contexto en que se produce. A fin de valorarlo de manera adecuada, Hurtado propone un marco textual, contextual y funcional de análisis, desde esta perspectiva, para valorar la gravedad del error hay que contemplar los siguientes aspectos (Hurtado Albir, 2001: 304):

- 1) su importancia en relación con el conjunto del texto original (si afecta a una idea clave o una idea accesoria);
- 2) su importancia respecto a la coherencia y cohesión del texto de llegada;
- 3) el grado de desviación de sentido respecto al texto original, tanto más si ésta puede pasar inadvertida al destinatario de la traducción;
- 4) su importancia respecto al nivel comunicativo del texto de llegada (transgresión de convenciones del género textual, etc.) en relación con su finalidad;
- 5) su impacto, es decir, sus consecuencias negativas en cuanto a la finalidad de la traducción (no firmar un contrato, no vender un producto, etc.).

Basándonos en las nociones arriba mencionadas, identificaremos los errores cometidos en nuestro TMs, tanto el tipo de error como la gravedad de ello. A través de este análisis se pretende averiguar las posibles causas de los errores, y a partir de ahí, descubrir las deficiencias de competencia traductora que presenta cada traductor, a fin de valorar la calidad del texto meta.

2.12. Corpus de análisis

El corpus de análisis que hemos creado está constituido por cuatro textos de Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La viuda Ching, pirata”, “Parábola del palacio” y “La muralla y los libros”.

La presente tesis persigue un objetivo doble: por un lado, identificar la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges y, por otro, analizar cómo esa imagen se recibe en China a través de la traducción de su obra al chino y sus posibles influencias.

La selección de nuestro corpus se realiza siguiendo cuatro criterios. En primer lugar, a pesar de la existencia de una gran cantidad de referencias a China en las obras de Borges, muchas de ellas son fragmentos cortos o frases sueltas, poco manejables para obtener resultados fiables y generales, tanto en el análisis imagológico como en el traductológico. Por ello, hemos considerado oportuno elaborar un corpus formado por

los textos en que China ocupa una posición de relevancia. Por un lado, nos permite analizar la imagen particular de China en la obra borgiana, y por otro, relacionarla con la representación de ella en las traducciones chinas.

En segundo lugar, se tomarán en consideración exclusivamente las traducciones publicadas en la República Popular China. Una de las razones por las que abogamos por descartar las traducciones circulantes en otras zonas de habla china, como Taiwán, Hong Kong y el Sudeste Asiático, es la enorme extensión y la falta de bases de datos específicas. Además, hemos observado que muchas de las obras de Borges que todavía se venden en Taiwán y Hong Kong utilizan las mismas traducciones que el continente chino.

En cuanto al formato de publicación, optamos por las traducciones publicadas en forma de volumen en China. Es decir, no tendremos en cuenta las traducciones publicadas en revistas debido a su escasa difusión y popularidad.

En tercer lugar, hemos optado por los cuentos borgianos más difundidos en China, los que tienen más de una versión de traducción. Esto nos permite averiguar de manera amplia los métodos más adoptados para transmitir la imagen china al lector chino, no sólo en una traducción, sino en varias, realizadas por distintos traductores, llegando así a hacer comparaciones, tanto traductológicas como estilísticas.

Por último, las traducciones deben ser efectuadas directamente del español al chino. Consideramos oportuno descartar las traducciones indirectas y las falsas traducciones directas, porque éstas suponen una mayor pérdida e inexactitud para nuestro objeto de estudio en la tesis.

2.12.1. Traducciones y traductores

TO: se refiere al texto original.

TM: se refiere al texto meta.

TO1: “El jardín de senderos que se bifurcan” (1974: 472-480):

TM1: Traducción de Wang Yangle: “交叉小径的花园”, en 博尔赫斯短篇小说集 “*El jardín de senderos que se bifurcan*” y otros cuentos (1983), 69-88. Shanghai: Shanghai Yiwén Chubanshe.

TM2: Traducción de Wang Yongnian: “小径分岔的花园”, en 小径分岔的花园 *El jardín de senderos que se bifurcan* (2015a), 83-99. Shanghai: Shanghai Yiwén Chubanshe.

TO2: “La viuda Ching, pirata” (1974: 306-310):

TM3: Traducción de Chen Kaixian: “女寡妇”, en 巴比伦的抽签游戏 *La lotería en Babilonia* (1992), 19-26. Guangzhou: Huacheng Chubanshe.

TM4: Traducción de Wang Yongnian: “女海盜郑寡妇”, en 恶棍列传 *Historia universal de la infamia* (2015b), 27-35. Shanghai: Shanghai Yiwén Chubanshe.

TO3: “La muralla y los libros” (1974: 633-635):

TM5: Traducción de Ni Huadi: “城墙和书”, en 作家们的作家——[阿根廷]豪·路·博尔赫斯谈创作 *El escritor de los escritores—Jorge Luis Borges habla de la creación* (1995), 1-4. Kunming: Yunnan Renmin Chubanshe.

TM6: Traducción de Wang Yongnian: “长城和书”, en 探讨别集 *Otras inquisiciones* (2015c), 1-5. Shanghai: Shanghai Yiwén Chubanshe.

TO4: “Parábola del palacio” (1974: 801-802):

TM7: Traducción de Wang Yangle: “皇宫的寓言”, en 博尔赫斯短篇小说集 *El jardín de senderos que se bifurcan y otros cuentos* (1983), 247-249. Shanghai:

Shanghai Yiwén Chubānshè.

TM8: Traducción de Chen Zhongyi: “皇宮的寓言”, 博爾赫斯文集小說卷 *Obras de Borges: Novelas* (1996b), 584-585. Haikou: Hainan Guoji Xinwen Chubān Zhongxin.

TM9: Traducción de Lin Zhimu: “關於宮殿的寓言”, 詩人 *El hacedor* (2016), 48-50. Shanghai: Shanghai Yiwén Chubānshè.

Hemos seleccionado cuatro textos para elaborar nuestro corpus de trabajo, cada uno cuenta con dos o tres versiones de traducción, realizadas por 5 traductores diferentes, provenientes de las diversas colecciones de obras de Borges, publicadas por 5 distintas editoriales chinas. Cabe señalar que si una misma traducción ha sido incluida en varias colecciones, hemos priorizado la versión de las *Obras completas* de Jorge Luis Borges, publicadas por Shanghai Yiwén Chubānshè (Shanghai Translation Publishing House) sucesivamente en 2015 y 2016, por ser la colección más reciente y completa.

2.13. Procesamiento del corpus y metodología

En los cuatro textos que hemos seleccionado, la imagen china adquiere una notable relevancia. Con el objetivo de identificar la representación particular de China en la obra de Jorge Luis Borges, realizaremos primero el análisis imagológico, siguiendo las pautas planteadas por Pageaux, quien propone el estudio de la imagen a partir de tres elementos constitutivos: palabra, relación jerarquizada y argumento.

Con respecto al análisis traductológico, pasamos al procesamiento de nuestro corpus:

- Identificación de las normas que rigen sobre los textos meta y los culturemas presentes tanto en los textos originales en español como en los textos meta.
- Clasificación de los culturemas según el ámbito cultural a que pertenecen.

- Análisis de las técnicas de traducción que se han adoptado en cada caso concreto.

Por ello, hemos elaborado un modelo como el siguiente:

TO (Texto original)	TM (Texto meta)	Técnica
TO1	TM 1	
	TM 2	

Una vez obtenidos los resultados, realizaremos el análisis de las técnicas de traducción utilizadas por los textos meta para extraer conclusiones acerca de las técnicas más utilizadas en la traducción de los culturemas, la relación entre el propósito de la traducción y las soluciones adoptadas en el texto traducido, la tendencia extranjerizante o domesticante frente a los elementos con carga cultural, la calidad de traducción, etc.

2.14. Conclusiones del capítulo

En este capítulo hemos situado la primera parte de la tesis en el marco de la imagología literaria. Tras un recorrido por los presupuestos de los teóricos más representativos, nos centramos en la teoría de Pageaux (1994), sobre todo su análisis imagológico de tres niveles: palabra, relación jerarquizada y argumento, que servirá de guía para la investigación de la imagen de China en la obra de Borges. Por otro lado, hemos tenido en cuenta las aportaciones de los estudios interculturales, que nos ayudarán a entender las interpretaciones erróneas de China que encontramos en la obras de Borges desde la perspectiva del intercambio cultural. Finalmente, hemos tenido en cuenta el orientalismo de Said, a fin de argumentar en los siguientes capítulos la postura subyacente en los escritos borgianos frente a Oriente.

Hemos situado la tesis también en el marco de los estudios descriptivos de traducción.

Hemos recorrido las aportaciones de la teoría del escopo, el polisistema de Even-Zohar (1990) y las normas de Toury (2004), que nos servirán de apoyo teórico para la realización de nuestra investigación. En segundo lugar, hemos comentado la denominación y clasificación de los elementos culturales, centrándonos en el término de culturema. Además, hemos decidido basarnos en las técnicas de traducción propuestas por Molina (2006) y finalmente, hemos elaborado nuestro corpus de análisis y explicado la metodología que seguiremos en nuestra tesis.

PRIMERA PARTE

DEFINICIÓN DE LA IMAGEN CHINA DE JORGE LUIS

BORGES

3. LA IMAGEN CHINA EN LAS OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

3.1. El acercamiento de Jorge Luis Borges a Oriente

A lo largo de su vida, aún con la ceguera progresiva que se agravó en los últimos años, Borges encontró en los libros un placer inigualable y una parte imprescindible de su existencia. Dominó casi todos los idiomas occidentales importantes, lo que le dio la ventaja de explorar las lecturas universales de muy diversas fuentes, algo que lo convirtió en un escritor nutrido por la cultura universal. En uno de sus poemas más conocidos, “Poema de los dones”, Borges dice: “Lento en mi sombra, la penumbra hueca./ Exploro con el báculo indeciso,/ yo, que me figuraba el Paraíso/ bajo la especie de una biblioteca” (Borges, 1974: 809). La libertad y curiosidad con que se movió dentro de este paraíso de libros en el que se refugió de sus infiernos le ofreció al escritor una erudición singular, y le abrió las puertas para atisbar con la protección de la cultura lo más temible o doloroso de su mundo interior.

En el arte borgiano pueden distinguirse una serie de constantes estéticas o “hábitos” temáticos, como él los denominó, permanentes: la creación de ambientes extraños y enigmáticos (por ejemplo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote” o “La secta del Fénix”); la mezcla indistinguible de la realidad con la ficción (“Las ruinas circulares”, “El congreso”); la especulación sobre el tiempo, el espacio, la infinitud y la finitud (“El jardín de senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”); el hombre y el universo (“La biblioteca de Babel”, “El libro de arena”, “El Aleph”); y el sueño, el espejo y el laberinto (“El sur”, “La muerte y la brújula”, “El otro”).

Desde su actitud cosmopolita mantuvo intereses por muy diversas disciplinas, tales como la filosofía, la mitología, la matemática, la semiótica, la historia, la geografía, la

ciencia, la religión, la teología o la mística. Y teniendo en cuenta la integración de éstas en su creación literaria, no siempre resulta fácil comprender completamente su obra. La imaginación de Borges parece no tener límites hasta el punto de que la lectura de su obra pueda causar un mareo fascinante a un lector que se siente perdido ante su extensión e inmensa profundidad.

Borges, un gran maestro del lenguaje, crea a los lectores un mundo de gran contenido simbólico y fantástico, donde el tiempo no es lineal a pesar de la linealidad de la estructura narrativa y la realidad está observada desde la sospecha de lo ficticio. Sus obras abarcan así, como dice Bella Jozef, “the character of unreality in all literature” (Jozef, 1974: 43). Como es sabido, la obra de Borges ha sido interpretada como una manifestación radical de escepticismo y como el resultado igualmente extremo de trasladar a la anécdota literaria los principios del idealismo filosófico. Así, la duda es permanente en la lectura de Borges, la problematización de cualquier certeza, la elaboración de un estado de sospecha sobre el concepto mismo de la realidad, que se hace intercambiable con el del sueño o la ilusión. En su concepción literaria toda escritura es inevitablemente ficción, una construcción humana que sólo ingenuamente cabe concebir como mimesis o interpretación literal de “la realidad”, y en consecuencia como un producto que, por fascinante que sea, sólo es razonable abordar como tentativa de aprehensión de una realidad inasible al ser humano o como ficción que, por diferentes razones causales o azarosas, queda sancionada por la comunidad como transcripción de la realidad. Las estrategias literarias de Borges se encaminan siempre en la misma dirección: hacer brotar la duda y la sospecha en el lector, mostrarle el carácter ficticio de lo que convencionalmente se asume como real, someterlo al relativismo simultáneo de lo instantáneo y lo eterno, hacerlo debatirse entre dualidades aparentemente irreconciliables, todas ellas trasunto de la dualidad mayor —mundo real vs. mundo ilusorio—, hacerlo partícipe y víctima del juego de los espejos, los laberintos y las míticas bibliotecas. En su visión del único universo posible como una “vasta biblioteca”, según se lee en “La biblioteca de Babel”, Borges intercala las obras clásicas de las culturas orientales en los anaqueles de las obras

clásicas de Occidente, forzando a adoptar ante ambas una actitud similar. Más allá de lo estético, lo oriental alcanza así en la obra de Borges un valor y una significación muy particulares.

Dentro del universo literario inmenso borgiano, aparecen con frecuencia referencias y figuras de Oriente. Cabe destacar que “Oriente” para Borges posee un amplio abarcamiento geográfico: China, Japón, el mundo islámico, la India, Persia, etc. Son países lejanos, muy diferentes al patrón occidental, y por eso mismo ideales para que Borges construya el ambiente típico de sus obras: el que posibilita la observación de todo desde el paradigma de la ficción, el que convierte la vida en un acto de lectura y, en consecuencia, posible interpretación. Como él mismo explicó, el escritor argentino considera el descubrimiento de Oriente como “un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales” (Borges, 1989: 232) y esa capitalidad tiene su función en su obra. El lúcido estudioso busca ubicarse en el espacioso panorama de la cultura universal y eso le obliga a considerar Oriente de un modo algo diferente del inaugurado por los escritores e intelectuales de los siglos XVIII y XIX. Guiado por la afección desprejuiciada por la cultura oriental, una gran parte de las narraciones borgianas presentan matices que aparentemente son exóticos pero que, como veremos, buscan mucho más: colocar al lector en una determinada posición o posibilitarle un determinado enfoque, cuestiones estas que tienen que ver con la naturaleza de la presencia de la cultura oriental en su pensamiento y su obra.

3.2. China en la “biblioteca borgiana”

Dentro de la imaginación de Borges hacia las culturas orientales la imagen de la China ocupa un lugar de privilegio. Ya en su estancia en Ginebra durante la Primera Guerra Mundial, y a través de las fuentes alemanas, inglesas y francesas, Borges logró acercarse a la cultura china, antigua y brillante pero aún entonces misteriosa y desconocida para Europa. Aunque fuese a través de traducciones, y según él mismo

ha contado, se entregó con pasión y curiosidad a la literatura, la filosofía e incluso la religión de China. En su entrevista con Rita Guibert fue aún más explícito:

Creo que mis inspiradores han sido los libros que he leído y los que no he leído también. Toda la literatura anterior... He dedicado, por ejemplo, muchos años de mi vida al estudio de la filosofía china, especialmente del taoísmo, que me ha interesado mucho, y también he estudiado el budismo. De modo que todo eso ha influido en mí, pero no sé hasta dónde. He estudiado esas religiones, o esas filosofías orientales como posibilidades para el pensamiento o para la conducta (Guibert, 1976: 335).

A lo largo de su vida, anheló viajar a China². Leyó las obras clave de la filosofía tradicional china como *易经* (*Yijing; I Ching o I King*), *道德经* (*Dao De Jing; Tao Te Ching*), *庄子* (*Zhuangzi; Chuang Tzu*), o su literatura de ficción clásicos: *Sueño en el pabellón rojo* (pinyin: *Hong Lou Meng*, *红楼梦*), *A la orilla del agua* (pinyin: *Shuihu Zhuan*, *水浒传*), *Cuentos de Liao Zhai* (pinyin: *Liao Zhai Zhi Yi*, *聊斋志异*), etc.

En concreto, China aparece en diferentes niveles en las obras de Borges. En algunos de sus textos es el escenario principal y la clave de la creación, como es el caso de “La viuda Ching, pirata”, que trata de la historia de una viuda pirata en el Mar Amarillo, cercada y derrotada finalmente a través de la magia. Es el caso también de “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde se entretajan ingeniosamente las ideas filosóficas y los ingredientes de una historia policíaca y un tratamiento profundo de la cultura china. “La Muralla y los libros” nos muestra una interpretación de la eternidad,

² Huang Zhiliang 黄志良 (1931-), diplomático y traductor chino, visitó a Borges en Buenos Aires en diciembre de 1981. Durante la entrevista, Borges le comentó así: “No moriría en paz sin visitar China. [...] Iré a la Gran Muralla. Aunque me he quedado ciego, puedo sentirla y palpar los magníficos ladrillos” (Huang, 1996: 190). Original en chino, traducción de la autora.

³ Señalamos que existen dos sistemas diferentes de transcripción fonética del chino mandarín a la grafía europea: el Wade-Giles y el pinyin. El primero fue creado por el sinólogo británico Thomas Francis Wade y modificado por Herbert Allen Giles. Fue el más difundido durante el siglo XX hasta la generalización en los años 1980 del sistema pinyin. Borges reproduce en sus obras la fonética Wade-Giles, que se corresponde a los ejemplos puestos entre paréntesis: *I Ching o I King*, *Tao Te Ching*, *Lao Tsé o Lao Tzu*, *Chuang Tzu*, etc. Sin embargo, teniendo en cuenta la tendencia actual ya consolidada, en el trabajo presente se adoptará mayoritariamente el sistema pinyin en cuanto a nombres chinos como *Laozi*, *Zhuangzi* o *Cao Xueqin*.

a partir de dos hechos históricos en el reinado del primer emperador de la dinastía Qin: la construcción de la Gran Muralla y la destrucción de los libros del pasado. En “Parábola del palacio”, el poeta recitó una composición que incluía la eternidad, un cuento típico de el pensamiento filosófico y metafísicos de Borges.

En otras ocasiones Borges hace referencias y comentarios sobre los textos clásicos chinos como en “Arthur Waley. *Shi King*. Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo”, donde tradujo tres poemas de *Clásico de poesía (Shi Jing, 诗经)*, el libro de poesía más antiguo de China. También encontramos reflexiones sobre la literatura y filosofía chinas en varios ensayos donde Borges expresa su admiración por Zhuangzi, el gran filósofo chino. En poemas como “El bastón de laca”, “El Oriente”, “El guardián de los libros”, “La trama”, etc., Borges muestra reiteradamente su notable conocimiento de las tradiciones chinas y el anhelo por conocer este país oriental.

Sin embargo, es necesario definir la naturaleza de esa presencia tenaz: ¿Cuáles son las fuentes de las que Borges accedió a la China? ¿Cómo se evalúa la huella de la cultura china en él? ¿Con qué frecuencia y de qué manera aparece China en sus obras, y si tiene el autor alguna preferencia en cuanto a las diversas disciplinas? Antes de resolver estas cuestiones, consideramos primordial localizar esas referencias relacionadas con China, con el fin de perfilar posteriormente con exactitud y analizar en profundidad la imagen china elaborada por Borges en sus obras.

3.3. Exploración de las referencias relacionadas con China en la obra de Borges

3.3.1. Justificación de la herramienta

La localización de las referencias que constituyen la imagen china de Borges ha sido una tarea laboriosa, a causa de la dispersión de ellas y la inmensa bibliografía borgiana. El índice digital de “Borges Center”

(<https://www.borges.pitt.edu/finders-guide>) nos ha ofrecido una solución idónea para nuestras necesidades, por su contenido completo y la facilidad de manejo.

Según las instrucciones de dicha página, este índice está basado en *The Literary Universe of Jorge Luis Borges* de Daniel Balderston, publicado en 1986. El libro incluye las recopilaciones de materiales dispersos de gran importancia, tales como los tres volúmenes de *Textos recobrados* (1919-1929, 1930-1955 y 1956-1986), colecciones de artículos (*Textos cautivos*, *Borges en El Hogar* y *Borges en Sur*), dos colecciones de prólogos (*Biblioteca personal* y *El círculo secreto*), junto con los otros textos que no se habían publicado antes del fallecimiento del autor. Además, el índice incluye tanto las referencias explícitas como las implícitas, por ejemplo, “a reference to a white whale was indexed under both Melville and Moby Dick”⁴, lo cual supone otra ventaja que ha facilitado muchísimo nuestra investigación.

En fin, la búsqueda digital nos ha posibilitado conseguir los datos de las referencias (el título y la página donde aparecen), es decir, las “coordenadas” de nuestro objeto de estudio, a fin de lograr el acceso a una visión completa para valorar la imagen china de distintos niveles en sus obras.

3.3.2. El procesamiento de datos

Una vez seleccionada la herramienta, hemos procedido al procesamiento de los datos, siguiendo el proceso siguiente:

- Insertar la palabra “China” en la tabla de búsqueda en el índice digital de Borges Center (<https://www.borges.pitt.edu/finders-guide>).
- Insertar las palabras relacionadas con China de alta frecuencia en las obras borgianas: Chuang Tzu, Lao Tsé, Confucio, *I King*, chino.

⁴ Véase <https://www.borges.pitt.edu/finders-guide/instructions>

- Comprobar los resultados, a fin de evitar las posibles omisiones o repeticiones.
- Añadir las referencias omitidas por ser escritas en otro idioma (el caso de la reseña “Chinese fairy tales and folk tales, traducidos por Wolfram Eberhard”).
- Dejar fuera las referencias en que China ha sido meramente mencionada, sin tener mucha relevancia para nuestro objeto de estudio, como en “Palermo de Buenos Aires”, “Los traductores de las 1001 Noches”, “El acercamiento a Almotásim”, “Mi último tigre”, “Thomas de Quincey”, etc. Descartar los resultados irrelevantes, en que no hemos podido encontrar nada relacionado con China, así como las referencias demasiado ambiguas para identificar, como “La pesadilla”, “Inscripciones”, “Himno”, “Saludo a Buenos Aires”, “Dos films”, etc.
- Hemos dejado aparte las obras de Borges en colaboración con otros autores.
- Clasificar las referencias por ámbitos y niveles, según el tema principal de la obra a que pertenecen.

Para obtener informaciones más detalladas, véase el apéndice 1 donde hemos listado todas las referencias, la clasificación de sus ámbitos, así como el título del texto y la colección a que pertenecen.

Figura 6. Referencias a China en las obras de Borges

Ámbitos	Número de obras	Palabras clave
Filosofía	14	Sueño de Chuang Tzu, Lao Tsé, <i>Tao Te King</i> , Tao, Hui Tzu, Fung Yu-Lan, <i>Three ways of thought in ancient China</i> (de Arthur Waley)
Historia	9	Primer Emperador, la destrucción de los libros del pasado, Gran Muralla, Mongolia, Genghis Khan, Kubla Khan ⁵ , el cetro de los reyes de Liang, dinastía Sung

⁵ Kubla Khan (1215-1294), nieto de Genghis Khan, fue el último Khan del Imperio mongol. Completó la conquista de China y así se convirtió en el primer emperador de la dinastía Yuan. Borges hizo

Reseña de obras literarias ⁶	9	Libros y autores extranjeros que se relacionan con China
Literatura clásica	8	<i>Shi King</i> , <i>Die Raeuber vom Liang Schan Moor</i> (<i>A la orilla del agua</i>), <i>El sueño del aposento rojo</i> (de Tsao Hsue Kim), <i>Viaje al Oeste</i> (de Wu Cheng'en), <i>History of Chinese Literature</i> (de Herbert Allen Giles), <i>The dragon book</i> (de E. D. Edwards), Han Yu (poeta chino de la dinastía Tang), la lírica china
<i>I King</i>	7	Libro mágico, los sesenta y cuatro hexagramas, la influencia en Leibniz
Escenario principal o protagonista	4	“El jardín de senderos que se bifurcan” “La viuda Ching, pirata” “La Muralla y los libros” “Parábola del palacio”
Budismo	3	Reflexiones del Buda Gautama y el budismo, diálogo entre el emperador de la dinastía Liang y Bodhidharma, <i>Vies chinoises du Bouddha</i> (Wieger)
Confucio	3	<i>Libro de los ritos</i> (礼记, <i>liji</i>) <i>Analectas de Confucio</i> (论语, <i>lunyu</i>)

referencia varias veces al poema “Kubla Khan” de Samuel Taylor Coleridge, el cual según el mismo Coleridge, fue concebido en un sueño en el verano de 1797. Le fascina a Borges la simetría del sueño que se presenta en este poema, comentó en su ensayo “El sueño de Coleridge” (*Otras inquisiciones*): “Al este de Shang-tu, Kubla Khan erigió un palacio, según un plano que había visto en un sueño y que guardaba en la memoria... Un emperador mongol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio. Confrontadas con esta simetría, que trabaja con almas de hombres que duermen y abarca continentes y siglos, nada o muy poco son, me parece, las levitaciones, resurrecciones y apariciones de los libros piadosos (Borges, 1974: 644).”

⁶ “Reseña de obras literarias” se refieren a los artículos escritos por Borges mayoritariamente en la sección “Libros y autores extranjeros” de la revista *El hogar* (incluidos más tarde a *Textos cautivos*) y la colección *Biblioteca personal*, donde aparecen obras cuyo tema está vinculado con China, tales como “*Los tres saltos de Wang-lun* de Alfred Döblin”, “*Un bárbaro en Asia* de Henri Michaux”, “*El mandarín* de Eça de Queirós”, “*La descripción del mundo (Los viajes de Marco Polo)*”, etc.

		Citas de Confucio en <i>Cantos</i> (de Ezra Pound)
Anhelos por China	3	Objetos que suscitan el anhelo por China “El guardián de los libros”, “El bastón de laca”, “Escaparate—Porcelana”
Enciclopedia	3	Características: vasta e infinita
Pensamiento	2	la concepción china de “el arquetipo de las cosas en el cielo” y la de las almas y el cuerpo humano
Lengua china	1	Prefijos de clase de la lengua china (los clasificadores)
Reflexión sobre Oriente	1	La definición de Oriente en el sentido geográfico, histórico y filosófico
Animales imaginarios	1	<i>Ti-yiang</i> (肥遗), pájaro sobrenatural y bermejo
Total		68

Hemos encontrado en total 68 obras en que aparecen las referencias a China, entre las cuales se encuentran cuentos, ensayos y poemas. Hemos agrupado todas ellas por 14 ámbitos (primera fila de la tabla de arriba) por orden descendiente de frecuencia. Entre todas ellas, la filosofía (14 casos), las reseñas de obras literarias (9 casos), la literatura clásica (8 casos), la historia (9 casos), *I King* (7 casos) son de mayor relevancia. Naturalmente, hay obras en que Borges ha hecho varias referencias pertenecientes a distintos ámbitos, en este caso, hemos decidido clasificarlas por el ámbito que corresponde al tema central de dicha obra.

Figura 7. Referencias a China en las obras de Borges en colaboración

Obra	Autor colaborador	Ámbito	Palabras clave
“La prolongada busca de Tai An”, <i>Seis problemas para don Isidro</i>	Adolfo Bioy Casares	Escenario principal o protagonista	Protagonistas Shu T’ung, Tai An, Fang She, madame Hing, El Hada del Terrible Despertar, una secta mágica del taoísmo. Referencia al

<i>Parodi</i>			Emperador Amarillo, Meng Tseu (Mencio), Su Wu, <i>El Libro de las Transformaciones (I King)</i> , <i>Tao Te King</i> , <i>Libro de los Ritos</i>
<i>El libro de los seres imaginarios</i>	Margarita Guerrero	Animales imaginarios	Animales de los Espejos, El ave Roc, El Ciervo Celestial, Una Cruza, El Dragón Chino, Fauna China, El Fénix Chino, El Gallo Celestial, La Liebre Lunar, Madre de las Tortugas, El Nesnás, El Pájaro que causa la lluvia, El Simurg, El T'ao-T'ieh, Los Tigres del Annam, El Unicornio Chino, El Zorro Chino
<i>Qué es el budismo</i>	Alicia Jurado	Budismo	Confucio, Lao Tsé, Chuang Tsu, El monje Hsuang Tsang (Xuanzang), lamaísmo en Tíbet, El budismo en la China, <i>Viaje al Oeste</i>
<i>Introducción a la literatura inglesa</i>	María Esther Vázquez	Reseñas de obras y autores	“El sueño de Coleridge”, sobre Kubla Khan y su palacio
<i>Literaturas germánicas medievales</i>	María Esther Vázquez	Reseñas de obras y autores	“El sueño de Coleridge”, sobre Kubla Khan
<i>Antología de la literatura fantástica</i>	Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo	Literatura fantástica	Chuang Tzu: el sueño de la mariposa, Giles: <i>Confucianism and its Rivals</i> , Liehtsé: el ciervo escondido
<i>Cuentos breves y extraordinarios</i>	Adolfo Bioy Casares	Literatura fantástica	El sueño de la mariposa, Hsi Shih, cuento de la dinastía Tang, Confucio y el unicornio, Po Chu-I, Li Po
<i>Libro del cielo y del infierno</i>	Adolfo Bioy Casares	Pensamiento	Los chinos y la creencia de la otra vida, los cuatro dioses del cielo según los chinos, los chinos y la creencia del

			infierno
El paraíso de los creyentes, <i>Los orilleros- El paraíso de los creyentes</i>	Adolfo Bioy Casares	Confucio	Confucio

En la Figura 7 mostramos resumidamente las referencias a China en las obras borgianas en colaboración. Hemos “etiquetado” el ámbito a que pertenecen las referencias en cada obra y hemos presentado las palabras clave presentes, a fin de mostrar más clara y detalladamente los temas que suele tocar el autor.

Creemos haber recogido los datos relativamente completos con respecto a las referencias a China existentes en las obras de Borges, clasificadas por distintos aspectos culturales. Estas referencias presentan distintos niveles de relevancia: de frases breves al núcleo del argumento. Tras la búsqueda, o mejor dicho la “ubicación” de estas coordenadas, las huellas son claras e innegables y podemos afirmar de forma apodíctica la presencia de la imagen china en la obra borgiana.

3.3.3. Cronograma

Los datos conseguidos nos hacen factible examinar de forma cronológica la imagen china en la obra de Borges, a fin de comprobar si su existencia ha sido continua durante la creación literaria del maestro, o se limita a ser una manía suya en cierta etapa.

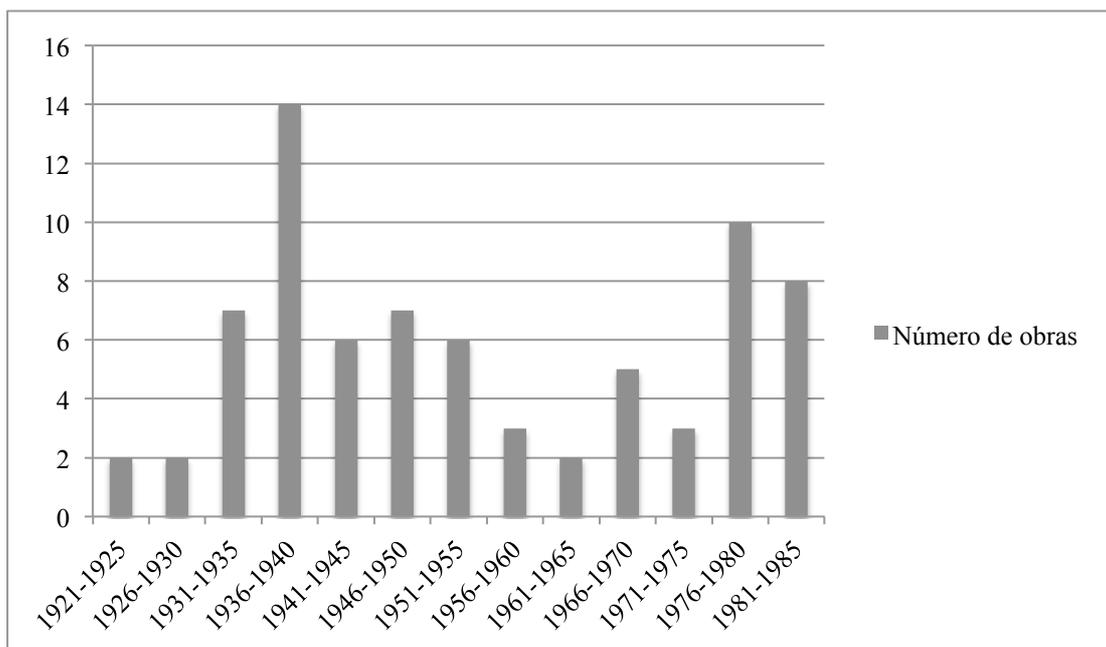


Figura 8. Cronograma de las referencias a China en las obras de Borges

Hemos seleccionado datos entre los años 1921 y 1985, la fecha de publicación de las primeras y últimas obras de Borges. Cada barra del gráfico indica la cantidad de obras con referencias a China en ese periodo, con una duración de 5 años.

Dado que varios artículos fueron publicados primero en la prensa o revista y posteriormente incluidos a una colección, hemos adoptado la fecha de publicación del artículo (si es rastreable), en vez de la del libro, a fin de conseguir los resultados más fiables.

En la figura 8 observamos que entre los años 1936 y 1940 se encuentra mayor cantidad de referencias vinculadas a China, cuando el autor estuvo a cargo de la sección “Libros y autores extranjeros” de la revista *El hogar* (entre 1936 y 1939). Durante ese periodo Borges escribió con periodicidad reseñas acerca de las obras y escritores extranjeros, tales como las obras de la literatura clásica china *Sueño en el pabellón rojo*, *A la orilla del agua*, *Shi King*, etc. La presencia de China no ha sido menos evidente aún en los últimos años de su vida, cuando escribió el famoso poema “Bastón de laca”.

La comprensión de Borges sobre China no es superficial, ni mucho menos inestable, a

lo contrario, encontramos que presenta cierta continuidad de tiempo en su creación literaria. Teniendo esto en cuenta, vamos delineando la imagen china de Borges.

3.4. Borges y la influencia de la filosofía china

La filosofía le sirve a Borges como la materia prima para tejer su laberinto textual. Su profunda comprensión de la tradición filosófica le permite desarrollar y enriquecer las ideas filosóficas en el ámbito de la literatura, y de ahí generar un espacio literario lleno de especulaciones metafísicas. Los tópicos recurrentes de la filosofía —la realidad y la ficción, el infinito, la identidad, orden y caos— se transformaron en recursos más fantásticos e imaginativos, al trasladarse a la obra borgiana.

Borges dijo ser agnóstico y metafísico en varias ocasiones. La influencia de su padre anunció el principio de su propia metafísica. En una conversación con Richard Burgin el escritor recordó que:

Debía ser un niño muy pequeño. Porque recuerdo que me dijo: “Vamos a ver; aquí hay algo que puede que te guste.” Y entonces, él era muy aficionado al ajedrez, era un jugador de ajedrez muy bueno, entonces me puso ante el tablero y me explicó las paradojas de Zenon, Aquiles y la tortuga, ya sabe, las flechas, el hecho de que el movimiento era imposible porque siempre había un punto intermedio y esas cosas. Y recuerdo que me habló de todo ello y yo estaba muy interesado. Y me lo explicó con la ayuda de un tablero de ajedrez (Burgin, 1974: 32-33).

El acercamiento a Zenon, Hume, Berkeley y posteriormente a Schopenhauer y Nietzsche, va plasmando su personalidad proclive al escepticismo radical y las especulaciones metafísicas.

Parecen indefinidos los pensamientos filosóficos de Borges, ya que existen tantas influencias en su mentalidad que van de Occidente a Oriente. Al igual que el tablero de ajedrez que lo inspiró su padre en su infancia, lleno de posibilidades de conjeturar y especular, las distintas fuentes filosóficas confluyen en el estilo literario particular borgiano: interpretar la filosofía como producto de la imaginación.

La presencia de la filosofía china en la obra de Borges ha sido fuerte y constante, tal como observamos en las figuras 5 y 6, la “filosofía” es el ámbito con el índice de frecuencia más elevado. Borges tuvo los primeros contactos con las filosofías orientales en Ginebra (1914-1919), “en el ámbito del Orientalismo germánico” (Rodríguez Larreta, 2012), cuando leyó a los expresionistas y a los filósofos alemanes. A través de la lectura de Schopenhauer, a los 16 años, descubrió el budismo, el hinduismo y el taoísmo. Años después, en Buenos Aires, la *Historia de la filosofía* de Deussen (discípulo de Schopenhauer) lo acercó a la filosofía china. Este comentario, procedente de una entrevista de 1984 con Osvaldo Ferrari, podría dar pistas al respecto:

Leyendo esos libros, el de Müller y el de Deussen, llegué a la conclusión de que todo ha sido pensado en la India y en la China: todas las filosofías posibles, desde el materialismo hasta las formas extremas del idealismo, todo ha sido pensado por ellos. Pero ha sido pensado de un modo distinto, de manera que desde entonces nos hemos dedicado a repensar lo que ya había sido pensado en la India y en la China. [...] De modo que yo tengo el mayor respeto y el mayor amor por la filosofía de la India, sobre todo, y por la de la China (Ferrari, 1992: 97-98).

Borges mantuvo un interés constante por la filosofía china, sobre todo el taoísmo. Mencionó haber leído *Three ways of thought in ancient China* (de Arthur Waley), *A Short History of Chinese Philosophy* (de Feng Youlan), *Chinesische Philosophie* (de Heinrich Hackmann). Entre las figuras reiteradamente aludidas, cabe destacar Laozi, *Tao Te Ching*, el sueño de Zhuangzi, Huizi, y por supuesto, el famoso *I Ching* (*Libro de las Mutaciones*). El maestro literario se nutrió de diversas filosofías y de diversas culturas, sin embargo, la fuente china ha quedado muy clara. Para Borges, estas figuras y referencias le sirven como hilo para confeccionar la ficción china, constituyendo la base ideológica de este país lejano.

A continuación analizaremos desde los conceptos extraídos del taoísmo, en que nos enfocaremos en *Tao Te Ching*, Zhuangzi, la cosmología antigua china e *I Ching*, así como las doctrinas del budismo. Confiamos en poder aportar una posibilidad más, de entender el complicadísimo pensamiento borgiano.

3.4.1. Laozi y *Tao Te Ching*⁷

Dentro de la inmensa filosofía china, empezaremos por Laozi y los conceptos extraídos del libro clásico taoísta del mismo nombre: *Laozi*, posteriormente denominado como *Tao Te Ching*⁸. Borges mostró en diferentes ocasiones su fascinación y admiración por la vertiente taoísta del pensamiento chino. Confesó haber estudiado el *Tao Te Ching* con bastante sistematicidad y leído muchas versiones de sus traducciones (Barnstone, 2004). El *Tao Te Ching* es la primera obra filosófica que se ha transmitido completa en la historia china, escrita alrededor del siglo VI a. C. Se atribuye su autoría a Laozi⁹, gran sabio, maestro, pensador, filósofo antiguo chino, uno de los filósofos más relevantes de la historia china. El *Tao Te Ching* es considerado el texto clásico fundamental del taoísmo y de él procede, sin duda, el componente fundador de las doctrinas básicas taoístas. En sus 81 capítulos cortos, de no más de cinco mil caracteres chinos, puede encontrarse una concepción cosmológica, una filosofía de la naturaleza, una visión del mundo, consejos políticos, filosofía práctica de la vida común, etc., cuya influencia se percibe en numerosos terrenos de la cultura china: la ideología, la ciencia, la política, la religión, el arte, entre otros. Ha desempeñado así un papel inestimable en la conformación del carácter del pueblo chino y en la unidad política del país.

3.4.1.1. La concepción del Tao

Esbozaremos a continuación algunas de las principales ideas taoístas para explicar

⁷ Debido a la antigüedad de la obra, existe una gran diversidad de versiones de este libro clásico. En este artículo se adopta la traducción de Iñaki Preciado Idoeta (2006), por ser la más completa y precisa entre todas. En cuanto a la versión china, hemos consultado prioritariamente la del estudioso Chen Guying (1984). El texto del *Tao Te Ching* aparecido en sus comentarios es mayoritariamente considerado en la actualidad como una de las mejores versiones de este libro clásico.

⁸ Su transcripción fonética en pinyin es *Dao De Jing*.

⁹ Borges reproduce en sus obras la fonética Wade-Giles, entonces Laozi aparece como “Lao Tse” o “Lao Tzu”.

luego su relación intrínseca con el escritor argentino. La concepción del “Tao” (en pinyin: *Dao*, 道) ha constituido el núcleo y la base de la filosofía china a lo largo de la historia del pensamiento del país. En chino, “Tao” significa literalmente “el camino”, pero el Tao del Laozi consiste en definir el origen y la verdad del universo, de todo lo existente. El *Tao Te Ching* abre con estas palabras: “El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente. El nombre que puede nombrarse no es el nombre permanente” (Laozi, 2006: 383). El Tao no se puede definir, es invisible, inaudible e impalpable, no tiene nombre ni forma. Su existencia eterna rompe los límites entre el “yo” y el “no yo”, es el Todo. A este respecto, el traductor Iñaki Preciado señala la condición de Totalidad del Tao en su estudio del *Tao Te Ching*:

Podemos apreciar, por tanto, que tanto en el taoísmo como en Hegel la dialéctica de la Totalidad resuelve todos estos dualismos, supera la rígida dualidad en que, cual tela de araña, nos mantienen atrapadas las facultades discriminantes (Laozi, 2006: 68).

En este punto se descubre una coincidencia con el pensamiento de Borges, quien anula la dicotomía ficción vs. realidad, y tiende a condensar de lo eterno e inasible en un objeto simbólico. Cabe destacar que para el más elemental conocedor de la obra borgiana, la concepción clásica del Tao presenta bastantes similitudes con el emblemático Aleph, descrito así en el cuento del mismo nombre:

Entonces vi el Aleph [...] ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (Borges, 1974: 624-626).

El Aleph, bautizado por Borges usando la primera letra del alfabeto hebreo, es un ser que abarca todo. Es relativamente pequeño, con un diámetro de solo unos tres centímetros, pero lleva el universo infinito dentro. Su nombre puede ser cualquiera, pero es lo que siempre han perseguido los humanos sin lograrlo jamás. Es

inconcebible, tremendo, extenso en el espacio y eterno en el tiempo. En algún sentido el Aleph domina el universo porque lo es él mismo: no está sometido a la continuidad del tiempo, y su espacio es plegable y ampliable hasta lo infinito. Esta concepción cósmica que Borges sintetiza con su Aleph coincide en gran medida con la cosmología del Laozi. Comparando el Tao y el Aleph, ambos son conceptos y/o realidades en los que el ser humano ha querido ver la prueba o la existencia de una ley oculta que rige el universo; quien tenga la posibilidad de aproximarse a estos objetos-conceptos-palabras míticas conocerá los misterios del origen, el desarrollo y los cambios continuos de todo lo existente del universo. Por otro lado, ambos son inefables e inasibles, imposibles de explicar con palabras, puesto que ningún nombre puede abarcar la eternidad e infinidad que obtienen. Se ve así la coincidencia intrínseca entre el filósofo Borges y el sabio antiguo chino.

Al comienzo del capítulo 25 del *Tao Te Ching* (Laozi, 2006: 407), leemos el origen del universo propuesto por el *Laozi*:

Hay una cosa confusamente formada anterior al Cielo y a la Tierra. ¡Silenciosa, ilimitada! De nada depende y no sufre mudanza, gira y retorna sin descanso; puede ser tenida por madre del mundo. Su nombre desconozco, la denominan Tao.

Como acertadamente señala el estudioso Chen Guying, el Tao ya existía antes de que aparecieran el cielo y la tierra, es la ley primordial (“the primordial natural force”) y el origen de todo lo existente (Chen, 1984: 5). Dentro de lo borroso y de lo oscuro existe una esencia verdadera y confiable, es inmensa hasta lo inconmensurable, puede expandirse hacia lo infinito, pero siempre retorna al origen primitivo. En “Poema de los dones”, dice Borges: “Algo, que ciertamente no se nombra/ con la palabra azar, rige estas cosas. (1974: 809)” Acaso ese “*Algo*”, que rige las cosas, se identifica con el carácter del Tao, por lo que resulta difícil creer que se trate de una coincidencia accidental o casual.

Leamos el siguiente párrafo de “La escritura del Dios”, otro de los cuentos incluidos en el volumen *El Aleph*:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos [...] Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron [...] Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Pero yo sé que nunca diré esas palabras (Borges, 1974: 598-599).

Conviene recordar que la Rueda¹⁰ es un antiguo símbolo emblemático budista, que Borges toma aquí para describir la misma cosmología presentada en “El Aleph”. En cierto punto la Rueda, el Aleph y el Tao son la misma cosa: responden al mismo intento humano universal de cifrar en una palabra el sentido del universo, o a la misma creencia o fe en la existencia de ese sentido y esa palabra. La ley de causa y efecto, siendo una doctrina fundamental budista, a Borges le sirve para ejemplificar el anhelo humano de enlazar el pasado, el presente y el futuro, de atisbar la idea de eternidad.

La misma obsesión borgiana se lee en el cuento “Parábola del palacio”, perteneciente a la colección *El Hacedor*, adquiriendo una nueva modulación: la del poeta que recitó un poema de un solo verso, o una palabra, que abarcó el “entero y minucioso palacio enorme” (Borges, 1974: 801), sin omitir los mínimos detalles. Al maestro argentino le atrae la idea de un nombre o una palabra secreta, que engloba la magia y la fuerza creativa de nombrar y revelar el universo, por lo que tal tema aparece varias veces en sus obras.

El poder infinito y creador de una entidad primordial se ve reflejado también en el *Tao Te Ching* (Laozi, 2006: 396): “Asiendo el Tao de antaño, gobiéranse los negocios del presente. Ser capaz de conocer el comienzo de la antigüedad, a eso

¹⁰ La Rueda, generalmente reconocida como el símbolo del budismo, era un arma en la antigua India. Está compuesta por ocho radios y conforma en su totalidad un círculo que representa la perfección de la doctrina budista. También se entiende que la doctrina budista, como la rueda, romperá y destruirá todas las ideas erróneas y malvadas.

llaman clave del Tao.” Es decir, quien pueda captar el Tao, que es eterno, poseerá la esencia de todo lo existente y conocerá el origen del universo. Así es el Tao: sólo con él mismo se conoce el origen de todos los seres.

¿Y cómo se puede aproximarse a “la clave del Tao” del Laozi, o a “la palabra del universo” que propone Borges? Para la mayoría de los taoístas, el Tao es imposible de alcanzar, queda cerrada la vía que permite su conocimiento. Y en “Parábola del palacio”, el escritor argentino tiende a considerar la Palabra secreta como un poder exclusivo e irremplazable de la divinidad. El intento humano de descifrar los arcanos del universo es una usurpación que no conduce a otro castigo que la muerte, puesto que “en el mundo no puede haber dos cosas iguales” (Borges, 1974: 802).

Después de comparar la cosmología representada en Borges con la del Laozi, se percibe su conexión con esta antigua filosofía china. Pero lógicamente, no es lo mismo: se trata de otra variante de una misma obsesión humana de naturaleza universal. El Tao es omnímodo e imperceptible, abarca los principios de infinitas cosas, pero no es una cosa visible ni expresable, puesto que “el Tao no se puede ver, lo que se ve no es el Tao” (Zhuangzi, 1996: 227). A partir de allí Borges establece su propia lectura filosófica, comparando las distintas formas o emblemas que una misma creencia o convicción ha ido adoptando a lo largo de la historia de la cultura: el Aleph, la Rueda, una palabra, clave (llave) o cifra del universo.

3.4.1.2. *Wu wei*

En la obra borgiana también se observan huellas del núcleo de la moral taoísta: el *wu wei* (无为). La epistemología del *wu wei* (literalmente en español: no actuar, no forzar) del Laozi enfatiza la espontaneidad de los acontecimientos, es decir, intervenir lo menos posible y evitar la intencionalidad. El *wu wei* no significa una inacción absoluta, sino actuar bajo la armonía de la naturaleza y no hacer intervenciones contra el curso original de cada cosa. La doctrina del *wu wei* se puede interpretar como la ley

del universo, la sabiduría máxima, y también se la puede aplicar como el método de gobernar un país, como afirma el capítulo 57 del *Tao Te Ching*: “Cuanto más prohibiciones en el mundo, mayor es la miseria de las gentes. Cuanto más herramientas tiene el pueblo, mayor desorden reina en el Estado. (Laozi, 2006: 439)”

El mundo social ideal que describe el Laozi sería así:

Un Estado pequeño de escasas gentes dispone de un ejército, mas no usa de él, sus gentes temen la muerte y excusan trasladarse lejos. Aunque hay barcos y carruajes, no hay por qué subir en ellos; aunque hay armas y corazas, nunca ocasión de mostrarlas. Las gentes han retornado al uso de los nudos. Hallan sabrosa su comida, hermosos sus vestidos, tranquilas sus moradas, alegres sus costumbres. Divísanse a lo lejos los Estados vecinos, óyese el canto de sus gallos y el ladrar de sus perros, mas las gentes envejecen y mueren sin haberse visitado (Laozi, 2006: 462).

Esta ideología anti-civilización, anti-sabiduría, anti-progreso y anti-gobierno es sorprendentemente similar a la que podemos leer en “Utopía de un hombre que está cansado” (Borges, 1989: 52-61), de *El libro de arena*. Tal vez desesperado y cansado con la sociedad absurda y ridícula de su presente, o elevando esa insatisfacción nuevamente a categoría universal, Borges imagina a través de su personaje un mundo futuro ideal —una utopía más entre las muchas elaboradas a lo largo de la historia de la humanidad— en la que la gente vive en casas iguales, fabrica sus propios muebles y enseres, trabaja el campo para consumo propio, y no necesita tener demasiada comunicación con los otros; se habla el latín (“La diversidad de lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín.”); la imprenta está abolida porque no hace falta “multiplicar los textos innecesarios”; no hay diferencia de riqueza (“ya no hay quien adolezca de pobreza, que habrá sido insufrible, ni de riqueza, que habrá sido la forma más incómoda de la vulgaridad. Cada cual ejerce un oficio”); tampoco hay ciudades; se ha renunciado a los viajes espaciales, ya que “todo viaje es espacial, ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente”; y fueron desapareciendo los gobiernos porque dejaron de ser útiles para el pueblo (“llamaban a elecciones, declaraban guerras, imponían tarifas, confiscaban fortunas, ordenaban arrestos y pretendían imponer la censura y nadie en el planeta los acataba”).

Esta Utopía reproduce casi de manera literal la visión política de Laozi sobre su reino ideal, al tiempo que evoca conexiones con otros relatos utópicos occidentales, mostrando nuevamente la esencial unidad y simultánea individualidad de cualquier experiencia humana. Tras el peculiar anarquismo del cuento de Borges y el *wu wei* del Laozi, se esconden los mismos sentimientos sobre la realidad: la misma disconformidad con el presente y el mismo anhelo de otro futuro mejor. Estas coincidencias, una familiar al lector europeo y la otra extraña a su mundo cultural, se enlazan estrechamente rompiendo el límite del tiempo y el espacio.

3.4.2. Zhuangzi: el relativismo y el tema del sueño

Podemos considerar a Zhuangzi como uno de los grandes clásicos más admirados por nuestro escritor. Borges menciona reiteradamente el libro *Zhuangzi*¹¹ y declara haber leído varias versiones traducidas: la inglesa, de Herbert Allen Giles y James Legge, la alemana, de Richard Wilhelm y Martin Buber. En 1967, afirmó su predilección por “el sueño de Zhuangzi” en una de las conferencias impartidas en la Universidad de Harvard:

[...] this is a sentence I often quote over and over again, and have quoted all through my life. I gave you the quotation from the Chinese philosopher Chuang Tzu. He dreamt that he was a butterfly, and, on waking up, he did not know whether he was a man who had had a dream he was a butterfly, or a butterfly who was now dreaming he was a man. This metaphor is, I think, the finest of all (Borges, 2000: 29).

El libro *Zhuangzi* ganó la reverencia de Borges por su imaginación desenfrenada, su profundidad filosófica y su extraordinario nivel literario, características que también sellarían las marcas de la literatura borgiana. Tradicionalmente se reconoce que el *Zhuangzi*, también llamado *Nan hua zhen jing* (南华真经), fue escrito por el filósofo del mismo nombre: Zhuangzi (369-290 a. C. aproximadamente), el segundo taoísta más importante después de Laozi. Sin embargo, es muy difícil comprobar las fuentes

¹¹ O “Chuang Tzu”, como escribe Borges.

de su autoría. Comúnmente se cree que sólo se le pueden atribuir al filósofo los siete capítulos de la primera parte: “Capítulos interiores” (*Nei pian*, 内篇). En cuanto al resto del libro —“capítulos exteriores” y “capítulos misceláneos” (*Wai pian* 外篇, *Za pian* 杂篇)— fue escrito posteriormente por sus discípulos o seguidores.

Las creencias del *Zhuangzi* contienen pensamientos escépticos, ideología relativista y propuestas socio-políticas anarquistas. Pero su marca visible, su sello incuestionable es la duda: inscribir cualquier formulación intelectual bajo el signo de la duda, especialmente los llamados métodos pragmáticos. Durante su vida sufrió las consecuencias físicas y morales del periodo de cruentas guerras que le tocó vivir, y esa dificultad para liberarse del dolor provocado por la realidad implacable lo llevó a perseguir la libertad absoluta del espíritu. El libro *Zhuangzi* es una obra de gran valor literario, donde el gran sabio muestra su increíble imaginación. Nutrido del espíritu de los mitos antiguos, utiliza un gran número de fábulas, parábolas y un suntuoso lenguaje preñado de metáforas, junto con un humor ingenioso y una sabiduría profunda. En general, el estilo del *Zhuangzi* ha obtenido la admiración de innumerables literatos, entre ellos el mismo Borges, que dice:

El remoto Chuang Tzu está más cerca de nosotros, de mí, que los protagonistas del neotomismo y del materialismo dialéctico. Los problemas que trata son los elementales, los esenciales, los que inspiraron la gloriosa especulación de los hombres de las ciudades jónicas y de Elea (Borges, 1999: 235).

Frente a la profunda crisis ideológica del siglo XX y miembro de una sociedad turbulenta, inaugurada con un golpe de estado, instalada en una dictadura, y sometida a la censura literaria, Borges, como otros intelectuales argentinos, penetró en la década de los treinta con un hondo sentimiento de desilusión y pesimismo. Tras la magnificencia promisoriosa de los años veinte argentinos, ese paso atrás lo condujo a un escepticismo que acabó posicionándose en la base de su escritura y de su cosmovisión. Desde ese momento, y agravado después por el peronismo, las obras de Borges crecieron en su reflejo del mundo como caos y confusión y del hombre como víctima de la inevitable duda. Frente a la fe como actitud ante la existencia, el escepticismo

radical condujo a Borges a ubicar todo producto verbal humano en la categoría de la “ficción” y a “estimar las ideas filosóficas o religiosas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (Borges, 1974: 775), desproveyéndolas del atributo de portadoras de la verdad. Las ideas del *Zhuangzi* justamente corresponden a esta actitud y a este aprecio estético de lo intelectual, filosófico o religioso.

3.4.2.1. *El relativismo del Zhuangzi*

Dentro de la ideología del *Zhuangzi* es necesario subrayar nuevamente su relativismo, una de las esencias de la filosofía china clásica. Se trata sin duda de un asunto sobre el que Borges especula o una posibilidad de enfoque con la que retóricamente juega, expresándolas mediante diferentes imágenes literarias. En el segundo capítulo del *Zhuangzi*, titulado “De la unidad de los seres” (*Qi wu lun*, 齐物论)¹², escribe Zhuangzi:

No hay en el mundo nada más grande que la punta de un pelo otoñal, y en cambio el Taishan es pequeño. Nadie hay más longevo que un recién nacido muerto, en tanto que Pengzu murió prematuramente. El universo y yo hemos nacido al mismo tiempo, y todos los seres y yo somos uno y lo mismo¹³ (Zhuangzi, 1996: 48).

Según Zhuangzi, todas las diferencias son relativas, pero al mismo tiempo la unificación en un todo unitario es absoluta. Si observamos el mundo desde el punto de vista del universo, todas las cosas son iguales, superando las diferencias y llegando a la libertad absoluta del espíritu. ¿Cuál es exactamente la definición de grande? Cualquier cosa puede ser grande, porque siempre existe algo más pequeño; desde esa argumentación, todas las cosas son grandes y pequeñas: hasta “la punta del pelo crecido en otoño” puede ser lo más grande, desde la perspectiva de lo menor que ella.

¹² Cabe mencionar que el famoso “sueño de la mariposa” también pertenece a dicho capítulo.

¹³ Taishan (“Monte Tai”) es una de las cinco montañas sagradas del taoísmo en China, cuyo pico tiene 1532 metros de altitud. Peng Zu es una figura legendaria por su longevidad. Se supone que vivió más de 800 años en la dinastía Yin (1900-1066 a. C.).

Asimismo, cualquier cosa puede ser considerada como pequeña, incluso el Monte Tai, ya que siempre es posible compararlo con algo mayor que él. Todos los seres del mundo son longevos, porque siempre hay otro que vive menos: hasta un bebé muerto al nacer. De la misma manera, los 800 años que ha vivido el legendario Peng Zu constituyen una efímera existencia en comparación con otras vidas aún más extensas en el tiempo.

La sabiduría del relativismo dialéctico de Zhuangzi podría haber inspirado a Borges en varios aspectos. Para demostrarlo, volvamos a los tres emblemas anteriores: el Aleph, la Rueda de “La escritura de Dios” y el poema de “Parábola del palacio”. Tomamos el Aleph como ejemplo, que tiene matices muy parecidos al relativismo sostenido por Zhuangzi: para Borges, no cabe duda de que se trata de un punto simbólico en el que se produce la unificación del espacio y el tiempo, lo grande y lo pequeño, el instante y la eternidad, lo finito y lo infinito. A simple vista es pequeño, apenas mide unos tres centímetros, pero contiene todo el universo. El hombre que lo toma en sus manos es más grande que el Aleph, pero ese mismo hombre es sumamente pequeño comparando con el universo que el mismo Aleph contiene. Observa la “pequeña esfera tornasolada” (Borges, 1974: 625) por unos pocos minutos, pero lo que se ve es la eternidad. Con respecto al universo, la vida humana es extremadamente corta, nada más que un instante.

3.4.2.2. *El tema del sueño*

En “Nueva refutación del tiempo”, “Macedonio Fernández”, *Antología de la literatura fantástica* y muchas otras ocasiones, Borges ha citado la historia más famosa de Zhuangzi, “Sueño de la mariposa”: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (Borges et al., 1965: 158). Esta historia corta, además de su innegable fuerza lírica, contiene una profunda reflexión

sobre la naturaleza y la identidad. En ella se plantea un problema de índole filosófica: cómo distinguir exactamente la realidad y la ficción, la vida y la muerte. Si el sueño fuera lo suficientemente reconocible desde los parámetros convencionales de “lo real”, ¿la gente sería capaz de saber si está soñando o despierta? ¿o si está siendo soñada por otro? En este sueño un hombre se convierte en una mariposa libre, se eleva por encima de las fronteras de las diferencias físicas, logra así la máxima libertad y felicidad, experimentando el estado ideal según la concepción de Zhuangzi. También sugiere sospechar de la autenticidad de aquello que inobjetablemente consideramos vida, y coincide con algunas de las derivaciones de la alegoría de “la vida es sueño”.

Más allá de la referencia explícita es sabido que el sueño es uno de los temas preferidos por Borges y que de su tratamiento se derivan los aspectos más característicamente enigmáticos de su literatura. Al respecto, cabe deducir y a veces documentar la influencia de varias escuelas filosóficas a las que habría que añadir la particular reflexión del autor. Aquí procuraremos solamente identificar la relación intrínseca del tratamiento borgiano del sueño con los planteamientos de Zhuangzi. El caso más evidente es el del cuento “Las ruinas circulares”: un hombre crea otros hombres mediante el sueño, hasta que logra por fin crear a su “hijo” tras mucho esfuerzo. Pero al final este soñador se da cuenta, sorprendentemente, de que él también es soñado por otro: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, 1974: 455). Es difícil no percibir el paralelo metafísico de este cuento con la historia de la mariposa, el modo en que Borges reelabora la intersección perfecta entre ficción y realidad de Zhuangzi.

En el espléndido capítulo “De la unidad de los seres” del *Zhuangzi* se dice:

Sueñan los unos con banquetes, y lloran al despertar; los otros sueñan que lloran, y al despertar gozan partiendo en cacería. Cuando un hombre sueña no sabe que está soñando, y aun a veces en medio del sueño sueña que está soñando. Sólo al despertar se da cata de su sueño. Y así, sólo en el momento del gran despertar se podrá saber que todo ha sido un gran sueño. Mas los estúpidos se tienen por despiertos, que todo lo saben (Zhuangzi, 1996: 52).

Esta explicación del antiguo sabio chino también puede ser la conclusión, o al menos una de las respuestas, de “Las ruinas circulares”. La convención tradicional asocia la verdad y la realidad con el estado de vigilia y asume que al sueño le corresponden la ilusión y la irrealidad. Sin embargo, para Borges, no hay pruebas que conviertan en irrefutable esa convención, lo que obliga a adoptar el relativismo que se conforma con considerar la vigilia y el sueño como dos estados distintos, eliminándose la posibilidad de juzgar la verosimilitud de cada parte.

En otros cuentos se distingue claramente ese posicionamiento mental. Es el caso de “La escritura de Dios”:

Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de la arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente (Borges, 1974: 598).

La mezcla del sueño y la realidad es muy frecuente en las obras de Borges, y aunque en su plasmación literaria el autor se nutrió de diversas culturas, ha quedado clara también la fuente china.

3.4.2.3. *La vida y la muerte*

Otro tema abordado por Zhuangzi del mismo modo lírico y sentencioso es la relación entre la vida y la muerte. En el sexto capítulo de su libro, el filósofo afirma: “Muerte y vida no se pueden excusar; son como la constante sucesión de la noche y el día, obra del Cielo” (Zhuangzi, 1996: 81). Este tema también es uno de los habituales en la obra de Borges. En el “El sur” —declarado por el autor como su mejor cuento en el “Prólogo” a la segunda edición de *Ficciones*— y sumada a la anécdota claramente autobiográfica, Borges expone implícitamente una meditación sobre el conflictivo hermanamiento entre la vida y la muerte, enriquecido y complicado con el sueño y con la referencia permanente al destino humano.

El protagonista, Juan Dahlmann, es hospitalizado en un sanatorio por una septicemia; tras la intervención quirúrgica y la dolorosa recuperación en el hospital, Dahlmann tiene la posibilidad siempre soñada por él de retirarse a convalecer en una estancia familiar ubicada en el sur de Buenos Aires. Sale del sanatorio por la mañana: “La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche (Borges, 1974: 526)”, y se encamina a la estación donde toma el tren que lo lleva a su destino; por razones que no alcanza a entender ni tampoco a cuestionar, se ve obligado a bajarse en una parada desconocida, ya al atardecer: “Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche” (1974: 528). Decide cenar en un almacén en el que es provocado por unos compadritos y obligado a aceptar un duelo a cuchillo. El cuento termina con Dahlmann empuñando un cuchillo que acaso “no sabrá manejar” en medio de la mítica llanura que es, en el imaginario de ‘lo argentino’, la Pampa:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (Borges, 1974: 530).

En el prólogo a *Artificios* Borges ya advirtió de la posible doble lectura del relato: “De ‘El Sur’, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Borges, 1974: 483). Ese otro modo es interpretar todo lo que ocurre a partir de la salida de Dahlmann del sanatorio como una alucinación o sueño provocado por la anestesia de la operación o por la propia voluntad del personaje, que negándose a una muerte prosaica, diseña con su imaginación una muerte heroica conforme a sus anhelos íntimos. La pelea final que se adivina es también, en cierto modo, la pelea de Dahlmann con la muerte, una muerte a la que se enfrenta en el sanatorio, con el poder de la ficción y de la literatura que siempre constituyeron su mundo, cambia de rostro. Muchos paralelismos, simetrías y simbolismos consolidan esta interpretación. El amanecer y anochecer, simbolizan respectivamente el punto de partida de Dahlmann

hacia el Sur, y el final de su viaje. Por otra parte son la vida y la muerte, como también lo serán “El jardín de senderos que se bifurcan”.

El escepticismo de Borges/ Dahlmann es así, en bastantes aspectos, muy parecido al del Zhuangzi: ambos sienten que el hombre, indefectiblemente, está sometido a la arbitrariedad e incomprensión de su destino y que es una “ficción” creer que cada hombre construye su camino hasta la inevitable muerte. En el *Zhuangzi* leemos: “La Tierra me ha proveído de un cuerpo, y fatigado con la vida; me ha liberado con la vejez, y con la muerte me dará reposo. Así pues, bienvenida sea la vida, y por lo mismo también la muerte sea bienvenida” (Zhuangzi, 2006: 82). Zhuangzi aconseja abandonar el miedo y el rencor contra la muerte, sobre todo a aquellos que más han sufrido durante la vida; ¿por qué no considerar la muerte como un alivio precioso y otro posible inicio de vivir? Dahlmann sufre poderosamente durante su enfermedad, un sufrimiento que difícilmente puede entenderse sólo en clave física: “En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara” (Borges, 1974: 526). El modo abierto del final construido por Borges provoca sensación de liberación e inicio, de exultación ante la posibilidad de una muerte sí elegida heroicamente y contra el destino. La muerte que sospechamos para Dahlmann es casi una salvación y un acceso a la libertad: a pesar del miedo inicial sale a la llanura con el cuchillo, más feliz que nunca.

Al fin y al cabo, no ha sido nuestra intención comprobar la equivalencia del relativismo de Zhuangzi y el de Borges, ya que existe un profundo abismo entre la ideología de los dos maestros. En la mayoría de los casos, Borges “trasplanta” la metáfora del “sueño de la mariposa”, aislada de su origen y contexto chino, a su propia percepción filosófica, junto con la de Berkeley, Schopenhauer, Hume, etc. En “Nueva refutación del tiempo”, donde circulan abundantes doctrinas filosóficas, este trasplante es bastante evidente. El sueño de Zhuangzi queda occidentalizado en la argumentación de Borges sobre la existencia del tiempo y del “yo”. El escritor, guiado por su propio escepticismo, no tiene el acceso (tampoco lo necesita) al “verdadero”

Zhuangzi, pero éste –¿por qué no?– puede ser diversamente interpretado. Borges ha seleccionado la interpretación del “sueño de mariposa” que corresponde a su gusto metafísico y estético, es decir, se trata de un procesamiento de la elaboración de un “Zhuangzi” borgiano, una “China” especial.

3.4.3. La cosmología antigua china: El yin y el yang, el taijitu

En el cuento “El dragón chino”, incluido en *El libro de seres imaginarios*, Borges describe así la cosmogonía china:

La cosmogonía china enseña que los Diez Mil Seres (el mundo) nacen del juego rítmico de dos principios complementarios y eternos, que son el Yin y el Yang. Corresponden al Yin la concentración, la oscuridad, la pasividad, los números pares y el frío; al Yang, el crecimiento, la luz, el ímpetu, los números impares y el calor. Símbolos del Yin son la mujer, la tierra, el anaranjado, los valles, los cauces de los ríos y el tigre; del Yang, el hombre, el cielo, el azul, las montañas, los pilares, el dragón (Borges, 1980: 78).

Es evidente que Borges es consciente de los dos principios de la cosmología antigua china: el yin y el yang, que son opuestos y complementarios en la naturaleza. El estado ambiguo de lo ilusorio y lo real, que aparece reiteradamente en las obras borgianas, bien podría estar inspirado por esta doctrina.

Para los taoístas, el yin es lo femenino, la tierra, la luna, el frío, la oscuridad; el yang, lo masculino, el cielo, el sol, el calor, la luz. Los dos principios representan la conjunción de opuestos de todos los seres y constituyen la fase siguiente después del Tao. Tomando como base esta doctrina surgió la visión cosmológica antigua china y la explicación sobre cómo funciona todo lo existente. En el *Tao Te Ching* leemos: “El Tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres (Laozi, 2006: 424)”. Aquí, el “uno, dos, tres” no son simples números sino que expresan el origen y las fases de la evolución del universo y de todos los seres existentes. El uno simboliza el Tao, que es único y absoluto; el Tao contiene en sí mismo dos antípodas opuestas: el yin y el yang; la integración de las

dos fuerzas dirige a un estado equilibrado, y luego engendra todas las cosas.

El yin y el yang son opuestos, pero relativos, nada es absolutamente yin ni absolutamente yang; son interdependientes y complementarios; cada vez que un lado llega a su máximo, puede transformarse en su opuesto; están entrelazados: en el yin hay yang y en el yang hay yin; encajan entre sí como dos polos de un todo. Este concepto es condensado y representado en el taoísmo por la forma conocida como *taijitu*, una de las teorías fundamentales y más profundas de la filosofía taoísta china. Los principios del yin y el yang aportan la base a muchas ramas de la ciencia y de la filosofía china, incluyendo la medicina, el calendario, la caligrafía, la arquitectura, la adivinación, etc.

El *taijitu* es uno de los símbolos más antiguos del mundo, y probablemente de los más conocidos en las culturas occidentales. El yang, caracterizado por ser rápido, fuerte, concreto, seco, es simbolizado en el *taijitu* por el lado blanco con un punto negro, y siempre se relaciona con el día. El yin, por el contrario, es lento, suave, difuso, húmedo: es el lado negro con un punto blanco en él y se asocia a la noche. Esta naturaleza dual como fórmula de explicación de lo existente tiene similitudes con la ideología borgiana sobre el mundo, concretamente visibles en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

En este cuento, el asunto más analizado por la crítica ha sido la ficción. Pero considerando un conocimiento profundo de Borges sobre el taoísmo y los principios del yin y el yang, puede interpretarse la narración conforme a esta doctrina china. Invisiblemente colocadas sobre un laberinto chino, dos fuerzas existentes engendran una sombra devoradora y equilibrada a la vez, de forma parecida al *taijitu*. Desarrollamos a continuación esta hipótesis.

En primer lugar, apelando al análisis de la estructura y el ritmo de la narración, y según el transcurso del día a la noche, se puede dividir el cuento en dos partes: la

huida de Yu Tsun y su llegada a Ashgrove¹⁴. La primera es tensa, rápida, clara, real, solar, mientras que la segunda es relajada, lenta, difusa, nocturna. Las dos fases corresponden respectivamente el yang y el yin: son opuestas pero complementarias. En el *taijitu*, el blanco yang disminuye al mezclarse con el yin oscuro hasta desaparecer en él, mientras que el otro aumenta hasta llegar a la otra mezcla. El primer proceso coincide con la huida, termina al ponerse en marcha el tren; durante el monólogo interior de Yu Tsun en los senderos y la conversación de éste con Albert reina la potencia del yin, y finalmente con la aparición de Madden se vuelve a lo real, a lo yang. Las dos fuerzas fluyen infinitamente en un ciclo natural, buscando el equilibrio. Sin embargo, no se oponen entre sí, no son más que dos aspectos de una misma realidad, el Tao. En la concepción literaria de Borges, la emblemática palabra “ficción” remite a lo contrario de lo real, pero también a la construcción humana de la realidad; en el uso borgiano de este concepto, la ficción y la realidad se mezclan y se contagian, ninguna existe nunca por sí sola, se entretajan y complementan, y lo hacen en dinámica y metamorfoseante relación. La realidad siempre tiene su punto de ficción y ésta, a su vez, su punto de realidad, usando como referente visual el *taijitu*.

3.4.4. *I Ching*

I Ching, uno de los textos canónicos del taoísmo, también conocido como *Yijing* o *I King*, significa literalmente “Libro de las mutaciones”. Se supone que fue escrito hacia la dinastía Zhou del Oeste (1046–771 a. C.) como un manual de adivinación. A partir del siglo XVII, fue introduciéndose en Occidente y llegó a ser traducido a más de diez idiomas, proporcionando inspiración a numerosas personas, entre las cuales se destaca el filósofo y matemático alemán Leibniz, al quien citaremos más tarde.

¹⁴ Cabe mencionar el nombre de la aldea: “Ashgrove”, que según Carter Wheelock (2014: 75), contiene el significado de “ceniza” (*ash*), el típico símbolo del ambiente beatífico y místico borgiano, como en el caso del Aleph.

En el famoso ensayo “Sobre los clásicos” (*Otras inquisiciones*), Borges indicó que tuvo los primeros conocimientos del *I Ching* a través de la *Historia de la literatura china* (1901) de Herbert Allen Giles. No lo percibió como “una mera chinoiserie”, sino que justipreció su valor: “[...] generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción y seguirán leyéndolo” (Borges, 1974: 772).¹⁵

El *I Ching* es un libro clásico chino cuya idea central se basa en la doctrina del *yin* y el *yang*, así como en los cambios producidos en el mundo. Es un libro que describe sistemáticamente los cambios de estado de las cosas por medio de una serie de símbolos, esto es, 64 hexagramas, explicando cómo se generan, se producen y adónde se dirigen los cambios de todas las cosas. Los 64 hexagramas son 64 conjuntos de seis líneas (en chino: gua 卦). Cada hexagrama representa un estado o fase, compuesto de seis líneas horizontales apiladas (yao 爻). Cada línea ininterrumpida (de forma: —) es *yang*, y la línea quebrada con un hueco en el centro es *yin* (- -). Así que las seis líneas de *yin* o *yang* conducen a 64 combinaciones posibles. El *I Ching* representa un intento de descifrar el orden verdadero y alcanzar la armonía entre la naturaleza y los seres humanos, esto es, en cierto sentido, el núcleo de la filosofía china. Según los antiguos chinos, el universo está en perpetuo cambio y transformación, lo cual coincide con Heráclito en “no bajarás dos veces al mismo río”¹⁶.

Borges considera el *I Ching* como “un mágico libro de hexagramas” (Borges, 1989: 114). El concepto cosmológico de condensar todas las posibilidades de cambio en un solo símbolo coincide con su comprensión de la infinitud, como vemos en “El jardín de senderos que se bifurcan”, un laberinto de bifurcaciones en las que los caminos engendran incontables futuros y cambios.

¹⁵ Borges dedicó al *I Ching* su célebre poema “Para una versión del I King” (*La moneda de hierro*). También lo mencionó en “El Oriente” (*La rosa profunda*), “La metáfora” (*Historia de la eternidad*), “Tú” (*El oro de los tigres*), “La trama” (*Los conjurados*), “Edward Kasner and James Newman” (“Notas”, *Discusión*).

¹⁶ Citado por Borges en “Nueva refutación del tiempo” (1974: 763).

No hay que olvidar a uno de los admiradores ardientes del *I Ching*: Leibniz. Según Borges, el descubrimiento de la notación binaria de Leibniz bien podría haber sido inspirado por los hexagramas enigmáticos. Esto es, una muestra de la matización del contraste tajante entre dos culturas distintas, y de ahí sin duda adquirió Borges una intuición de la posibilidad de tal mezcla ideológica.

3.4.5. Borges y el budismo

No hemos excluido la influencia budista de este trabajo, puesto que a pesar de no ser una fuente estrictamente china, el budismo tiene un gran peso con respecto a la ideología de Borges, mientras que también forma parte imprescindible de la filosofía china. Por este motivo, decidimos no cortar este vínculo, para evitar la omisión de un gran componente de los influjos orientales que recibe el escritor argentino.

El budismo se originó en la India alrededor del siglo V a. C., y fue introducido a China en el siglo I d. C. (fecha aproximada, que puede variar según la zona). Iba enraizando en esta tierra rica en pensamientos, nutriéndose de las otras disciplinas filosóficas chinas, hasta asentarse por completo como la religión con más cantidad de seguidores.

La palabra *buda* deriva del sánscrito, significa “el despertado”, y el budismo es comúnmente considerado como la “doctrina del despertar” (Evola, 1998: 23). Se trata de una designación a la que haya llegado a esa “realización espiritual”. Generalmente se usa como título a Sidarta Gautama, el buda supremo.

El budismo es mucho más que una religión, ya que se fija en lo realista de la vida humana, en vez de lo metafísico (de tal forma también puede diferenciarse de la filosofía occidental). Según la leyenda, el Buda emprendió su búsqueda del camino de la salvación debido a los “cuatro encuentros”: la enfermedad, la vejez, la muerte, que

simbolizan las fases que todos los humanos enfrentamos inevitablemente. Este inicio determina la base humana del budismo.

En 1976 Borges escribió, en colaboración con Alicia Jurado, el volumen corto *Qué es el budismo*. Está bien claro que Borges es consciente del origen y las leyendas del budismo, así como la existencia de distintas escuelas budistas tanto en China como en otros países asiáticos. En una de las conferencias impartidas en Buenos Aires en 1977, Borges compartió con muchísima modestia su opinión sobre el budismo¹⁷:

Hubiera sido absurdo que yo expusiera una doctrina a la cual he dedicado tantos años —y de la que he entendido poco, realmente— con ánimo de mostrar una pieza de museo. Para mí el budismo no es una pieza de museo: es un camino de salvación. No para mí, pero para millones de hombres. Es la religión más difundida del mundo y creo haberla tratado con todo respeto (Borges, 1989: 253).

A Borges, quien se declaraba agnóstico, siempre le interesaba explorar todos los caminos existentes en busca de la posible solución de los misterios de la existencia. Como mencionamos anteriormente, el impulso que lleva a Borges a las distintas disciplinas son su propio gusto y curiosidad. A partir de ahí, no nos resulta difícil resumir los principios predilectos borgianos en el budismo, éstos son: la vacuidad, el *zen* y la transmigración.

La vacuidad es una de las doctrinas budistas sobre la visión de la existencia, y también se trata de uno de los objetivos por alcanzar. Según el budismo, llegar a la vacuidad es intentar abandonar la falsa ilusión de existencia inherente de los objetos, e incluso el yo. Borges escribió en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1974: 291): “Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad”. El mismo autor nos reveló otra manera de entender la esencia de este libro: bajo los alborotos, peleas y venganzas no hay nada, “no es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes”.

¹⁷ El texto de estas conferencias fue editado e incluido en *Siete Noches*. El capítulo que citamos fue titulado “El budismo”.

El *zen*, a su vez, está más relacionado con uno de los temas más recurrentes borgianos: el sueño y la irrealidad de la vida. Tradicionalmente se cree que fue Bodhidharma el que introdujo el *zen* a China¹⁸, y posteriormente se extendió a los países cercanos, como Japón y Corea. Según Borges, los monjes en los monasterios de China y Japón tienen como tema de meditación de dudar la existencia del Buda (Borges, 1989: 243). La “meditación” justamente es el significado del *zen* en sánscrito. Él entendió la esencia del *zen* como la irrealidad: la vida pasada fue ilusoria, todo fue un sueño.

En cuanto al tema de la transmigración, que a veces puede resultar inaceptable en muchas culturas, Borges asimila la llamada *karma* a los pensamientos occidentales como los de Pitágoras, Platón y los místicos. La ley de “causa y efecto” es fácilmente rastreable en el cuento “El inmortal”:

Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto... [...] Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir (Borges, 1974: 540-541).

Sin embargo, no hemos de olvidar que Borges se acercó primero al budismo a través de Schopenhauer, inevitablemente cometió el desacierto de igualar las nociones budistas con las del Occidente. La vacuidad del budismo no equivale al nihilismo, la transmigración budista tampoco es igual a la doctrina de los ciclos de Nietzsche. El ahondamiento borgiano en el budismo es sólido, pero al mismo tiempo asume una fusión armoniosa entre el budismo tradicional y el de Schopenhauer, o mejor dicho, del propio Borges.

Es plausible concluir que el escéptico Borges se sintió atraído por la filosofía antigua china, de la que extrajo exquisitos pensamientos y con la que enriqueció su propia cosmovisión. En su obra no pocos momentos reflejan este profundo conocimiento,

¹⁸ En “Diálogo del asceta y del rey” y “El budismo” está registrada la conversación de Bodhidharma con un emperador chino, que puede considerarse como una explicación que hizo Borges acerca del *zen*.

pero sólo espigándolos y descifrándolos podremos valorar la naturaleza auténtica de la ficción china de Borges.

Sin embargo, no es nuestro objetivo adentrarnos en una comparación minuciosa de la filosofía china y los escritos borgianos, ya que la absorción de una ideología extranjera nunca ha sido completamente fiel, o sea, al pie de la letra, considerando las innegables fronteras lingüísticas y culturales. En el “Epílogo” a *Otras Inquisiciones* Borges indica que es una tendencia para él “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (Borges, 1974: 775). El escritor argentino rechaza la desfiguración habitual de las disciplinas e intenta subrayar la esencia que comparten con respecto al valor estético. El taoísmo, el yin y el yang, el budismo, el *I Ching*... las visiones sobre el universo de estas creencias, se han fundido en el extenso territorio epistemológico borgiano, junto con las filosofías occidentales.

3.5. La literatura china a los ojos de Borges

En este apartado nos encaminaremos al ámbito de la literatura china, a la que Borges hace muchas referencias (véase la Figura 6). En vez de ahondar en la amplísima denominación “literatura china”, consideramos necesario precisar las fuentes por las que recibió Borges esta literatura de origen totalmente distinto y resumir las características que fascinaron al escritor argentino, a la hora de elaborar su imagen china.

Tras nuestra búsqueda de datos, enumeramos las obras literarias chinas que Borges mencionó haber leído:

Figura 9. *Obras clásicas chinas citadas en las obras de Borges*

Título de la obra¹⁹	Autor	Fecha de publicación	Género literario	Traductor y el idioma
---------------------------------------	--------------	-----------------------------	-------------------------	------------------------------

¹⁹ Con respecto a los títulos de las obras, en esta columna adoptamos las traducciones actualmente

				traducido
<i>Sueño en el pabellón rojo</i>	Cao Xueqin	1791	Novela	Franz Kuhn (alemán) Wang Jizhen (inglés)
<i>Cuentos de Liao Zhai</i> ²⁰	Pu Songling	1740	Cuentos fantásticos	Herbert Allen Giles (inglés)
<i>Jin Ping Mei</i>	Lanling Xiaoxiao Sheng	1610	Novela	/ ²¹
<i>A la orilla del agua</i>	Shi Nai'an	1589	Novela	Franz Kuhn (alemán)
<i>Viaje al Oeste</i> ²²	Wu Cheng'en	Siglo XVI	Novela	Arthur Waley (inglés)
<i>Shi King</i>	Cantares populares	Siglo XI al siglo VII a.C.	Poesía	Arthur Waley (inglés)

Tal como muestra la Figura 9, estas obras comparten las siguientes características:

1) Son obras clásicas con gran valor literario e histórico. Entre “las cuatro grandes novelas clásicas”²³, Borges mencionó tres de ellas: *Sueño en el pabellón rojo*, *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*. Esto se debe, en gran medida, a la predilección que tenían los traductores occidentales de esa época por las novelas clásicas chinas. Así que el escritor argentino, al recibir lo más brillante de la literatura clásica china, elogió altamente su singularidad.

2) Se trata de la literatura de la China antigua, más concretamente, antes del siglo XVIII. Basándonos en este conocimiento, no será difícil de entender el hecho de que

reconocidas, en vez de involucrar los de las versiones que leyó Borges, a fin de evitar confusiones.

²⁰ En 1985 Ediciones Siruela publicó *P'u Sung-Ling: El invitado tigre*, traducido por Jorge Luis Borges e Isabel Cardona. Siguiendo la versión inglesa de Giles, tradujeron al español catorce cuentos del *Liao Zhai* y dos del *Sueño en el pabellón rojo*.

²¹ Borges no indicó claramente la versión que leyó, sin embargo, considerando los datos bibliográficos de la traducción de esta novela, se deduce que se trataba de la versión de Franz Kuhn.

²² Además de la versión de Waley, Borges también conoce otras versiones, como la de Timothy Richard, titulada *A mission to Heaven*, los extractos de Giles y los de Sung-Nien Hsu.

²³ Las “Cuatro grandes novelas clásicas” (*sida mingzhu*, 四大名著) son cuatro novelas clásicas chinas, que fueron escritas durante las dinastías Ming y Qing, generalmente consideradas como las más representativas e importantes de la novela china pre-moderna. Éstas son: *Romance de los Tres Reinos*, *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste* y *Sueño en el pabellón rojo*.

la imagen china en la obra de Borges se atiene a ser situada en un tiempo remoto, preñada de ideologías fantásticas y metafóricas.

Lo que impresiona más a Borges, a lo largo de la lectura de la literatura china, es el peculiar manejo del tema de la ficción. En la mayoría de estas obras abundan los elementos prodigiosos (sobre todo en *Viaje al Oeste* y *Cuentos de Liao Zhai*), los cuales han sido agudizados especialmente al ser traducidos a las culturas occidentales. En las reseñas literarias anteriormente mencionadas, Borges solía poner énfasis exclusivamente en el aspecto fantástico de la literatura china, sin haber contemplado su alto valor literario y profunda connotación cultural. El autor declaró sus intuiciones de la literatura citando al escritor alemán Novalis: “Nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas” (Borges, 1996a: 431). Según él, la irregularidad y la contundencia de lo sobrenatural constituyen la mayor atracción simbólica de la literatura china. Esta estimación se originó, ni más ni menos, de su parcial comprensión de ella, que se convertiría en una inspiración para su propia creación de la ficción fantástica.

3) Debido al desconocimiento de la lengua china, Borges tuvo que recurrir a las traducciones de esas obras, principalmente inglesas y alemanas. Estas versiones han contribuido enormemente a la introducción de la literatura china en Occidente, pero al mismo tiempo han provocado inevitablemente ciertas tergiversaciones y distorsiones equívocas.

Borges siempre ha sido consciente de la desviación en que pueden incurrir las traducciones, así que confesaba su escepticismo con relación a la fidelidad de las obras chinas traducidas que leía, y cuestionaba la distancia temporal y cultural entre la traducción y el texto original. Sin embargo, esto no implica su resignación a tal obstáculo, sino que da acceso a una recreación independiente. En la reseña publicada en *El Hogar* el 28 de octubre de 1938, Borges tradujo al español tres poemas del *Shi King*, intentando hacer sus propias interpretaciones de los cantares más antiguos del mundo. Aún más, se capta la indiscutible sombra que proyecta el *Sueño en el*

pabellón rojo sobre su emblemático cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”²⁴.

3.6. La recepción borgiana de la cultura china por otras fuentes importantes

La cultura china estaba en una posición marginada en el mundo intelectual occidental por mucho tiempo, dado que no existían estudios sólidos de Asia oriental. Los misioneros cristianos eran los primeros en introducir la cultura china en Europa, y posteriormente, hacia el siglo XVIII se iniciaron los estudios más sistemáticos por los sinólogos contemporáneos, quienes no se atuvieron a traducir las obras clásicas chinas, sino que también empezaron a realizar investigaciones de distintos ámbitos culturales.

Borges citó varias importantes obras compiladas por los sinólogos occidentales:

Figura 10. *Obras compiladas por los sinólogos occidentales*

Obra	Compilador/ autor e idioma	Fecha de publicación	Contenido
<i>Anthologie raisonnée de la littérature chinoise</i>	Georges Margouliès (francés)	1948	Ensayo y poesía china
<i>Three ways of thought in ancient China</i>	Arthur Waley (inglés)	1939	Filosofía china: taoísmo, confucianismo y el realismo
<i>The dragon book</i>	E. D. Edwards (inglés)	1938	Poesía, proverbios, animales imaginarios
<i>Chinese fairy tales and folk tales</i>	Wolfram Eberhard (alemán)	1937	Cuentos folklóricos
<i>La pensée chinoise</i>	Marcel Granet (francés)	1934	El pensamiento chino
<i>Un barbare en Asie</i> ²⁵	Henri Michaux (francés)	1933	Cultura y pensamiento
<i>Chinese Ghouls and Goblins</i>	Gerald Willoughby-Meade	1928	Folklore sobrenatural

²⁴ Véase el artículo de Sun Haiqing (2006): “*Hong Lou Meng* in Jorge Luis Borges’s narrative”.

²⁵ Este libro fue traducido al español por Borges en 1941, titulado *Un bárbaro en Asia*.

	(inglés)		chino
<i>Chinesische Volksmärchen</i>	Richard Wilhelm (alemán)	1924	Cuentos folklóricos
<i>History of Chinese Literature</i>	Herbert Allen Giles (inglés)	1901	Cronología de la literatura china
<i>L'Empire chinois</i>	Évariste Huc (francés)	1854	La China del siglo XIX

Estas obras, escritas en inglés, francés y alemán, demuestran el esfuerzo de los sinólogos contemporáneos por consolidar los estudios chinos. Se caracterizan por el alto valor académico y la posición relativamente objetiva de los autores. Han contribuido a la elaboración de la imagen china en la obra de Borges, sirviéndole de un puente cultural para acercarse a China.

Herbert Giles y Arthur Waley, sinólogos y grandes traductores, fueron los que proporcionaron a Borges más conocimientos valiosos vinculados a China. *History of Chinese Literature* de Giles engloba más de doscientos escritores chinos y sus obras, entre el año 600 a. C. y 1900 d. C.²⁶. Constituye una fuente importante de inspiración y anhelo de Borges por la literatura china: Confucio y los cinco clásicos, importantes pensadores y sus creencias, taoísmo, budismo, poesía y lírica clásica, novelas y drama, etc. A pesar de ser criticado por las omisiones y bibliografías imprecisas en la actualidad, este libro ha desempeñado un papel importante en la difusión de la literatura china en el siglo XX. Además de dicha obra, Borges también ha citado *Confucianism and its Rivals* de Giles, y probablemente haya leído otras obras suyas.

Las traducciones de Arthur Waley, sobre todo las de la poesía china, ejercían una profunda influencia en las percepción occidental de la tradición literaria china. Borges lo consideró como “uno de los pocos sinólogos que es también un hombre de letras (Borges, 2011: 203)”. Entre las obras de Waley cabe destacar *Three Ways of Thought in Ancient China* (1939), que consta de traducciones de extractos de tres grandes pensadores chinos antiguos: Zhuangzi, Mencio y Han Feizi, quienes representan las

²⁶ En el prólogo de *History of Chinese Literature*, Giles escribió: “This is the first attempt made in any language, including Chinese, to produce a history of Chinese literature. (Giles, 1927)”

tres doctrinas contradictorias en la filosofía china: taoísmo, confucianismo y realismo. Borges citó este libro en una reseña en 1940, un año después de su publicación, y siempre lo mencionaba a la hora de argumentar la filosofía china.

En 1967 se publicó *El libro de los seres imaginarios*, recopilado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (Borges, 1980)²⁷. El libro compendia conocimientos de varios animales fantásticos chinos, tanto mitológicos y legendarios como las invenciones humanas: el dragón chino, el fénix chino, el ave *Roc*, el unicornio chino y muchos otros. A nuestro juicio, los conocimientos de Borges en el ámbito de la fauna fantástica proviene de diversas fuentes, pero una de ellas bien podría atribuirse a las obras citadas como *The dragon book*, *Chinese Ghouls and Goblins*, *Chinesische Volksmärchen*. El maestro argentino resucita ingeniosamente estos cuentos con su vasta imaginación, y los transforma en un componente enriquecedor en propia creación.

Queda por intercalar unas obras que no han sido incluidas en la Figura 10 por no encajar bien con nuestra clasificación, como *Die Drei Sprünge des Wang-lun* (*Los tres saltos de Wang-lun*), novela histórica del escritor alemán Alfred Döblin; *O Mandarim* (*El mandarín*), novela del escritor portugués Eça de Queirós; *La descripción del mundo* (*Los viajes de Marco Polo*); traducciones de los clásicos confucianos y la poesía china realizadas por Ezra Pound; y por último, *Anthologie de la littérature chinoise*, la obra del catedrático chino Xu Zhongnian (también conocido como Sung-Nien Hsu).

La asombrosa erudición de Jorge Luis Borges genera la base de su peculiar estilo literario. Explorar las fuentes culturales que ha recibido el escritor argentino nos ayuda a perfilar nuestro objeto de estudio, pero al mismo tiempo resulta bastante difícil definir “la totalidad” de ellas. Además, siempre tenemos presente que nuestro objetivo consiste en la interpretación del autor y el modelo de la construcción de la imagen de China, en vez de juzgar el grado de la fidelidad o falsedad de ella.

²⁷ Fue publicado en la primera edición en 1957 con el título de *Manual de zoología fantástica*.

En el famoso ensayo “Nathaniel Hawthorne”, Borges nos ha explicado perfectamente la valoración del llamado “precursor” en la creación literaria: “La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores” (Borges, 1974: 678). En nuestro caso, la recepción borgiana de la filosofía y la literatura clásica chinas modifica la concepción e interpretación anteriores, infunde nueva vida a Zhuangzi, a Cao Xueqin, a los animales fantásticos... Las malas lecturas como las que encontramos en Borges son inevitables y provechosas por su manera peculiar de interpretar una cultura lejana de la suya. El valor de la imagen de China en las obras borgianas ha de justificarse como una nueva creación, no como “distorsión” o “tergiversación” de la original.

3.7. La enciclopedia china

3.7.1. Juego intertextual: una enciclopedia inventada

La presencia de la “enciclopedia china” en la obra borgiana pone de manifiesto un típico juego intertextual. En el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges describió una enciclopedia china, titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, traducida por el doctor Franz Kuhn:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1974: 708).

La mencionada enciclopedia, adobada con clasificaciones absurdas, se presenta como el opuesto extremo del orden lógico. Hasta hoy día no se han encontrado, tanto en las obras de Franz Kuhn como en la propia historia china, materiales o registros de un tal *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, así que es considerado como una invención de Borges. Balderston (2002: 180-181) propone que la descripción de tal

“enciclopedia china” es similar a la de *Gujin Tushu Jicheng*²⁸, según un artículo escrito por Allen Giles en la *Enciclopedia Británica*. Las clasificaciones irregulares de este libro pueden parecerle al lector caóticas al principio y posiblemente esta sensación de asombro haya sido la inspiración de la creación de Borges en su ensayo.

No es la primera vez que Borges mezcla la realidad con la imaginación. La intertextualidad es utilizada por nuestro escritor como un instrumento habitual para ocultar la ficcionalidad del relato, a través del que se crea un texto dentro de otro. El juego intertextual borgiano consiste en las bibliografías inventadas, referencias apócrifas o modificadas en los entresijos de un ensayo o cuento, como es el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, etc. Esta estructura le permite fusionar distintas texturas de historia, a fin de colocar al lector dentro de un juego de “lo real y lo ficticio”.

Este pasaje ha provocado numerosos comentarios filosóficos y literarios, y se hizo más conocido por desatar en el filósofo francés Michel Foucault la inspiración de su obra *Las palabras y las cosas*, como él mismo declaró en el inicio del libro. En China, ha levantado bastante polémica, varios estudiosos acusan al escritor argentino de haber exagerado la heterogeneidad de la cultura china como el opuesto de Occidente y causado malas interpretaciones de ella (Zhou Ning, 2004; Zhou Tun, 2008), ya que de acuerdo con la teoría del orientalismo de Edward Said, la palabra “Oriente” siempre evoca a los europeos inmediatamente la imagen de un reino exótico, utópico y caótico.

Para entender la verdadera significación de este pasaje y definir la actitud de Borges frente a la cultura china, partiremos de la indagación del símbolo de la enciclopedia. Por su condición de biblioteca en miniatura, la enciclopedia aparece a menudo en las obras borgianas. El autor la considera como un intento humano de condensar el

²⁸ *Gujin Tushu Jicheng* (traducción española: “Completa colección de ilustraciones y de escrituras desde el principio de los tiempos hasta los tiempos actuales”) es una enciclopedia china completada en el año 1725, durante los reinados de los emperadores Kangxi y Yongzheng de la dinastía Qing.

universo infinito en un solo libro, descifrar el caos con las pulcras clasificaciones. Es el reflejo de la necesidad que siente el hombre de domesticar el universo, otorgarle una inteligibilidad, descubrirle un orden que funcione como clave o llave para su comprensión y abarcamiento. Como hemos analizado anteriormente, son la cara racional o intelectual de la misma necesidad que también puede abordarse de un modo místico e intuitivo mediante la acuñación de símbolos: el Aleph, la Palabra, la Rueda.

Esta enciclopedia de clasificación absurda no se trata de una demostración de la diferencia cultural entre China y Occidente, y tampoco un modo de pensar incomprensible realmente existente. Ha sido inventada como un producto ficticio, en vez de una tergiversación maliciosa. Borges procura mostrar el hecho de que las clasificaciones del universo realizadas por los humanos han sido arbitrarias y conjeturales, pero justamente en ellas reside el valor de este intento: luchar contra la imposibilidad de descifrar el esquema divino. El *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, junto con el otro ejemplo que propone Borges en el mismo ensayo: el “Instituto Bibliográfico de Bruselas”, sirve para revelar el destino común de los humanos, sin importar su pertenencia a Oriente u Occidente.

Sin embargo, en *Las palabras y cosas* de Foucault, con mucho asombro, piensa que esta taxonomía muestra como encanto exótico de otro pensamiento y “el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*” (Foucault, 1968: 1). En la “mala lectura” de Foucault se observa claramente la diferencia a Borges en cuanto a la posición frente a la cultura china. Para Foucault, China se sitúa en una región de las *heterotopias*, “la soñamos como una civilización de diques y barreras bajo la faz eterna del cielo; la vemos desplegada y congelada sobre toda la superficie de un continente cercado de murallas” (Foucault, 1968: 4). Por otro lado, en el caso de la creación de esta enciclopedia, Borges no intenta destacar la “heterogeneidad” de la cultura china, sino la “generalidad” del esfuerzo inútil del humano. La imagen de China de Borges no ha sido situada en un lugar privilegiado de exotismo. Estamos de acuerdo con la opinión del profesor Zhang Longxi, quien afirma que Borges siempre procura captar la esencia de las diferentes culturas, cruzando los límites del espacio y del tiempo,

privilegia la naturaleza común de todos los seres humanos en vez de su diferencia (Zhang, 1988: 6).

3.7.2. La Enciclopedia Perdida

En el famoso cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” aparecen unos objetos de relevancia histórica y resonancias metafísicas que componen la biblioteca personal del sinólogo Albert, entre los que el protagonista Yu Tsun reconoció “encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la *Enciclopedia Perdida* que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta” (Borges, 1974: 476).

La “Enciclopedia Perdida” se refiere a la *Enciclopedia Yongle*, fue una compilación de información comisionada por el tercer emperador de la dinastía Ming²⁹, Yongle, en 1403 y completada en 1408. Es muy probable que del libro *A History of Chinese Literature* de Herbert Allen Giles, tan citado en las obras de Borges, proviniese la mayor parte de la información de esta enciclopedia.

La *Enciclopedia Yongle* consta de 22.937 rollos de manuscritos en 11.095 volúmenes, y un total de 370 millones de caracteres chinos. Debido a su extensión sumamente vasta, no se pudo imprimir en bloque. Se cree que sólo había una copia original de toda la compilación, pero ésta ha desaparecido del registro histórico. En 1900, unos 800 volúmenes preciosos de la segunda copia fueron quemados en un incendio iniciado por el ataque a la embajada británica en Beijing, vecina a la biblioteca imperial (la Academia Hanlin). Algunos volúmenes fueron saqueados, especialmente por los británicos, estadounidenses y japoneses. Solamente han sobrevivido unos 400 volúmenes. 51 de ellos están en el Reino Unido, guardados en varias bibliotecas y universidades, como la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, donde

²⁹ La dinastía Ming fue la penúltima dinastía de China. Gobernó el país desde 1368 hasta 1644. El nombre Ming significa literalmente “iluminación”.

todavía se conserva una gran colección de antigüedades chinas procedentes de esos saqueos.

Ahora bien, regresando al cuento, cabe recordar que el manuscrito de Ts'ui Pên fue remitido a Albert desde Oxford, esto también podría establecer un vínculo entre los tomos de *La Enciclopedia Yongle* que poseía Albert en su biblioteca. Según el profesor Mi Jialu (Mi, 1995: 37), Albert en realidad es un imperialista, saqueador de las reliquias culturales chinas, y unos de los testigos mudos de esa acción punible serían estos manuscritos se encontraban en su estudio.

El hecho de que Albert posea algunos tomos de la *Enciclopedia Perdida* no deja de reflejar implícitamente el contexto histórico y de remitir a su estancia en China como misionero. No alcanzamos a averiguar el medio por el cual los consiguió —si colaboró en los saqueos o si alguna institución británica le entregó el material confiando en sus conocimientos— pero la idea del saqueo no se debe despreciar: Borges desconfía de la originalidad en la creación literaria o intelectual, a la que concibe con frecuencia como un saqueo consciente o inconsciente de fuentes previas o contemporáneas, algo de lo que sacó enorme provecho a la hora de construir los niveles de enunciación de su relato.

Ajeno o no a las despreciables circunstancias del saqueo —fuente de la que proceden muchas de las grandezas culturales que se recogen en los museos y bibliotecas británicas— Albert es un sinólogo respetuosamente entregado a los enigmas de una cultura con la que ha acabado configurando, a contracorriente, su propia identidad. Es su esfuerzo infatigable el que recrea el laberinto de Ts'ui Pên, el que protege los textos preciosos en la aldea aislada, el que los libra de la devastación bárbara ocurrida en la China de la época. Aún así, hay que admitir que el cuento acaba dejando una imagen poco piadosa y poco justificadora del colonialismo occidental en China.

No hay que olvidar el significado simbólico del destino de la enciclopedia. Según el profesor Zhang Longxi (Zhang, 1988: 112), la enciclopedia china en este cuento

simboliza un tremendo, pero inútil esfuerzo para arreglar todas las irregularidades del universo. Estar perdida en una oscura aldea extranjera en la que está a punto de ocurrir un asesinato aumenta la ironía del fracaso de su función establecida.

En el cuento “El congreso” encontramos otra enciclopedia china, tal escribe Borges:

Recuerdo haber acariciado con reverencia los sedosos volúmenes de cierta enciclopedia china, cuyos bien pincelados caracteres me parecieron más misteriosos que las manchas de la piel de un leopardo. No diré todavía el fin que tuvieron y que por cierto no lamento (Borges, 1989: 25).

Este cuento exhibe un ejemplo más del destino común de los enormes esfuerzos intelectuales: quemados en un misterioso placer en la destrucción. Como hemos comentado anteriormente, para Borges la enciclopedia simboliza una creación humana para descodificar el orden del universo, un deseo de “ordenar” todas las cosas existentes. A partir de ahí, su triste destino implica el inevitable fracaso de ese intento, en nuestra opinión, esto no se debe considerar como un fallo de cualquier nación, lo que Borges trata de revelar es la condición perpetua que sufrimos los humanos.

3.8. Borges: ¿un caso más de la exotización de China?

A la luz de lo argumentado anteriormente, en este apartado intentamos responder a la siguiente pregunta: ¿la imagen china en las obras de Borges representa la “alteridad”, opuesta a la cultura occidental? Vamos a partir de las voces lanzadas desde este país oriental, en vez de silenciar el país “mirado”, como se suele hacer en los análisis tradicionales al respecto.

Desde los años 90, al popularizarse la teoría poscolonial como método de crítica literaria, el análisis de la imagen de China en la literatura extranjera ha llamado la atención de muchos estudiosos chinos, quienes critican fuertemente a los escritores occidentales por haber exagerado la heterogeneidad de la cultura china bajo el discurso poscolonial. Veamos la definición del profesor chino Zhou Ning:

La imagen de China en Occidente del siglo XX oscilaba entre encantadora y detestable, respetable y terrible. En la imaginación occidental, había dos Chinas, una era brillante como el paraíso, y la otra, oscura como el infierno. El significado real de este país no estaba geográficamente determinado, sino que se trataba de una heterotopia, un espacio mejor o peor que Occidente, otro mundo (Zhou, 2004: 53).

Siendo uno de los escritores extranjeros más influyentes en China en el siglo XX, ha sido polémica la discusión sobre la postura de Borges al configurar su ficción china. En “El modelo de la fantasía ciega: la narración laberíntica de Kafka y Borges”, el doctor Mi Jialu afirma que la orientalización borgiana se trata de un caso más del poscolonialismo. Sostiene la idea de que la imaginación china de Borges procede de una revisión de la cultura china con motivo de perseguir la fantasía heterogénea, desde el punto de vista hegemónica europea. Cree que la China de Borges es una China muda, representada por fuerzas occidentales (Mi, 1995: 37).

Nos permitimos discrepar de esa opinión. La imagen china de Borges no folkloriza una cultura exótica en beneficio de la propia, sino que intenta romper las limitaciones del tiempo y el espacio a fin de captar la esencia común y la singularidad relativa de las diferentes culturas y procesos históricos, destacando lo común entre los hombres —la búsqueda ansiosa de sentido— sin renunciar a la belleza y rica pluralidad de sus diferencias. En una entrevista con el poeta argentino Roberto Alifano, Borges ha expresado explícitamente esta opinión:

We love over-emphasizing our little differences, our hatreds, and that is wrong. If humanity is to be saved, we must focus on our affinities, the points of contact with all other human beings; by all means we must avoid accentuating our differences (Alifano, 1984: 12).

Por otro lado, no hay que olvidar que el escéptico Borges admite que su aproximación a China, como a cualquier otro país o cultura incluida la propia suya, parte de “un punto de vista imaginativo para la literatura”, interesándose por todos los legados culturales —no sólo el chino— exclusivamente “como una posibilidad para la imaginación” (Guibert, 1976: 335). La presencia de China en Borges se produce pues en función de su valor como producto de la imaginación y nunca como posible

traslación literal de la verdad o de la realidad, categorías de las que Borges descrea esencialmente. Edward Said lo define de hecho con un término específico: “localización estratégica”, que se refiere a una manera de describir la posición que el autor de un texto adopta con respecto al material oriental sobre el que escribe (Said, 2008: 44). Entendiendo esto, no tendría sentido obstinarse en las discusiones sobre lo inverosímil o irreal de la China borgiana: Borges parte de su inevitable tergiversación de los libros históricos —orientales y occidentales—, del mismo modo que entiende que todos y cada uno de esos libros son, inevitablemente también, tergiversaciones de una verdad y/o realidad de cuya existencia no se tiene constancia y que, de existir, para el hombre es inaprensible. La admiración y el interés de Borges por el legado cultural chino, por tanto, va más allá de su verdad: le interesan la calidad, belleza y originalidad del mismo, lo cual podemos percibir claramente en lo argumentado anteriormente.

Borges, “con espíritu viajero”, logró “instalar sus obras en la cultura occidental con un gusto oriental muchas veces distanciado de los propósitos del Imperio” (Betancourt, 2010: 777). Llegó así a la creación literaria de hibridación cultural, desarrollando temas relacionados con Oriente y pensamientos nutridos de esa tradición cultural, ofreciendo una visión del mundo totalizadora desde los ojos de un erudito que nunca renuncia a su condición de argentino. Dentro de su universo literario, Oriente es concebido en un marco general: el mundo islámico, Egipto, Persia, Asia, etc., en el que cabe a su vez señalar especificidades y singularidades. Entre los componentes de ese marco la imagen de China, tan asociada a la construcción europea de lo exótico y tan desconocida en la cultura occidental, resulta particularmente privilegiada por Borges. En su escritura no sólo es un elemento exótico o raro sino una fuente de argumentos filosóficos, religiosos y literarios capaz de ampliar y enriquecer su “biblioteca”. No pocas veces Borges parece identificarse con planteamientos de la tradición cultural e intelectual china, que acaba mezclando con naturalidad con otros más conocidos de la occidental. Logra así borrar la frontera que genera la categorización de lo oriental de “lo otro”, y al mismo tiempo, ocasionar

que el lector dirija la extrañeza con la que suele observar “lo otro” hacia lo propio. El resultado es una vuelta de tuerca más sobre la Biblioteca universal que Borges tematizó en el ya citado “La biblioteca de Babel”.

Como se ha indicado anteriormente, la recepción borgiana de China se ha producido a través de la lectura, principalmente en los terrenos de la filosofía, la literatura, la historia y la religión. Son muchas las referencias a la cultura china en su obra que se percibe la huella profunda en su mentalidad. Borges explicitó también su anhelo e interés por China en varias entrevistas. Debido al obstáculo del idioma, accedió a los textos por medio de las traducciones de los sinólogos europeos de los siglos XIX y XX, que contribuyeron mucho al conocimiento occidental de ese mundo lejano. Por esa razón en sus obras se producen inevitablemente desviaciones de la realidad por diversos motivos, no representándose siempre una China completa y exacta. En ese sentido podría afirmarse que “la China de Borges” es otro reino, independiente del país verdadero, creado a base de su comprensión e ideología propia. Pero lo interesante es que Borges lo asuma y reconozca así y juegue con esa circunstancia en su literatura. De hecho, le sirve para ejemplificar de manera convincente dos ideas clave de su poética: toda interpretación y “lectura” de lo que llamamos realidad, incluyendo un inevitable componente de ficción; todo acto verbal (y en consecuencia intelectual) se realiza a través de intermediaciones igualmente inevitables que lo acaban convirtiendo en una “versión”, “inversión” o “tergiversación”. No sólo ocurre al acceder al mundo oriental, como resultaría fácil concluir a un lector occidental, sino que ocurre igualmente cuando accedemos a nuestra propia cultura. Y es esa disyuntiva menos obvia para el lector occidental la que Borges quiere generar con la presencia de lo oriental en su obra.

Definir la composición de la mentalidad borgiana siempre se trata de una tarea complicadísima, es mejor sobreentenderla bajo el contexto histórico y social. Siguiendo a Said, podemos decir que la cultura funciona en el marco de la sociedad civil, “donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en

cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras” (Said, 2008: 26).

Nacido en la remota Argentina, un país que apenas empezaba a existir para Europa a comienzos del siglo XX, el bilingüe Borges, privilegiado viajero por la Europa de la segunda década del siglo, irá construyendo una mentalidad en la que la relativización de la centralidad europea será fundamental. Una primera muestra de ese cuestionamiento la realizará en su Argentina natal en los años veinte, inaugurando poéticamente un criollismo urbano reconociblemente bonaerense de amplio cultivo posterior, proclamando a Europa “ilusoria”³⁰. Posteriormente lo ampliará abriéndose a las culturas orientales, haciéndolas convivir con las europeas y ubicándolas en un mismo plano de observación: el del escéptico que sin embargo no deja de sentir pasión y admiración por la Biblioteca universal creada a lo largo de la historia de la humanidad. No es justo, a nuestro juicio, calificar su caso de imperialista, teniendo en cuenta que su óptica es la misma ante todos los legados culturales.

3.9. Conclusiones del capítulo

En este capítulo, hemos clasificado las referencias vinculadas con China que existen en las obras de Jorge Luis Borges y a partir de ahí, hemos analizado las relaciones intrínsecas entre el legado cultural e intelectual chino y la cosmovisión de Borges. Tras el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) Las abundantes referencias, creencias, disciplinas intelectuales y figuras de China confirman la existencia de una “imagen china” en las obras de Borges. Entre todas ellas, las influencias más relevantes que ha recibido Borges de China son la filosofía y la literatura clásica. Asimismo, la presencia de China presenta una continuidad del tiempo en la creación literaria de Borges.

³⁰ Así lo hace en el poema “Arrabal” de *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923.

2) Tras la comparación entre los emblemáticos símbolos borgianos y el texto clásico *Tao Te Ching*, hemos comprobado que la influencia del taoísmo queda muy clara en la mentalidad del autor argentino. También hemos identificado la huella de la ideología de Zhuangzi, sobre todo su concepción del relativismo, del tema del sueño, así como de la vida y la muerte.

3) Asimismo, en la narración de Borges se observa una relación con los principios de la cosmología antigua china y con la fascinante literatura clásica china.

4. LA IMAGEN DE CHINA EN “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”, “LA VIUDA CHING, PIRATA”, “MURALLA Y LOS LIBROS” Y “PARÁBOLA DEL PALACIO”

Con el objetivo de descubrir la representación particular de China en la obra de Borges, nuestra investigación ha seguido las pautas planteadas por Pageaux, quien propone el estudio de la imagen a partir de tres elementos constitutivos: palabra, relación jerarquizada y argumento.

Como elemento primero, identificaremos respectivamente las palabras clave aparecidas en los cuentos de nuestro corpus, las que permiten la difusión inmediata de la imagen de una cultura, en nuestro caso, la cultura china. Este procedimiento se realizará según dos órdenes lexicales: las palabras procedentes de la lengua de origen y las del país mirado (sin traducción). Más concretamente, se estará atento a los siguientes aspectos: indicadores del tiempo, manifestación relacionada con el espacio, elección del onomástico, léxico de la captación interior y exterior de los personajes.

En el segundo nivel, se procederá a estudiar la organización del texto, como denomina Pageaux: las relaciones jerarquizadas. Se centrará en el estudio del marco espacio-temporal y de todos los procedimientos de la elaboración de la imagen del Otro: temáticos, estructurales y narrativos. Se llevarán a cabo el análisis morfológico —“el cuerpo del Otro”— si procede, el análisis del sistema de valores del Otro y el de las manifestaciones de su cultura (religión, cocina, vestido, música, etc.)

Una vez realizados los análisis del nivel lexical y estructural, pasaremos al “diálogo” entre dos culturas a través de la puesta en escena del extranjero: el argumento. En este aspecto, se va a vincular la producción literaria con el proceso histórico, teniendo en cuenta los datos políticos, económicos, diplomáticos del momento. Nuestro objetivo

consiste en entender por qué la imagen ha sido seleccionada y representada por el autor, a partir de ahí discutir si existe alguna articulación entre la representación del extranjero y la cultura “que mira”.

4.1. “El jardín de senderos que se bifurcan”

“El jardín de senderos que se bifurcan” es uno de los cuentos borgianos más representativos. Se publicó primero en el año 1941, en la pequeña colección a la que dio nombre, para incluirse después —el cuento y la colección— en *Ficciones* (1944). El historiador inglés-estadounidense Jonathan D. Spence considera el cuento como una de las tres obras de ficción estéticamente más perfectas que se hayan escrito a propósito de China, escritas en el siglo XX (Spence, 1999: 309).

La historia comienza adoptando la forma de una declaración firmada por un preso chino llamado Yu Tsun, espía de los alemanes en Inglaterra durante la Primera Guerra Mundial. Acosado por el capitán irlandés Richard Madden, intenta transmitir a su jefe en Berlín una información militar de alto nivel, decisiva para un acontecimiento bélico. Para conseguir pasar la información a Alemania antes de ser atrapado por Madden, Yu Tsun decide huir a la casa de un sinólogo inglés: Stephen Albert, aunque el porqué o el para qué no se revela hasta el final.

Stephen Albert ha dedicado su vida a descifrar el enigma que dejó el bisabuelo de Yu Tsun: Ts'ui Pên, sabio chino que se retiró de sus poderes terrenos para escribir, según la leyenda, una novela infinita y construir un laberinto del que no fuera posible salir. En el encuentro con Yu Tsun, Albert le indica la respuesta: *El jardín de senderos que se bifurcan* es el laberinto del tiempo en vez del espacio, donde el tiempo se bifurca y engendra todas las posibilidades hasta lo infinito. La novela insensata es un laberinto simbólico y literal, una adivinanza cuyo tema es el tiempo.

Sin embargo, a los cuarenta minutos accede a la casa el implacable Madden, y Yu

Tsun lleva a término la decisión que había tomado antes de subir al tren: matar a Stephen Albert para que el asesinato salga en los periódicos. De este modo secreto y laberíntico comunica a su jefe el nuevo parque de artillería británico: la ciudad de Albert.

En este cuento preñado de color chino existen abundantes manifestaciones, explícitas e implícitas, de la imagen de China. Debido a la gran diferencia lingüística y el desconocimiento generalizado de la escritura china, no es posible (tampoco práctico) usar los caracteres originales en los textos literarios escritos por autores occidentales. En la mayoría de los casos, encontramos palabras traducidas del chino, pero que permiten la difusión inmediata de la cultura china.

Borges, con sus ricos conocimientos de la cultura china, ha diseñado primorosamente la casa de Albert en Ashgrove, llena de elementos chinos, los que son altamente significativos, lejos de tener un valor puramente ornamental: la novela *Hung Lu Meng* (*Sueño en el pabellón rojo*), farol de papel que tiene la forma de los tambores y el color de la luna, la *Enciclopedia Perdida* que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa, fénix de bronce, jarrón de cerámica de la familia rosa, Pabellón de la Límpida Soledad, monje taoísta y budista, etc. La presencia de estos elementos en un lugar lejano de su origen ocasiona la sensación de un salto del tiempo y el espacio, y también intensifica el microcosmos creado por este invisible jardín chino situado en Ashgrove.

En el primer párrafo del cuento, la declaración de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart nos revela que la historia ocurre en Inglaterra en julio de 1916, en plena Primera Guerra Mundial. Sin prestar mucha atención a la descripción de Inglaterra, en el cuento aparecen varias indicaciones del espacio relacionadas con China: nombres de las ciudades como Tsingtao, Tientsin y Yunnan³¹, el simétrico jardín de Hai Feng (municipio de la provincia de Cantón). Estos sitios no son el

³¹ Tsingtao, Tientsin, son ciudades del norte de China, actualmente conocidas con el nombre de Qingdao, Tianjin. Yunnan es una provincia del suroeste del país.

escenario principal de la historia, pero obviamente han establecido, desde el principio de la historia, un vínculo geográfico entre la aldea inglesa y el país oriental, con el fin de construir posteriormente un espacio aislado del exterior.

Como apunta Pageaux, se debe estar atento al estudio del onomástico, ya que su elección constituye una parte importante para la elaboración del personaje (También es nuestro interés desarrollar el análisis onomástico en los siguientes capítulos desde una perspectiva traductológica). Veamos los nombres chinos que aparecen en el cuento: Yu Tsun, Ts'ui Pên, Hsi P'êng, Fang. A pesar de no haberse adoptado los caracteres originales, el llamativo sistema de transcripción del chino ya es suficiente para completar la imagen de los personajes extranjeros y crear un contraste lingüístico con el resto de las palabras.

Entre todos ellos, cabe destacar el protagonista, Yu Tsun, cuyo nombre está implícitamente relacionado con la gran novela china *Sueño en el pabellón rojo*. Daniel Balderston (1993: 42) señala perspicazmente que este nombre proviene directamente de la novela: “(in “The Garden of Forking Paths”) the name of the Chinese spy, Yu Tsun, is that of a character, a student in Tsao Hsueh-Chin’s *Dreams of the Red Chamber (Hong Lou Meng)*”.

Ahora bien: ¿quién es Yu Tsun, y qué connotación simbólica encierra este nombre? En *Sueño en el pabellón rojo*, el primer personaje que aparece se llama Chia Yu-Tsun³². No asume el papel como protagonista, pero tampoco se trata de un personaje trivial. De hecho, es una figura clave para toda la historia, siendo espectador y testigo de la decadencia de las grandes familias aristocráticas de la novela, así como participante directo en algunos acontecimientos. A lo largo de la novela, este personaje permanece en el desarrollo de la trama, a pesar de parecer ausente. Merece ser señalado que al principio del primer capítulo del libro, el mismo autor Cao Xueqin, declaró que esta obra solamente era *Chia Yu Tsun Yan*, que se

³² El nombre “Chia Yu-Tsun” ha sido traducido según el sistema Wade-Giles, mientras que en pinyin se escribe como Jia Yucun (贾雨村).

traduce literalmente como “las palabras de Chia Yu-Tsun”, el homónimo del significado: “lenguaje ficticio y palabras vulgares”, de donde nace el nombre de este personaje, adquiriendo un significado peculiar bajo tal contexto.

En este sentido, el personaje Yu Tsun en “El jardín de senderos que se bifurcan” tiene algo en común con Chia Yu-Tsun en *Sueño en el pabellón rojo*. La explicación de este nombre debió llamar la atención al escritor argentino, tan aficionado como se sabe a la etimología. El nombre del protagonista se convierte en un símbolo ritual que define perfectamente todo el escenario del argumento, ya que una palabra china cuyo significado es la ficción se corresponde con la idea central del cuento. Por otro lado, el papel de los dos personajes también coincide: aparecer al comienzo como narrador de una leyenda misteriosa y lejana, actuar como nexo que va enlazando el desarrollo de la historia, manteniendo durante mucho tiempo una posición semi-visible a pesar de ser imprescindible en cuanto a la trama crucial. Esto mismo puede observarse a la hora de analizar la narración del cuento: Yu Tsun pone en marcha la trama con su huida, intentando cumplir con su misión como espía, pero el laberinto se despliega en realidad cuando reinterpreta ese hecho en su confesión judicial; en la conversación con Albert, que constituye la explicación del laberinto y el nudo de la trama, Yu Tsun está en la oscuridad, en silencio, escuchando, observando y esperando; al llegar la hora de tomar decisiones, clausura la historia dándole, de alguna manera, la vuelta, como acostumbra Borges. De tal manera, Yu Tsun sirve de aguja para coser la trama —la red— del cuento. Borges condensa y reduce el contenido de lo narrado en un nombre simbólico, aprovechando como modelo el Jia Yu Tsun de *Sueño en el pabellón rojo*.

Por último, observamos que en el cuento Borges señaló dos veces el idioma en que conversaron Yu Tsun y Albert:

1) Dijo lentamente en mi idioma —Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad (1974: 475).

2) Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas (1974: 478).

Aparentemente “el chino” representado por los personajes se trata de un lenguaje culto y eufemístico, características que resume Borges tras su lectura de la literatura china traducida y su percepción de la costumbre del habla china. Debido a las diferencias lingüísticas, especialmente por la gran variedad de recursos expresivos de cortesía y eufemismo, las obras clásicas chinas suelen provocar cierto grado de extrañeza al ser traducidas a las lenguas romances. No es justo considerar a Borges analfabeto absoluto en chino, sorprendentemente, él mismo comentó una vez los complicados prefijos de clase (clasificadores) que hay en la lengua china, en el ensayo “Palabrería para versos” (Borges, 1926: 47). Borges no ha podido aprender el chino, pero esto no impide que elabore una conversación en “chino”, que deriva en gran medida de su propia imaginación.

4.1.1. La concepción artística del jardín chino: el laberinto oriental

Sin duda, en este cuento el jardín constituye el elemento chino más destacable y el factor decisivo para la creación de la atmósfera general. La ubicación del jardín resulta bastante confusa, y puede referirse a varios espacios diferentes: el jardín del Pabellón de la Límpida Soledad donde escribió Ts'ui Pên la novela; el jardín simétrico de Hai Feng en el que transcurrió la infancia de Yu Tsun; el jardín amarillo y negro del inglés Albert en Ashgrove, muy parecido al de Ts'ui Pên; el jardín simbólico, literal y laberíntico de la novela *El jardín de senderos que se bifurcan*, que habría redactado Ts'ui Pên. Las fronteras nacionales —China e Inglaterra— se diluyen en lo metafórico, en lo geográfico y en lo simbólico. Antes de abordar detalladamente el jardín como un espacio misterioso e incógnito, consideramos necesario comentar la concepción artística del jardín chino.

Uno de los elementos que caracterizan la singularidad de Borges consiste en su obsesión por una serie de símbolos enigmáticos, pero también por la presencia en sus textos de elementos insinuantes y poco habituales en la cultura occidental, con los que

el autor genera eficaces y sugestivas atmósferas misteriosas. El jardín, con su inherente valor estético, aparece reiteradamente en sus obras. Pero es en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde el jardín adquiere mayor protagonismo convirtiéndose en una especie de caja de resonancias de los diferentes motivos que en él confluyen. En la mente borgiana, el jardín es un espacio extenso y misterioso pero limitado por la domesticidad impuesta por el hombre, y en consecuencia un microespacio perfecto para expresar su idea esencial: el hombre perdido en un universo. Cabe recordar que el jardín de “El jardín de senderos que se bifurcan” no es un jardín cualquiera: es un jardín chino. Intentaremos demostrar hasta qué punto los principios fundamentales de la jardinería china corresponden a las concepciones estéticas y existencialistas de Borges, en qué medida la antigua tradición del jardín chino le sirve a Borges para intensificar los significados de su relato. Analizar la belleza y el sentido de la concepción artística de este antiguo arte oriental puede abrir nuevas posibilidades para una interpretación profunda de “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuyo argumento transcurre, en gran parte, en medio de un jardín chino.

Muy influido por la filosofía taoísta, el jardín chino sigue la teoría del Tao, que se opone a romper la fisonomía original de la naturaleza: su objetivo es adaptarse en la mayor medida de lo posible al ambiente de alrededor y mantener la armonía (recuérdese la noción del *wu wei* anteriormente abordada). Hay que hacer hincapié en este “querer crear el paisaje como parte de la naturaleza”: el alma del jardín chino persigue la armonía entre el cielo y lo humano, entre un plano esencial y un plano existencial.

Existen unos rasgos predominantes que dan como resultado la estética singular del jardín chino. Ante todo, el jardín para los chinos no sólo significa un lugar de recreo, sino también una pieza artística. Todos los pormenores son significativos y cuidadosamente diseñados: la piedra artificial que interrumpe la vista, senderos sinuosos ocultos entre las plantas, el pabellón ochavado, el quiosco que comunica las galerías coloradas, el puente de arcos que dirige al otro lado del lago, reflejos del follaje colgante del sauce en el río, la ventana enmarcada para mostrar cierto paisaje

específico, hojas y flores del loto flotantes en el agua... Todas estas imágenes caracterizan un jardín típico chino: es la domesticación de la naturaleza por parte de los hombres, intentando perfilar y plasmar sincréticamente una visión del mundo en un espacio reducido. La densidad y condensación de símbolos convierten este mundo cerrado en un cosmos en miniatura. Simbólicamente pues, el jardín puede ser el universo, y en correspondencia con lo argumentado hasta ahora, un objeto hermano de la enciclopedia, la biblioteca, el Aleph, o el verso perfecto, que tienen en común el significado de cifrarlo todo.

En lugar de seguir el principio de la reproducción fiel o mimética de los objetos, más característica de la tradición artística occidental, los artistas antiguos chinos preferían mostrar el sentimiento percibido en sí mismos. Se adoraba más la belleza brumosa e implícita, sugerente que la exacta y fiel del objeto. Se persigue un estado que podríamos definir como “medio verídico, medio diferente”. En cuanto a la jardinería, la tradición china considera que la mejor forma de disciplinar el paisaje es conseguir que los propios visitantes descubran gradualmente su belleza, como si se explorase un laberinto. Se prefiere ocultar una parte del paisaje en vez de presentarlo por completo, o sea, de forma panorámica, por ejemplo: los senderos y vericuetos sinuosos dirigidos a un fin impreciso poseen más valor estético que la línea recta. Igual que un buen poema, capaz de evocar reiteradamente la reflexión o emoción del lector, el jardín chino coloca al visitante en un mundo de símbolos interminables a través de su belleza implícita. Un jardín ideal no tiene solamente un paisaje natural arquitectónicamente modelado, sino también una alegoría interior. Ahí radica su similitud con la obra literaria: el lector va descubriendo el enigma y comprendiéndolo en su recorrido esforzado y cómplice.

Un método muy usado en la jardinería china a fin de extender el espacio es valerse de otros paisajes como el cielo, el agua, el exterior, etc. Así, al manejar el espacio con varios niveles de profundidad, puede parecer más grande de lo que realmente es gracias a los efectos visuales. Normalmente el jardín chino se compone mediante contrastes y comparaciones entre el espacio real y el ficticio, lo denso y lo ligero, lo

luminoso y lo oscuro. Mediante la irradiación de la luz el espacio se multiplica hacia la infinitud, lo estático se vuelve mudable hasta crear un mundo indeciso. A medida que transcurre el tiempo, desde ángulos diferentes, el jardín presenta cambios continuos e inesperados. Este sentimiento laberíntico quizá sea lo más característico de esta estética que se percibe en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

El jardín siempre ha sido un lugar sagrado, relacionado a lo largo de la historia china con la brillantez literaria. Los poetas, ensayistas, dramaturgos o filósofos que querían escaparse del mundo secular se reunían allí, sea en el estudio o en el pabellón, o deambulando a la orilla del lago del jardín, disfrutando de un diseño más armonioso y abarcable que el ofrecido por la caótica e inaprensible realidad, liberándose de las angustias y el dolor de la vida, escribiendo en ese marco los cuentos y versos más fascinantes y hermosos. Los innumerables sentimientos ideales de los grandes maestros antiguos confluyen en este lugar icónico como refugio para retirarse, justo como el legendario Ts'ui Pên, quien renunció al poder y se enclaustró en su jardín. El jardín siempre ha sido una fuente de inspiración para la creación artística de los literatos chinos, de ahí que la jardinería y la literatura, el arte de caligrafía, los pensamientos filosóficos más profundos se integren en el jardín dotándolo de una multiplicidad simbólica.

El diseño del jardín chino siempre refleja el gusto estético del dueño y del constructor: el estilo de sus construcciones, la elección del nombre, la inscripción del paisaje, la estela grabada o las coplas chinas³³, entre otros. Debido a los marcados elementos culturales, el jardín se convierte también en un espacio mental donde se notan la erudición y los talentos literarios. Siempre ha sido testigo del desarrollo de la cultura,

³³ La inscripción del paisaje siempre se dedica a un paisaje natural o a las construcciones, y se caligrafía al lado de ellos. Son unas palabras o versos muy condensados y elaborados, de apreciación o conmemoración de la belleza. La combinación de la naturaleza y el arte literario profundiza, como se ha dicho, la concepción artística del jardín. La copla china (*dui lian* 对联) se compone de un par de versos que se escriben siguiendo ciertas reglas: ambos deben tener una equivalencia de uno a uno en su longitud métrica, y cada par de caracteres debe tener ciertas propiedades correspondientes. Se colocan generalmente en los dos lados de las puertas, y el contenido varía mucho según circunstancias diferentes.

el centro cultural de las actividades literarias, el estudio donde crearon los literatos las obras clásicas, y el telón de fondo de muchos cuentos fantásticos y románticos. A partir de la antigua jardinería china, entraremos a continuación en el análisis imagológico del cuento.

4.1.2. Análisis imagológico: la imagen del Otro en el cuento

En este apartado entramos en el análisis imagológico del segundo nivel del modelo de Pageaux. Después de comentar los indicadores del espacio y del tiempo en un plano superficial, ubicaremos en profundidad el marco espacial y temporal del cuento, así como las manifestaciones de la cultura y el sistema de valores del Otro.

En la narración prologal en el primer párrafo ya se construye el marco temporal general del cuento, bajo el cual se desarrolla el argumento:

En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas [...] había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve (Borges, 1974: 472).

Con tono de estudioso o editor (también puede ser el propio Borges) que estudia la Primera Guerra Mundial, o lector de la canónica *Historia de la Guerra Europea* de Hart, se revela la fecha exacta de un determinado acontecimiento bélico: la demora en un ataque militar.

Como adelantó Borges en su prólogo a *Ficciones*, “ ‘El jardín de senderos que se bifurcan’ es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen (1974: 429)”, el análisis temporal de este cuento implica un estudio más profundo, centrado en la concepción subjetiva del personaje y el lector. En la confesión de Yu Tsun, un espía expuesto que cuenta con poco tiempo para cumplir con una misión, la historia avanza con un ritmo muy rápido, en un ambiente tenso y en alerta intensificado por la descripción psicológica del personaje y los detalles de la

preparación presurosa para la huida. La cima se produce cuando el protagonista chino consigue subir al tren dejando al perseguidor Madden en el andén. A partir de ese momento (incluso sabemos la hora exacta: a las ocho y cincuenta) se produce un cambio total de tiempo y espacio en la narración. Aquí es muy evidente la dialéctica del tiempo: el ritmo se ralentiza drásticamente hasta casi desaparecer en los pocos cuarenta minutos añadidos antes de que se cumpla su misión, que Yu Tsun logra con su carrera a contrarreloj.

Lo mismo pasa con el espacio: se señala concretamente que el destino de Yu Tsun, donde ocurrirá posteriormente el asesinato, se llama Ashgrove, suburbio de Fenton, que constituye el marco espacial general del cuento. No obstante, desde que Yu Tsun baja del tren y llega a esa aldea inglesa, con el regalo de tiempo extra, penetra en un mundo indeciso y confuso. El tiempo de esta parte también es ambiguo, el íntimo e infinito atardecer marca la división del día y la noche, la vigilia y el sueño, la transición de la realidad a la ficción. Los matices de este periodo de tiempo tienen como características del sueño, las cualidades de ser ambiguos e indistinguibles. Borges elige específicamente el mítico crepúsculo, para iniciar la construcción de un laberinto simbólico y unirlo con su narración metafísica. En el camino a la casa del sinólogo, doblando siempre a la izquierda en cada encrucijada, tanto el tiempo como el espacio, inicialmente concretos y precisos, se vuelven cada vez más indecisos y confusos.

Durante la conversación entre Albert y Yu Tsun se revela el fascinante concepto del tiempo del antiguo astrólogo chino, quien cree en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. El escenario en esta parte del cuento es bruscamente confuso, como si acompañase al lector en un momento en el que, inevitablemente, la misteriosa especulación sobre el tiempo borra la realidad exterior. La conversación está cubierta por un ambiente irreal como de ensueño, que se quiebra bruscamente fulminándose en un instante con la aparición de Madden fuera de la casa. El ritmo se acelera de nuevo hasta el disparo del final, que reveló por fin el propósito de Yu Tsun y concluye abruptamente la narración.

En las apreciaciones y meditaciones de Yu Tsun en el camino, se van prefigurando los elementos de la cultura china, principalmente en dos aspectos: paisaje y música. Tanto los senderos laberínticos como la percepción del paisaje alrededor sugieren un ambiente tenuemente chino:

Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme.[...] El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. [...] Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... [...] Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre no puede ser enemigo de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes (Borges, 1974: 474-475).

A través de los elementos como la luna circular, arrozales, quioscos ochavados, sendas que vuelven y la música aguda como silábica, la imagen de China que elabora Borges corresponde al típico paisaje chino y a los principios de la música tradicional, consistentes en conseguir la armonía con la naturaleza y representar sus melodías: el agua corriendo, la montaña empinada, la nieve pura, los sonidos del bosque, etc. Esta transcripción muestra hasta qué punto maneja el autor argentino los materiales culturales y cómo se compone su cognición de la imagen de China. Por otro lado, no en vano Borges selecciona estos elementos, ya que se observan los vínculos que establecen ingeniosamente el espacio geográfico con el espacio psíquico del personaje: el paisaje y la música china respectivamente evocan a Yu Tsun el recuerdo del laberinto de su bisabuelo y una sensación de familiaridad.

En este cuento corto, de solamente unas 3700 palabras, no alcanzamos a averiguar la apariencia de Yu Tsun y Ts'ui Pên, como define Pageaux “el cuerpo del Otro”, pero no es difícil argüir que en la Inglaterra de la segunda década del siglo XX, su identidad china lo hace especialmente visible y le quita la capacidad básica de desaparecer o pasar desapercibido que requiere el espionaje para esquivar el peligro. Él explica en su confesión:

La estación no distaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente (Borges, 1974: 474).

Esas inquietudes concebidas en un contexto similar también explican, según Louis Andrew Murillo, por qué al bajar del tren en Ashgrove los niños que jugaban en la calle le preguntaron de inmediato si iba a casa del doctor Stephen Albert: “Ello se debe al tácito reconocimiento de un oriental en las cercanías de la casa de un sinólogo” (Murillo, 1968: 154).

La descripción psicológica de Yu Tsun desempeña un papel fundamental, no sólo constituye la clave desde la que el narrador controla el ritmo y el desarrollo de la historia, sino que también apunta a un telón de fondo mucho más profundo y complejo. De sus palabras en el monólogo interior resumimos dos pares de oposiciones a través de los cuales se puede deducir el sistema de valores del protagonista —el Otro de este cuento. Definimos el primero como “desprecio *versus* orgullo”: en primer lugar, Yu Tsun, el antiguo catedrático de inglés, se desprecia a sí mismo por la cobardía y la abyección de ser un espía de Alemania, que para él es “un país bárbaro”, y siente contrición por haberse visto obligado a la atroz ejecución; por lo tanto, su orgullo étnico es bastante evidente cuando declara el motivo de su decisión: “Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos” (Borges, 1974: 472).

El segundo consiste en la oposición de bárbaro *versus* culto: igual como los otros de la sangre del ilustre Ts'ui Pên, Yu Tsun también ignoraba los manuscritos de su bisabuelo, y execraba al monje que insistió en su publicación. Ha sido Stephen Albert, el “bárbaro inglés” (como se denomina a sí mismo), quien logró finalmente descifrar el misterio de la novela. Era el único que sabía valorar e interpretar el laberinto del astrólogo chino, mientras que sus descendientes, incluido Yu Tsun, lo consideraban un insensato. En este sentido Albert se ha integrado en la cultura china, la entiende y la venera más que los mismos chinos. Sin embargo, el “culto” cayó al final en manos

del “bárbaro”, que agudiza la ironía del autor.

4.1.2.1. Una “bifurcación” del contexto histórico

La necesidad de interpretar exactamente las oposiciones que hemos señalado nos lleva al último aspecto del análisis imagológico: el argumento, más concretamente, se van a abordar cuestiones relacionadas con el contexto histórico en el que se inscriben las imágenes estudiadas.

La historia se sitúa en la Primera Guerra Mundial, que constituye el contexto histórico reconocible, a pesar de aparecer levemente sugerido al comienzo. Sin embargo, es posible analizar también en la contextualización de la anécdota desde una perspectiva “bifurcada” como el propio título del cuento sugiere: hay otro contexto invisible además del de la Gran Guerra, que mantiene paralelismos respecto al otro.

La escena transcurre en Inglaterra en 1916. Del protagonista Yu Tsun sabemos que fue “antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao”, y que en el momento de la acción es espía de Alemania durante la Guerra. Y el otro personaje, Stephen Albert, ha sido misionero en Tientsin “antes de aspirar a sinólogo”. Estas experiencias singulares, sobre las que el narrador pasa casi de puntillas y de las que poco o nada puede deducir un lector occidental, están muy relacionadas con el contexto social de la historia china de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde adquieren relevancia.

En dicha época, bajo la corrupta gobernación de la dinastía Qing (1636-1912 d.C.), China —en aquel entonces mucho más atrasada industrial y económicamente que el mundo occidental— se enfrentaba más que nunca a una profunda crisis nacional. Después del estallido de las dos Guerras del Opio entre China y el Reino Unido en 1840, y con Francia en 1856, el país se vio obligado a firmar una serie de tratados desiguales mediante los cuales se cedieron territorios, se pagaron indemnizaciones, se

abrieron puertos y se permitió el comercio con países como el Reino Unido, Francia, Alemania, Estados Unidos, Japón, etc. Entre las zonas cedidas estaba el pueblo natal de Yu Tsun: Tsingtao.

Tsingtao, situado al lado de la bahía de Jiaozhou, es uno de los puertos marítimos más importantes de China. Esta área llegó a ser ampliamente conocida por un contrato de arrendamiento de 99 años, firmado por el Imperio Alemán y el gobierno Qing en marzo de 1898, con el pretexto del asesinato de dos misioneros alemanes por parte de los campesinos locales, y desde entonces Jiaozhou se convirtió en una colonia alemana y un foco comercial alemán en China. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la República de China canceló el contrato de Jiaozhou; la cancelación entró en vigor el 23 de agosto de 1914, pero la zona fue ocupada posteriormente por las fuerzas británicas y japonesas.

En consecuencia, el que Yu Tsun trabajase en un colegio alemán en Tsingtao no es una cosa extraña ni ilógica. Su condición de residente en una colonia alemana explicaría también su destino futuro como espía alemán. El hecho de que él enseñara inglés dilucida su dominio de este idioma, del que obtuvo la posibilidad de acabar ejerciendo espionaje en Inglaterra.

Mientras la soberanía de China en esa época se veía gravemente comprometida, transformándose gradualmente en una sociedad semi-colonial y semi-feudal, el pueblo sufría terriblemente el peso insoportable de la doble explotación. Como consecuencia, se produjo una serie de movimientos contra-agresión en muchas zonas, especialmente en las que se encontraban ocupadas por las potencias extranjeras. Toda esta situación está muy relacionada con la psicología del protagonista Yu Tsun. Entendiendo este contexto histórico, se aclara bien lo que hemos abordado antes: la actitud despreciativa que mantiene Yu Tsun frente a Alemania, y la determinación de probarle a su jefe, quien representa en este caso los europeos que ocupan su tierra natal y que suelen menospreciar a la raza amarilla, el valor del pueblo chino y conseguir el respeto que se merece.

En 1856 estalló la Segunda Guerra del Opio entre el Reino Unido y Francia de un lado, contra la dinastía Qing de China. La primera etapa de la guerra concluyó cuando las tropas británicas y francesas llegaron a la zona marítima de la ciudad de Tientsin. Ambas partes firmaron el Tratado de Tientsin y el 18 de octubre de 1860 se puso final a la guerra con otro contrato firmado: la Convención de Pekín, cuyo contenido incluía la apertura de Tientsin como puerto comercial y la concesión a los cristianos del derecho a realizar libremente las actividades misioneras y tener propiedad privada en China. La ocupación duró más de 60 años. Disfrutando de la protección de estos tratados y una serie de privilegios, que proporcionaban facilidades para llevar a cabo la tarea de evangelización, un elevado número de misioneros cristianos llegó a las ciudades chinas ocupadas.

Bajo una sociedad como la descrita, surgieron conflictos anti-extranjeros cada día más tensos. Para muchos chinos, los europeos y los misioneros estaban aparentemente fuera del control de la ley china, de modo que los privilegios que obtuvieron y la constante intervención militar impuesta sobre la población autóctona causaron la incompreensión e irritación del pueblo chino. Diez años después, en 1870, ocurrió justamente en Tientsin uno de los “incidentes misioneros” (*Chiao-an*, 教案) de mayor gravedad y trascendencia: la Masacre de Tientsin³⁴. Murieron 21 extranjeros (principalmente franceses) en los disturbios, que sólo terminaron con la intervención armada extranjera (Fairbank, 1957: 480). Los franceses y estadounidenses se mostraban muy disconformes con la actitud de la dinastía Qing ante el conflicto, mientras que en la sociedad china se generaba un sentimiento generalizado de rencor contra los misioneros occidentales.

Teniendo en cuenta estos datos históricos, volvemos a revisar el vínculo sutil entre Yu Tsun y Albert, como indica el profesor Arturo Echavarría: “ [...] en tanto y en cuanto

³⁴ El conflicto se inició por la expansión de un rumor, según el cual los misioneros extranjeros mataban a huérfanos chinos para el uso medicinal. La población local atacó furiosamente a los sacerdotes y monjas católicos. Diez monjas, dos sacerdotes y dos oficiales franceses perdieron la vida; tres comerciantes rusos fueron asesinados por error; cuatro iglesias británicas y estadounidenses fueron destruidas (Hsü, 2000: 301).

se desempeñó como misionero europeo en Tianjin (Tientsin), Albert fue enemigo de los de la raza de Yu Tsun” (Echavarría, 1999: 91). En “El jardín de senderos que se bifurcan” no se detalla la experiencia de Albert como misionero en Tientsin; tampoco se ofrecen datos suficientes para deducir con exactitud su edad o el año de su estancia en China. Pero no en vano Borges insinuó los datos, al contrario, nos propuso otra interpretación del cuento, desde la perspectiva de las oposiciones dialécticas de amigo *vs* enemigo entre los dos personajes: “Usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo” (Borges, 1974: 478). En cualquier caso, todo este contexto histórico del lado chino explica las contradicciones de Yu Tsun y el destino final de Albert.

En resumen, como hemos ido viendo, en el cuento se observan ciertos aspectos que reflejan la realidad histórica. Sin embargo, Borges no pretende perfilar detalladamente un contexto “real”, ya que en sus obras la realidad nunca ha gozado de mucho privilegio. El escritor coloca la especulación metafísica sobre el tiempo y sus diferentes formulaciones filosóficas en un espacio confuso y exótico. El singular disfrute estético que emana del cuento está sin duda muy relacionado con la imagen de China que en él se construye. El encanto con que se transmite la cultura oriental constituye la clave para el éxito del cuento.

El escritor argentino elige a un chino como protagonista, elabora un cuento basado en un enigma dejado por otro antiguo chino. Yu Tsun simboliza, como se afirma en su monólogo, a los innumerables antepasados que confluyen en él. Esta confluencia quizá sea preciosa para Borges, tan obsesionado personalmente por su propia genealogía y por el peso de la misma en su propia identidad, que no en vano la consigna en el recuerdo como toma de conciencia de su personaje en un momento crítico en el que se enfrenta a la muerte, y que la aprovecha con el fin de perfeccionar el paisaje de su obra.

4.2. “La viuda Ching, pirata”

En 1935, se publicó *Historia universal de la infamia*, la primera colección de cuentos de Borges, en que están incluidas ocho piezas sobre personajes “infames” de pertenencia a diversos contextos culturales. Uno de ellos, “La viuda Ching, pirata”, puede ser considerado como el primer cuento borgiano que toca el tema de China. La presencia de la imagen de China es bastante relevante que conviene ser analizada desde varias perspectivas.

El cuento comienza con la muerte de un tal Ching, almirante de una armada pirata en el Mar Amarillo. Este, dispuesto a aceptar el soborno imperial, es asesinado por los accionistas disconformes. Su viuda toma el poder como la nueva comandante. Con un reglamento riguroso, la armada se vuelve bastante poderosa e incluso vence a las fuerzas del Imperio. Sin embargo, la aguerrida pirata decide entregarse al poder imperial tras la lectura de una mágica fábula sobre un dragón que protegía a una zorra ingrata. Finalmente es perdonada y envejece dedicada al contrabando de opio.

La mayoría de los cuentos incluidos en *Historia universal de la infamia* asume la posición de basarse en fuentes bibliográficas verídicas e históricas, pero también es distinguible el tratamiento de estos hechos reales realizado por Borges, tal como afirma nuestro autor en el prólogo a la edición de 1954: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (Borges, 1974: 291).

Tal como Borges señala en el “Índice de las fuentes” (1974: 345) aparecido al final de la colección, la referencia que emplea el autor como base histórica del cuento “La viuda Ching, pirata” es el libro *The History of Piracy*, escrito por el historiador británico Philip Gosse. En el capítulo IV de dicho libro, Gosse narra la historia de las actividades de los piratas chinos, entre los cuales se centra en una mujer, quien se convertiría en la protagonista del cuento borgiano (Gosse, 1934: 265-283). Antes de

realizar nuestro análisis imagológico, consideramos primordial explorar cuáles de los datos provenientes de este libro citado son incorporados al cuento borgiano, indagar en el proceso de su selección, así como comprobar los elementos imaginarios que involucra el autor.

Para escribir una historia completa de la piratería en el ámbito mundial, Gosse confiesa haber utilizado extensos materiales históricos y literarios. En el capítulo IV el autor señala la fuente por la que accede a los datos de la historia de los piratas chinos del siglo XIX: *History of the Pirates who Infested the China Sea from 1807-1810*, libro original en chino y traducido al inglés por el orientalista alemán Karl Friedrich Neumann (Charles Neumann) en el año 1831. En dicha edición aparece los caracteres del título original: 靖海氛記 (transcripción al pinyin: *Jing Hai Fen Ji*; traducción literal: *Historia de la pacificación de los piratas*), escrito por Yuan Yonglun en 1830³⁵. Cabe destacar que la traducción inglesa de Neumann salió a la luz solo un año después de la publicación del libro original. En *Jing Hai Fen Ji* están registrados materiales de gran valor histórico para la investigación de las actividades de piratería a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en las aguas del sur de China. Desafortunadamente, este libro está poco difundido en su país de origen, según la investigación de los estudiosos Xiao Guojian y Bu Yongjian (Xiao & Bu, 2007: 6), actualmente sólo se conserva un ejemplar original en la Biblioteca Británica en Londres. Bajo estas circunstancias, la traducción inglesa realizada por Neumann contribuyó enormemente a la divulgación de estos datos. Por lo tanto, el traductor adjunta en el apéndice el relato de un oficial británico Richard Glasspoole acerca de su cautiverio en manos de los mismos piratas chinos, cuyo contenido no sólo corrobora la fidelidad de la historia oficial redactada por Yuan, sino que también aporta más detalles sobre la vida de los piratas, tales como su lenguaje, su comportamiento, formas del saqueo, costumbres, etc.

³⁵ Neumann tradujo el nombre del autor como “Yung lun yuen”, diferente a la transcripción al pinyin que se usa en nuestra investigación.

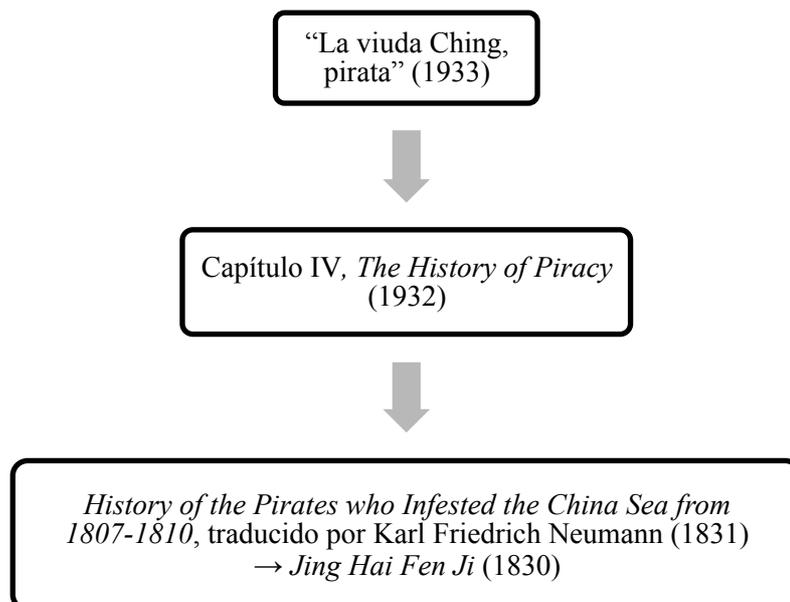


Figura 11. Las bibliografías vinculadas a “La viuda Ching, pirata”

Las flechas de la Figura 11 muestran el orden de las consultas bibliográficas que realizamos acerca de las obras anteriormente mencionadas. El tamaño de cada cuadrante es equivalente a la extensión del contenido sobre los piratas chinos registrado en el libro.

Tras el cotejo de los datos proporcionados por los dos libros, observamos que en *The History of Piracy*, la fuente comprobada para la elaboración del cuento borgiano, Gosse ha citado tanto la traducción de *Jing Hai Fen Ji* como el relato de Glasspoole que adjunta el traductor Neumann. Sin embargo, el autor no está repitiendo al pie de la letra lo que ha leído, sino que ha introducido varios ajustes, consistentes en la simplificación del argumento y la reducción de una gran parte de los personajes, con el fin de centrarse en uno de los más importantes: la viuda Ching. De todos modos, lo que narra Gosse acerca de los piratas chinos ha respetado la realidad histórica, un hecho que hay que tener en cuenta, ya que la información ofrecida por el historiador británico le sirve a Borges como la fuente principal de los conocimientos de la piratería de China de esa época.

Naturalmente, nuestro escritor no sigue lo establecido sin marcar su propio sello. En “La viuda Ching, pirata”, la historia de un grupo de personajes históricos ha sido

reducida a no más de seis escenas, asimismo, en el desenlace se presenta la típica especulación borgiana de la infinidad y el destino humano. Como hemos apuntado en el capítulo anterior, el escritor argentino se acerca a la cultura china a través de la lectura de las bibliografías chinas traducidas o redactadas por escritores occidentales. A pesar de que la mayoría de las informaciones relacionadas con los piratas chinos que Borges maneja en este cuento es rastreable en *The History of Piracy*, está claro que el libro de Gosse no se trata de la única fuente para Borges, por lo que vamos a analizar en los siguientes apartados.

4.2.1. La imagen de China en “La viuda Ching, pirata”

El contexto histórico real adquiere la función de ubicar el argumento en un marco espacial-temporal bastante determinado, por lo que la imagen de China en este cuento es bastante llamativa y particular que en otros.

El cuento comienza con un breve recorrido por dos famosas corsarias: Mary Read y Anne Bonney, quienes operaron en el mar Caribe y terminaron en la horca. La historia de nuestra protagonista contrasta mucho con las otras dos, tanto en su personalidad como en su destino final. El espacio elegido por Borges para ubicar el argumento ya se indica claramente al inicio: las aguas de Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam. Es decir, este área abarca aproximadamente toda la costa oriental china. Cabe destacar que todas las coordenadas espaciales que usa Borges en este cuento son reales, pero existen contradicciones con los registros históricos. Por ejemplo, según *Jing Hai Fen Ji*, la viuda Ching y sus escuadrillas operaron principalmente en el mar oriental de la provincia Guangdong (Cantón) y el delta del río de las Perlas (el delta de Si-Kiang como escribe Borges) —una zona más reducida y limitada que la del cuento.

Los acontecimientos se muestran en orden cronológico: Hacia 1797 se unieron las escuadras piráticas de ese mar —Trece años de aventura bajo el comando de la viuda

Ching —A mediados de 1809 el emperador Jiaqing (Kia-King) promulgó un edicto imperial —Noventa días después las fuerzas piráticas se enfrentaron con las del Imperio. Tras contrastar los datos resumidos por Gosse en *The History of Piracy*, observamos una sutil diferencia con respecto a las fechas que aparecen en el cuento de Borges, consistente en tres aspectos: 1) No se ha dado exactamente en qué año se unieron las fuerzas piráticas que operaron en esa zona marítima ni en el libro de Gosse ni en *Jing Hai Fen Ji*. Es decir, “hacia 1797” se trata de una fecha ficticia. 2) La batalla entre los piratas y el gobierno tuvo lugar en 1808 en vez de “a mediados de 1809”. 3) La información del emperador Jiaqing, algo que no ha detallado Gosse en su libro, pero sí aparece en *Jing Hai Fen Ji*, veamos las palabras iniciales de este libro:

There have been pirates from the oldest times in the eastern sea of Canton; they arose and disappeared alternately, but never were they so formidable as in the years of Kea king, at which time, being closely united together, it was indeed very difficult to destroy them (Yuan, 1831: 1).

Según la historia, durante el reinado de Jiaqing (1796-1820), el séptimo emperador de la dinastía Qing, las fuerzas de los piratas se volvieron más tremendas que nunca. La presencia de este detalle, el que Gosse no ha mencionado en su libro, nos confirma la existencia de otras bibliografías que Borges han consultado. Es difícil comprobar si nuestro escritor ha leído directamente la traducción inglesa de *Jing Hai Fen Ji* (la fuente original) o ha tenido otros accesos a esta información, pero el marco espacial y temporal en el que se inserta este cuento posee relativamente un alto grado de fidelidad con respecto a la historia.

4.2.1.1. Análisis del onomástico y las manifestaciones de la cultura del Otro

Siendo un cuento basado en la historia de los piratas chinos, son bastante llamativos los nombres de los personajes en “La viuda Ching, pirata”. Muchos de ellos pueden resultar sumamente chocantes y difíciles de pronunciar, tanto para los lectores

occidentales como para los chinos, por ejemplo: Ching, Pájaro y Piedra, Castigo de Agua de la Mañana, Joya de la Tripulación, Ola con Muchos Peces y Sol Alto, Kvo-Lang, Ting-Kvei, Brillo de la Verdadera Instrucción, etc. Es posible que esta extrañeza cause dos tipos de mala lectura: por un lado, los lectores occidentales podrían generalizar la heterogeneidad de la cultura china y por otro lado, los chinos criticarían esta exageración o tergiversación de la diferencia de la onomástica china. La clave de entender la elección de los nombres chinos del autor también reside en las fuentes bibliográficas que citamos anteriormente. Antes de entrar en detalle en esas cuestiones, consideramos adecuado recordar la onomástica china, a fin de explicar las dos maneras de la transcripción de los nombres que existen en el cuento.

Normalmente un nombre chino está compuesto por el apellido, que suele tener un carácter, y el nombre de pila, con uno o dos caracteres. Generalmente cada uno de los caracteres del nombre se asocia a un significado, que puede implicar alguna cualidad o expectativa. Al traducir los nombres chinos al alfabeto latino, la técnica más usada es la transcripción, es decir, trasladar la pronunciación de los caracteres, adoptando cierto sistema de transcripción, como el pinyin, que es el sistema que se usa oficialmente en la República Popular China, o el Wade-Giles, ampliamente utilizado en el siglo XX. Cabe subrayar que la transcripción fonética puede variar dependiendo del sistema alfabético que se utiliza, fenómeno que hemos ido viendo a lo largo de nuestra investigación. En cuanto al cuento “La viuda Ching, pirata”, se transcriben los siguientes nombres:

Figura 12. *Transcripción fonética de los nombres en “La viuda Ching, pirata”*

“La viuda Ching, pirata”	<i>The History of Piracy</i>	<i>Jing Hai Fen Ji</i>³⁶
La viuda Ching	The widow of one Ching	Ching yih saou, the wife of Ching yih 鄭一嫂
Kia-King	<i>No encontrado</i>	Kea king 嘉慶
Kvo-Lang	Kwo-lang	Kwo lang lin 林國良

³⁶ Consultamos tanto la versión inglesa de Neumann *History of the Pirates who Infested the China Sea from 1807-1810* como el texto original en los caracteres chinos tradicionales.

Ting-Kvei	Ting-kwei-heu	Ting Kwei Heu 許廷桂
-----------	---------------	-------------------

En la Figura 12 hemos recogido la transcripción de los nombres en el cuento y su comparación con la de los otros dos libros. Los resultados nos muestran las variaciones producidas durante la traducción: en primer lugar, Gosse no ha seguido estrictamente la traducción de Neumann (Kwo-lang, Ting-kwei-heu); por otro lado, Borges ha hecho sus ajustes (Kvo-Lang, Ting-Kvei). En resumen, está claro que la existencia de estos personajes históricos ha conferido un alto grado de veracidad al argumento del cuento, pero al mismo tiempo todos han experimentado la adaptación de Borges, y así se llega a mezclar la realidad y la ficción.

Por otro lado, también observamos varios nombres traducidos literalmente, veamos la siguiente tabla:

Figura 13. Traducción literal de los nombres de los piratas

“La viuda Ching, pirata”	<i>The History of Piracy</i>	<i>Jing Hai Fen Ji</i>
Pájaro y Piedra	Bird and Stone	Meih yew kin 麥有金 Apodo: Neaou shih, “Bird and Stone” 烏石人
Joya de la Tripulación	Jewel of the whole crew	Leang paou 梁寶 Apodo: Tsung ping paou, “The jewel of the whole crew” 總兵寶
Brillo de la Verdadera Instrucción	O-po-tae Heo-been, que significa “Lustre of Instruction”	O po tai 郭婆帶 Heo heen, “Lustre of instruction” 學顯
Castigo de Agua de la Mañana	<i>No encontrado</i>	<i>No encontrado</i>
Ola con Muchos Peces	<i>No encontrado</i>	<i>No encontrado</i>
Sol Alto	<i>No encontrado</i>	Chang jih keaou 張日高

Estos nombres no resultarán tan inauditos teniendo en cuenta que son traducidos literalmente del significado en su lengua original. Este tratamiento ha aumentado e incluso ha exagerado el efecto de la inverosimilitud. Debido a las cualidades particulares de la onomástica china, en la actualidad muy pocas veces se adopta la

traducción literal al trasladar los nombres chinos a las lenguas romances. Además, estos nombres irregulares deben entenderse desde una perspectiva cultural. En una nota al pie de página de la versión inglesa de Neumann, el sinólogo alemán explica que los piratas de entonces solían dejar a un lado sus apellidos y asumieron apodos o nombres marciales (Yuan, 1831: 6). Considerando la clase social y el nivel de educación de los piratas del siglo XIX, es fácil de entender la vulgaridad de los apodos que tenían.

Aun más importante, encontramos sorprendentemente que los personajes históricos están mezclados con las invenciones del autor: algunos de ellos están registrados en *The History of Piracy* y *Jing Hai Fen Ji*, es decir, realmente existen en la historia; mientras que otros tantos son ficticios, creados por Borges según su concepción de los nombres de los piratas: que suelen ser largos, compuestos por palabras vinculadas a la naturaleza, especialmente al mar (Castigo de Agua de la Mañana, Ola con Muchos Peces, Sol Alto). Comparando con los otros como “Pájaro y Piedra”, “Joya de la Tripulación” y “Brillo de la Verdadera Instrucción”, los apodos “ficticios” creados por Borges son coherentes en cuanto al estilo y aparentan mantener la misma “absurdidad”. A partir de esto anticipamos, una vez más, la incursión de la ficción en la realidad, entre las cuales nunca ha habido una frontera definitoria en la mentalidad borgiana.

Además, de las tablas se desprenden dos datos interesantes. Primero, según *Jing Hai Fen Ji*, “Brillo de la Verdadera Instrucción” era uno de los jefes de los piratas: O po tai, quien cambió posteriormente su nombre por “Lustre of instruction” después de haber recibido la recompensa del gobierno por dejar sus robos (Yuan, 1831: 6). En el cuento de Borges este personaje fue eliminado, mientras que su nombre, evidentemente más culto que los otros, fue destinado a la protagonista al final del cuento, cuando la viuda Ching decidió rendirse y aceptar la amnistía del emperador, y así asumió el mismo destino como su prototipo original.

Segundo, el nombre “Sol Alto” coincide con el nombre de pila de un personaje en

Jing Hai Fen Ji, llamado Chang jih keaou (張日高). Como Neumann en su traducción se limita a transcribir la pronunciación de este nombre, no es posible que Borges conozca el significado de los caracteres por esta vía. Lamentablemente, no disponemos de materiales contundentes para comprobar si el autor ha consultado otros accesos bibliográficos, o si solamente se trata de una invención de Borges que resulta ser una curiosa coincidencia.

Resumiendo, la existencia de los nombres “chocantes” aparecidos en el cuento “La viuda Ching, pirata” no puede considerarse en absoluto como un caso de la exotización de China. Los que provienen de los registros históricos han respetado en gran medida la realidad, mientras que se intercalan los elementos imaginarios del autor.

Comentada la elección onomástica del autor, procedemos a las otras muchas manifestaciones de la imagen de China en este cuento. En el aspecto geográfico, “La viuda Ching, pirata” enuncia características típicas del sureste del país: la presencia de los juncuales, arrozales, cañas. En el aspecto cultural, observamos diversas descripciones de la comida, superstición y costumbres de los piratas. Veamos el siguiente fragmento:

Su virtuosa indignación se manifestó en un plato de orugas envenenadas, cocidas con arroz. [...] Informes suministrados por prisioneros aseguran que el rancho de estos piratas consistía principalmente en galleta, en obesas ratas cebadas y arroz cocido, y que, en los días de combate, solían mezclar pólvora con su alcohol. Naipes y dados fraudulentos, la copa y el rectángulo del “fantán”, la visionaria pipa del opio y la lamparita, distraían las horas. Dos espadas de empleo simultáneo eran las armas preferidas. Antes del abordaje, se rociaban los pómulos y el cuerpo con una infusión de ajo —seguro talismán contra las ofensas de las bocas de fuego. La tripulación viajaba con sus mujeres, pero el capitán con su harem, que era de cinco o seis, y que solían renovar las victorias (Borges, 1974: 307-308).

Dadas las austeras e insólitas condiciones de vida en que se encontraban los piratas, no debemos asombrarnos de la extravagancia que se presenta en el cuento. Los llamados “informes suministrados por prisioneros” indican claramente la principal

fuente que el autor consultó: el relato del británico Glasspoole³⁷, adjunto como apéndice de la traducción inglesa de *Jing Hai Fen Ji* y citado posteriormente por Gosse en su libro. Veamos el siguiente pasaje:

The chief's wife frequently sprinkled me with garlic-water, which they consider an effectual charm against shot (Yuan, 1831: 123). [...] The after-part is appropriated to the captain and his wives; he generally has five or six. [...] ...their vessels swarm with all kinds of vermin. Rats in particular, which they encourage to breed, and eat them as great delicacies; in fact, there are very few creatures they will not eat. During our captivity we lived three weeks on caterpillars boiled with rice. They are much addicted to gambling, and spend all their leisure hours at cards and smoking opium (Yuan, 1831: 127-128).

Tras un cotejo minucioso, hemos llegado a comprobar que la mayoría de los detalles acerca de las costumbres de los piratas chinos en el cuento de Borges procede de las bibliografías que consultó. Al mismo tiempo el autor añadió otros elementos culturales tales como la pipa del opio, la lamparita y el “fantán”, un juego de azar muy popular durante mucho tiempo en China.

También es interesante observar los rasgos morfológicos de los personajes. Según la descripción de Borges, la viuda Ching “era una mujer sarmentosa, de ojos dormidos y sonrisa cariada. El pelo renegrado y aceitado tenía más resplandor que los ojos” (Borges, 1974: 307). La apariencia poco agradable de la protagonista coincide con algunos rasgos frecuentemente considerados como típicos de la etnia china: ojos alargados y rasgados, pelo negro y sonrisa confusa. Debido a la ausencia de los registros fotográficos, Borges perfila la figura de la viuda Ching según su imaginación. En poca proporción con respecto al argumento, las cualidades morfológicas asumen la función de dar forma a la personalidad del personaje.

La viuda Ching es considerada como un modelo de los almirantes piráticos en general.

³⁷ Richard Glasspoole era oficial británico de la Compañía Británica de las Indias Orientales (East India Company), quien tuvo la desgracia de ser capturado por un grupo de piratas chinos en septiembre de 1809. Su relato acerca de su cautiverio en manos de los piratas, junto con los comentarios del mismo traductor Neumann, fueron incluidos como apéndice en *History of the Pirates who Infested the China Sea from 1807-1810*.

El reglamento que redactó era severo y conciso, cuyo castigo contra la infracción solía ser la muerte:

“Todos los bienes trasbordados de naves enemigas pasarán a un depósito y serán allí registrados. Una quinta parte de lo aportado por cada pirata le será entregada después; el resto quedará en el depósito. La violación de esta ordenanza, es la muerte.”

“La pena del pirata que hubiere abandonado su puesto sin permiso especial, será la perforación pública de sus orejas. La reincidencia en esta falta es la muerte.”

“El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte” (Borges, 1974: 307-308).

Estos tres artículos han sido fieles a lo registrado en *Jing Hai Fen Ji* y *History of Piracy* (Véase Yuan, 1831: 13-14; Gosse, 1934: 272), mientras que el edicto que promulgó el emperador Jiaqing era totalmente una invención de Borges según su concepción del estilo imperial chino: un estilo prolijo y eufemístico, el que llama Borges como “desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria” (Borges, 1974: 307):

Hombres desventurados y dañinos, hombres que pisan el pan, hombres que desatienden el clamor de los cobradores de impuestos y de los huérfanos, hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón, hombres que niegan la verdad de los libros impresos, hombres que dejan que sus lágrimas corran mirando el Norte, molestan la ventura de nuestros ríos y la antigua confianza de nuestros mares. En barcos averiados y deleznablez afrontan noche y día la tempestad. Su objeto no es benévolo: no son ni fueron nunca los verdaderos amigos del navegante. Lejos de prestarle ayuda, lo acometen con ferocísimo impulso y lo convidan a la ruina, a la mutilación o a la muerte. Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan, los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados (Borges, 1974: 308)...

La ironía es evidente. El contraste lingüístico refleja la actitud que asume el autor frente al carácter vanidoso e hipócrita del poder imperial. Por otro lado, a pesar de que los piratas vencieron finalmente a la primera expedición imperial, el suicidio del general derrotado Kvo-Lang les sorprendió a los mismos jefes de los piratas. Borges resolvió mencionar este suceso: “Kvo-Lang observó un rito que nuestros generales derrotados optan por omitir” (Borges, 1974: 309). Esta sutil diferencia del sistema de

valores nos afirma que “mirando” a la cultura del Otro, el escritor argentino también se fija en la suya. El resaltar el “yo” del narrador y la presencia del Otro hace de manifiesto la visión de alteridad del autor.

4.2.1.2. Estructura narrativa y el desenlace simbólico

La historia de “La viuda Ching, pirata” se estructura bajo seis subtítulos que transmiten la idea principal del argumento de cada apartado: “Los años de aprendizaje”, “El comando”, “Habla Kia-king, el joven emperador”, “Las riberas despavoridas”, “El dragón y la zorra” y “La apoteosis”. El cuento ofrece dos ritmos narrativos distintivos. En la mayor parte del tiempo, el autor recurre al empleo del contexto histórico: personajes reales, indicadores de tiempo y de espacio concretos. La historia se desarrolla mostrando sucesivamente las escenas de la muerte del antiguo almirante, el comando de la viuda, el combate contra el ejército imperial, así como la depredación de los piratas. El tránsito aparece con cierto color mágico, que se manifiesta, ante todo, mediante la descripción del paisaje y la ralentización del ritmo narrativo.

Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas trémulas. Los hombres y las armas velaban. Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas. [...] Se adelgazó la luna en el cielo y las figuras de papel y de caña traían cada tarde la misma historia, con casi imperceptibles variantes (Borges, 1974: 309-310).

Mientras el emperador manda la segunda expedición imperial, el cuento entra en un plano estático, donde todo se vuelve lento y alargado. Es fácil relacionar la descripción del paisaje en este fragmento con el cambio de ritmo que hemos analizado en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, que constituye una de las formas esenciales de la presencia del infinito en las obras de Borges, como afirma Barrenechea: “Muy a menudo parte de un sitio o de un momento precisos, y en ondas que se amplían rebasa el lugar y la época hasta comprender el universo y la eternidad” (Barrenechea, 1956: 22). De esta manera, el desenlace del cuento se preña

de la percepción del infinito y lo circular, que nos conduce a una reflexión metafísica insertada en la cosmovisión oriental.

Además de la elaboración del paisaje que prevé el final de la historia, cabe señalar otro eje temático que relaciona con el destino de la protagonista: la destacada presencia de los animales. Es indudable que el escritor argentino siempre ha mantenido gran interés por los animales fantásticos orientales y su connotación cultural distinta a la occidental, tal como muestra *El libro de los seres imaginarios* (1980), recopilado por Borges y Margarita Guerrero, donde se encuentran artículos como “El dragón chino”, “El zorro chino” y muchos otros acerca de los seres imaginarios chinos.

Uno de los animales presentes en el cuento aparece al detallar las banderas de diversos colores de las escuadrillas que integraban la armada pirata: la roja, la amarilla, la verde, la negra, la morada y la de la serpiente. En comparación con la descripción de Gosse acerca de la composición de la armada, Borge hizo una pequeña modificación: añadió una escuadrilla que no existe en *History of Piracy*, cuya bandera era la de la serpiente, perteneciente a la nave capitana. Sin duda, la bandera de serpiente colgada en un buque se asocia fácilmente a las figuras temidas y sombrías tal como los piratas.

En este cuento, Borges ha conferido un valor simbólico a la elaboración de los animales. Durante el enfrentamiento con la escuadra imperial, al ver posar los dragones de papel y de caña, a modo de cometas, que repetían los caracteres idénticos sobre una fábula del dragón y la zorra, la viuda Ching intuyó su destino:

Cuando la luna se llenó en el cielo y en el agua rojiza, la historia pareció tocar a su fin. Nadie podía predecir si un ilimitado perdón o si un ilimitado castigo se abatirían sobre la zorra, pero el inevitable fin se acercaba. La Viuda comprendió. Arrojó sus dos espadas al río, se arrodilló en un bote y ordenó que la condujeran hasta la nave del comando imperial (Borges, 1974: 310).

Lo que la protagonista tuvo comprendido frente a la escuadra imperial puede resultar irrazonable y abstracto a primera vista. La connotación de la fábula que cambió el

destino de la protagonista bien podría entenderse desde varias perspectivas, como “manipulación de la Historia” (Pérez Bernal & Stajnfeld, 2016: 59), o como el humano *vs* el universo, una de las recurrentes especulaciones metafísicas borgianas que perpetúan su condición irresoluble. Sin embargo, teniendo en cuenta el significado que adquiere la fábula a través de los valores asociados a los animales, consideramos importante analizarla desde una perspectiva cultural e histórica.

El dragón, uno de los protagonistas de la fábula, es un animal mitológico chino, considerado como el tótem más difundido e influyente de este país milenario. El origen del dragón puede remontarse a las primeras dinastías de China que contaban con registros históricos, de modo que su imagen de la actualidad ha sufrido siglos de evolución. Durante la época feudal, la imagen del dragón iba asociándose a la autoridad imperial, especialmente en las últimas dos dinastías (la Ming y la Qing), cuando los emperadores eran respetados como “Hijo del dragón”, a fin de justificar su legitimidad como monarca. Por el mismo motivo, también se consideraban a sí mismos como el “Hijo del Cielo”, el título que el mismo Borges usó en este cuento para referirse al emperador Jiaqing, quien se mostraba indiferente ante la miseria de sus súbditos (otra vez se insinúa la ironía).

Hasta la dinastía Qing, el dragón se había convertido en un símbolo de la autoridad imperial, e incluso un emblema nacional. En 1862, durante el final de la dinastía Qing, se aprobó la primera bandera nacional para la armada imperial: la bandera del dragón. Por esa época se prohibía estrictamente que los plebeyos llevaran ropas con la figura del dragón. La infracción del uso exclusivo de la familia imperial suponía gran ofensa. En el cuento “La viuda Ching, pirata” se manifiesta esta realidad histórica de forma implícita: en el edicto imperial que declara guerra contra los piratas, se condena, en un lenguaje bastante prolijo, lo culpable y lo degenerado de éstos, criticando que eran “hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón” (Borges, 1974: 308), es decir, eran considerados usurpadores y rebeldes, y así se justificó el motivo de la guerra.

En contraposición del dragón, el zorro suele estar asociado a un ser astuto y discreto en los relatos mitológicos. En la literatura fantástica china, el zorro es capaz de transformarse a los humanos, preferentemente a las doncellas hermosas. Dado que el zorro suele asumir la forma femenina, es natural que simbolice en la fábula a la protagonista, con quien comparte ciertas cualidades.

Ahora bien, volvemos al argumento de la fábula. El dragón, símbolo del supremo poder imperial, es generoso e invencible. Siempre ha protegido a la zorra, a pesar de que ésta ha sido ingrata y que ha cometido muchos delitos. Al comprender el verdadero significado de la fábula, la viuda arrojó sus armas y murmuró una frase: “La zorra busca el ala del dragón.” En efecto, el final del cuento afirma claramente que “la zorra” ha conseguido el perdón y la protección que pidió: dejó de ser pirata y dedicó el resto de su vida al contrabando de opio, oficio legal por aquel entonces y reconocido por el gobierno imperial.

Sin embargo, cabe recordar las fuerzas militares que poseía la viuda, con las que venció fácilmente a la primera expedición imperial. ¿Por qué la almirante se sometió, sin lucha alguna, a la segunda expedición? En nuestra opinión, la rendición de la protagonista no se debe solamente al miedo a la autoridad imperial, subyace en ella un tema ineludible de las rebeliones: la amnistía.

A lo largo de la historia feudal china, que persiste más de dos mil años, se han registrado un gran número de revueltas campesinas: gente de la clase social baja, principalmente los campesinos oprimidos por el gobierno central, se sublevaba contra el régimen riguroso o la explotación extrema. Al igual que muchos monarcas europeos, los emperadores chinos solían recurrir a la manera “pacífica” cuando la represión resultó imposible tras largo tiempo de confrontación militar. La amnistía se trata de una forma de transacción entre los ejércitos imperiales y los rebeldes: el gobierno central amnistiaba a los rebeldes ofreciéndoles cargo de funcionario y/o compensaciones económicas a cambio de su rendición. Tomamos como ejemplo la novela *A la orilla del agua*, obra que relata el levantamiento sucedido al final de la

dinastía Song (1112-1124 d. C.). Los 108 héroes rebeldes, junto con sus seguidores, se reunieron en el Monte Liang en contra de la corrupción del gobierno. Vencieron varias veces al ejército imperial, pero finalmente, decidieron aceptar la amnistía que les concedió el emperador, un resultado que se debe a múltiples motivos históricos y sociales.

No en vano mencionamos esta obra, la que el mismo Borges confesó haber leído mediante su traducción alemana, publicada en 1934, un año antes de la creación del cuento “La viuda Ching, pirata”. Creemos que existe una relación intrínseca entre esta novela clásica china y el cuento borgiano, ya que *A la orilla del agua* bien podría haberle inspirado a Borges, con respecto a la elaboración del argumento y de los personajes: el soborno a los líderes rebeldes, la rendición a las autoridades tras haber conseguido constantes triunfos, el gobierno falaz y el emperador indiferente, muchos otros. La amnistía es rastreable en dos aspectos del cuento: primero, el gobierno imperial resolvió nombrar a Ching, el antiguo almirante y marido de nuestra protagonista, el jefe de los Establos Imperiales (El cargo no lo inventó Borges, sino que realmente existe en los registros históricos. Ha sido mencionado tanto en *Jing Hai Fen Ji* como en el libro de Gosse³⁸). Dispuesto a aceptar el soborno, Ching fue envenenado por los accionistas disconformes³⁹. El segundo consiste en la confusa fábula que impulsó a la viuda a someterse al poder del emperador, a cambio de una vejez tranquila y un negocio más seguro.

Tanto los héroes rebeldes de *A la orilla del agua*, como Ching y la viuda, conservaban la arraigada veneración al poder imperial y el anhelo de conseguir títulos y cargos del

³⁸ “The pirate Ching tsih was appointed a king’s officer, under the name of *master of the stables*” (Yuan, 1831: 3).

“This lady was the widow of one Ching, who, as admiral of all the pirate fleets, had become such a thorn in the flesh of the government that in 1802 the Emperor appointed him Master of the Royal Stables” (Gosse, 1934: 271).

³⁹ En la historia real, Ching (nombre completo: Ching Yi) murió en un naufragio en el mar, en vez de haber comido “un plato de orugas envenenadas” como en el cuento. La modificación que hizo Borges ha logrado mostrar más tensión y conflicto dentro del grupo de los piratas. Puede considerarse un caso más de la recreación de los datos serios.

gobierno. A pesar de haber triunfado en el campo de batalla, muchos de los piratas no se empeñaban en derribar la gobernación del emperador. Siendo piratas, se veían obligados a navegar en la tempestad, correr continuos riesgos en el combate, preocuparse por el futuro y etc. Para ellos, aceptar la amnistía suponía escaparse de los castigos y volver a la vida civil, ni mencionar el título y la recompensa que podrían recibir, algo que para ellos sería imposible de obtener si no fuese por la amnistía. La fuerza militar que poseían ellos sólo tenía impacto en las condiciones más o menos satisfactorias que podrían conseguir a la hora de negociar con el gobierno.

En la fábula que crea Borges, “la zorra” aprehende el mensaje que quiere transmitir “el dragón”: entregarse al poder imperial a cambio de su protección antes de perder todo. El tema de la amnistía se esconde detrás de un escenario mágico y confuso. La viuda, astuta y discreta, capta su opción idónea. El hecho de que dedique su vejez al contrabando de opio se trata de la protección que le promete “el dragón”. No en vano asume la viuda el nombre “Brillo de la Verdadera Instrucción”, que refleja sinuosamente la gratitud y el placer por la oportunidad que se le ha presentado. En vez de adoptar la minuciosa descripción de los historiadores, Borges “ficcionaliza” un hecho histórico: la rendición de la almirante de las fuerzas piráticas, ya que el exceso de verosimilitud afectaría la apariencia natural de su ficción.

A raíz del análisis imagológico llevado a cabo anteriormente, podemos comprobar que la imagen de China desempeña un papel crucial en este cuento, más concretamente en dos aspectos. En primer lugar, el interés del autor se centra en la dimensión histórica: focalizar la atención en la viuda Ching, reducir la historia a unas pocas escenas, y sobre todo, resaltar lo “sobrenatural” que se halla en el destino de este personaje. Por otro lado, la imagen de China se muestra hacia la dimensión cultural: apelar a la representación de la vida de los piratas, las reglas de sus escuadras, su superstición, su saqueo, su sistema de valor y etc. Así que se observa, una vez más, el profundo conocimiento que tiene Borges de China. Las bibliografías consultadas nos afirman que la historia real ha protagonizado a lo largo del relato, y además, está

subyacente el argumento ficcionalizado de la amnistía.

En las obras de Borges, la historia suele ser “manipulada” y la veracidad ha sido ignorada a un segundo plano. Los elementos serios y los fantasiosos cruzan sus caminos, se mezclan para trazar conjuntamente un sendero paralelo a las certezas tradicionales. Como cita Borges a Carlyle en su ensayo “Magias parciales del Quijote”, la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (Borges, 1974: 669). La percepción estética de Borges nos impide creer en lo que ya queda escrito, sino que nos empuja a descubrir las posibles metáforas que encierra la historia. Basándose en la historia de los piratas del siglo XIX, China constituye el escenario principal del cuento; el autor adopta la imagen del dragón, animal mitológico típico chino, como símbolo decisivo para el desenlace de la historia. Es verdad que el relato resulta exótico incluso para los mismos chinos, pero la China que muestra no se trata de una heterotopía. Como hemos ido viendo, Borges selecciona los datos bibliográficos de alto grado de veracidad, los cuales él considera pertinentes para su representación de la historia, los mezcla con elementos ficticios y así llega a conseguir una práctica estética especial.

4.3. “La muralla y los libros”

La imagen de China en la obra de Borges no se halla exclusivamente en sus cuentos. El tercer texto que cumple con nuestros criterios de selección es el ensayo “La muralla y los libros”, escrito en 1950. Borges le dio el honor de encabezar sus espléndidas *Otras inquisiciones*, colección de ensayos publicada por primera vez en 1952.

El ensayo parte de dos hechos históricos de suma importancia durante el reinado del Primer Emperador de la dinastía Qin: la construcción de la Gran Muralla y la quema de los libros. Antes de examinar las variadas hipótesis que propone Borges, es preciso

mencionar a Franz Kafka, otro meditador de la muralla china, y las relaciones intrínsecas con la creación de este ensayo. La admiración de Borges hacia Kafka es inequívoca. Tradujo *La metamorfosis* en 1938 y redactó varias reseñas acerca del escritor checo y un relato suyo: “La muralla china” (título en alemán: “Beim Bau der Chinesischen Mauer”). Veamos dos fragmentos que recogemos del prólogo de *La metamorfosis*, y de una reseña que redactó Borges en el centenario de Kafka:

A mí me gustan más sus relatos breves y aunque, no hay ahora ninguna razón para que elija uno sobre otro, tomaría aquel cuento sobre la construcción de la muralla. Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. [...] Kafka ha sido uno de los grandes autores de toda la literatura. Para mí es el primero de este siglo (Borges, 2003: 238). En el más memorable de todos ellos —*La edificación de la muralla china*, 1919—, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta a su imperio infinito (Borges, 1975: 98).

Sin duda, a través de la lectura del relato de Kafka, para Borges la imagen de la muralla china se libró de la descripción seca de Herbert Allen Giles⁴⁰ en su *History of Chinese Literature*, sino que le hizo posible una recepción de lo infinito de esta fortificación erigida en un imperio lejano, también le arraigó la convicción de cuestionar y descartar la interpretación idéntica de la historia. Acaso el ensayo “La muralla y los libros” trata de ese “intento de ser Kafka”. Entonces cabe preguntar: ¿Por qué la Muralla china? ¿Qué valor particular encierra este monumento que ha atraído a los dos maestros?

Tradicionalmente, para Occidente China ha sido la imagen típica del Otro, donde se permite alojar cualquier fantasía y misterio. Produce un vigor particular que enriquece las reflexiones e imaginaciones de los escritores occidentales, quienes adquieren o configuran su propia identidad a través de la “mirada” a Oriente. La Gran Muralla,

⁴⁰ “Herbert Allen Giles cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desafortunada muralla” (Borges, 1974: 634). Está claro que Borges recibió esta historia a través de la lectura de *History of Chinese Literature*, de Giles (Véase Giles, 1927: 78; Borges, 1974: 679-680).

una de las fortificaciones más espectaculares del mundo, que ha vivido miles de años pero sigue tenaz, es capaz de hacer sentir la vastedad del tiempo y del espacio, la cual constituye un tema muy repetido en las obras de Borges. Como describe Borges en el poema “El bastón de laca”: “Lo miro. Siento que es una parte de aquel imperio, infinito en el tiempo, que erigió su muralla para construir un recinto mágico” (Borges, 1996a: 330). Es por eso que Kafka crea un espacio donde los muros y los tiempos son infinitos y Borges, reconstruye la muralla con sus conjeturas metafísicas.

4.3.1. Hipótesis enunciadas en “La muralla y los libros”

Como bien indica el título, el ensayo abre con la narración de dos operaciones que ordenó realizar el legendario Qin Shi Huang: la construcción de la muralla china y la quema de los libros anteriores a su reinado. Varios personajes históricos han sido involucrados de manera explícita: Qin Shi Huang⁴¹ (el Primer Emperador), el legendario Emperador Amarillo, los grandes pensadores y filósofos como Laozi, Confucio y Zhuangzi.

A diferencia de los textos anteriores que hemos analizado, las referencias existentes en este ensayo son claras y explícitas. Es decir, históricamente, no hay nada ambiguo en los dos hechos, cuyos motivos principales incluso han sido aclarados previamente en el mismo ensayo:

Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti⁴², rey de Tsin, redujo bajo su poder a los Seis Reinos antes existentes y borró el sistema feudal; erigió la muralla, porque las murallas eran defensas; quemó los libros, porque la oposición los invocaba para alabar a los antiguos emperadores (Borges, 1974: 633).

En el año 221 a. C., Qin Shi Huang conquistó el último reino independiente y fundó la

⁴¹ Qin Shi Huangdi (o Qin Shi Huang) fue el primero en unificar el inmenso territorio de la China de esa época. Él creó un título nuevo para sí mismo: Huangdi, traducido como “emperador”, se trata de una combinación de dos títulos de los gobernantes mitológicos, Huang y Di.

⁴² Así escribe Borges originalmente.

dinastía Qin, convirtiéndose así en el primer emperador de una China unificada, por lo que tomó el nombre de Shi Huang Di, que significa literalmente “el Primer Emperador”. Una vez establecido su reinado, ordenó emprender la construcción de una muralla a lo largo de la nueva frontera (supuestamente iniciada en el año 214 a. C.), con el objetivo de asegurarse de los ataques de las tribus en el norte.

Según el *Shiji* (史记, “Memorias históricas”)⁴³, en el año 213 a. C., el canciller Li Si le propuso a Qin Shi Huang que se quemaran todos los registros históricos excepto los oficiales del gobierno, y quien no hubiera entregado los libros para su quema sería tatuado en la cara y exiliado a construir la muralla. Esta medida causó dolorosos resultados: muchos libros clásicos fueron destruidos, y más de 460 intelectuales (o más) fueron enterrados vivos⁴⁴. La intención es muy simple: controlar, o mejor dicho, “unificar” la ideología popular, a fin de imponer el poder del gobierno central, y lograr, como explica Borges, una “rigurosa abolición del pasado”.

Sin embargo, Borges no está convencido de la explicación unívoca de la historia. Al contrario, leyendo los registros percibe una vibración indescriptible: “Que las dos vastas operaciones [...] procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó” (Borges, 1974: 633). Así que el escritor emprende una indagación en las razones de esa emoción, que constituye la verdadera intención de este ensayo. Teniendo esto en cuenta, a continuación revisaremos las hipótesis planteadas en el tercer párrafo del ensayo.

⁴³ *Shiji* (traducción literal: “Memorias históricas”), escrito por el gran historiador chino Sima Qian, narra de forma cronológica la historia de China entre el periodo prehistórico y 122 a. C.

⁴⁴ *Shiji*, Capítulo 6, titulado “Biografía de Qin Shi Huang”. (En chino: 令下三十日不烧, 黥为城旦。 [...] 乃自除犯禁者四百六十余人, 皆坑之咸阳。) En cuanto al motivo de la sepultura, comúnmente se cree que Qin Shi Huang dio la orden de enterrar a los eruditos, tras ser engañado por los alquimistas (fangshi), quienes le prometieron conseguir el elixir de la inmortalidad. En los últimos años, varios estudiosos empezaron a cuestionar el entierro de los intelectuales registrado en el *Shiji*. Sugieren que los datos de Sima Qian carecen de base histórica (Li Kaiyuan, 2009), y como oficial de la dinastía Han, podría haber relatado este suceso de forma desfavorable a los gobernantes anteriores (Nylan, 2001).

El párrafo empieza con las explicaciones del autor acerca de los datos históricos, proponiendo que Qin Shi Huang intentó aniquilar el pasado para abolir los recuerdos del libertinaje de su madre. Esta conjetura aparenta ser razonable, pero no explicaría lo de la muralla. Por consiguiente, Borges despliega una interpretación de color mágico: debido al anhelo de inmortalidad, el emperador se vio obligado a construir barreras en el espacio y en el tiempo para detener la muerte, que corresponden respectivamente a los eventos de la muralla y la quema. En cuanto a la inusual denominación que creó para sí mismo: Qin Shi Huang, que significa el Primer Emperador, simboliza el principio del tiempo y el fundador de una dinastía inmortal, mientras que la pronunciación coincide con la del legendario Emperador Amarillo (*Huangdi*).

Si examinamos las anteriores conjeturas desde una perspectiva histórica, los datos que maneja Borges están más o menos cerca de la “realidad”, tales como el destierro de la madre del emperador por infamia (más concretamente, arresto domiciliario en un recinto aislado), la construcción de un palacio monstruosamente grande (el Palacio Epang), la búsqueda del elixir de la inmortalidad, así como el motivo de la selección del título. A pesar de ello, el autor concluye los datos de manera metafísica, zigzagueando entre lo real y lo imaginativo (Ejemplo: “se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año”). Las conjeturas no tardan en volverse más radicales, girando en torno a las improbabilidades en busca del valor metafórico que subyace en las dos operaciones.

Como hemos comentado anteriormente, la construcción de la muralla (214 a. C.) precede la quema de libros (213 a. C.), y qué pasaría si se invirtiera el orden cronológico de los dos actos? Esta hipótesis, a pesar de carecer de base histórica (Borges también lo admite), genera otro ángulo de interpretación de la historia: un rey que empezó por destruir y luego se resignó a conservar; un rey desengañado destruyó lo que antes defendía (Borges, 1974: 634). Luego, el autor se centra en el sentido metafórico de la información que ha leído en Giles, sobre el hecho de que los intelectuales han sido exiliados para construir la interminable muralla. En este caso, la

muralla equivale a una metáfora, que implica lo vasto, lo torpe y lo inútil del pasado. Finalmente, con una serie de “acaso”, se llega a la conclusión del párrafo, según la cual la construcción de la muralla y la quema de libros simbolizan respectivamente la interrupción del espacio y la suspensión del tiempo, que “son operaciones que de un modo secreto se anulan” (1974: 634).

Han sido foco de las críticas las hipótesis atrevidas que propone Borges en este ensayo acerca de los dos hechos históricos. El estudioso chino Zhou Tun argumenta que China ha sido silenciada y estereotipada en este ensayo: “Borges ha implantado sinuosamente su visión de lo finito y lo infinito en la mente de un emperador oriental de hace más de dos mil años. Y esto es, el típico *logos* occidental” (Zhou, 2008: 50). Lo cierto es que en “La muralla y los libros”, ha sido muy discutido el tema de la convivencia de la historia real y las conjeturas del autor. El ensayo empieza revisando la explicación “idéntica” y muy pronto se hunde en las típicas reflexiones borgianas. La lógica histórica ha sido diluida, los dos eventos se han desprendido de su significado original. Bajo el escepticismo del autor, han sido reinterpretados.

Sin embargo, como ya hemos señalado, las culturas se definen mutuamente. A pesar de la existencia de los malentendidos (malas lecturas), tal intercambio es provechoso siempre que no se sobrevalore ni se infravalore la cultura extranjera, es decir, la imagen del Otro se representa de manera justa e imparcial. Con el fin de averiguar lo que llevó a Borges a hacer un ejercicio de paradojas como tal, y completar el análisis de la imagen de China en este ensayo, partiremos de tres aspectos: el escepticismo, el valor estético y la ideología del autor.

En primer lugar, es necesario insistir en el radical escepticismo de Borges. El estudio de la imagen no se ha de atener a la fidelidad de la imagen, y en el caso de las obras borgianas, sería una idea descabellada juzgar su grado de “realidad”, hacia la cual el autor suele asumir una actitud paródica y escéptica. Como afirma Balderston, Borges puede encontrarse libre de cualquiera y de toda ortodoxia (Balderston, 1999: 575). El escepticismo del maestro hacia la historia se ve claramente matizado en el primer

ensayo de *Otras inquisiciones*. Sin embargo, las hipótesis planteadas acerca de la muralla y los libros no sugieren que constituyan parte de la historia china, éstas son más bien producto de un esfuerzo de hibridación cultural. En este caso, defender la legitimidad de la historia hace desvanecer el gozo estético de la creación literaria. Al fin y al cabo, la historia ha sido manipulada por los humanos a lo largo del tiempo. Es improbable que las reflexiones metafísicas como tal sean capaces de tergiversar la imagen de un país, puesto que en este ensayo, en ningún momento la cultura china ha sido considerada “inferior y rechazable” como describe Said (2008: 22) en su definición del orientalismo.

En el último párrafo de “La muralla y los libros”, inesperadamente, Borges se aparta de las conjeturas perplejas y concluye el ensayo revelando la verdadera respuesta: “el hecho estético”. ¿Por qué no? Para Borges, todo lo existente quiere decirnos algo, algo que puede haber sido reconocido, o también puede que lo hayamos perdido. Para interpretarlo realizamos conjeturas, pero cuyo contenido no debería borrar la virtud de las formas en sí mismas. En este proceso, o en palabras del autor, la “inminencia de revelación”, justamente reside el valor que encierran las dos vastas operaciones.

Muchos estudiosos han citado, y aquí consideramos imprescindible citarlo de nuevo, las siguientes palabras, aparecidas en el epílogo de *Otras inquisiciones*:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial (Borges, 1974: 775).

Lo que Borges intenta hacer es explorar un sistema de valores generalizado para la humanidad, en vez de caer en la trampa de las ideologías o prejuicios. Lo que este ensayo pretende interpretar no es la historia, ni la cultura china, sino una noción del valor estético. Quizá la reflexión del protagonista en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” también sirve para dilucidar la cosmovisión de su autor:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta

—simultáneamente— por todas (Borges, 1974: 478).

Lo que hace el escritor argentino es justamente igual a Ts'ui Pên: para él, ninguna explicación o conjetura de la realidad prevalece sobre la otra. Opta por todas, y la única norma de valoración consiste en su valor estético.

Por último, cabe recordar que más de una vez Borges ha mencionado los actos del Primer Emperador. En otro ensayo de la misma colección, “Nathaniel Hawthorne”, texto de una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en marzo de 1949, se narra más detalladamente la historia de la quema de libros en la dinastía Qin, y se llega a la siguiente conclusión:

Es decir, el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado (Borges, 1974: 680).

Es inevitable que la imagen del Otro perfile o revele sinuosamente el espacio cultural e ideológico en el que se sitúa el observador. En este aspecto, consideramos que nos puede servir de referencia lo que descifra el profesor Balderston a través de la anotación que aparece al final del ensayo: “Buenos Aires, 1950”. Según él (1999: 570), el lugar y la fecha se asocian necesariamente al momento de máximo poder de Juan Domingo y Eva Perón. Borges, como duro detractor del peronismo, quizá realiza esta meditación porque la rigurosa abolición de la historia del Primer Emperador vuelve a pasar en su país de origen.

4.3.2. La sombra y el espejo de Qin Shi Huang

Ahora consideramos oportuno examinar la Muralla desde la perspectiva del país “mirado”. En China, Qin Shi Huang es un nombre que se asocia a muchas hazañas espléndidas y atrocidades increíbles: la conquista de los Seis Reinos, la unificación de un territorio inmenso, la construcción de una muralla que se extiende a lo largo de la

frontera, la quema de numerosos registros históricos, la sepultura de los intelectuales acusados de ser “difamadores” de la legitimidad imperial... Estos hechos históricos, registrados en la memoria popular y los manuales del colegio, han sido repetidos por los chinos a lo largo del tiempo, sin desviarse nunca de su interpretación ortodoxa. Sin embargo, a Borges le han incitado emociones conflictivas que le conducen a hacer conjeturas que renuevan las posibilidades de la historia.

Lo que nos ha llamado la atención es la existencia de obvias oposiciones entre el primer emperador y nuestro autor: Borges no se identifica con la noción de la “unificación”, la convicción del individualismo lo lleva a descreer en las fronteras, mientras que el amurallamiento de Qin Shi Huang “cerca un imperio” y establece nuevas fronteras; el ex director de la Biblioteca Nacional se considera a sí mismo “el guardián de los libros”, mientras que el otro dio la orden de quemar los libros que contenían las memorias del pasado. Acaso lo que sacude a Borges es la ideología del emperador totalmente opuesta a la suya, que lo empuja a reflexionar de manera metafísica sobre las justificaciones alternativas de lo sucedido.

Pageaux afirma que comprender un texto imagológico es un proceso descriptivo y cognitivo de “aquello que se dice —o se calla— sobre la cultura del Otro” (Pageaux, 1994: 117). ¿La China en este ensayo ha permanecido callada? La curiosidad por la existencia del posible vínculo que enlaza a Qin Shi Huang y al escritor argentino nos lleva a fijarnos en la última hipótesis, donde aparece la única captación interior del personaje:

Shih Huang Ti pensó: “Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá” (Borges, 1974: 634).

En este pasaje Borges sugiere sutilmente una identificación con Qin Shi Huang (Balderston, 1999: 569), los dos se enlazan de un modo secreto. Sombra, adherente a la realidad; espejo, símbolo capaz de duplicar y multiplicar infinitamente la realidad. El emperador está convencido de que habrá un hombre que repetirá lo que ha hecho:

borrar la historia, derribar lo construido, y que ese hombre romperá la certeza y cambiará el pasado. Acaso Borges se identifica como “ese hombre”, como el amigo y enemigo del emperador, y las hipótesis radicales que propone tratan de reescribir la memoria del emperador. De esta manera, se insinúa la forma circular de la historia, algo que aparece reiteradamente en la ficción borgiana, como apunta Barrenechea:

También el ensayo acerca del emperador Shih Huang Ti [...] está planeado sobre la interpretación simbólica de dos hechos que toman parte de su prestigio de la inmensidad espacial y temporal. Y aún resulta más revelador ver cómo Borges expresa el símbolo espacial —la muralla— en términos entrelazados de tiempo que se agrandan prodigiosamente hasta incluirlo a él mismo, y a nosotros con él, en un abrazo que abarca la eternidad. [...] El efecto desrealizador y patético que ejerce la presencia de este doble infinito espacio-temporal suele acentuarse con el relato de hechos o con la superposición de imágenes en círculos concéntricos cada vez más vastos, incluidos unos dentro de otros (Barrenechea, 1956: 22).

La voz de un “yo” aparece al comenzar el último párrafo:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite (Borges, 1974: 634).

Con un lamento sinuoso, Borges recuerda las tierras chinas que no tiene la oportunidad de ver, afirma la agitación que encierra la gran oposición entre el construir y el destruir. Se sugiere que las formas tienen su virtud y valor en sí mismas, fuera de las interpretaciones existentes (las ortodoxas y las conjeturas). De nuevo, se menciona “la sombra”, se refiere al legado que ha dejado un hombre polémico pero sin duda gigantesco, también es el puente que conecta el pasado y el presente, el emperador y el autor.

4.4. “Parábola del palacio”

“Parábola del palacio” se publicó por primera vez en 1956 en la revista *Sur*, y fue incluido en el volumen *El hacedor* cuatro años más tarde. Se trata de un cuento corto,

cuyo tiempo y espacio son bastante borrosos, pero probablemente ambientado en la antigüedad china. El cuento empieza narrando una visita al palacio del Emperador Amarillo, quien se dispone a exhibírselo al poeta. Tras recorrer las infinitas maravillas del palacio, cuando lo real y lo soñado se vuelven indistinguibles, el poeta recita una breve composición que abarca entera y minuciosamente el palacio enorme, con los mínimos detalles: cada dibujo en cada porcelana o cada instante desdichado o feliz desde el principio del tiempo. Inmediatamente después de la recitación del poema, el emperador exclama: ¡Me has arrebatado el palacio! Y pone fin a la vida de su bardo. Y en cuanto al poema: ha caído en el olvido. Los descendientes del poeta siguen buscándolo pero no lo hallarán, porque éste se trata de la palabra del universo.

4.4.1. Entre el emperador y el poeta: antítesis irreconciliable

El Emperador Amarillo, dueño del palacio, es el único personaje al que Borges le otorga el nombre en este cuento. Es un soberano mítico chino de los tiempos antiguos, también conocido como *Huangdi* 黄帝, quien es considerado como uno de los fundadores de la civilización china y el antecesor común del pueblo chino. Su reinado, que corresponde a un periodo brumoso por falta de registros bibliográficos, posiblemente puede remontarse al siglo XXVII a. C., y se le atribuye la invención de la escritura, el calendario, el arte, la medicina y etc.⁴⁵

En este cuento varios indicios insinúan el poder divino del Emperador Amarillo. Disfruta de una total autoridad en el palacio, un espacio que constituye una de las metáforas esenciales de este cuento. Como es confirmado en la última frase, “el

⁴⁵ Según la mitología china, el Emperador Amarillo es el dios del trueno y la lluvia, pero también es representado como un personaje histórico por muchos historiadores antiguos. Según el *Shiji*, tras derrotar al Emperador Yan, principal opositor en la zona del Río Amarillo, y a Chi You, líder de la tribu Jiuli, el Emperador Amarillo fue venerado como el “Hijo del Cielo”. Se le atribuye varios méritos e invenciones, como el calendario, la medicina tradicional china (el *Neijing*) y muchas otras artes. En la actualidad el Emperador Amarillo se ha convertido en un símbolo nacional, considerado como el antecesor común de la etnia china.

palacio es el universo”, entonces la representación de él es en realidad una miniatura del conjunto de todos los seres existentes, supuestamente creados por el hacedor del universo, el Emperador Amarillo. Es por eso que el autor, amante de los símbolos, ha recurrido a una serie de imágenes ricas en connotaciones: laberinto con espejos de metal e intrincados cercos de enebro, ríos infinitos, jardín, biblioteca, torres que cortan el aire, etc. Lo laberíntico y lo incomprensible del palacio precisamente marcan su frontera con el mundo real en que nos acostumbramos a vivir.

En el primer párrafo, que comprende más de la mitad de todo el cuento, aparece una escena que enfatiza la majestuosidad del emperador:

Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo (1974: 801).

Aquí se perfila con nitidez que la autoridad del emperador es absoluta e inexorable, aludiendo ya el destino de los que no conocen su poder o los que se atreven a socavarlo (o emularlo). El dueño del palacio fue venerado como el “Hijo del Cielo” (título que hemos argumentado una vez en los apartados anteriores), asociándose directamente a lo celestial y lo divino. A pesar de las perífrasis que ha manejado el autor, es evidente que el Emperador Amarillo desempeña el papel de Dios en este cuento.

Teniendo esto en cuenta, exponemos una de las variadas imágenes existentes en el palacio, la de “un hombre de piedra”, que divisaron los protagonistas desde una torre, que luego se les perdió para siempre (1974: 801). Este pormenor, que aparece meramente como un complemento baladí del paisaje del palacio, nos conduce a una leyenda cabalística: el Golem, que tiene la forma de un coloso de piedra (u otras materias como barro, arcilla). Una de las versiones más famosas acerca del Golem narra que el rabino Judah Loew (1520-1609) le dio vida a una figura de arcilla al pronunciar el nombre de Dios (muy parecido a la creación de Adán), pero le está negada el alma, ni la facultad de hablar. La palabra Golem también aparece en la

Biblia, para referirse a una sustancia incompleta. La idea de un nombre secreto y el poder creador que encierra la leyenda del Golem le interesan muchísimo a Borges, por lo que ha tocado este tema varias veces en sus obras. Le fascinan las invenciones humanas que “intentan interpretar un mundo definitivamente impenetrable, y que las mira gozando de su magia y de la capacidad imaginativa” (Barrenechea, 1956: 35). El “hombre de piedra”, que aparece un instante en el palacio impregnado de símbolos y metáforas, bien podría aludir a este intento imperfecto de la emulación del poder divino (por medio de las palabras).

Cabe recordar el género literario que indica el título del cuento: la parábola, que suele ilustrar una verdad o una enseñanza de forma implícita. Por ello consideramos oportuno apelar a una noción sobre la adivinanza mencionada en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez la palabra prohibida es la misma palabra *ajedrez*” (Borges, 1974: 479). Si “Parábola del palacio” es una enorme adivinanza, pues estará prohibida la mención de su tema. Borges, el hacedor de este enigma, omite esa palabra pero recurre a muchas metáforas implícitas: el Emperador Amarillo, el palacio, el Hijo del Cielo, etc., todas revelan el mismo tema —Dios, o sea, la divinidad.

Y si en el cuento el Emperador Amarillo desempeña el papel de Dios, el poeta, cuyo nombre no se ha indicado, representa naturalmente a la humanidad. El emperador le permite al poeta recorrer y apreciar su palacio, pero éste, en vez de ensalzar su gloria, se muestra “como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos” (Borges, 1974: 801), recita el poema que reproduce el palacio entero, esto es, un trasunto exacto que implica el poder de crear una nueva realidad y al mismo tiempo aniquilar la existente⁴⁶. El poeta llega a contar con la Palabra secreta que le depara la inmortalidad. Sin embargo, esta usurpación atenta a los límites prohibidos y no conduce a otro castigo que la muerte, puesto que “en el mundo no puede haber dos cosas iguales” (1974: 802), no es posible que el papel de un hombre se iguale al de

⁴⁶ El tema de la duplicación y aniquilación mutua ha sido apuntado también en el ensayo “La muralla y los libros”.

Dios.

El cuento sugiere un conflicto irreconciliable entre la divinidad y la humanidad: al hombre le es vedado el lenguaje perfecto, el que engloba la magia y la fuerza creativa, poder exclusivo e irremplazable de la divinidad. Como apunta Bueno Pérez:

[...] se representa el castigo simbólico que supone el atentar contra el poder divino a través de la palabra. La creación de una realidad mediante el recurso literario sólo es válida en cuanto se circunscribe y se limita al estrecho círculo del mundo humano. Si se extrapola dicha realidad en un intento por emular a la divinidad el fracaso es inmediato y conlleva, además, el castigo mortal (Bueno Pérez, 1998: 22).

La mente humana deambula a ciegas y a oscuras para descifrar los arcanos de Dios: la emulación de la creación de los seres (como el Golem), la elaboración de una taxonomía que descodifique el orden del universo (como la enciclopedia), la explicación de la Ley del cosmos (las diversas doctrinas filosóficas) y etc. El resultado siempre ha sido frustrante, y éste constituye el destino ineludible del humano. Este esfuerzo eterno pero inútil le ha fascinado tanto a Borges que se ha convertido en un tema frecuentemente apuntado en sus obras.

No olvidemos que nuestro autor también es un hombre de letras, en algún sentido, ha conferido al poeta de este cuento su propia preocupación por el lenguaje y la creación, que le ha empujado a reflexionar sobre la ambición humana por conseguir la Palabra y descifrar el secreto del universo. Como acertadamente señala Alazraki (Alazraki, 1971: 29, citado en Bueno Pérez, 1998: 15), Borges logra expresar, mediante la artística modulación del tema en sí, “intuitions and feelings whose roots are in himself, in his own manner of feeling the intricate and complex dimensions of the human personality”.

El último párrafo propone otro final de la historia, argumentando que el palacio desapareció justo cuando el poeta pronunció la última sílaba. Sin embargo, Borges inmediatamente lo define como “ficciones literarias”, negando la posibilidad de haber conseguido alguna vez el triunfo secreto, como afirman las palabras concluyentes del cuento:

El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo (1974: 802).

El poeta anhela por la creación de la composición perfecta, sin darse cuenta de que su trabajo solamente se trata de una tarea servil de la divinidad. Aunque por alguna vez llega a la Palabra, no le queda otra salida que ser borrado junto con su poema. Ambos caen en el olvido y todo vuelve al inicio, los humanos descendientes (uno de ellos se convertirá en otro poeta), buscan y sueñan eternamente pero nunca encontrarán la palabra del universo —ésta justamente constituye la enseñanza que encierra “La parábola del palacio”.

4.4.2. La imagen de China en un palacio imaginario

Y ahora cabe recordar los motivos de elección de los dos símbolos fundamentales: el Emperador Amarillo y el palacio, que revelan el papel de la imagen de China en este cuento. Basándonos en el análisis del apartado anterior, es fácil llegar a la conclusión de que el modelo cultural que subyace tras la imagen del Otro tiene escasa relación directa con la cultura china. Sorprendentemente, en este cuento protagonizado por un personaje chino no hemos identificado muchos elementos, o palabras clave que se asocian a China. El marco espacial y temporal en el que se inserta el cuento adquiere una dimensión simbólica, sin claros indicadores geográficos y cronológicos. De esta manera se ha generado un ambiente mítico que coincide con las “descripciones pintorescas” del palacio como define Pageaux. Muy distinto al jardín del sinólogo Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan”, en este cuento Borges no procura bosquejar un palacio realmente chino o de cualquier otro estilo arquitectónico. El “palacio” dibujado por él se halla en un espacio imaginario donde la realidad solamente constituye una de las formas del sueño, con paisajes portentosos y grotescos.

Nos hallaríamos sin salida si revisáramos este cuento desde la perspectiva histórica,

puesto que es evidente la contradicción entre la realidad y las pocas alusiones pasajeras a China que Borges ha intercalado. Valga como ejemplo la siguiente descripción: “la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía hechizada” (Borges, 1974: 801). Lo que podemos deducir es que Borges ideó esta ceremonia ritual extravagante inspirándose en las inscripciones sobre caparazones de tortugas⁴⁷ (la escritura *Jiagu*) que había leído en *A History of Chinese Literature*, las cuales son consideradas como los primeros caracteres de la escritura china, que servían para practicar la adivinación.

Aunque el autor ha proyectado muchos elementos subjetivos en la imagen de China de este cuento, esto no quiere decir que sin motivo alguno Borges haya elegido el Emperador Amarillo y el palacio como dos símbolos fundamentales. Como hemos apuntado anteriormente, la parábola suele transmitir de forma implícita valores espirituales. Para disfrazar el tema principal, el autor se ve obligado a recurrir a las perífrasis, omitiendo la mención explícita de las palabras que permiten una asociación directa con la solución a la adivinanza, tales como Dios, el humano, el paraíso, la creación, etc. Ya en el ensayo “La muralla y los libros” Borges escribe que “Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula. Este, según el *Libro de los Ritos*, dio su nombre verdadero a las cosas” (Borges, 1974: 634). El autor está convencido de que la historia milenaria china comenzó con este emperador mítico, por lo que le otorga el valor simbólico como el iniciador del tiempo y el creador del universo.

Y en cuanto al palacio, tradicionalmente se refiere al recinto donde reside el emperador. Según un concepto político e ideológico del sistema feudal chino, debajo del cielo, todo es el terreno del soberano, y todo individuo está sujeto a él. Tal concepción coincide con la connotación de la imagen del palacio en el cuento: todos los objetos en él son creados por su dueño, todos los hombres son sus súbditos, que sólo pueden existir a condición de mantenerse en su puesto permitido, sin transgredir

⁴⁷ Véase el ensayo “Sobre los clásicos”: “Un emperador prehistórico los habría descubierto en la caparazón de una de las tortugas sagradas” (Borges, 1974: 772).

el poder divino.

Resumiendo la elaboración de la imagen de China en este cuento, se trata de un proceso de pasar “del Otro a lo universal”. En primer lugar, China es el escenario ideal para colocar un argumento que aparenta ficticio pero que engloba las cosmovisiones del autor. Observamos una articulación entre los elementos históricos y los imaginarios: la imagen de un emperador mítico y su palacio contagia el ambiente irreal e inquietante del cuento, esto es, crear el Otro como un orbe mágico donde pueden alojar las escenas extravagantes. Por otro lado, la imagen de China en este cuento no es una ensoñación de un país oriental, ni una mitificación de la historia real, sino que comparte connotaciones simbólicas con el tema principal del cuento. Tras el sentido alucinatorio de ella, Borges revela una instrucción generalizada para toda la humanidad: el destino común del humano es fracasar eternamente en el intento de descifrar el universo.

4.5. Conclusiones del capítulo

En este capítulo, hemos llevado a cabo el estudio de la imagen de China reflejada en cuatro textos de Borges, que forman el corpus de nuestro trabajo. Tras el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) En primer lugar hemos identificado una serie de palabras clave que se asocian directamente a la cultura china. En cuanto al marco temporal y espacial en el que se inserta la imagen de China en Borges, observamos, como muestra la tabla siguiente, que el periodo de extensión temporal comprende desde el siglo III a. C. hasta el siglo XX, es decir, en un tiempo remoto. Además, se han mencionado varios topónimos chinos con matices abstractos y borrosos. La falta de descripciones detalladas se debe probablemente a que Borges nunca ha estado en China. En la tabla siguiente presentamos los indicadores del tiempo y la manifestación relacionada con el espacio en los cuatro textos, que muestra con claridad el marco temporal y espacial en el que

se inserta la imagen de China en Borges:

Figura 14. *El tiempo y el espacio en los cuatro textos del corpus*

	“El jardín de senderos que se bifurcan”	“La viuda Ching, pirata”	“La muralla y los libros”	“Parábola del palacio”
Tiempo	1916	1797—1809	214 a. C.— 212 a. C.	Borroso
Espacio	El jardín de Albert en Fenton (Inglaterra)	Mar amarillo	La China de la Dinastía Qin	Palacio imaginario

2) La edificación verbal de la imagen de China suele hallarse en un espacio simbólico y laberíntico que cifra las diferentes dimensiones de la historia. Su recepción de este país oriental deriva de lo filosófico y lo fantástico, disolviendo el espacio material en sus reflexiones metafísicas.

3) Hemos comprobado que la imagen de China que elabora Borges no es pura imaginación o irrealidad. Las referencias y datos escondidos revelan la existencia de fuentes fiables.

4) La existencia de la imagen china en Borges es evidente en sus obras, entendida desde su concepción de la literatura y la filosofía y utilizada por su potencia creativa e imaginativa.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CORPUS Y VALORACIÓN DE LA RECEPCIÓN DE LA IMAGEN CHINA

5. LA TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA DE BORGES EN CHINA

5.1. La traducción de las obras de Borges en China

Según el contexto social y el nivel de difusión, hemos dividido la traducción de la obras de Borges al chino en tres etapas. La primera va de 1961 a 1978. En abril de 1961 el nombre de Jorge Luis Borges apareció en China por primera vez en una noticia de la revista *Shijie wenxue* (世界文学, “Literatura del mundo”), anunciando que el escritor argentino compartió con Samuel Beckett el Premio Formentor de Letras. Durante las décadas de 1960 y 1970, bajo el riguroso régimen de la Revolución Cultural sobre la introducción de la literatura occidental, Borges, considerado por entonces como “derecha liberal” (Teng, 2006: 57), fue escasamente mencionado en el círculo literario chino. El año 1978 marcó un punto de inflexión en la historia de la República Popular China por la aprobación de la reforma económica, la llamada “Reforma y Apertura”. El cambio político asienta la base de la apertura cultural, por lo que elegimos este año como la finalización de la primera fase.

La segunda la inaugura la primera traducción china de Borges en 1979 y finaliza en 1999, último año del siglo XX. En 1979, Wang Yangle tradujo cuatro cuentos de Borges en el primer número de la revista *Waiguo wenyi* (外国文艺, “Literatura y arte extranjeros”): 交叉小径的花园 (“El jardín de senderos que se bifurcan”), 南方 (“El sur”), 马可福音 (“El evangelio según Marcos”), 一个无可奈何的奇迹 (“El milagro perdido”)⁴⁸. En 1983 estas traducciones fueron incluidas posteriormente en el libro *Boerhesi duanpian xiaoshuoji* (博尔赫斯短篇小说集) [“El jardín de senderos que se bifurcan” y otros cuentos]. Siendo la primera colección de las obras de Borges

⁴⁸ Cuento publicado en 1978 en *La Nación*, también conocido como “Tigres azules”.

(42 cuentos seleccionados), tuvo mucho impacto sobre los lectores chinos, incluyendo los poetas y escritores jóvenes: Ge Fei, Yu Hua, Su Tong, Can Xue, etc., convirtiendo a Borges en uno de los escritores occidentales que han influido enormemente a la literatura vanguardista china en la década de los 80.

Dos años después, en 1981, se publicó una pequeña selección de las obras de Borges en el número 6 de la revista *Shijie wenxue*, incluyendo las primeras traducciones de su obra poética (5 poemas) y otros 3 cuentos, traducidos por Wang Yongnian, otro traductor prestigioso que contribuyó enormemente a la traducción de Borges al chino. A lo largo de los años 80, aparecieron sucesivamente otras traducciones en varias revistas académicas, realizadas principalmente por estudiosos con conocimiento de la lengua española, como Wang Yongnian, Chen Kaixian, Zhu Jingdong, etc. El escritor argentino empezó a acceder a un reconocimiento inicial, aunque tardío, del lector chino.

Durante la década de 1990, Borges empezó a ser mucho más leído y discutido en China debido a la publicación de una gran cantidad de sus obras, sobre todo en formato de colección, entre ellas *Babilun de chouqian youxi* 巴比伦的抽签游戏 [La lotería en Babilonia] (1992, traducido por Chen Kaixian y Tu Mengchao), *Babilun caipiao* 巴比伦彩票 [La lotería en Babilonia] (1993, traducido por Wang Yongnian), *Zuojiamen de zuojia* 作家们的作家 [El autor de los autores] (1995, traducido por Ni Huadi), etc. Cabe destacar que durante esta etapa, vieron la luz dos versiones de *Obras completas* del autor, respectivamente en 1996 y 1999, publicadas por Hainan Guoji Xinwen Chuban Zhongxin (海南国际新闻出版中心) y Zhejiang Wenyi Chubanshe (浙江文艺出版社).

De hecho, ha constituido un tema delicado la situación del derecho de autor en el campo editorial en China del siglo XX. Durante muchos años la gran mayoría de las obras extranjeras se publicaron sin permiso autorizado. En 1992 la República Popular China suscribió la Convención Universal sobre Derecho de Autor, durante la década de los 90 el mercado editorial chino se va integrando gradualmente a las normas

internacionales.

Cabe destacar que las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges de la editorial Zhejiang Wenyi Chubanshe (1999) es la primera publicación de la literatura latinoamericana con autorización de derechos de autor (Teng, 2011: 104), divididas en 5 tomos: uno de novela, dos de poesía y dos de ensayos. En marzo de 2000, María Kodama visitó China para asistir al lanzamiento del libro (Véase Lin, 2000a). Según Teng Wei (2011: 103), Borges es el único autor latinoamericano cuya obra siempre ha tenido una buena acogida en el mercado durante la década de los 90.

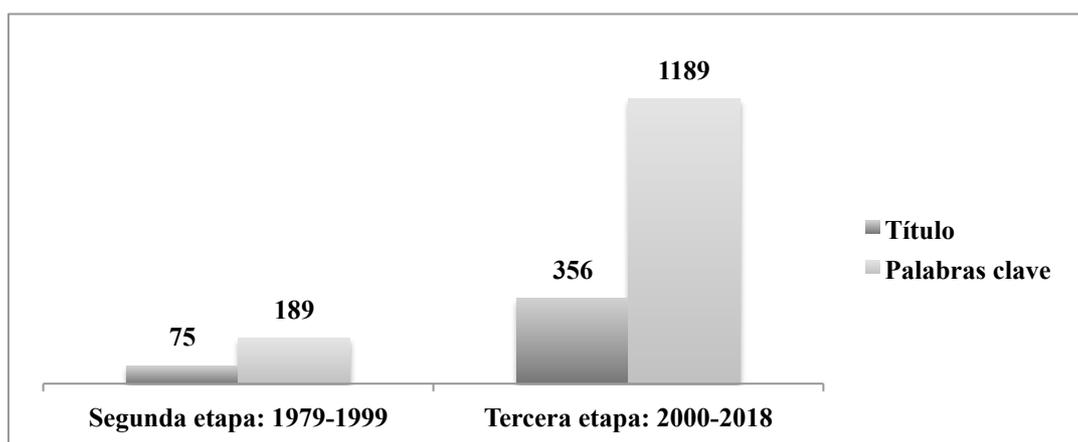
La tercera etapa va desde 2000 hasta la actualidad, aún aumenta la fiebre por el autor argentino. Según la búsqueda que hemos realizado en CNKI⁴⁹ (China National Knowledge Infrastructure), la mayor base de datos académicos en China, entre el 1 de enero de 2000 y el 31 de diciembre de 2018 se han registrado 356 publicaciones académicas que contienen el nombre de 博尔赫斯 (*boerhesi*, la traducción de “Borges” en chino) en el título, y 1189 en las palabras clave⁵⁰. El aumento es drástico, en comparación con los datos de la etapa anterior (1979-1999), con 75 y 189 publicaciones respectivamente. Entre los resultados se encuentran artículos, tesis doctorales y trabajos de maestría, presentando una gran variedad de temas y perspectivas diversas.

Figura 15. *Búsqueda de las publicaciones académicas relacionadas con Borges en CNKI*⁵¹

⁴⁹ Véase <https://www.cnki.net>

⁵⁰ Hemos tenido en cuenta solamente las publicaciones escritas en chino.

⁵¹ Última búsqueda realizada: 18 de septiembre de 2019.

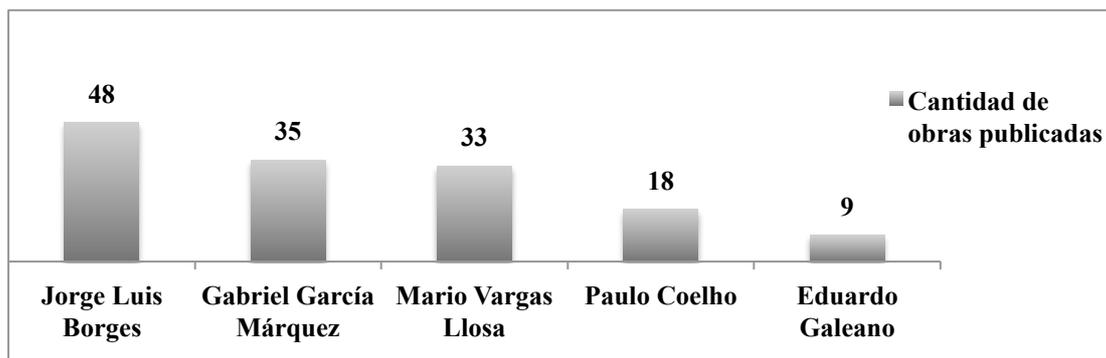


Tal como muestra la Figura 15, veinte años después de la primera traducción de la obra borgiana, el escritor argentino ha recibido creciente atención académica en el siglo XXI, demostrando que la recepción e influencia de Borges se amplían con mucha rapidez entre los lectores chinos.

En 2015 y 2016 la editorial Shanghai Yiwén Chubanshe (上海译文出版社) publicó una nueva colección de *Obras completas* de Jorge Luis Borges, clasificada por sus títulos originales y dividida en 28 volúmenes. Ésta es, hasta la actualidad, la publicación más reciente y completa, por lo que hemos seleccionado 4 traducciones de esta colección como textos meta al elaborar nuestro corpus. Aparte de los artículos que nunca han sido traducidos al chino, se siguen adoptando las traducciones anteriores, con mínimas modificaciones (corrección de erratas, signos de puntuación, etc.). Sin embargo, estas traducciones, a pesar de ser consideradas de alta calidad, no son perfectas ni impecables, sobre todo teniendo en cuenta la fecha de su realización (mayoritariamente en los años 90), algo que vamos a desarrollar más detalladamente en los capítulos posteriores.

Según los datos que propone la doctora Lou Yu (2017) en un informe titulado “Literatura latinoamericana en China: 1949-2016” de la CECLA (Comunidad de Estudios Chinos y Latinoamericanos), Borges ha sido el escritor latinoamericano más traducido al chino, seguido por Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (véase también Lou, 2018: 11).

Figura 16. *Los cinco escritores latinoamericanos más traducidos en China entre 2000-2016* (incluyendo las reediciones y retraduccion) (Lou, 2017)



Según lo expuesto en la Figura 16, a día de hoy Borges se ha convertido en uno de los autores latinoamericanos más importantes y difundidos en China, así como objeto de exhaustivos análisis académicos.

5.2. La influencia de Borges sobre los escritores chinos contemporáneos

La absorción de la literatura nunca ha sido unilateral. Mientras que China marcaba cierta influencia en Borges como hemos visto en los capítulos anteriores, los lectores chinos iban fijándose en este escritor del otro lado del mundo.

En los años 80, con la fermentación de la política de Reforma y Apertura, la industria editorial china volvió paulatinamente a la normalidad. Brotaron en el país muchos intelectuales que buscaban ansiosamente nuevas formas literarias para liberarse de las restricciones obsoletas que regía la Revolución Cultural, tanto sociales como literarias, así como encontrar y redefinir su propia identidad y tradición. Fue en este contexto social e histórico en el que las obras de Borges tocaron la puerta de este país asiático.

Si bien se podría decir que el Premio Nobel de García Márquez inició la fiebre por la literatura latinoamericana en la primera mitad de la década de los 80, sobre todo en el grupo de escritores chinos atentos al modernismo⁵², Borges estimuló la exploración

⁵² Muy influida por el realismo mágico, en los años 80 surgió en China la corriente literaria *Xungen*

de una nueva forma narrativa a los escritores vanguardistas contemporáneos, a partir de la segunda mitad de la última década del siglo XX. Yu Hua, Su Tong, Ge Fei, Pan Jun, Ma Yuan, Bei Cun...⁵³ Un número sorprendente de escritores chinos declaran haber recibido cierta influencia del maestro argentino, como afirma el escritor Ge Fei: “En el círculo literario durante la mitad y el final de los años ochenta, el nombre de Borges parecía poseer cierta magia, con un maravilloso esplendor” (Ge, 2003).

Yu Hua, figura imprescindible de la novela contemporánea china, confesó sin reserva su admiración por Borges y reconoció la influencia de éste sobre su propia creación. En las novelas tempranas suyas —“El pasado y los castigos” (*Wangshi yu xingfa*, 往事与刑罚) y “A la doncella Yangliu” (*Ciwen xiangei shaonü Yang Liu*, 此文献给少女杨柳), sobre todo— aparecen algunos elementos recurrentes borgianos: el tiempo bifurcado, la ficción y la realidad. En sus artículos “La realidad de Borges” (*Boerhesi de xianshi*, 博尔赫斯的现实, 1998) y “Un viaje cálido y sentimental” (*Wenuan he baiganjiaoji de lücheng*, 温暖和百感交集的旅程, 1999), el escritor chino compartió su experiencia en la lectura de Borges y comentarios sobre su estilo literario, escribió él: “Lu Xun y Borges son dos escritores muy representativos de la mente nítida y veloz, el primero se parece a una montaña erigida y el otro, a un río sumergido” (Yu Hua, 1999: 47).

También se percibe la recepción de la obra de Borges en la creación de Ge Fei, otro destacado escritor vanguardista chino, galardonado con el Premio Mao Dun de Literatura. En su novela “Una bandada de pájaros marrones” (*Hese niaoqun*, 褐色鸟群), publicada en 1988, el autor construye una forma de la caja china, utiliza las metáforas como “ajedrez” y “espejo”, y realiza una especulación ontológica y metafísica del tiempo, la existencia y la eternidad. El novelista chino incluso pone el

(寻根, traducción literal: “En busca de las raíces”), que tiene como finalidad de volver a la raíz de la cultura y reconstruir la identidad traumatizada por la Revolución Cultural. Entre los escritores más representativos de este movimiento se encuentran Han Shaogong, Zheng Yi, Jia Pingwa, y también Mo Yan, ganador del Premio Nobel de 2012.

⁵³ Nombres de estos escritores en chino: Yu Hua 余华, Su Tong 苏童, Ge Fei 格非, Pan Jun 潘军, Ma Yuan 马原, Bei Cun 北村.

título de *El rostro de Borges* (*Boerhesi de miankong*, 博尔赫斯的面孔, 2014) a su colección de ensayos, en honor al maestro argentino.

Muchos temas centrales que configura la obra borgiana han sido absorbidos por este grupo de escritores contemporáneos, tales como la postergación y la multiplicación infinita del tiempo en la novela “Un día prolijo de Chen Shoucun” (*Chen Shoucun rongchang de yitian*, 陈守存冗长的一天) de Bei Cun, la incertidumbre del sueño y el laberinto en el cuento “Una visita al mundo del sueño” (*Fangwen mengjing*, 访问梦境) de Sun Ganlu, etc. El doctor Zhang Xuejun (Zhang, 2004: 152) apunta que la obra de Borges influyó de manera positiva en la literatura vanguardista china, por lo que se ha podido socavar las normas literarias de la novela tradicional y ampliar las posibilidades de las formas novelísticas.

Al entrar en la década de 1990, la experimentación de la novela vanguardista pasa a un segundo plano, pero el impacto de Borges sigue patente e ineludible en el círculo literario chino. En vez de estar extasiados y obsesionados por las formas narrativas novedosas, los escritores de la nueva generación empiezan a valorar en mayor medida la mentalidad del escritor argentino con respecto a la literatura, la estilística, el universo y muchos más. El encuentro de Borges y los escritores chinos cambió, en cierto punto, el rumbo de la creación literaria de la China contemporánea. Esta recepción no significa una imitación absoluta, sino que constituye una fuerza renovadora para una generación que buscaba salida a la crisis ideológica.

Sin embargo, no podemos olvidar que tanto los escritores como los lectores chinos recibieron a Borges a través de las traducciones, en las que descubren, no sólo el orbe mágico borgiano, sino también la imagen de la otra China en sus obras, generando así una interrelación que atraviesa larga distancia geográfica y cultural.

5.3. Elaboración del modelo de análisis de los textos meta

El análisis se inicia con la presentación de los textos meta por separado: el traductor, lugar y fecha de publicación, mecenazgo y finalidad. Después se identifican y se analizan las normas que rigen en los TMs.

Según el tema que analizaremos, presentaremos tablas con la siguiente estructura:

- 1) Número de ejemplo: indicamos el número del ejemplo para poder localizarlo con más facilidad.
- 2) Indicamos primero el microtexto o la frase en el texto original (TO) y sus respectivas traducciones en los TMs, seguidas de su transcripción en pinyin en cursiva. Al final de la presentación de los textos, entre paréntesis proporcionaremos las páginas de donde se toma la cita, por ejemplo: (TO1: 472). En caso necesario, subrayamos algunos elementos para resaltarlos a la hora de realizar el análisis o la comparación.
- 3) Después de la presentación del TM, dentro de los corchetes añadimos la retrotraducción (*back-translation*) más literal posible hecha por la autora, para proporcionar una comparación del TO con los TMs y facilitar la distinción de la fidelidad o la desviación en la traducción.
- 4) Al final de los ejemplos, usaremos negrita en los resultados del análisis de las técnicas de traducción o las categorías de errores.

6. LAS TRADUCCIONES DE “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”

6.1. Análisis del texto meta 1: *Jiaocha xiaojing de huayuan* 交叉小径的花园 (1983)

“El jardín de senderos que se bifurcan”, pieza maestra de la narrativa de Borges, fue uno de los primeros cuatro cuentos borgianos traducidos a la lengua china, y también el más conocido y estudiado en el continente chino. El texto meta 1 (TM1) fue publicado por primera vez en 1979 en la revista *Waiguo wenyi*, traducido por Wang Yangle (1925-1998), quien aprendió español de forma autodidacta y realizó la primera traducción directa del español al chino de la obra de Jorge Luis Borges y la de Pablo Neruda. La traducción de este cuento fue incluida, 4 años después, en la primera colección de obra borgiana publicada en China, titulada *Boerhesi duanpian xiaoshuoji* 博尔赫斯短篇小说集 [“El jardín de senderos que se bifurcan” y otros cuentos] (1983). Con su prólogo de seis páginas, Wang Yangle se encargó de hacer llegar al lector chino, por primera vez, la vida literaria de este gran maestro argentino.

Pertenciente a la serie dedicada a “Literatura y arte extranjeros” (*Waiguo wenyi congshu*, 外国文艺丛书) que ofrece la editorial Shanghai Yiwén Chubanshe, el objetivo primordial de este libro es difundir la obra de Borges, sobre todo entre los lectores interesados en la literatura y el arte occidentales, por lo que se seleccionan 42 cuentos, publicados desde 1935 (*Historia universal de la infamia*) hasta 1978 (“El milagro perdido”).

1) La primera de las normas que rigen en el TM1 es traducir **de manera extranjerizante**.

La tendencia extranjerizante que predomina en el TM1 se ve reflejada en los siguientes aspectos: a) traducir mediante préstamo; b) mantener en gran medida el orden sintáctico del texto original; c) mantener el uso de los signos de puntuación.

a) Traducir mediante préstamo

1	TO1	Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la <i>Hochschule</i> de Tsingtao. (TO1: 472)
	TM1	<p>余琛博士担任过青岛市 Hochschule^③的英语教员。(TM1: 69)</p> <p>③ 德文: 高等学校。</p> <p><i>Yu Chen boshi danrenguo qingdaoshi Hochschule^③ de yingyu jiaoyuan.</i></p> <p>③ <i>Dewen: gaodeng xuexiao.</i></p> <p>[Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la <i>Hochschule</i>^③ de Tsingtao.</p> <p>③ Palabra en alemán: Escuela superior]</p>

Hochschule, palabra alemana que significa “escuela superior, universidad”, denota un color extranjero en el texto original. En vez de optar por una palabra china del mismo significado, ya que no es una palabra intraducible, el traductor ha decidido transmitir el mismo regusto en la traducción china mediante la técnica del *préstamo puro*, es decir, integrar la palabra *Hochschule* tal cual en el texto meta. Por consiguiente, se introduce una nota al pie de página que explica su significado, para que sea comprensible para el lector chino. Dada la enorme diferencia de grafía, el uso del préstamo puro es poco común en la traducción del español al chino. Consideramos muy particular este caso y sin duda, se ha añadido de esta manera cierto grado de exotismo en el texto meta.

b) Mantener en gran medida el orden sintáctico del texto original

La tendencia extranjerizante de esta traducción también consiste en traducir literalmente algunas oraciones largas, manteniendo en gran medida las formulaciones

originales con mínimas diferencias, como muestran los siguientes ejemplos:

2	TO1	Pensé que <u>ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz</u> no sospechaba que yo poseía el Secreto. (TO1: 473)
	TM1	我心里想, <u>这个爱吵爱闹而且无疑是很幸福的军人</u> , 根本没有怀疑我掌握着这个秘密。(TM1: 71) <i>Wo xinli xiang, zhege aichao ainao erqie wuyi shi henxingfu de junren, genben meiyou huaiyi wo zhangwozhe zhege mimi.</i> [Pensé, <u>este ruidoso y sin duda feliz guerrero</u> , no sospechaba nada que yo poseía este secreto.]
3	TO1	[...] ahora que <u>he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado</u> . (TO1: 473)
	TM1	现在我已经实现一个谁也不敢说没有危险的计划。(TM1: 72) <i>Xianzai wo yijing zai shixian yige shuiye buganshuo meiyou weixian de jihua.</i> [ahora que <u>estoy llevando a término un plan que nadie se atreverá a no calificar de arriesgado</u> .]
4	TO1	<u>Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo</u> , pudiera gritar ese nombre de modo que los oyeran en Alemania... (TO1: 473)
	TM1	<u>要是我的嘴巴, 在一颗子弹把它打烂之前</u> , 能够喊出这个地名, 喊得德国都听见了就好了…… (TM1: 71) <i>Yaoshi wode zuiba, zai yike zidan bata dalan zhiqian, nenggou hanchu zhege diming, hande deguo dou tingjian le jiu haole.</i> [Si mi boca, <u>antes que la deshiciera un balazo</u> , pudiera gritar el nombre del lugar, de modo que Alemania lo oyera...]

Ante todo, consideramos preciso recordar una dificultad en la traducción del español al chino: el trasvase del adjetivo y de la oración subordinada adjetiva. Dada la gran diferencia sintáctica entre las dos lenguas⁵⁴, existen distintos tratamientos a la hora de

⁵⁴ A diferencia de la oración subordinada adjetiva, que se usa frecuentemente en español, en chino el complemento del sujeto/ objeto (定语), que actúa como adjetivo en la frase, va siempre colocado delante del núcleo del sustantivo al que modifica o complementa, conectado con la partícula 的 (con función parecida a los pronombres relativos como *que, quien, el/ la cual*, etc.). El complemento suele ser un adjetivo, un sustantivo, un verbo o un sintagma, y en ocasiones puede presentarse como complejo múltiple (Ramírez Bellerín, 1999: 157). Es decir, en chino el complemento dispone de menos longitud y flexibilidad que la oración subordinada adjetiva del español.

traducir el sintagma adjetivo al chino: colocarlo delante del sustantivo con el relativo 的 (*de*), o dividirlo en varias frases simples en caso de las oraciones largas y complejas, para lograr más fluidez y facilidad de lectura.

En la mayoría de los casos, el traductor del TM1 ha optado por el primer método, es decir, siempre colocar el adjetivo o las oraciones subordinadas delante del sustantivo, en vez de recurrir al orden sintáctico más aceptado en la lengua meta (tal como muestran los ejemplos 2 y 3). El complemento largo y la yuxtaposición de adjetivos destacan las características del idioma de origen.

En el ejemplo 4, se observa el estricto respeto al texto original, conservando tal cual el orden sintáctico, e incluso la puntuación. En vez de recurrir a una sintaxis más natural, como ofrece el TM2: 我的嘴巴在被一颗枪弹打烂之前能喊出那个地名, 让德国那边听到就好了……(TM2: 85)⁵⁵ [Mi boca, antes de ser deshecha por un balazo, pudiera gritar el nombre de ese lugar, para que Alemania lo oyera.] La traducción de esta oración subordinada hipotética incurre en una divergencia notoria con la lengua meta, hace visible un “tono exótico” que emana todo el TM1.

c) Mantener el uso de los signos de puntuación

Los signos de puntuación actúan como separadores, cuyo cambio es capaz de alterar más o menos las características de la expresión original. En la traducción literaria chino-español, no creemos que sea posible (o adecuado) trasladar todos los signos de puntuación tal cual aparecen en el texto origen a la lengua meta. La necesidad de ajustar y cambiar algunos de ellos se debe a la diferencia de las reglas del uso de puntuación en las dos lenguas, y también al cambio sintáctico producido por la traducción.

Entre los signos de puntuación más usuales, cabe destacar la raya y los paréntesis,

⁵⁵ Pinyin: *Wode zuiba zaibei yike qiangan dalan zhiqian neng hanchu nage diming, rang deguo nabian tingdao jiuhaole...*

cuyo empleo en el español es más frecuente que en el chino. Después de localizar todos los casos en que se usan los dos signos en el TO1 y sus respectivas traducciones en el TM1 y el TM2, hacemos un inventario para mostrar el porcentaje de fidelidad del uso de la raya y el paréntesis de las traducciones.

	Ocurrencias del uso de los paréntesis (por pares)	Ocurrencias del uso de la raya
TO1	14	8
TM1	14 (100%)	6 (75%)
TM2	8 (57%)	4 (50%)

Tal como muestra la tabla, observamos en el TM1 un alto nivel de fidelidad al texto original. En primer lugar, se encuentran 14 pares de paréntesis en el texto original del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuyo uso varía entre incisos aclaratorios, accesorios e intercalación de datos o precisiones. En la literatura china el uso de los paréntesis es mucho menos frecuente que en la española, así que en la traducción del español al chino los traductores suelen optar por quitar los paréntesis e intercalar en la frase el contenido que llevan éstos, a fin de adaptarse a la costumbre del lector chino. Sin embargo, resulta significativo que todos los 14 paréntesis del TO1 han sido trasladados literalmente al chino en el TM1, llegando a un porcentaje de cien por cien de fidelidad al texto original, mientras que el TM2 alcanza solamente el 57%.

Ocurre lo mismo con el uso de la raya, el TM1 respeta en gran medida las rayas que aparecen en el texto original, manteniendo 6 de los 8 casos (75%)⁵⁶. Veamos los siguientes dos casos, donde el traductor del TM1 ha decidido mantener la raya mientras que el TM2 hace lo contrario:

5	TO1	Algo —tal vez la mera ostentación de probar que mis recursos eran
----------	------------	---

⁵⁶ Cabe recordar que hemos descartado las rayas que sirven para la reproducción escrita del diálogo entre los personajes, dado que en esta ocasión la raya no comparte la misma función en el chino, reemplazada generalmente por las comillas.

		nulos— me hizo revisar mis bolsillos. (TO1: 473)
	TM1	<p>有一种什么念头——也许仅仅是想证实一下我身边确是一无所有——促使我检查我的口袋。 (TM1: 71)</p> <p><i>You yizhong shenme niantou —yexu jinjin shi xiang zhengshi yixia wo shenbian qeshi yiwusuoyou— cushi wo jiancha wode koudai.</i></p> <p>[Alguna ocurrencia —tal vez la mera ostentación de probar que efectivamente no tenía nada— me hizo revisar mis bolsillos]</p>
	TM2	<p>我不由自主地检查一下口袋里的物品，也许仅仅是为了证实自己毫无办法。 (TM2: 85)</p> <p><i>Wo buyouzizhu de jiancha yixia koudai li de wupin, yexu jinjin shi weile zhengshi ziji haowu banfa.</i></p> <p>[No pude evitar revisar los artículos en mis bolsillos, tal vez era meramente para probar que no tenía ningún remedio.]</p>
6	TO1	[...] en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. (TO1: 478)
	TM1	<p>但是这一位几乎无法解释的崔朋，他却——同时地——选择了一切。 (TM1: 79)</p> <p><i>Danshi zheyiwei jihu wufa jieshi de Cui Peng, ta que —tongshide— xuanze le yiqie.</i></p> <p>[pero esta casi inexplicable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas.]</p>
	TM2	<p>在彭聶的错综复杂的小说中，主人公却选择了所有的可能性。(TM2: 94)</p> <p><i>Zai Peng Zui de cuozongfuzha de xiaoshuo zhong, zhurengong que xuanze le suoyou de kenengxing.</i></p> <p>[en la novela inextricable de Ts'ui Pên, el protagonista opta por todas las posibilidades.]</p>

En nuestros dos ejemplos, observamos que el TM1, casi traducido literalmente, comporta muy poca desviación del texto original. Mientras que en el TM2 se producen bastantes cambios léxicos y sintácticos, pero se consigue mayor fluidez en la lengua meta.

2) Segunda norma: Colocar gran número de notas al pie de página.

La segunda norma que interviene en el TM1 consiste en colocar gran número de notas al pie de página: 8 notas en total, cuyo objetivo es explicar las palabras que pueden resultar desconocidas para el lector meta. Mientras tanto, la única nota al pie de página que ofrece el texto original (la llamada “Nota del editor” que explica la muerte de Runeberg), ha sido intercalada en el cuerpo del texto mediante un paréntesis (TM1: 70).

Dos de las notas al pie de página sirven para agregar informaciones enciclopédicas, de las cuales el traductor supone que el lector carece: Liddell Hart y Schopenhauer.

7	TO1	Liddell Hart (TO1: 472)
	TM1	利德尔·哈特 ^① (TM1: 69) <i>Lideer Hate</i>
	Nota	利德尔·哈特（1895—） ⁵⁷ ，英国军事作家，其《欧战史》于1934年出版 ⁵⁸ 。 <i>Lideer Hate (1895-), yingguo junshi zuojia, qi ouzhoushi yu 1934 nian chuban.</i> [Liddell Hart (1895-), escritor militar británico, su obra <i>Historia de la Guerra Europea</i> fue publicada en 1934.]
8	TO1	Schopenhauer (TO1: 479)
	TM1	叔本华 ^① (TM1: 81) <i>Shubenhua</i>
	Nota	叔本华（1788—1860），德国唯心主义哲学家。 <i>Shubenhua (1788-1860), deguo weixin zhuyi zhexuejia.</i> [Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán de la metafísica.]

Otras seis notas están dedicadas a la explicación de los topónimos, los que el traductor

⁵⁷ El traductor ha cometido un error en omitir la fecha de fallecimiento de Liddell Hart: enero de 1970, 9 años antes de la publicación del TM1.

⁵⁸ Cabe señalar otro dato inexacto que introduce el traductor en la nota acerca de la obra de Liddell Hart. Según la investigación del doctor Daniel Balderston, la referencia que utiliza Borges ha sido “ligeramente distorsionada” (Balderston, 1993: 40). El libro, originalmente titulado *The Real War (1914–1918)* (en vez de *Historia de la Guerra Europea*), fue publicado primero en 1930 (en vez de 1934), y más tarde republicado con el título de *A History of the World War (1914–1918)*.

ha estimado incomprensibles o confusos para el lector: Serre-Montauban, Hochschule, Hai Feng, Ancre, Staffordshire, Fenton. Sin embargo, en la mayoría de los casos, estas notas solamente proporcionan datos secundarios para la comprensión del texto, tales como: Ancre, topónimo de Francia; Staffordshire, topónimo de Gran Bretaña, etc. En nuestra opinión, en un cuento corto y tenso como “El jardín de senderos que se bifurcan”, se debe tener mucha prudencia a la hora de introducir anotaciones, dado que éstas podrían afectar al ritmo de la lectura.

Cabe destacar una nota que explica la palabra Hai Feng, en que el traductor revela explícitamente su carácter ficticio, contradiciendo el matiz de la auténtica fuente histórica en la que se basa el argumento:

9	TO1	[...] a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng [...] (TO1: 472)
	TM1	尽管我是在海奉 ^① 一个整齐对称的花园里长大的孩子[...] (TM1: 70) <i>Jinguan woshi zai haifeng yige zhengqi duichen de huayuan li zhangda de haizi.</i> [a pesar de haber sido un niño crecido en un simétrico jardín de Hai Feng...]
	Nota	①虚构的中国地名。 <i>Xugou de zhongguo diming.</i> [Topónimo ficticio de China.]

Considerando la fecha de la realización de esta traducción y el nivel de la recepción de la literatura extranjera del lector chino de esa época (dado el contexto social que hemos mencionado anteriormente), suponemos que el traductor del TM1 está excesivamente atento a la comprensión del texto por parte del lector, por lo que hace uso de las notas con mucha frecuencia.

3) Tercera norma: presentar cierto grado de incompatibilidad con la cultura meta.

Como consecuencia de la primera norma, el TM1 tiende a mantener la formulación original y de esta manera, la traducción presenta cierto grado de incompatibilidad con la lengua china (especialmente en comparación con el TM2).

10	TO1	Argüí (<u>no menos sofisticadamente</u>) que <u>mi felicidad cobarde</u> probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura. (TO1: 474)
	TM1	我又给自己解释（并不是没有点儿作假）： <u>我的快乐的怯懦</u> ，正好证明我是一个有能耐把这场冒险搞出一个好结果来的人。(TM1: 73) <i>Wo yougei ziji jieshi (bing bushi meiyou dianer zuojia): wode kuaile de qienuo, zhenghao zhengming woshi yige you nengnai ba zhechang maoxian gaochu yige haojieguo lai de ren.</i> [Me expliqué (<u>no se puede decir sin hipocresía alguna</u>): <u>mi felicidad cobarde</u> , justo probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura.]
	TM2	我不无诡辩地想，我怯懦的顺利证明我能完成冒险事业。(TM2: 87) <i>Wo buwu guibian de xiang, wo qienuo de shunli zhengming wo neng wancheng maoxian shiye.</i> [Pensé sofisticadamente, mi éxito cobarde probaba que yo podía llevar a buen término la aventura.]
11	TO1	Con piadoso cuidado (TO1: 477)
	TM1	孝顺的谨慎 (TM1: 78) <i>Xiaoshun de jinshen.</i> [con piadoso cuidado]
	TM2	虔敬地 (TM2: 93) <i>Qianjing de.</i> [devotamente]

6.2. Análisis del texto meta 2: 小径分岔的花园 (2015)

El texto meta 2 fue realizado a principios de la década de los 90 por Wang Yongnian (1927-2012), quien es considerado como “el mejor traductor de Borges al chino en la

actualidad, irremplazable e inalcanzable hasta ahora” (*The Beijing News*, 2015: B02). La traducción fue realizada directamente del español e incluida en la colección *Babilun caipiao—Boerhesi xiaoshuo shiwenxuan* 巴比伦彩票——博尔赫斯小说、诗文选 [*La lotería en Babilonia: Selección de las obras de Jorge Luis Borges*] (1993), publicada por la editorial Yunnan Renmin Chubanshe (云南人民出版社), con el título de *Xiaojing fencha de huayuan* (小径分岔的花园). A diferencia de la colección de 1983, en ésta el traductor no sólo presenta a los lectores chinos los maravillosos cuentos borgianos, sino también sus espléndidos ensayos y poesía.

Como se indica en la cubierta, esta colección pertenece a la serie dedicada a la literatura latinoamericana (拉丁美洲文学丛书), que ofrece la editorial Yunnan Renmin Chubanshe durante la primera mitad de la década de los noventa, seleccionada como “Proyecto editorial clave” del VIII Plan Quinquenal (1991-1995) del gobierno chino. Esto denota cierto tipo de mecenazgo por parte del gobierno, cuyo objetivo, según la presentación del libro, es: “introducir de manera general y sistemática la literatura latinoamericana al lector, escritor e investigador de nuestro país”. Según Teng Wei (2011: 96-97), esta serie incluye unas 50 obras literarias, seleccionadas por la Asociación China de Estudios de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana (中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会), entre ellas se encuentran las obras de Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Alejo Carpentier, etc. Es decir, fueron los hispanistas chinos los que se encargaban de la selección de los libros o artículos que traducir, descartando las interferencias provenientes de los intereses ideológicos y los criterios editoriales.

Es evidente el reconocimiento de la calidad de la colección de 1993, por lo que en las *Obras Completas* de Borges de 2015, la versión más completa y reciente, se sigue adoptando las mismas traducciones, junto con las otras realizadas por el mismo traductor Wang Yongnian. Ésta también es la que manejamos en nuestra investigación. Comparándola con la versión de 1993, en el TM2 (2015) se ha realizado una serie de correcciones, casi todas estilísticas o de erratas, sin cambiar su contenido.

Cabe recordar que existe, aparte de los dos TMs mencionados, otra traducción titulada *Qujing fencha de huayuan* (曲径分岔的花园). Fue publicada en *Boerhesi wenji xiaoshuo juan* 博尔赫斯文集·小说卷 [Obras de Borges: Novelas] de la editorial Hainan guoji xinwen chuban zhongxin (1996), libro que incluye 93 cuentos traducidos por diversos traductores. Curiosamente, no se indica el traductor de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Según el editor Chen Zhongyi, la ridiculez se debe al largo y problemático proceso de publicación que sufre esta colección (Chen, 2000: 022). La editorial sacó a la luz esta colección de tres tomos (la más completa de entonces) sin la autorización ni la revisión de los traductores, ni las del editor. Aunque es difícil averiguar quién realmente llevó a cabo la traducción mencionada, podemos afirmar que fue realizada más tarde que las otras dos, ya que en una nota al pie de página que aparece debajo del título del cuento, el “editor” añade estas palabras: “El título de este cuento ha sido traducido también como *Jiaocha xiaojing de huayuan* y *Xiaojing fencha de huayuan*” (Borges, 1996b: 128), títulos del TM1 y del TM2. Y en cierta medida, observamos que esta versión presenta muchas similitudes con la de Wang Yangle (TM1). Debido a estas ambigüedades, decidimos descartar esta traducción y centrarnos en los dos textos meta arriba mencionados, que son los más difundidos en la actualidad.

1) La primera de las normas que rigen en el TM2 es traducir **de manera domesticante**.

El TM2 es una traducción fluida, orientada hacia la lengua y la cultura meta. Se persigue este resultado mediante los siguientes procedimientos: a) adaptar la estructura léxica y sintáctica; b) agregar un fuerte color chino al texto meta; c) recurrir escasamente a la nota al pie de página.

a) Adaptar la estructura léxica y sintáctica

El TM2 presenta un alto grado de aceptabilidad para la lengua meta, es decir, el traductor ha realizado muchas adaptaciones y transformaciones con respecto al texto

origen. Los siguientes fragmentos nos muestran cómo esta traducción cambia las reformulaciones originales y recurre a expresiones más idiomáticas en la cultura de llegada:

12	TO1	[...] ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán? (TO1: 472)
	TM2	如今有机会挖出日耳曼帝国的两名间谍，拘捕或者打死他们，他怎么会不抓住这个天赐良机，感激不尽呢？ (TM2: 84) <i>Rujin you jihui wachu rierman diguo de liangming jiandie, jubu huozhe dasi tamen, ta zenme hui bu zhuazhu zhege tianci liangji, ganji bujin ne?</i> [Y ahora con la posibilidad de descubrir dos espías del Imperio Alemán, capturarlos o matarlos, cómo no iba a aprovechar esta oportunidad concedida por el cielo y agradecerla enormemente?]
13	TO1	El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. (TO1: 475)
	TM2	模糊而生机勃勃的田野、月亮、傍晚的时光，以及轻松的下坡路，这一切使我百感丛生。(TM2: 89) <i>Mohu er shengjibobo de tianye, yueliang, bangwan de shiguang, yiji qingsong de xiapolu, zhe yiqie shiwo baigancongsheng.</i> [El vago y vivo campo, la luna, el tiempo de la tarde, así como el declive fácil, todo esto me hizo generar múltiples sentimientos.]
14	TO1	Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. (TO1: 478-479)
	TM2	我知道，深不可测的时间问题是他最关心、最专注的问题。(TM2: 96) <i>Wo zhidao, shenbukece de shijian wenti shi ta zui guanxin, zui zhuanzhu de wenti.</i> [Sé que el abismal problema del tiempo es el que más lo interesó y lo concentró.]

b) Agregar un fuerte color chino al texto meta

Siendo un cuento muy vinculado a la imagen china, Borges eligió muchos elementos

típicos chinos para reforzar el significado de su enigma. El TM2 tiende a enfatizar este color chino, que es en nuestra opinión mucho más fuerte y llamativo que en el texto original. Esto es muy evidente en el empleo de palabras con carga cultural específica en la cultura china, por ejemplo:

15	TO1	[...] su novela era <u>insensata</u> . (TO1: 475)
	TM2	他的小说像部天书。(TM2: 89) <i>Tade xiaoshuo xiang bu tianshu.</i> [Su novela era un <u>libro del cielo</u> .]
16	TO1	sendas que vuelven (TO1: 475)
	TM2	通幽曲径 ⁵⁹ (TM2: 89) <i>Tongyou-qujing.</i> [Un sinuoso sendero que conduce a un lugar apartado]
17	TO1	con minucioso pincel redactó (TO1: 477)
	TM2	蝇头小楷 (TM2: 93) <i>Yingtou xiaokai.</i> [Un estilo de la caligrafía china: estilo regular (楷书) de tamaño de “cabeza de mosca”]

c) Recurrir escasamente a la nota al pie de página.

El TM2 es bastante parco en anotaciones: contiene solamente dos notas al pie de página. Una de ellas es la que ofrece el texto original y la otra, sorprendentemente, está dedicada a Victoria Ocampo, cuyo nombre aparece en el homenaje de este cuento:

18	TO1	A Victoria Ocampo. (TO1: 472)
----	------------	-------------------------------

⁵⁹ Esta expresión es un *chengyu* (成语), que son frases hechas, formadas generalmente por cuatro caracteres chinos.

	TM2	献给维多利亚·奥坎波 (TM2: 83) <i>Xiangei Weiduoliya aokanbo.</i> [A Victoria Ocampo.]
	Nota	Victoria Ocampo (1890-1979), 阿根廷散文作家、文学评论家。曾编辑《南方》杂志，著有《证言》、《弗吉尼亚·吴尔夫论》等。 <i>Victoria Ocampo (1890-1979), agenting sanwen zuojia, wenxue pinglunjia. Ceng bianji Nanfang zazhi, zhuyou Zhengyan, Fujiniya wuerfu lun deng.</i> [Victoria Ocampo (1890-1979), ensayista y crítica literaria argentina. Editó la revista <i>Sur</i> y escribió <i>Testimonios</i> , <i>Virginia Woolf en su diario</i> , etc.]

Resulta interesante observar que en el TM2 se ha quitado una nota que introdujo el traductor en la versión de 1993, los datos enciclopédicos de Cornelio Tácito, historiador y gobernador del Imperio romano, así como su obra *Anales*. Dado que el mismo traductor había fallecido tres años antes de la publicación de la colección 2015, presumiblemente fue el editor quien se encargaba de esta modificación. Suponemos que se intenta colocar el menor número de notas al pie de página posible para no sobrecargar el texto y mantener la fluidez de la lectura.

2) Segunda norma: traducir el título del cuento de manera más adecuada.

Uno de los principales cambios de esta traducción es la modificación del título, reemplazar *Jiaocha xiaojing de huayuan* (交叉小径的花园), utilizado por la traducción anterior de Wang Yangle, por *Xiaojing fencha de huayuan* (小径分岔的花园). La traducción anterior de *Jiaocha xiaojing* (交叉小径) significa literalmente los senderos cruzados, eliminando entonces las infinitas series de tiempos como Borges destaca en el cuento: “tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (1974: 479). El traductor del TM2 cambia el título por *Xiaojing fencha* (小径分岔), que transmite fielmente el espíritu del texto original y sobre todo, coincide con la reflexión metafísica que revela el cuento. El cambio de título del TM2 ha sido altamente valorado por la crítica, y es ampliamente aceptado como una traducción fija en la

actualidad.

3) Tercera norma: aplicar gran cantidad de *chengyu*.

Siendo una traducción fluida de tendencia domesticante, el estilo personal del traductor Wang Yongnian queda bastante claro en el texto: tener un alto nivel en la lengua china, especialmente en el chino clásico, así como la predilección por el uso del *chengyu* 成语, algo que vamos a mencionar repetidas veces en el análisis de su traducción.

El *chengyu* es una de las expresiones idiomáticas más peculiares del chino, cuyo uso es excesivamente frecuente, sobre todo en la lengua escrita. Los *chengyu* son locuciones consistentes en cuatro caracteres chinos (en la gran mayoría de los casos), que funcionan como elemento oracional. Ramírez Bellerín (1999: 133) lo define como: “pequeños ‘refranes’ de cuatro sílabas y estructura invariable que presentan con gran fuerza una imagen o episodio procedente de la literatura, la historia o la tradición popular.”

En la traducción literaria en la lengua china, es muy común recurrir al empleo del *chengyu* y otras expresiones de cuatro caracteres (el *sizige* 四字格) por su uso común y familiar para el lector chino, así como su forma concisa y su composición flexible. Existen diversas definiciones y clasificaciones del *chengyu*, las que han ido evolucionando a lo largo del tiempo. Valiéndonos de los artículos incluidos en el diccionario *Xinhua chengyu cidian* (新华成语词典, 2002) [Diccionario de *chengyu*], editado por la editorial Shangwu yinshuguan (商务印书馆), recogemos y comparamos la cantidad y las ocurrencias totales del *chengyu* en el TM1 y el TM2⁶⁰:

	Cantidad del <i>chengyu</i>	Ocurrencias totales	Caracteres totales
TM1	26	30	120

⁶⁰ Hemos listado los *chengyu* y *sizige* aparecidos en ambos textos metas en el apéndice 2 para cualquier referencia.

TM2	53	62	248
------------	----	----	-----

También hemos realizado un análisis cuantitativo de las expresiones de cuatro caracteres (el *sizige*), que presentan la misma forma del *chengyu* (ambos son locuciones de cuatro caracteres) pero sin procedencia en la historia o la literatura clásica.

	Cantidad del <i>sizige</i>	Ocurrencias totales	Caracteres totales
TM1	16	18	72
TM2	51	51	204

Evidentemente, las ocurrencias del *chengyu* en el TM2 son mucho más numerosas que el TM1 (más del doble), y aún más el empleo del *sizige* (casi el triple que el TM1). Estas expresiones representan el 6.7% con respecto al número total de caracteres del TM2 (6756 caracteres), mientras que el TM1, solamente el 2.5% (7835 caracteres en total).

En el TM2 las expresiones de cuatro caracteres siempre aparecen de forma repetida (al menos un par de ellas en una misma oración), cuyas cualidades estructurales ayudan a formar frases bastante rítmicas y limadas en el texto meta⁶¹:

19	<p>Una música aguda y <u>como silábica</u>(1) <u>se aproximaba y se alejaba</u>(2) <u>en el vaivén del viento</u>(3), empañada de hojas y de distancia. (TO1: 475)</p> <p>一阵清越的乐声<u>抑扬顿挫</u>(1), <u>随风飘荡</u>(3), <u>或近或远</u>(2), 穿透叶丛和距离。</p> <p><i>Yizhen qingyue de yuesheng yiyang-duncuo(1), suifeng-piaodang(3), huojin-huoyuan(2), chuantou yecong he juli.</i></p> <p>(TM2: 89)</p>
20	<p>Renunció a <u>los placeres de la opresión</u>(1), <u>de la justicia</u>(2), <u>del numeroso lecho</u>(3), <u>de los banquetes</u>(4) y aun de la erudición [...] (TO1: 476)</p> <p>他抛弃了<u>炙手可热</u>(1)的<u>官爵地位</u>(2)、<u>娇妻美妾</u>(3)、<u>盛席琼筵</u>(4), 甚至抛弃了治学 [...]</p> <p><i>Ta paoqi le zhishou-kere(1) de guanjue-diwei(2), jiaoqi-meiqie(3), shengxi-qiongyan(3),</i></p>

⁶¹ Para transcribir los *chengyu* y *sizige*, usamos un guión en el medio de los cuatro caracteres.

	<p><i>shenzhi paoqi le zhixue.</i></p> <p>(TM2: 91-92)</p>
21	<p>No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen <u>cíclico</u>(1), <u>circular</u>(2). (TO1: 477)</p> <p>我认为只有一种情况，那就是<u>循环不已</u>(1)，<u>周而复始</u>(2)。 (TM2: 93)</p> <p><i>Wo renwei zhiyou yizhong qingkuang, na jiushi xunhuan-buyi(1), zhouer-fushi(2).</i></p>
22	<p>Imaginé también una obra platónica, <u>hereditaria</u>(1), <u>trasmitida de padre a hijo</u> (2) [...] (TO1: 477)</p> <p>我又想到口头文学作品，<u>父子口授</u>(2)，<u>代代相传</u>(1) [...] (TM2: 93)</p> <p><i>Wo you xiangdao koutou wenxue zuopin, fuzi-koushou(2), daidai-xiangchuan(1).</i></p>
23	<p>Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, <u>prolifera</u>(1) y <u>se bifurca</u>(2). (TO1: 478)</p> <p>这一来，就产生了许多不同的后世，许多不同的时间，<u>衍生不已</u>(1)，<u>枝叶纷披</u>(2)。 (TM2: 94)</p> <p><i>Zhe yilai, jiu chansheng le xuduo butong de houshi, xuduo butong de shijian, yansheng-buyi(1), zhiye-fenpi(2).</i></p>
24	<p>No la <u>pululación</u> de los <u>divergentes</u>(1), <u>paralelos</u>(2) y <u>finalmente coalescentes</u>(3) ejércitos [...] (TO1: 478)</p> <p>不是那些<u>分道扬镳</u>(1)、<u>并行不悖</u>(2)的、<u>最终会合</u>(3)的军队的躁动 [...] (TM2: 95)</p> <p><i>Bushi naxie fendao-yangbiao(1) de, bingxing-bubei(2) de, zuizhong-huihe(3) de jundui de zaodong.</i></p>
25	<p>Esas personas eran Albert y yo, secretos, <u>atareados</u>(1) y <u>multiformes</u>(2) en otras dimensiones de tiempo. (TO1: 479)</p> <p>那些人是艾伯特和我，隐蔽在时间的其他维度之中，<u>忙忙碌碌</u>(1)，<u>形形色色</u>(2)。 (TM2: 98)</p> <p><i>Naxie ren shi Aibote he wo, yinbi zai shijian de qita weidu zhi zhong, mangmang-lulu(1), xingxing-sese(2).</i></p>

Tal como ilustran estos ejemplos, el traductor suele reemplazar los adjetivos, verbos o sustantivos paralelos que aparecen en el texto original por expresiones de cuatro caracteres con el significado parecido. En algunos casos se mantiene el mismo orden sintáctico y morfológico que el texto original (ejemplos 20, 21, 23, 24, 25), mientras que en otros se han producido cambios (ejemplos 19, 22).

Si nos fijamos en las ventajas del uso de esta locución en la traducción literaria del español al chino, vemos que encierra mayor vigor literario debido a su forma simétrica y rítmica. En segundo lugar, se desprende un ritmo más pausado, si comparamos “los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos” con “那些分道扬镳的、并行不悖的、最终会合的军队” (*Naxie fendao-yangbiao de, bingxing-bubei de, zuizhong-huihe de jundui*). Por otro lado, algunas expresiones, procedentes de la literatura o el chino clásico, llevan ciertas alusiones y transmiten una connotación histórico-cultural peculiar así como un regusto fuerte de la lengua china, por ejemplo, traducir “[tiempos] proliferan y se bifurcan” por “衍生不已, 枝叶纷披” (*yansheng-buyi, zhiye-fenpi*), que significa literalmente la proliferación infinita y la dispersión del follaje.

Sin embargo, como consecuencia, el efecto rítmico y estilístico que traen estas expresiones no siempre es equivalente al del texto original, aunque las frases parecen bastante esmeradas y fluidas. Según Wang Yufeng (2012: 87), el uso excesivo de los *chengyu* en una frase podría destrozar la naturalidad de la lengua china, presentar un ritmo monótono y maquinal, y no necesariamente reflejaría fielmente el estilo del texto original. En resumen, consideramos que las preferencias léxicas y fraseológicas del traductor del TM2 han contribuido a una traducción fluida, pero al mismo tiempo han marcado su estilo personal, así como un color notable de la cultura china.

6.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta

Figura 17. Comparación de las normas presentes en el TM1 y el TM2

	TM1	TM2
1ª norma	Traducir de manera extranjerizante	Traducir de manera domesticante
2ª norma	Colocar gran número de notas al pie de página	Traducir el título del cuento de manera más adecuada
3ª norma	Presentar cierto grado de incompatibilidad con la cultura	Aplicar gran cantidad de <i>chengyu</i>

	meta	
--	------	--

Teniendo en cuenta las normas que operan sobre los dos textos meta, a continuación abordaremos cuestiones más concretas de la identificación y clasificación de los culturemas.

6.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “El jardín de senderos que se bifurcan”

6.4.1. Identificación de los culturemas en el TO1 y su traducción en los textos meta

Según los ámbitos culturales que propone Molina (2001/ 2006: 79-82), en este apartado procedemos a revisar y clasificar los culturemas que encontramos en el texto original (Figura 18).

Figura 18. *Identificación y clasificación de los culturemas en “El jardín de senderos que se bifurcan”*

Medio natural	No encontrado
Patrimonio cultural	1. Sacerdote 2. Misionero 3. <i>Historia de la Guerra Europea</i> 4. <i>Anales</i> 5. <i>Las mil y una noches</i> 6. Personajes reales
Cultura social	7. Capitán 8. Corona 9. Chelín 10. Penique
Cultura lingüística	11. Hochschule 12. Obra platónica

Para realizar el análisis de los culturemas, a través de la tabla que hemos abordado en el capítulo 2, presentaremos el fragmento o la frase del texto original donde aparece el culturema, sus respectivas traducciones en los textos meta, así como la técnica de traducción empleada.

1) Medio natural

Aunque el cuento transcurre en una aldea inglesa del siglo XX, los elementos pertenecientes a este ámbito no son estrictamente autóctonos (alameda, fresno, arrozal).

2) Patrimonio Cultural

1	TO1	Algo de <u>sacerdote</u> había en él y también de marino. (TO1: 476)
	TM1	他身上既有教士的那种模样，也有水手的那种气概。(TM1: 76) <i>Ta shenshang jiyou jiaoshi de nazhong muyang, ye you shuishou de nazhong qigai.</i> [En él había la fisonomía de <u>sacerdote</u> y el aire de marino.] Equivalente acuñado
	TM2	他的神情有点像神甫，又有点像水手。(TM2: 91) <i>Ta de shenqing youdian xiang shenfu, you youdian xiang shuishou.</i> [Algo del aspecto del <u>sacerdote</u> había en él y también de marino.] Equivalente acuñado
2	TO1	[...] había sido <u>misionero</u> en Tientsin antes de aspirar a sinólogo (TO1: 476).
	TM1	他“在渴望成为一个中国通之前”，曾经在天津当过传教士。(TM1: 76) <i>Ta “zai kewang chengwei yige zhongguotong zhiqian”, cengjing zai tianjin dangguo chuanjiaoshi.</i> [“antes de aspirar a sinólogo”, había sido <u>misionero</u> en Tientsin.] Equivalente acuñado
	TM2	“在想当汉学家之前”，他在天津当过传教士。(TM2: 91) <i>“Zai xiang dang hanxue jia zhiqian”, ta zai tianjin dangguo chuanjiaoshi.</i> [“antes de aspirar a sinólogo”, había sido <u>misionero</u> en Tientsin.] Equivalente acuñado

Los primeros dos culturemas pertenecen a una subdivisión de este ámbito: la cultura religiosa. En el ejemplo 1, valoramos que la traducción de sacerdote por 神甫 *shenfu*

(TM2) es más acertada y apropiada que 教士 *jiaoshi*, traducción que ofrece el TM1. Catalogamos ambos como *equivalente acuñado*, dado que en la cultura meta no ha sido estrictamente regulado el amplio vocabulario de términos católicos, y las dos soluciones son adecuadas en su contexto y comprensibles para el lector meta. En cuanto al ejemplo 2, los dos textos coinciden en traducir “misionero” por 传教士 *chuanjiaoshi*, traducción que la clasificamos como *equivalente acuñado*.

3	TO1	En la página 242 de la <i>Historia de la Guerra Europea</i> de Liddell Hart [...] (TO1: 472)
	TM1	在利德尔·哈特所著的《欧战史》第二十二页上 (TM1: 69) <i>Zai Lideer Hate suozhu de ouzhanshi di ershier ye shang.</i> [En la página 22 de la <i>Historia de la Guerra Europea</i> de Liddell Hart] Traducción literal + Compresión lingüística
	TM2	利德尔·哈特写的《欧洲战争史》第二百四十二页有段记载 (TM2: 83) <i>Lideer Hate xiede ouzhou zhanzheng shi di erbai sishier ye youduan jizai.</i> [En la página 242 de la <i>Historia de la Guerra Europea</i> de Liddell Hart] Traducción literal
4	TO1	[...] un joven que leía con fervor los <i>Anales</i> de Tácito (TO1: 477)
	TM1	一个专心地读着塔西佗《编年史》的青年 (TM1: 73) <i>Yige zhuanxinde duzhe Taxituo biannianshi de qingnian.</i> [un joven que leía con fervor los <i>Anales</i> de Tácito] Equivalente acuñado
	TM2	一个专心致志在看塔西佗的《编年史》的青年 (TM2: 87) <i>Yige zhuanxin-zhizhi zai kan Taxituo de biannianshi de qingnian.</i> [un joven que leía con fervor los <i>Anales</i> de Tácito] Equivalente acuñado
5	TO1	Recordé también esa noche que está en el centro de <i>las 1001 Noches</i> , cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de <i>las 1001 Noches</i> , con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. (TO1: 477)
	TM1	我记起来, 在《一千零一夜》的正中间, 有一夜, 写的是莎赫拉萨德王后 (由于抄写者魔术般的错乱) 冒着重新回到她正在讲的这一夜的危险, 原原本本地从头开始讲一千零一夜的故事, 这就直到无限了。

	<p>(TM1: 78)</p> <p><i>Wo jiqilai, zai yiqian ling yiye de zheng zhongjian, youyiye, xiede shi Shahelasade wanghou (youyu chaoxie zhe moshu bande cuoluan) maozhe chongxin huidao ta zhengzai jiang de zheyiye de weixian, yuanyuan-benben de congrou kaishi jiang yiqian ling yiye de gushi, zhejiu zhidao wuxian le.</i></p> <p>[Recordé, en el centro de <i>Las mil y una noches</i>, había una noche cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de <i>Las mil y una noches</i>, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.]</p> <p>Equivalente acuñado</p>
TM2	<p>我还想起一千零一夜这中间的那一夜，山鲁佐德王后（由于抄写员神秘的疏忽）开始一字不差地叙说一千零一夜的故事，这一来有可能又回到她讲述的那一夜，从而变得无休无止。(TM2: 93)</p> <p><i>Wo hai xiangqi yiqian ling yiye zhe zhongjian de nayiye, Shanluzuode wanghou (youyu chaoxieyuan shenmi de shuhu) kaishi yizi-bucha de xushuo yiqian ling yiye de gushi, zheyilai you keneng you huidao ta jiangshu de nayiye, conger biande wuxiu-wuzhi.</i></p> <p>[Recordé también esa noche que está en el centro de <i>Las mil y una noches</i>, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de <i>Las mil y una noches</i>, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.] Equivalente acuñado</p>

También encontramos la subdivisión de las obras literarias, más o menos conocidas por parte del receptor meta. En el ejemplo 3, los traductores optan por traducir literalmente el título “medio ficticio” de la obra de Liddell Hart, mientras que el TM1 lo sintetiza como 欧战史, en forma de abreviatura, por lo que clasificamos la técnica de traducción empleada también como un doblete *traducción literal y comprensión lingüística*. En los ejemplos 4 y 5, los TM1 y TM2 coinciden y traducen por un *equivalente acuñado*.

6	TO1	Liddell Hart, Goethe, Tácito, Newton, Schopenhauer
	TM1	利德尔·哈特, 歌德, 塔西佗, 牛顿, 叔本华 Préstamo <i>Lideer Hate, Gede, Taxituo, Niudun, Shubenhua</i>
	TM2	利德尔·哈特, 歌德, 塔西佗, 牛顿, 叔本华 Préstamo <i>Lideer Hate, Gede, Taxituo, Niudun, Shubenhua</i>

Dado que la mayoría de los personajes reales que aparecen en el TO son ampliamente reconocidos en China, ambos textos meta optan por la técnica de *préstamo*.

3) Cultura social

7 (1)	TO1	Las lluvias torrenciales (anota el <u>capitán</u> Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto. (TO1: 472)
	TM1	倾泻的大雨是使这次进攻推迟的原因（利德尔·哈特上尉指出）。当然，表面上看来并没有什么特殊之处。(TM1: 69) <i>Qingxie de dayu shi shi zheci jingong tuichi de yuanyin (Lideer Hate shangwei zhichu). Dangran, biao mian shang kanlai bing meiyou shenme teshu zhichu.</i> [Las lluvias torrenciales provocaron esa demora (anota el <u>capitán</u> Liddell Hart). Por cierto, nada significativa.] Equivalente acuñado
	TM2	利德尔·哈特上尉解释说延期的原因是滂沱大雨，当然并无出奇之处。(TM2: 83) <i>Lideer Hate shangwei jieshi shuo yanqi de yuanyin shi pangtuo-dayu, dangran bingwu chuqi zhichu.</i> [El <u>capitán</u> Liddell Hart anota que las lluvias torrenciales provocaron esa demora, nada significativa, por cierto.] Equivalente acuñado
7 (2)	TO1	Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del <u>capitán</u> Richard Madden. (TO1: 472)
	TM1	我立刻记起了这个用德语对我说话的人。他是理查·马登上尉。(TM1: 69) <i>Wo like jiqile zhege yong deyu duiwo shuohua de ren. Ta shi Licha Madeng shangwei.</i> [Inmediatamente después reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del <u>capitán</u> Richard Madden.] Equivalente acuñado
	TM2	我随即辨出那个用德语接电话的声音。是理查德·马登的声音。(TM2: 84) <i>Wo sui ji bian chu nage yong deyu jie dianhua de shengyin. Shi Lichade Madeng de shengyin.</i> [Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la de Richard Madden.] Reducción

Los dos textos meta ofrecen un *equivalente acuñado* en el ejemplo 7 (1), traduciendo el rango militar “capitán” por *shangwei* 上尉, mientras que en el ejemplo 7 (2), el TM2 opta por omitir este rango militar. Esto se debe probablemente al propósito de evitar la repetición de esta palabra en dos párrafos consecutivos.

8	TO1	una <u>corona</u> (TO1: 473)
	TM1	一个克朗 (TM1:71) <i>Yige kelang</i> [una <u>corona</u>] Préstamo (naturalizado)
	TM2	一枚五先令的硬币 (TM2: 86) <i>Yimei wu xianling de yingbi.</i> [una moneda de cinco <u>chelines</u>] Descripción
9	TO1	dos <u>chelines</u> (TO1: 473)
	TM1	两个先令 (TM1:71) <i>Liangge xianling</i> [dos <u>chelines</u>] Préstamo (naturalizado)
	TM2	两个先令 (TM2: 86) <i>Liangge xianling</i> [dos <u>chelines</u>] Préstamo (naturalizado)
10	TO1	unos <u>peniques</u> (TO1: 473)
	TM1	几个辨士 (TM1:71) <i>Jige bianshi</i> [unos <u>peniques</u>] Préstamo (naturalizado)
	TM2	几个便士 (TM2: 86) <i>Jige bianshi</i> [unos <u>peniques</u>] Préstamo (naturalizado)

Considerando el contexto histórico del cuento, la moneda que aparece en el texto original pertenece al antiguo sistema monetario inglés. Al trasladar la moneda al chino, la técnica más empleada en los textos meta es *préstamo naturalizado*. Cabe

señalar la única excepción, la traducción de la “corona” en el TM2, que opta por una *descripción*. Entendemos que para el traductor, esta palabra no dispone de un equivalente que facilita la comprensión del sistema de cambio entre la corona y el chelín, debido al desconocimiento de la moneda inglesa del lector, por lo que opta por explicarlo como “una moneda de cinco chelines”.

4) Cultura lingüística

11	TO1	Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la <i>Hochschule</i> de Tsingtao. (TO1: 472)
	TM1	余琛博士担任过青岛市 <i>Hochschule</i> ③的英语教员。(TM1: 69) <i>Yu Chen boshi danren guo qingdao shi Hochschule de yingyu jiaoyuan.</i> ③德文: 高等学校。 <i>Dewen: gaodeng xuexiao.</i> [Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la <i>Hochschule</i> ③ de Tsingtao. ③Palabra en alemán: Escuela superior] Préstamo (puro) + Amplificación
	TM2	青岛大学前英语教师余准博士的证言 (TM2: 83) <i>Qingdao daxue qian yingyu jiaoshi Yu Zhun boshi de zhengyan.</i> [La declaración de Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la <i>Universidad</i> de Tsingtao...] Equivalente acuñado

Como producto de la norma inicial que rige en los textos meta, los dos traductores ofrecen soluciones bastante distintas en el tratamiento de esta palabra alemana. El TM1 la traslada tal cual aparece en el texto origen y añade una nota explicativa, por tanto, las técnicas empleadas son *préstamo puro* y *amplificación* (nota al pie de página). En cambio, el TM2 recurre al término paralelo en la lengua meta, por lo que la técnica la clasificamos como un *equivalente acuñado*.

12	TO1	Imaginé también una <i>obra platónica</i> , hereditaria, transmitida de padre a hijo. (TO1: 477)
----	-----	--

<p>TM1</p>	<p>我也想象一部柏拉图式的世袭作品，从上一辈传给下一辈[...] (TM1: 78)</p> <p><i>Wo ye xiangxiang yibu bolatu-shi de shixi zuopin, cong shang yibei chuangei xia yibei.</i></p> <p>[Imaginé también una obra de estilo platónico, hereditaria, transmitida de una generación a la otra.] Equivalente acuñado</p>
<p>TM2</p>	<p>我又想到口头文学作品，父子口授，代代相传[...] (TM2: 93)</p> <p><i>Woyou xiangdao koutou wenxue zuopin, fuzi-koushou, daidai-xiangchuan.</i></p> <p>[Imaginé también una obra de literatura oral, hereditaria, transmitida de padre a hijo.] Adaptación</p>

En el ejemplo 12, el TM1 traduce “una obra platónica” por “una obra de estilo platónico” (柏拉图式 *bolatu-shi*), solución que clasificamos como un *equivalente acuñado*, mientras que el TM2 presenta diferencias con respecto al texto original. No mantiene la expresión original, sino que la traduce por “obra de literatura oral” (口头文学作品 *koutou wenxue zuopin*), por lo que catalogamos la técnica como una *adaptación*. Suponemos que el empleo de esta técnica se debe al propósito de facilitar la comprensión y la coherencia textual, rebajando la carga cultural que conlleva este culturema. Sin embargo, no consideramos exacta la relación de equivalencia que establece esta adaptación, ya que una obra platónica no necesariamente se asociaría a la literatura oral.

5) Falsos amigos

La presencia de falsos amigos en este cuento se debe a su relación ineludible con China, provocados por tener un mismo término o concepto una connotación cultural distinta. Los culturemas que ubicamos en este ámbito pertenecen a tres situaciones, como muestra la Figura 19:

Figura 19. La presencia de los falsos amigos culturales en “El jardín de senderos que se bifurcan”

<p>Simbología de animales y colores</p>	<p>13. Fénix 14. Color de la luna</p>
--	--

Arquitectura	15. Pabellón 16. Pabellón de la Límpida Soledad
Utensilios y objetos	17. Escritorio laqueado

Prácticamente, todos estos culturemas disponen de términos paralelos en chino, pero los traductores se enfrentan a dos opciones en el trasvase de la connotación cultural que ostentan ellos: trasladar literalmente el elemento sin interferir en las posibles alteraciones de su carga cultural en la cultura meta; o bien optar por sus equivalentes acuñados en la cultura meta y poner de manifiesto la connotación cultural que pertenece en exclusividad a China.

A continuación, presentamos todos los culturemas de comportamiento como falsos amigos culturales en este cuento, las técnicas de traducción empleadas por los traductores, así como la identificación de la fidelidad de su connotación cultural: para señalar si el traductor se decanta por añadir un color exclusivo chino, es decir, la traducción denota explícitamente que es una palabra exclusiva china, usamos el signo (+) y, en caso contrario, el signo (-).

13	TO1	El disco del gramófono giraba junto a un <u>fénix</u> de bronce. (TO1: 476)	
	TM1	留声机的唱片在一只铜铸的凤凰旁边旋转。(TM1: 76) <i>Liushengji de changpian zai yizhi tongzhu de fenghuang pangbian xuanzhuang.</i> [El disco del gramófono giraba junto a un <u>fénix</u> de bronce.] Equivalente acuñado	(-)
	TM2	留声机上的唱片还在旋转，旁边有一只青铜凤凰。(TM2: 91) <i>Liushengji shang de changpian hai zai xuanzhuang, pangbian you yizhi qingtong fenghuang.</i> [El disco del gramófono seguía girando, junto a un <u>fénix</u> de bronce.] Equivalente acuñado	(-)

La palabra “fénix” funciona como un falso amigo cultural, dado que es un ser que comparten la mitología occidental y la china, pero con distintos atributos y connotaciones. El fénix es símbolo del renacimiento físico y espiritual en el mundo

occidental, que muere y renace en el fuego, infinitamente. El fénix chino (en chino: *fenghuang*) es una ave majestuosa que reina sobre las demás, cuya presencia simboliza la virtud y la paz. Ambos textos meta optan por un *equivalente acuñado*, y por consiguiente, para el lector occidental la escena que narra el ejemplo 13 puede insinuar el círculo de la vida inmortal y reflejar el tema del tiempo infinito del cuento; mientras que en la cultura meta la aparición del fénix predice la llegada de sabios (para Yu Tsun anuncia el encuentro con Albert)⁶².

14	TO1	[...] un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y <u>el color de la luna</u> . (TO1: 475)	
	TM1	这是盏纸做的灯笼，形状象鼓， <u>色彩象圆月</u> 。(TM1: 75) <i>Zheshi zhan zhizuo de denglong, xingzhuang xiang gu, secai xiang yuanyue.</i> [un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y <u>el color de la luna redonda</u> .] Amplificación	(-)
	TM2	一盏月白色的鼓形灯笼 (TM2: 90) <i>Yizhan yuebaise de guxing denglong.</i> [un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y <u>el color yuebai (color blanco de la luna)</u>] Adaptación	(+)

En el texto original, “el color de la luna” es la luz tenue, de color amarillo claro que desprende el farol de papel. El TM1 opta por una *amplificación*, traduciéndolo por 色彩象圆月 (*secai xiang yuanyue*, “el color de la luna redonda”). Deducimos que el traductor considera más habitual la expresión de “luna redonda” en chino, que también coincide con la forma del farol (forma de los tambores). Este culturema funciona como un falso amigo cultural debido a la distinta percepción de este color en la cultura meta, sobre todo en el TM2, que recurre a una *adaptación*: *yuebaise* 月白色 (“el color blanco de la luna”). Este color, contradictorio a su denominación, es un

⁶² En *El libro de los seres imaginarios* Borges incluye sendos artículos sobre el ave fénix y el fénix chino. El autor es consciente de la discrepancia de la connotación cultural entre los dos, como escribe en “El fénix chino”: “(el fénix chino) es un pájaro de colores resplandecientes, parecido al faisán y al pavo real. En épocas prehistóricas, visitaba los jardines y los palacios de los emperadores virtuosos, como un visible testimonio del favor celestial” (Borges, 1980: 97).

azul claro y pálido, es el color de la luna que configuran los antiguos chinos. Siendo un término propio de la cultura meta, se añade así una connotación particular.

15	TO1	Entre las rejas descifré una alameda y una especie de <u>pabellón</u> . (TO1: 475)	
	TM1	从铁栅中, 可以看见一条杨树成荫的道路, 一座凉棚之类的房屋。 (TM1: 75) <i>Cong tiezha zhong, keyi kanjian yitiao yangshu chengyin de daolu, yizuo liangpeng zhilei de fangwu.</i> [Entre las rejas, descifré una alameda y una especie de pérgola .] Particularización	(-)
	TM2	从栏杆里, 可以望见一条林荫道和一座凉亭式的建筑。 (TM2: 90) <i>Cong langan li, keyi wangjian yitiao linyin dao he yizuo liangting shide fangwu.</i> [Entre las rejas, descifré una alameda y una especie de pabellón fresco .] Equivalente acuñado	(+)

Según el DRAE, la palabra “pabellón”, en cuanto al ámbito de la arquitectura, es un tipo de “edificio que constituye una dependencia de otro mayor, inmediato o próximo a aquel”⁶³. Sin embargo, en la cultura china, la misma palabra puede referirse a varios tipos de edificios tradicionales, clasificados por su estructura y su función, tales como *ting* 亭, *tai* 台, *lou* 楼, *ge* 阁, *xie* 榭, *zhai* 斋, *xuan* 轩, etc.

En el ejemplo 15, el texto describe “una especie de pabellón” en el jardín del sinólogo inglés Stephen Albert, sin especificar más detalles del edificio. La técnica empleada por el TM1 la catalogamos como *particularización*, ya que la palabra 凉棚 *liangpeng* se refiere a un tipo de pabellón (pérgola), específicamente construido para hacer un espacio fresco y sombreado en verano. La traducción del TM2, 凉亭 (en pinyin: *liang ting*), en cambio, recurre a un *equivalente acuñado*.

Ting es un pabellón chino tradicional que suele ser hexágono, ochavado o redondo, sustentado por grandes columnas y enorme techumbre, conformando un enrejado abierto, por lo que también es llamado *liangting* (traducción literal: pabellón fresco).

⁶³ <http://dle.rae.es/?id=RNnRSIy>

Siempre se encuentra en los jardines y ofrece un espacio relajante a los caminantes. Sin duda, el término *liangting* está cargado de una connotación cultural exclusivamente china, marcando al lector meta un fuerte color autóctono. El resultado de esta traducción es la distinta recepción por parte del lector meta con respecto al valor estilístico del término, quien supuestamente lo asociaría a un contexto determinado de su propia cultura.

16	TO1	[...] se enclaustró durante trece años en el <u>Pabellón de la Límpida Soledad</u> . (TO1: 476)	
	TM1	把自己幽闭在明寂阁中，达十三年之久。(TM1: 77) <i>Ba ziji youbi zai mingjige zhong, da shisan nian zhijiu.</i> [se enclaustró en el <u>Pabellón de la Luminosa Soledad</u> , durante trece años.] Equivalente acuñado + Adaptación	(+)
	TM2	在明虚斋闭户不出十三年。(TM2: 92) <i>Zai mingxuge bihu-buchu shisan nian.</i> [se enclaustró durante trece años en el <u>Pabellón de la Luminosa Vacuidad</u>] Equivalente acuñado + Adaptación	(+)

De la misma manera, los dos textos coinciden en utilizar un doblete *equivalente acuñado* y *adaptación* (“luminosa” por “límpida”, “vacuidad” por “soledad”) al traducir el nombre del estudio personal de Ts'ui Pên, erguido “en el centro de un jardín tal vez intrincado” (Borges, 1974: 477). En la antigua China, la selección de nombre para el estudio de un literato ha de reflejar el gusto o la aspiración de su dueño. Para traducir la palabra “pabellón”, las soluciones que ofrecen los traductores son un *equivalente acuñado*, optan por *ge* 阁 y *zhai* 斋, términos de uso exclusivo para los edificios tradicionales chinos que sirven como estudio, biblioteca, despacho, comercio, etc. Estas palabras se ajustan perfectamente al atributo de Ts'ui Pên, gran erudito y creador del enigma del jardín, por lo que se ha añadido un color chino que no se encuentra en el texto original.

Por otro lado, para trasladar “Límpida Soledad”, el TM1 opta por “Luminosa Soledad” (*Mingji*, 明寂), que catalogamos como una *adaptación*. El TM2, que tiende a traducir

de manera domesticante, presenta un nivel de adaptación más alto que el otro, traduciéndolo por “Luminosa Vacuidad” (*Mingxu*, 明虚). Suponemos que este cambio se debe al propósito de adherirse a las normas de la cultura meta, dado que las dos soluciones se adaptan idóneamente a las costumbres lingüísticas y culturales al respecto, es decir, el estudio de un literato antiguo chino.

17	TO1	—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto <u>escritorio laqueado</u> . (TO1: 476)	
	TM1	<p>“那座迷宫就在这里,” 他把一座高高的漆得光溜溜的写字台指给我看。 (TM1: 77)</p> <p>“<i>Nazuo migong jiu zai zheli</i>”, ta ba yizuo gaogao de <u>qide guang-liu-liu de xiezitai zhigei wo kan.</u></p> <p>[“Aquí está el Laberinto,” dijo indicándome un alto <u>escritorio de laca deslizante</u>.] Equivalente acuñado + Amplificación</p>	(-)
	TM2	<p>“那就是迷宫,” 他指着一个高高的漆柜说。 (TM2: 92)</p> <p>“<i>Na jiushi migong</i>”, ta zhizhe yige gaogaode <u>qigui shuo.</u></p> <p>[“Aquí está el Laberinto,” dijo indicándome un alto <u>armario laqueado chino</u>] Adaptación</p>	(+)

El TM1 traduce la palabra “escritorio” por su equivalente en chino, *xiezitai* 写字台, y para precisar el material de este mueble, introduce una onomatopeya china, no formulada en el texto original: *guang-liu-liu* 光溜溜, que se usa para imitar el sonido de la superficie lisa y deslizante al tacto, por lo que la solución que aporta es un doblete *equivalente acuñado y amplificación*. Lo que provoca la presencia como falso amigo cultural es la palabra “laqueado”, en vez de ser meramente un barniz, en la cultura meta se refiere específicamente al arte de laca, una técnica milenaria que utiliza la resina de los árboles de laca como protector y decorador de los muebles de madera tradicionales. El TM2 opta por una *adaptación*, utiliza el término *qigui* 漆柜 (“armario laqueado chino”). Esta traducción no dará lugar a ninguna inverosimilitud para el lector meta, ya que es un mueble presente en la biblioteca personal de un sinólogo, llena de elementos orientales.

6) La injerencia cultural

Merece nuestra atención especial el fenómeno de la injerencia cultural entre el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” y sus traducciones chinas, debido a la presencia de los elementos chinos en el texto origen.

Figura 20. La presencia de la injerencia cultural en “El jardín de senderos que se bifurcan”

La injerencia cultural	<p>18. <i>Hung Lu Meng</i></p> <p>19. Chino</p> <p>20. Seda amarilla</p> <p>21. Enciclopedia Perdida</p> <p>22. Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa</p> <p>23. La familia rosa</p> <p>24. Monje taoísta/ budista</p> <p>25. Minucioso pincel</p> <p>26. Transcripción de los topónimos y los nombres de los personajes</p>
------------------------	---

18	TO1	[...] Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el <i>Hung Lu Meng</i> . (TO1: 475)
	TM1	<p>崔朋原是云南总督，他辞去官职，写了一部小说，其中的人物比《红楼梦》还要多。(TM1: 74)</p> <p><i>Cui Peng yuan shi yunnan zongdu, ta ciqun guanzhi, xiele yibu xiaoshuo, qizhong de renwu bi Hong Lou Meng haiyao duo.</i></p> <p>[Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Sueño en el Pabellón Rojo.] Equivalente acuñado</p>
	TM2	<p>彭霁是云南总督，他辞去了高官厚禄，一心想写一部比《红楼梦》人物更多的小说。(TM2: 89)</p> <p><i>Peng Zui shi yunnan zongdu, ta ciqun gaoguan-houlu, yixin xiang xie yibu bi Hong Lou Meng renwu gengduo de xiaoshuo.</i></p> <p>[Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Sueño en el Pabellón Rojo.] Equivalente acuñado</p>

Hung Lu Meng, la novela *Sueño en el pabellón rojo* (*Hong Lou Meng*, 红楼梦), es una obra maestra de la literatura china; su profundísima y amplísima connotación cultural la ha hecho ocupar una posición única en la mentalidad y en el imaginario del pueblo chino. Se la considera uno de los mayores logros de su cultura, y el pináculo de las novelas clásicas chinas. Naturalmente, los dos textos lo traducen por su título original, esta solución la catalogamos como un *equivalente acuñado*. Familiarizado con el hecho de que la novela cuenta con un enorme número de personajes⁶⁴, el lector chino captará perfectamente la descripción de “una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng*”.⁶⁵

19	TO1	[...] la música venía del pabellón, la música era <u>china</u> . (TO1: 475)
	TM1	这音乐来自凉棚，而且是中国音乐。(TM1: 75) <i>Zhe yinyue laizi liangpeng, erqie shi zhongguo yinyue.</i> [la música venía del pabellón, la música era <u>china</u> .] Equivalente acuñado
	TM2	乐声来自凉亭，是中国音乐。(TM2: 90) <i>Yuesheng laizi liangting, shi zhongguo yinyue.</i> [la música venía del pabellón, la música era <u>china</u> .] Equivalente acuñado

Los dos textos coinciden en emplear un *equivalente acuñado* al trasladar el adjetivo “china”. El resultado de esta traducción evoca al lector meta la misma sensación de familiaridad que siente el protagonista: la presencia de la música china en una aldea inglesa.

20	TO1	Reconocí, encuadernados en <u>seda amarilla</u> , algunos tomos manuscritos de
----	-----	--

⁶⁴ Según las últimas estadísticas, la novela *Sueño en el pabellón rojo* incluye 975 personajes, entre los cuales 495 son varones y 480 personajes femeninos.

⁶⁵ Borges accede a *Sueño en el pabellón rojo* a través de tres fuentes principales: el libro de Herbert Giles *A history of Chinese Literature*; la traducción abreviada al inglés realizada por Wang Chi-Chen y publicada en 1929; y la traducción abreviada al alemán, obra de Franz Kuhn. En su *Antología de la literatura fantástica*, preparada con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, se recogen dos fragmentos de esta novela clásica. En una reseña escrita el 19 de noviembre de 1937, también expresó su admiración por esta obra clásica: “Esos capítulos nos dan la certidumbre de gran escritor. La corrobora el décimo capítulo, no indigno de Edgar Allan Poe o de Franz Kafka” (Borges, 1996a: 329).

		la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. (TO1: 476)
	TM1	<p>我认出了一些用黄绢面装订的大本子，那是明朝第三代皇帝命令编撰的手抄百科全书，从来没有印刷过。(TM1: 76)</p> <p><i>Wo renchu le yixie yong huangjuan mian zhuangding de dabenzi, nashi mingchao disandai huangdi mingling bianzhuan de shouchao baike quanshu, conglai meiyou yinshua guo.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.] Equivalente acuñado</p>
	TM2	<p>我认出几卷用黄绢装订的手抄本，那是从未付印的明朝第三个皇帝下诏编纂的《永乐大典》的佚卷。(TM2: 91)</p> <p><i>Wo renchu jijuanyong huangjuan zhuangding de shouchaoben, nashi congwei fuyin de mingchao disange huangdi xiazhao bianzhuan de Yongle Dadian de yijuan.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida <i>Yongle Dadian</i> que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.] Equivalente acuñado</p>

En este contexto, la “seda amarilla” se trata de un proceso de la encuadernación tradicional china, de utilizar la seda amarilla como protector de los libros imperiales de gran importancia. La técnica empleada por los dos textos meta es la misma, *equivalente acuñado*, *huangjuan* 黄绢. Esta traducción, además de ser fiel al texto original, también corresponde a la realidad histórica.

21	TO1	Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de <u>la Enciclopedia Perdida</u> que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. (TO1: 476)
	TM1	<p>我认出了一些用黄绢面装订的大本子，那是明朝第三代皇帝命令编撰的手抄<u>百科全书</u>，从来没有印刷过。(TM1: 76)</p> <p><i>Wo renchu le yixie yong huangjuan mian zhuangding de dabenzi, nashi mingchao disandai huangdi mingling bianzhuan de shouchao baike quanshu, conglai meiyou yinshua guo.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.] Reducción</p>

	<p>我认出几卷用黄绢装订的手抄本，那是从未付印的明朝第三个皇帝下诏编纂的《永乐大典》的佚卷。(TM2: 91)</p> <p><i>Wo renchu jijuan yong huangjuan zhuangding de shouchaoben, nashi congwei fuyin de mingchao disange huangdi xiazhao bianzhuan de Yongle Dadian de yijuan.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos perdidos de la Enciclopedia Yongle Dadian que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.]</p> <p>Adaptación</p>
--	---

Para traducir “la Enciclopedia Perdida”, la solución que aporta el TM1 es “enciclopedia” (*baike quanshu* 百科全书). El traductor ha decidido omitir el adjetivo “perdida”, palabra que insinúa el destino de esta enorme enciclopedia, por lo que la técnica la clasificamos como *reducción*. En nuestra opinión, el uso de esta técnica es inadecuado en este caso y puede ser considerado como un error de traducción. El TM2 opta por la *adaptación*, recurriendo al título original de la enciclopedia a la que el autor hace referencia de forma implícita: “tomos perdidos de la Enciclopedia *Yongle Dadian*”. Entendemos que el traductor intenta concretar la obra, muy conocida entre el lector meta, para destacar la identificación de su propia cultura.

22	<p>TO1</p> <p>Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió <u>el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa</u> y que no se dio nunca a la imprenta. (TO1: 476)</p>
	<p>我认出了一些用黄绢面装订的大本子，那是明朝第三代皇帝命令编撰的手抄百科全书，从来没有印刷过。(TM1: 76)</p> <p><i>Wo renchu le yixie yong huangjuan mian zhuangding de dabenzi, nashi mingchao disandai huangdi mingling bianzhuan de shouchao baike quanshu, conglai meiyou yinshua guo.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia que dirigió <u>el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa</u> y que no se dio nunca a la imprenta.] Traducción literal</p>
	<p>TM2</p> <p>我认出几卷用黄绢装订的手抄本，那是从未付印的明朝第三个皇帝下诏编纂的《永乐大典》的佚卷。(TM2: 91)</p> <p><i>Wo renchu jijuan yong huangjuan zhuangding de shouchaoben, nashi congwei fuyin de mingchao disange huangdi xiazhao bianzhuan de Yongle Dadian de yijuan.</i></p> <p>[Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de</p>

		la Enciclopedia Perdida <i>Yongle Dadian</i> que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.] Traducción literal
--	--	---

En vez de recurrir a su equivalente acuñado, los dos textos optan por traducir literalmente este culturema. El TM2, con la clara indicación del título de la enciclopedia, facilita más la comprensión del texto meta, dado que el mismo título incluye el nombre de era⁶⁶ de este emperador (Yongle).

23	TO1	Recuerdo también un jarrón de <u>la familia rosa</u> y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros antepasados copiaron de los alfareros de Persia... (TO1: 476)
	TM1	我也记得有一只玫瑰色的大花瓶，还有一只几个世纪以前的古瓶，它的那种蓝颜色，是我们的手艺人师傅从波斯的陶工那里学来的…… (TM1: 76) <i>Woye jide you yizhi meigui se de dahuaping, haiyou yizhi jige shiji yiqian de guping, tade nazhong lan yanse, shi women de shouyi shifu cong boshi de taogong nali xuelai de.</i> [Recuerdo también un jarrón del color rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros antepasados copiaron de los alfareros de Persia...] Reducción
	TM2	我记得有一只红瓷花瓶，还有一只早几百年的蓝瓷，那是我们的工匠模仿波斯陶器工人的作品…… (TM2: 91) <i>Wo jide you yizhi hongci huaping, haiyou yizhi zao jibai nian de lanci, nashi women de gongjiang mofang boshi taoqi gongren de zuopin.</i> [Recuerdo también un jarrón de la familia roja y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros antepasados copiaron de los alfareros de Persia...] Adaptación

En esta ocasión, la técnica empleada por el TM1 es *reducción*, no mantiene siquiera el término “familia”, traduce por “el color rosa”. “La familia rosa” (*fencai ci* 粉彩瓷), que se desarrolla en la dinastía Qing (especialmente durante los reinados de los emperadores Yongzheng y Qianlong), es una categoría de porcelana policroma que combina barnices y esmaltes de diferentes colores. Resulta sorprendente que el TM2 tampoco recurra a este término equivalente, sino que adopta otra categoría, mucho

⁶⁶ Nombre de era (年号) es el título con que reinaba el emperador.

menos conocida en ambas culturas, “la familia roja” (*hongci* 红瓷), por lo que clasificamos esa técnica como *adaptación*.

24	TO1	La familia, como acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea — <u>un monje taoísta o budista</u> — insistió en la publicación. (TO1: 476)
	TM1	他的家属，大概您不会不知道，准备把它付之一炬，但是他的遗嘱执行人—— <u>一个道士或者和尚</u> ——坚持予以出版。(TM1: 77) <i>Tade jiashu, dagai nin buhui bu zhidao, zhunbei ba ta fuzhi-yiju, danshi tade yizhu zhixing ren —yige daoshi huozhe heshang— jianchi yuyi chuban.</i> [La familia, como acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea — <u>un monje taoísta o budista</u> — insistió en la publicación.] Equivalente acuñado
	TM2	您也许知道，他家里的人要把手稿烧掉，但是遗嘱执行人—— <u>一个道士或和尚</u> ——坚持要刊行。(TM2: 92) <i>Nin yexu zhidao, ta jiali de ren yao ba shougao shaodiao, danshi yizhu zhixing ren —yige daoshi huo heshang— jianchi yao kanxing.</i> [Como probablemente usted ya sabe, la familia quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea — <u>un monje taoísta o budista</u> — insistió en la publicación.] Equivalente acuñado

En este caso, los dos textos coinciden en recurrir a un *equivalente acuñado*, *daoshi* 道士 y *heshang* 和尚, términos muy conocidos en la cultura meta.

25	TO1	Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con <u>minucioso pincel</u> redactó un hombre de mi sangre. (TO1: 477)
	TM1	我热切地然而费劲地念着下面的这行字，这是我的一位直系祖先用 <u>毛笔</u> 写下来的。(TM1: 78) <i>Wo reqie de raner feijin de nianzhe xiamian de zhehang zi, zheshi wode yiwei zhixi zuxian yong maobi xie xialai de.</i> [Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con <u>pincel de tinta</u> redactó un hombre de mi sangre.] Equivalente acuñado
	TM2	我热切然而不甚了了地看着我一个先辈用 <u>蝇头小楷</u> 写的字。(TM2: 92) <i>Wo reqie raner bushen-liaoliao de kanzhe wo yige xianbei yong yingtou-xiaokai xiede zi.</i> [Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con <u>el estilo regular</u>

		de tamaño de “cabeza de mosca” redactó un hombre de mi sangre.] Creación discursiva
--	--	---

Para traducir el pincel con que escribía el literato chino, el TM1 opta por un término habitual en la cultura meta: pincel de tinta, que se utiliza en la caligrafía china. El TM2 ha decidido elevar la carga cultural de este culturema, recurriendo a un estilo caligráfico específico: estilo regular de tamaño de “cabeza de mosca” (*yingtou-xiaokai* 蝇头小楷). En vez de trasladar el tamaño minucioso del pincel, el traductor adopta por el término de la escritura pequeña y refinada en la caligrafía china, para lograr una equivalencia efímera.

26	TO1	Los topónimos: Tsingtao, Hai Feng, Yunnan, Tientsin Los nombres de los personajes: Yu Tsun, Ts'ui Pên, Hsi P'êng, Fang
	TM1	青岛 Qingdao, 海奉 Haifeng, 云南 Yunnan, 天津 Tianjin 俞琛 Yu Chen, 崔朋 Cui Peng, 郗本 Xi Ben, 范生 Fan Sheng Equivalente acuñado + Adaptación
	TM2	青岛 Qingdao, 海丰 Haifeng, 云南 Yunnan, 天津 Tianjin 余准 Yu Zhun, 彭霰 Peng Zui, 彭熙 Peng Xi, 方君 Fang Jun Equivalente acuñado + Adaptación

En el tratamiento de los nombres chinos, los traductores se enfrentan al traslado de la transcripción de la fonética Wade-Giles que reproduce Borges en sus obras al sistema pinyin, y después a los caracteres chinos. Clasificamos que los dos textos meta optan por un doblete *equivalente acuñado y adaptación*. Sin duda, en este proceso es inevitable que se produzcan variaciones, cuestión que vamos a detallar más adelante.

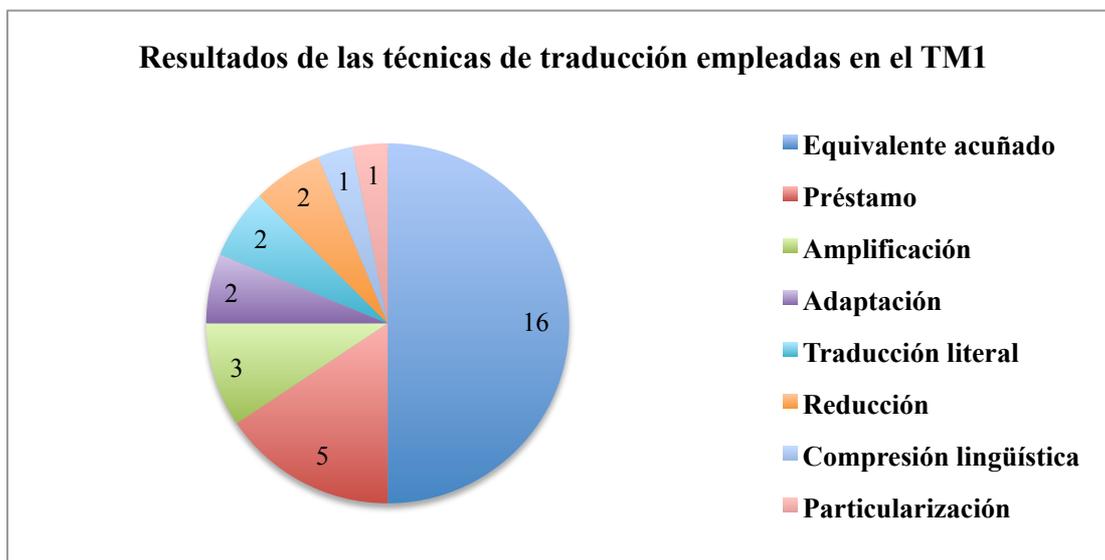
6.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas

Figura 21. Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM1 y el TM2

Número de culturemas	26
-----------------------------	----

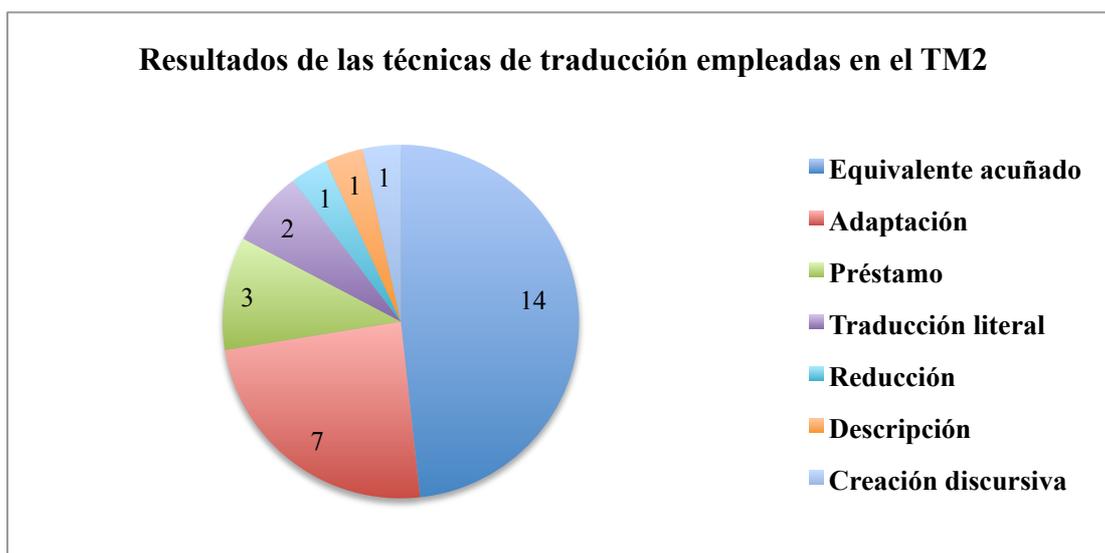
Número de técnicas empleadas	TM1	TM2
	32	29

Figura 22. Las técnicas de traducción empleadas en el TM1



Para traducir los culturemas en el TO1, en el TM1 las técnicas que predominan son el *equivalente acuñado* (16 ocasiones), con un porcentaje del 50%, la mitad del total, seguido por el *préstamo*, que representa el 15.6%. El porcentaje relativamente alto del uso del *préstamo*, está en consonancia con la primera norma que rige en el TM1: traducir de manera extranjerizante.

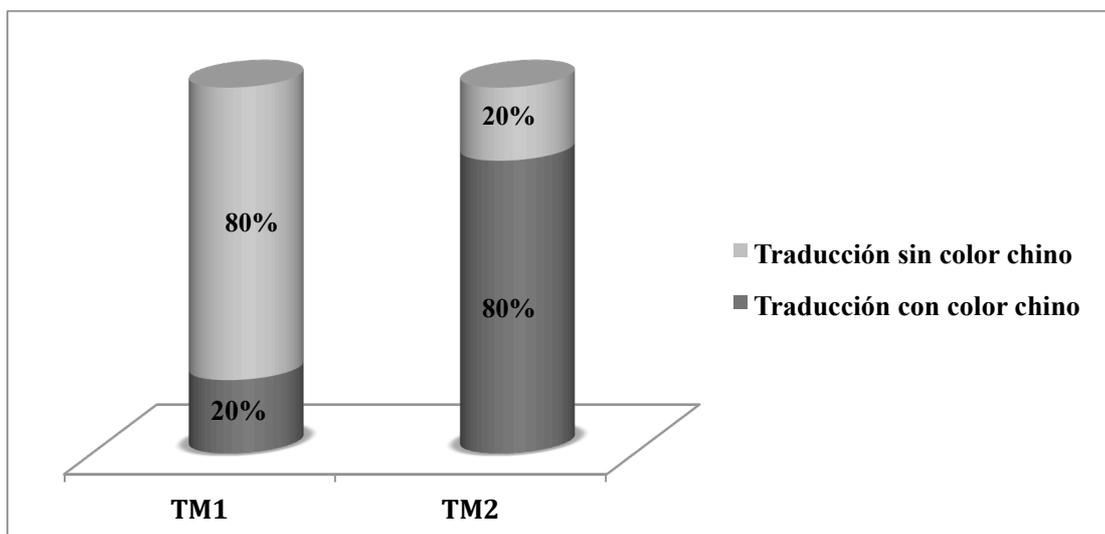
Figura 23. Las técnicas de traducción empleadas en el TM2



Las dos técnicas dominantes en el TM2 son el *equivalente acuñado*, con un porcentaje del 48.3%, seguida de la *adaptación*, el 24.1%. Siendo una traducción fluida, de tendencia domesticante, el traductor del TM2 ha logrado su propósito a través del uso de la adaptación, mientras que el *equivalente acuñado* es la técnica de mayor uso en ambos textos meta.

En cuanto a los culturemas con el funcionamiento como *falsos amigos*, hemos comprobado que el TM2 se decanta por añadir un color exclusivo chino (en cuatro de los cinco culturemas, con un porcentaje del 80%), mientras que el TM1, guiado por su norma de traducir de manera extranjerizante, ha optado por expresiones más neutras, sin interferir mucho en la connotación cultural que conlleva el texto origen. En la Figura 23, este contraste queda bastante patente. Por tanto, concluimos que en el TM1 y el TM2 se observa una correspondencia entre las normas y la elección de las técnicas de traducción.

Figura 24. Porcentaje del color chino en los falsos amigos en el TO1



6.4.3. La traducción de los nombres chinos existentes en el TO1

En el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges, analfabeto en chino, crea unos nombres, que son según su concepción, “chinos”. Éstos suponen mayor

dificultad para los traductores, quienes se enfrentan a una adaptación del sistema de transcripción, dado que el autor reproduce en sus obras la fonética Wade-Giles, la cual difiere mucho del sistema pinyin.

Según las reglas de conversión entre los dos sistemas, en la tabla siguiente presentamos los nombres chinos existentes en el TO1 y su transcripción en pinyin, a fin de compararlo con su traducción en los TMs:

Figura 25. *La traducción de los nombres chinos existentes en el TO1*

Texto original (Wade-Giles)	Yu Tsun		Ts'ui Pên		Hsi P'êng		Fang	
Conversión en pinyin	You	Zun	Cui	Ben	Xi	Peng	Fang	
TM1 (en pinyin y sus caracteres)	Yu 俞	Chen 琛	Cui 崔	Peng 朋	Xi 郗	Ben 本	Fan 范	Sheng 生
TM2 (en pinyin y sus caracteres)	Yu 余	Zhun 准	Peng 彭	Zui 叢	Peng 彭	Xi 熙	Fang 方	Jun 君

Tal como muestran los resultados, se han producido muchos cambios con respecto al texto original.

1) El orden del apellido y el nombre

Normalmente un nombre chino se escribe con el apellido primero y el nombre de pila después. Aunque es difícil comprobar si nuestro escritor ha tenido este conocimiento, los nombres que crea él sí disponen todos ellos de “paralelos asequibles” en la lengua de llegada. El TM1, que suele mantener en gran medida la sintaxis del texto original, traslada el orden del nombre y apellido tal cual aparece en el TO1. Sin embargo, el traductor del TM2 ha decidido recurrir a una adaptación: traducir “Ts'ui Pên” por “Pên Ts'ui”, “Hsi P'êng” por “P'êng Hsi”.

2) La transcripción fonética

Comparando la transcripción del texto original al pinyin y la de los textos meta, se observan contradicciones en casi todos los nombres: traducir “You Zun” (Yu Tsun) por “Yu Chen” y “Yu Zhun”, “Cui Ben” (Ts'ui Pên) por “Cui Peng” y “Peng Zui”, “Xi Peng” (Hsi P'êng) por “Xi Ben” y “Peng Xi”. Suponemos que ello se debe a dos motivos. En primer lugar, los traductores seguramente desconocen la conversión entre los sistemas Wade-Giles y pinyin. Valga como ejemplo la evidente confusión de las letras [p] y [p’], que corresponden respectivamente a [b] y [p] en pinyin:

Wade-Giles	Pinyin	TO	Transcripción correcta	TM1	TM2
[p]	[b]	Pên	Ben	Peng ☒	Peng ☒
[p’]	[p]	P'êng	Peng	Ben ☒	Peng ☑

En segundo lugar, dado que los nombres que crea Borges podrían resultar más o menos irregulares para el lector chino, los traductores, especialmente el TM2, optan por una transcripción más natural y fluida en consonancia con el contexto en el que aparece, por ejemplo, elegir apellidos muy habituales como *Yu* 余 y *Peng* 彭.

3) Amplificación

Los dos textos meta coinciden en traducir el nombre “Fang” por la *amplificación*: añadir un tratamiento no formulado en el texto original. El TM1 lo traduce por *Fan Sheng* 范生, añadiendo el tratamiento de respeto “Sheng”, que suele seguir el apellido de la persona y sólo se da a los hombres jóvenes.

La traducción que ofrece el TM2 es *Fang Jun* 方君, añadiendo un tratamiento de cortesía: *jun* 君. Ambas soluciones sirven para que el nombre cumpla con la costumbre de la onomástica china: normalmente el nombre de pila de los chinos contiene uno o dos caracteres.

En resumen, consideramos que la traducción de este tipo de nombres al chino está orientada a la cultura meta, modificados por los traductores: cambiar el orden del

nombre y apellido, adoptar transcripción más aceptable, etc. Sin embargo, varios nombres no son equivalentes a los del TO.

6.5. Los errores de traducción en el TM1 y el TM2

6.5.1. Análisis de los errores de traducción en el TM1

Reproducimos en el apéndice 3 la recopilación de todas las inadecuaciones de traducción en el TM3, en que se pueden consultar los fragmentos concretos, así como la categoría y gravedad del error de traducción⁶⁷. Tras el análisis cuantitativo hemos logrado los siguientes resultados:

Figura 26. Categorías de los errores de traducción en el TM1

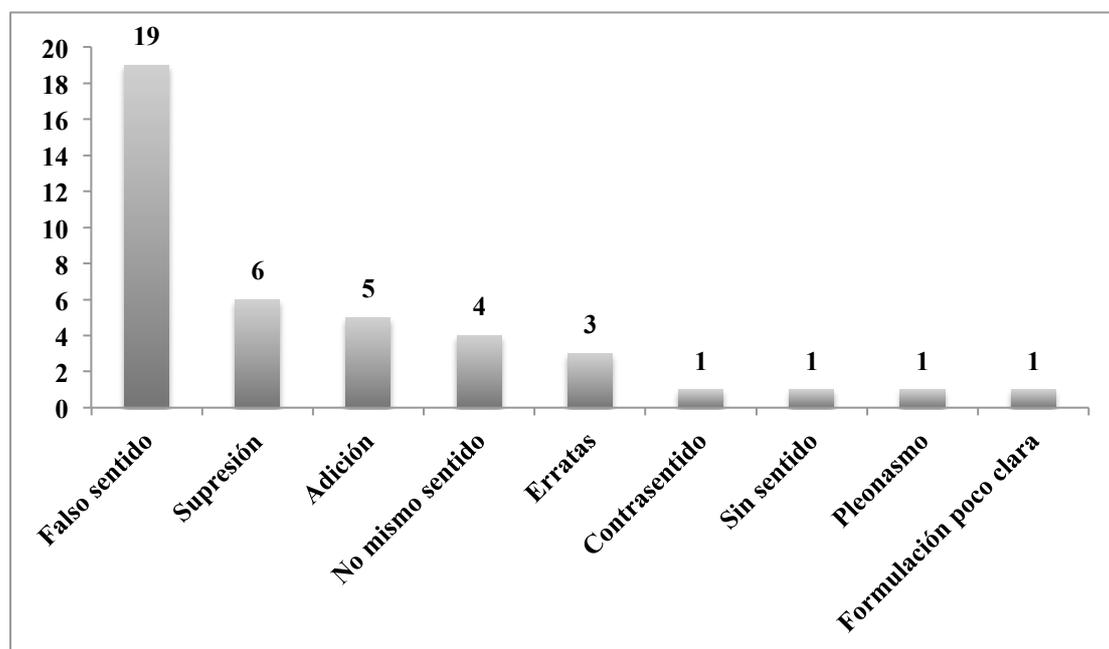


Figura 27. Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM1

Total	41
-------	----

⁶⁷ Para la definición de la valoración de la gravedad del error de traducción véase el apartado 2.11.

Errores graves	18 44%
Errores no graves	23 56%

Hemos encontrado un total de 41 errores de traducción en el TM1, casi la mitad (19 casos) corresponde a la categoría “falso sentido”: errores generados por la mala interpretación de una palabra o un segmento textual (véase los fragmentos 2, 5, 8, 9, 12, etc. en el apéndice 3). Entre todos ellos, se encuentran dos faltas de traducción provocadas probablemente por el descuido del traductor: ejemplos 1 y 10, en que se traduce “la página 242” por “la página 22”, “a las ocho y cincuenta” por “a las ocho y media”.

Encontramos un solo caso perteneciente a la categoría “contrasentido”, error más grave que el falso sentido, pero menos que el sin sentido (Delisle *et al.* 1999: 235): el fragmento 27, en que el traductor falla al traducir “ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo” por “ninguno lo inquietó y lo trabajó, **menos** el abismal problema del tiempo”.

En cuanto a la categoría considerada por Delisle como “el error de traducción más grave” (Delisle *et al.* 1999: 288), calificamos como un *sin sentido* el fragmento 30. El traductor ha optado por transcribir “el oblicuo Ts'ui Pên” como “Ts'ui Pên, quien había cogido el vicioso camino” (*zou le xielu* 走了邪路), cuya razón puede ser la equivocación del adjetivo “oblicuo”. La solución del TM1, “coger el vicioso camino”, es un dicho chino: persona que se degenera y se desvía del camino correcto. Esta expresión, muy habitual en la cultura meta, conlleva un matiz peyorativo y sin duda alguna se trata de una formulación absurda y errónea en el texto meta.

Consideramos como errores de “no mismo sentido” los fragmentos 3, 4, 6 y 7 porque la equivocación del tiempo verbal del texto original introduce un matiz diferente, por ejemplo: traducir “he llevado a término un plan” por “estoy llevando a término un plan”. La adición de informaciones superfluas quedan patentes en los ejemplos 11, 15,

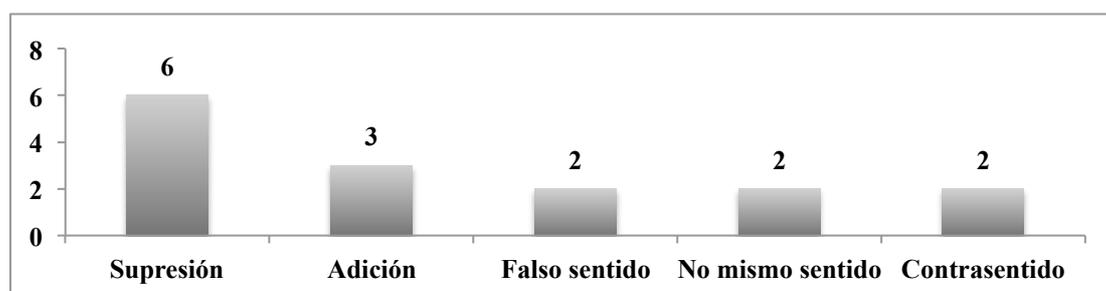
16, 19 y 25. Asimismo, encontramos 5 casos de la supresión de un elemento de sentido o un efecto estilístico del TO (ejemplos 5, 9, 17, 18 y 25).

Tal como muestran los resultados, el alto porcentaje de los falso sentidos (19 casos), no mismo sentido (4 casos) y la presencia del contrasentido (1 caso) afirman una falta de conocimientos lingüísticos del traductor. Desde una perspectiva cognitiva, la mayoría de los errores de esta categoría se producen en la fase de comprensión, como la mala interpretación de alguna palabra (por ejemplo, traducir “insospechado” por “sospechoso”, “recóndito” por “meticuloso”). Estos errores no presentan el mismo nivel de gravedad, dependiendo del grado de desviación de sentido respecto al TO y de si afectan a una idea clave del TO. En cuanto a las categorías de adición y supresión, observamos que la mayoría de estos errores no son graves. Se tratan de unos elementos lingüísticos añadidos u omitidos que el traductor considera necesarios para embellecer o facilitar el texto meta (por ejemplo, traducir “la luna” por “la luna redonda y brillante”).

Consideramos que el traductor comete fallos también en la fase de la reexpresión, tanto en la mala selección léxica que origina error de sin sentido, como en erratas, formulaciones erróneas y pleonásticas.

6.5.2. Análisis de los errores de traducción en el TM2⁶⁸

Figura 28. Categorías de los errores de traducción en el TM2



⁶⁸ Los fragmentos concretos de los errores del TM2 se pueden consultar en el apéndice 4.

Figura 29. Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM2

Total	15
Errores graves	2 13%
Errores no graves	13 87%

En el TM2 encontramos 15 errores, la mayoría de ellos se generan por la supresión injustificada de algún elemento o efecto estilístico del TO (6 casos), seguidos de los errores provocados por la adición de informaciones superfluas (3 casos). Ambas categorías derivan de la manipulación e intervención del traductor, quien omite elementos que él considera secundarios (o incomprensibles) o que dificultan una traducción fluida y concisa, y añade los que facilitan la comprensión o que enriquecen el efecto estilístico del TM. El alto porcentaje de “supresión” y “adición” revela una relación con las normas principales del TM2: traducir de manera domesticante.

Por otro lado, la cantidad de errores de comprensión (falso sentido, contrasentido, etc.) es significativamente baja. Es decir, el TM2 mantiene bastante fidelidad al texto original, con muy bajo grado de desviación de sentido. Sin embargo, cabe prestar atención a los dos errores de contrasentido (ejemplos 2 y 3), que consideramos graves porque afectan a una idea clave.

2	TO1	Pensé que ese guerrero tumultuoso y <u>sin duda feliz no sospechaba</u> que yo poseía el Secreto. (TO1: 473)
	TM2	心想那个把事情搞得一团糟、 <u>自鸣得意的武夫肯定知道我掌握秘密</u> 。(TM2: 85) <i>Xinxiang nage ba shiqing gaode yituanzao, ziming-deyi de wufu kending zhidao wo zhangwo mimi.</i> [Pensé que ese guerrero tumultuoso y <u>presumido</u> sin duda <u>sabía</u> que yo poseía el Secreto.] Adición + Contrasentido
3	TO1	[...] ahora que he llevado a término un plan que <u>nadie no calificará</u> de arriesgado. (TO1: 473)
	TM2	因为我已经实现了一个 <u>谁都不会说是冒险</u> 的计划。

	<p><i>Yinwei wo yijing shixian le yige shui dou buhui shuo shi maoxian de jihua.</i></p> <p>[ahora que he llevado a término un plan que <u>nadie calificará</u> de arriesgado.] Contrasentido</p>
--	--

Revisado el TM2, no encontramos inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada, esto se debe tanto al buen manejo del lenguaje del traductor, como a la revisión en la reedición de las *Obras Completas* de Borges realizada por la editorial Shanghai yiwen chubanshe.

6.5.3. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs

Los diagramas que presentamos a continuación muestra con claridad la cantidad de los errores de traducción en el TM1 y el TM2, así como el porcentaje de la gravedad de ellos. Con el análisis cuantitativo esperamos aportar resultados fiables para una valoración general de la calidad de traducción entre los textos meta.

Figura 30. Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM1 el TM2

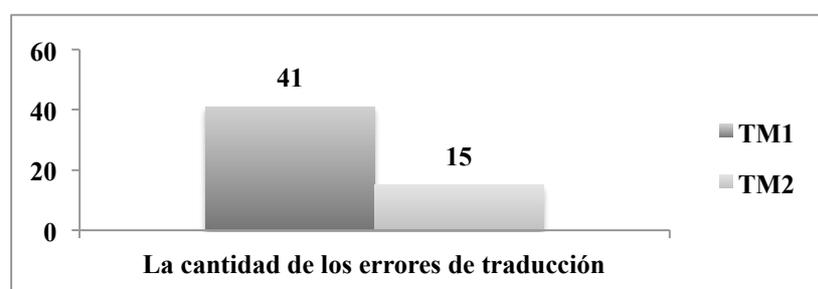
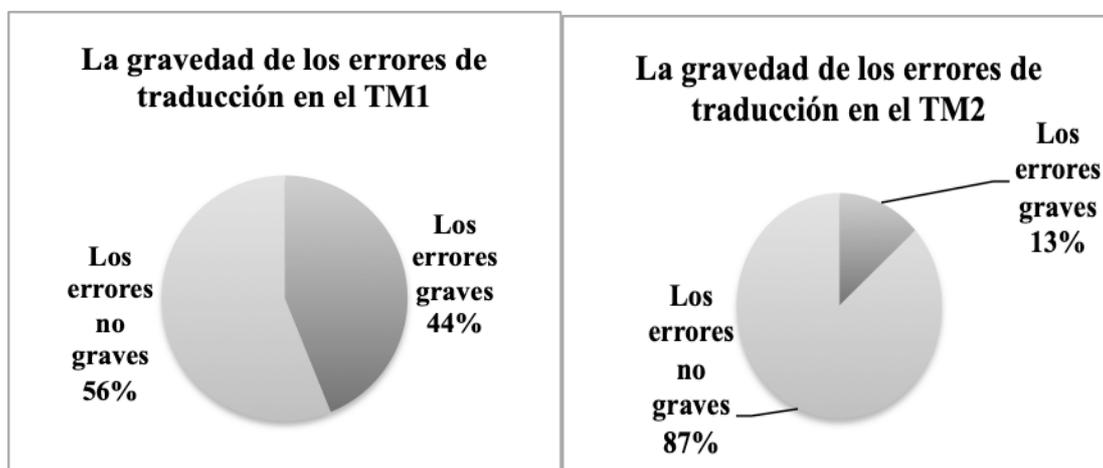


Figura 31. Comparación de la gravedad de los errores de traducción en el TM1 el TM2



Tal como muestran los resultados obtenidos, identificamos mayor cantidad de errores en el TM1, sobre todo provocados por la incorrecta interpretación del sentido del TO (“falso sentido”, “contrasentido” y “sin sentido”). Desde una perspectiva general, consideramos que el TM2 posee una alta calidad de traducción, no sólo porque transmite con alto grado de fidelidad con respecto al TO, sino que también utiliza un lenguaje correcto y bastante comprensible. En cuanto a la gravedad de los errores, en el TM1 encontramos más errores graves, que presentan mayor importancia en relación con el conjunto del TO y desviación de sentido.

7. LAS TRADUCCIONES DE “LA VIUDA CHING, PIRATA”

7.1. Análisis del texto meta 3: *Nü haidao* 女海盜 (1992)

El traductor del TM3, Chen Kaixian, famoso hispanista chino, fue decano del Departamento de Español de la Universidad de Nanjing y actualmente es director de la Facultad de Español del Instituto Jinling. Se dedica a los estudios hispánicos y publicó, a lo largo de los años 80 y 90, una gran cantidad de trabajos acerca de los escritores de habla hispana como Miguel de Cervantes, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez.

El texto meta 3 (TM3) fue publicado por primera vez en 1992 en la revista *Dangdai waiguo wenxue* (当代外国文学, “Literatura extranjera contemporánea”), bajo el título de 女海盜 (*Nü haidao*, “La mujer pirata”). En el mismo año el cuento fue incluido en *Babilun de chouqian youxi* 巴比伦的抽签游戏 [La lotería en Babilonia], colección de los cuentos cortos de Borges traducidos por Chen Kaixian y Tu Mengchao, publicada por la editorial Huacheng Chubanshe (花城出版社). Como ambos traductores cuentan con un perfil profesional de la lengua española, la obra es traducida al chino directamente del español.

Pertenciente a la serie dedicada a “La selección de la literatura extranjera del siglo XX” (20 世纪外国文艺精粹), en el prólogo Chen Kaixian afirma que este libro tiene la intención de mostrar al lector chino, de manera panorámica, las distintas etapas de la creación literaria de Borges. Por orden cronológico se seleccionan los cuentos publicados entre los años 1935 (*Historia universal de la infamia*) y 1975 (*El libro de arena*). Chen traduce 26 de los 31 cuentos seleccionados. Esta colección también pertenece a la selección del “Proyecto editorial clave” del VIII Plan Quinquenal (1991-1995) del gobierno chino, por lo que confirmamos cierto tipo de mecenazgo por parte del gobierno.

Cabe señalar que, por diversos motivos, esta colección no disfruta de gran difusión entre el lector chino. En primer lugar, sólo un año después de su publicación salió una colección de la editorial Yunnan Renmin Chubanshe (traducida por Wang Yongnian), y esta última incluye más cantidad de las obras representativas de Borges de distintos géneros literarios. Por otro lado, debido a su escasa difusión en las bibliotecas públicas y universitarias, esta colección no ha recibido suficiente atención por parte de los lectores, sobre todo los jóvenes interesados en la literatura extranjera.

1) La primera de las normas que rigen en el TM3 es **la reducción de los detalles descriptivos y los nombres de los personajes.**

A lo largo del TM3 se han omitido varios elementos del texto origen, los dos más destacables son la supresión de los nombres de los piratas y la reducción del reglamento redactado por la viuda Ching, dado que su omisión puede ejercer cierto impacto en la comprensión del cuento del lector meta:

1	TO2	Los jefes se llamaban Pájaro y Piedra, Castigo de Agua de la Mañana, Joya de la Tripulación, Ola con muchos Peces y Sol Alto. (TO2: 307)
	TM3	每只船上都有一名船长。(TM3: 22) <i>Meizhi chuanshang dou you yiming chuanzhang.</i> [Cada barco contaba con un jefe.]
2	TO2	“El comercio con las mujeres arrebatadas en las aldeas queda prohibido sobre cubierta; deberá limitarse a la bodega y nunca sin el permiso del sobrecargo. La violación de esta ordenanza es la muerte.” (TO2: 308)
	TM3	“严禁在船上贩卖妇女。违令者斩。”(TM3: 22) <i>Yanjin zai chuanshang fanmai funü. Weiling zhe zhan.</i> [La venta de las mujeres queda prohibida en el barco. La violación de esta ordenanza es la muerte.]

Además, el TM3 opta por eliminar los elementos lingüísticos “secundarios”, sobre todo los adjetivos, por ejemplo, traduce “el profundo y precario pistolón” por “el pistolón”, “el sable fiel” por “el sable”.

2) Segunda norma: Recurrir al uso del estilo del chino clásico (*wenyanwen*) al traducir cierto pasaje

Cabe recordar el pasaje peculiar mencionado anteriormente: el edicto que promulgó el emperador Jiaqing. Siendo una invención de Borges según su concepción del estilo imperial chino, para traducir estas líneas el traductor del TM3 recurre al chino clásico (*wenyanwen*, 文言文), la lengua escrita en la antigua China y considerada como lengua culta y arcaica en la actualidad.

3) Tercera norma: Introducir notas al pie de página

	TO2	TM3	TM4
Notas al pie de página	0	4	2

En el TM3 encontramos 4 notas al pie de página, todas ellas son introducidas por el traductor. Dos de ellas sirven para añadir datos geográficos: Annam y Si-Kiang. Las otras dos tienen el propósito de explicar algún término léxico o contexto que el traductor considera imprescindibles para la comprensión:

3	TO2	Anne, despectiva, dio con esa áspera variante de la reconvencción de Aixa a Boabdil [...] (TO2: 306)
	TM3	<p>安内鄙夷地模仿着阿依克萨教训其儿子沙波阿迪尔的口吻^①，嘲讽地说道 [...] (TM3: 20)</p> <p><i>Annei biyi de mofang zhe Ayikesa jiaoxun qi erzi Shaboadier de kouwen, chaofeng de shuo dao.</i></p> <p>[Anne, despectiva, imitó la reconvencción de Aixa a su hijo Boabdil, dijo mofándose...]</p>
	Nota	<p>这里指的是《摩尔人的感叹》中的传说。沙波阿迪尔是西班牙格拉纳达的最后一个摩尔人君主。他曾数次被逐。据说，他的母亲阿依克萨对他说：“你像女人一样哭泣并不是坏事，但你不知道像男人一样捍卫自己的尊严。”</p> <p><i>Zheli moer ren de gantan zhong de chuanshuo. Shaboadier shi xibanya gelanada de zuihou yige moer ren junzhu. Ta ceng shuci bei zhu. Jushuo, tade muqin</i></p>

		<p><i>Ayikesa duita shuo: “Ni xiang nüren yiyang kuqi bing bushi huaishi, dan ni bu zhidao xiang nanren yiyang hanwei ziji de zunyan.”</i></p> <p>[Se refiere a la leyenda de <i>El suspiro del moro</i>. Boabdil fue el último rey moro de Granada. Fue expulsado varias veces. Según dicen, su madre Aixa le dijo: “Llora como una mujer lo que no supiste defender como hombre.”]</p>
4	TO2	Ting-Kvei (TO2: 309)
	TM3	<p>丁馗[㊟]。(TM3: 24)</p> <p><i>Ding Kui</i></p>
	Nota	<p>丁馗的“馗”是取自钟馗，有打鬼之意。</p> <p><i>Ding Kui de “kui” shi quzi Zhong Kui, you dagui zhi yi.</i></p> <p>[<i>Kui</i> viene de <i>Zhong Kui</i>⁶⁹, que significa “cazador de los fantasmas”.]</p>

En el ejemplo 3, la nota está al servicio de añadir informaciones del “Suspiro del Moro”, una leyenda española conocida en la comunidad origen pero que muy probablemente desconoce el lector meta y que constituiría un escollo para la comprensión.

Creemos muy interesante el ejemplo 4, dado que la intervención del traductor queda bastante patente, pero errónea. Como hemos mencionado en el apartado 4.2.1.1., el nombre del general Ting-Kvei, junto con muchos otros, está registrado en *Jing Hai Fen Ji*, escrito con caracteres tradicionales chinos: 許廷桂 (Ting Kwei Heu, en pinyin: Xu Tinggui). Sin duda, el traductor no ha tenido en cuenta este vínculo y lo traduce por *Ding Kui*. La solución en sí es aceptable, pero la nota en que se explica la relación de este personaje con Zhong Kui, el conquistador de fantasmas, es absurda y engañosa, aunque sí comparten los dos nombres una pronunciación parecida.

⁶⁹ Zhong Kui es una figura en la mitología china, tradicionalmente considerada como el vencedor de los demonios y seres malvados.

7.2. Análisis del texto meta 4: *Nü haidao Zheng Guafu* 女海盜鄭寡婦 (2015)

El texto meta 4 fue redactado a mediados de la década de los 90 por Wang Yongnian. La traducción fue realizada directamente del español, publicada en el tomo “Novela” la las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges de la editorial Zhejiang Wenyi Chubanshe (1999), con el título de 女海盜金寡婦 (en pinyin: *Nü haidao Jin Guafu*).⁷⁰ Al igual que el TM2, la misma traducción es reeditada en las *Obras Completas* de Borges (2015), incluida en *Egun liezhuan* 惡棍列傳 [Historia universal de la infamia], una de las 16 colecciones de las *Obras completas* de Jorge Luis Borges publicadas en 2015. Ésta última es la que manejamos en nuestra investigación. Comparándola con la versión de 1999, la mayor modificación del TM4 (2015) consiste en el cambio del nombre de la protagonista.

1) La primera de las normas que rigen en el TM4 es **hacer una traducción fluida y natural**.

Los rasgos que caracterizan el TM4 consisten en la domesticación de los elementos culturales y el empleo de las frases hechas (*chengyu*).

a) Domesticación de los elementos culturales

El traductor ha optado por muchos términos habituales para la comunidad meta, los que conllevan una carga cultural muy especial, capaces de crear un ambiente coherente con el contexto histórico del cuento. Presentamos los ejemplos más representativos:

5	TO2	[...] los habitantes despavoridos imploraron con dádivas y lágrimas el socorro <u>imperial</u> . (TO2: 306)
	TM4	当地居民水深火热，向 <u>朝廷</u> 进贡，痛哭流涕地请求救援。(TM4: 29) <i>Dangdi jumin shuishen-huore, xiang chaoting jingong, tongkui-liuti de qingqiu</i>

⁷⁰ Cabe señalar que muchas traducciones de Wang Yongnian fueron incluidas en las *Obras de Borges* de la editorial Hainan guoji xinwen chuban zhongxin (海南国际出版中心) en 1996. Sin embargo, es una publicación sin autorización del autor ni del traductor.

		<i>jiuyuan.</i> [Los habitantes, en desesperante situación, imploraron con dádivas y lágrimas el socorro del chaoting ⁷¹ .]
6	TO2	Entregó su alma a <u>las divinidades del mar</u> . (TO2: 307)
	TM4	(他) 便去 <u>龙王</u> 那里报到了。 (TM4: 29) <i>(Ta) bian qu longwang nali baodao le.</i> [Se presentó ante el Rey Dragón .]
7	TO2	... Por consiguiente te encomiendo el castigo, Almirante Kvo-Lang. (TO2: 308)
	TM4	……为此, 朕命 <u>水师统带</u> 郭朗前去征讨海盗, 予以严惩。 (TM4: 32) <i>... Weici, zhen ming shuishi tongdai Guo Lang qianqu zhengtao haidao, yuyi yancheng.</i> [... Por consiguiente encomiendo al tongdai ⁷² de la flota Kvo-Lang, a imponer castigos severos a los piratas.]
8	TO2	<u>El comando</u> recayó esta vez en Ting-Kvei. (TO2: 309)
	TM4	这次的 <u>帅印</u> 交给一个名叫丁贵的官员。 (TM4: 33) <i>Zheci de shuaiyin jiaogei yige ming jiao Ding Gui de guanyuan.</i> [Esta vez el sello del comandante fue entregado a un oficial llamado Ting-Kvei.]

b) El empleo de las expresiones hechas (*chengyu*)

Siendo una traducción fluida y transparente, volvemos a observar las características idiosincrásicas del traductor Wang Yongnian en el TM: el buen manejo del chino clásico y su preferencia por el *chengyu*.

En el TM4, de sólo unos 2700 caracteres chinos, la frecuencia del empleo del *chengyu* y otras expresiones de cuatro caracteres es bastante alta (60 en total, 240 caracteres),

⁷¹ *Chaoting* (朝廷) se refiere a la corte noble, el cuerpo gobernante superior de la dinastía china.

⁷² *Tongdai* (统带) es un cargo militar de empleo exclusivo en la dinastía Qing, que suele ejercer el mando en un regimiento.

representando un 8.9%. Merece la pena señalar la traducción de la siguiente oración larga, en que tanto la estructura sintáctica como el orden léxico han sido adaptados a través del empleo de las frases hechas de cuatro caracteres:

	TO2	Lo cierto es que organizó una segunda (expedición), terrible <u>en estandartes(1)</u> , <u>en marineros</u> , <u>en soldados(2)</u> , <u>en pertrechos de guerra</u> , <u>en provisiones(3)</u> , <u>en augures y astrólogos(4)</u> . (TO2: 309)
9	TM4	<p>有一点可以确定：他组织了第二次讨伐船队，配备大量<u>水手士兵(2)</u>，<u>武器粮草(3)</u>，经过<u>占星问卜(4)</u>后，选择了一个<u>黄道吉日(i)</u>，<u>大张旗鼓(1)</u>、<u>浩浩荡荡(ii)</u>地出发了。(TM4: 33)</p> <p><i>You yidian keyi queding: ta zuzhi le di erci taofa chuandui, peibei daliang shuishou-shibing(2), wuqi-liangcao(3), jingguo zhanxing-wenbu(4), xuanze le yige huangdao-jiri(i), dazhang-qigu(1), haohao-dangdang(ii) de chufa le.</i></p> <p>[Lo cierto es: organizó una segunda expedición, provista de gran cantidad de <u>marineros y soldados(2)</u>, <u>pertrechos de guerra y provisiones(3)</u>, <u>tras consultar la astrología y la adivinación(4)</u>, eligió <u>un día bendecido en el calendario amarillo(i)</u>, <u>partió a banderas desplegadas(1)</u> y <u>a gran escala(ii)</u>.]</p>

Tal como ilustra este ejemplo, el traductor reemplaza la forma de parataxis que tiene el texto original por expresiones de cuatro caracteres con el significado parecido. Entre ellas, algunas mantienen el mismo orden sintáctico y morfológico que el texto original (expresiones 2, 3, 4), mientras que en la (1) se han producido cambios: se traduce “terrible en estandartes” por *dazhang-qigu* 大张旗鼓, que literalmente significa “las banderas y tambores desplegados”, para describir la magnitud del ataque. También observamos dos expresiones que no se encuentran en el TO: (i) y (ii).

Vemos que algunas expresiones, procedentes de la literatura o del chino clásico, conllevan cierta carga cultural y transmiten una connotación histórico-cultural peculiar, así como un regusto fuerte de la lengua china. Por ejemplo, la expresión (i) *huangdao-jiri* (黄道吉日, “un día bendecido del calendario amarillo”) se refiere a las fechas auspiciosas en las que conviene realizar ciertas actividades, que es un término exclusivo del calendario lunar chino, también llamado el “calendario amarillo”

(*huangli*, 黄历). Como una costumbre estrechamente vinculada a la astrología y la adivinación chinas, el traductor opta por añadir este término para que la traducción logre así más adecuación contextual para el lector meta.

Sin embargo, como consecuencia, el efecto estilístico que aportan estas expresiones no siempre es equivalente al del texto original, aunque las frases parecen bastante esmeradas y fluidas para el lector meta. En nuestro caso, aunque es insensato comparar la longitud de la oración en español y en chino, es llamativo comprobar que la solución que aporta el TM4 es mucho más larga (66 caracteres) que el texto original (24 palabras), pero menos concisa en cuanto al estilo léxico. Asimismo, el empleo repetido de las frases hechas supone un nivel de domesticación bastante alto, y también causa cierta desviación por parte del lector meta, en cuanto a la concepción estilística del cuento de Borges.

2) Segunda norma: traducir el nombre de la protagonista teniendo en cuenta la fuente histórica del cuento.

Como ya hemos apuntado en el capítulo 4, la protagonista de este cuento es la famosa pirata Zheng Yisao⁷³ (1775-1844). Debido a los cambios producidos por los distintos sistemas de transcripción, el apellido que utiliza Borges es “Ching”. Sin el conocimiento de la fuente original es inevitable que surjan variaciones al traducirlo al chino. El caso de la protagonista resulta interesante porque en la primera versión de la traducción de Wang Yongnian el nombre era traducido por 金寡妇 (Jin Guafu, que significa “la viuda Jin”), nombre muy difundido entre los lectores chinos incluso hasta la actualidad. Sin embargo, en el TM4 publicado en 2015 se decide cambiar el apellido por 郑 (*Zheng*), suponiendo una afirmación de la fuente de la historia. Cabe recordar que este cambio fue realizado por los editores, en vez del propio traductor Wang Yongnian, quien falleció en 2012.

⁷³ Significado literal: la mujer de Zheng Yi.

3) Tercera norma: recurrir al uso del estilo del chino clásico (*wenyanwen*) al traducir cierto pasaje

Para traducir el edicto imperial anteriormente mencionado, el traductor del TM4 recurre al chino clásico (*wenyanwen*). Es una norma que comparten el TM3 y el TM4, pero los dos textos meta difieren enormemente en el manejo del lenguaje clásico del traductor y el grado de fidelidad respecto al TO, algo que analizaremos más adelante.

7.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta

Figura 32. Comparación de las normas presentes en el TM3 y el TM4

	TM3	TM4
1ª norma	Reducir los detalles descriptivos y los nombres de los personajes.	Hacer una traducción fluida y natural.
2ª norma	Introducir notas al pie de página	Traducir el nombre de la protagonista teniendo en cuenta la fuente histórica del cuento.
3ª norma	Recurrir al uso del estilo del chino clásico (<i>wenyanwen</i>) al traducir cierto pasaje.	Recurrir al uso del estilo del chino clásico (<i>wenyanwen</i>) al traducir cierto pasaje.

Teniendo en cuenta las normas que operan sobre los dos textos meta, a continuación, abordaremos cuestiones más concretas de la identificación y clasificación de los culturemas.

7.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “La viuda Ching, pirata”

7.4.1. Identificación de los culturemas en el TO2 y su traducción en los textos meta

Hemos encontrado los siguientes elementos verbales que actúan como culturemas en el TO2:

Figura 33. Identificación y clasificación de los culturemas en “La viuda Ching, pirata”

Medio natural	No encontrado
Patrimonio cultural	1. Mary Read 2. Anne Bonney 3. John Rackam 4. Aixa y Boabdil 5. Las divinidades del mar
Cultura social	6. Consorcio 7. Almirante
Cultura lingüística	8. Nombres de los piratas 9. Brillo de la Verdadera Instrucción

1) Medio natural

El cuento “La viuda Ching, pirata” está situado a finales del siglo XVIII, en las aguas del sur de China, “desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam”. No hemos encontrado culturemas pertenecientes a este ámbito, dado que la proximidad geográfica hace que los referentes culturales del ámbito del medio natural sean conocidos para el lector chino, tales como juncas, arrozales, etc.

2) Patrimonio cultural

1	TO2	Una de ellas fue Mary Read , que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella. (TO2: 306)
	TM3	有一个名叫玛丽·瑞特的女海盗曾经说过，海盗这职业不是所有的人都能干得了的，要想成为一个名副其实的海盗，就要像她一样有无比的勇气和胆量。(TM3: 19) <i>You yige mingjiao Mali Ruite de nü haidao cengjing shuoguo, haidao zhe zhiye bushi suoyou de ren dou neng gan de liao de, yao xiang chengwei yige mingfu-qishi de haidao, jiuyao xiang ta yiyang you wubi de yongqi he danliang.</i> [Una pirata llamada Mary Read declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser

		un hombre de coraje, como ella.] Préstamo
	TM4	<p>其中一个<u>是玛丽·里德</u>，她曾宣称海盗这一行不是人人都能干的，若要干得有声有色，必须像她那样是个真正的男子汉。(TM4: 28)</p> <p><i>Qizhong yige shi <u>Mali Lide</u>, ta ceng xuancheng haidao zhe yihang bushi renren douneng gan de, ruoyao gande yousheng-youse, bixu xiangta nayang shige zhenzheng de nanzihan.</i></p> <p>[Una de ellas fue Mary Read, que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella.] Préstamo</p>
2	TO2	Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney , que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves. (TO2: 306)
	TM3	<p>加勒比海域的另一名女海盗是<u>安内·波内依</u>。她出身于爱尔兰的一个达官贵人家庭。高高的胸脯和火红的头发特别引人瞩目，她曾不止一次地在海上冒险。(TM3: 20)</p> <p><i>Jialebi haiyu de ling yiming nü haidao shi <u>Annei Boneiyi</u>. Ta chushen yu aierlan de yige daguan-guiren jiating. Gaogao de xiongpu he huohong de toufa tebie yinren-zhumu, ta ceng buzhi yici de zai haishang maoxian.</i></p> <p>[Otra pirata del Mar Caribe fue Anne Bonney, que era una irlandesa de una familia aristocrática, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó en el mar.] Préstamo</p>
	TM4	<p>那一带海域的另一个女海盗名叫<u>安妮·邦尼</u>，她是爱尔兰人，长得光彩照人，高耸的乳房，火红的头发，接舷近战时，她不止一次冒险跳上敌船。(TM4: 28)</p> <p><i>Na yidai haiyu de ling yige nü haidao mingjiao <u>Anni Bangni</u>, ta shi aierlan ren, zhangde guangcai-zhaoren, gaosong de rufang, huohong de toufa, jiexian jinzhan shi, ta buzhi yici maoxian tiaoshang dichuan.</i></p> <p>[Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves.] Préstamo</p>
3	TO2	Su amante, el capitán John Rackam , tuvo también su nudo corredizo en esa función. (TO2: 306)
	TM3	<p>安内的情人<u>约翰·拉坎</u>船长也被同时绞死。(TM3: 20)</p> <p><i>Annei de qingren <u>Yuehan Lakan</u> chuanzhang ye bei tongshi jiaosi.</i></p> <p>[Su amante, el capitán John Rackam, fue ahorcado junto con ella.] Préstamo</p>

TM4	她的情人， <u>约翰·拉克姆</u> 船长，也在那个场合给套上绞索。(TM4: 28) <i>Ta de qingren, Yuehan Lakemu chuanzhang, yezai nage changhe gei taoshang jiaosuo.</i> [Su amante, el capitán John Rackam , tuvo también su nudo corredizo en esa función.] Préstamo
------------	---

Los primeros tres culturemas pertenecen a una subdivisión de este ámbito: personajes históricos, más concretamente, tres piratas de gran fama en el mundo occidental. Al traducir los nombres extranjeros al chino, lo habitual es recurrir a la transcripción, y si se trata de personajes de amplio reconocimiento, existe una traducción fija que normalmente no se puede cambiar. Por ejemplo, “Borges” es traducido como 博尔赫斯 (pinyin: *bo er he si*) y no se puede escribir con otros caracteres aunque tengan la misma pronunciación. Y en caso contrario, si el personaje no es ampliamente conocido, es posible que cada traductor proponga su propia solución⁷⁴.

En el ejemplo 1, el TM3 traduce “Mary Read” por *Mali Ruite* 玛丽·瑞特, solución que clasificamos como *préstamo naturalizado*. Y la traducción que ofrece el TM4, *Mali Lide* 玛丽·里德, a pesar de ser *préstamo*, es una traducción relativamente más difundida en la cultura meta. Lo mismo ocurre en los ejemplos 2 y 3 (Anne Bonney y Jack Rackam), aunque los dos textos meta coinciden en traducir mediante transcripción, valoramos que el TM3 tiende a traducir más libremente, considerando solamente la pronunciación del nombre original, mientras que el TM4 opta por las traducciones fijas, más reconocidas en la lengua meta.

Dado que Mary Read, Anne Bonny y John Rackam no son personajes que cuentan con traducciones estrictamente incambiables en la cultura meta, consideramos aceptables ambas soluciones que ofrecen el TM3 y el TM4.

⁷⁴ En la traducción de los nombres extranjeros al chino, la selección de los caracteres no es arbitraria: existen caracteres utilizados con más frecuencia, normas que se suele seguir, así como diccionarios y manuales al respecto. En el caso de la traducción español-chino, en 1963 la editorial Shangwu yinshuguan publicó *Manual de traducción de los nombres españoles*, que fue posteriormente reeditado por la editorial Xinhua chubanshe en 1984.

4	TO2	Anne, despectiva, dio con esta áspera variante de la reconvención de Aixa a Boabdil : “Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro”. (TO2: 306).
	TM3	<p>安内鄙夷地模仿着阿依克萨教训其儿子沙波阿迪尔的口吻^①，嘲讽地说道：“你若是像人一样地英勇奋斗过，就不会被人像狗一样地绞死。”</p> <p>① 这里指的是《摩尔人的感叹》中的传说。沙波阿迪尔是西班牙格拉纳达的最后一个摩尔人君主。他曾数次被逐。据说，他的母亲阿依克萨对他说：“你像女人一样哭泣并不是坏事，但你不知道像男人一样捍卫自己的尊严。” (TM3: 20)</p> <p><i>Annei biyi de mofang zhe ayikesa jiaoxun qi erzi shaboadier de kouwen, chaofeng de shuo dao: “ni ruoshi xiang ren yiyang de yingyong fendou guo, jiu buhui bei ren xiang gou yiyang de jiaosi.”</i></p> <p><i>Zheli zhide shi moer ren de gantan zhong de chuanshuo. Shaboadier shi xibanya gelanada de zuihou yige moer ren junzhu. Ta ceng shuci bei zhu. Jushuo, tade muqin ayikesa duita shuo: “ni xiang nüren yiyang kuqi bing bushi huaishi, dan ni bu zhidao xiang nanren yiyang hanwei ziji de zunyan.”</i></p> <p>[Anne, despectiva, imitó la reconvención de Aixa a su hijo Boabdil^①, dijo mofándose: “Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro”.</p> <p>Nota: Se refiere a la leyenda de <i>El suspiro del moro</i>. Boabdil fue el último rey moro de Granada. Fue expulsado varias veces. Según dicen, su madre Aix a le dijo: “Llora como una mujer lo que no supiste defender como hombre.”] Préstamo + amplificación</p>
	TM4	<p>安妮用艾克萨责备博阿布迪尔¹的话鄙夷地责备拉克姆说：“假如你像个男子汉那样战斗，你就不会像条狗似的被人绞死。”</p> <p>¹ Boabdil (1460-1533), 格拉纳达最后一个摩尔人的国王，1492 年被西班牙征服。艾克萨是博阿布迪尔的母亲，指责儿子没有捍卫男子汉的尊严，保卫好国家。 (TM4: 28)</p> <p><i>Anni yong aikesa zebei boabudier de hua biyi de zebei lakemu shuo: “jiaru ni xiangge nanzihan nayang zhandou, ni jiu buhui xiang tiao gou shide bei ren jiaosi.”</i></p> <p><i>Boabdil (1460-1533), gelanada zuihou yige moer ren de guowang, 1492 nian bei xibanya zhengfu. Aikesa shi boabudier de muqin, zhize erzi meiyou hanwei nanzihan de zunyan, baowei hao guojia.</i></p> <p>[Anne, despectiva, dio con la reconvención de Aixa a Boabdil: “Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro”.</p> <p>Nota: Boabdil (1460-1533) fue el último rey moro de Granada, conquistado por España en 1492. Aix a, madre de Boabdil, critica a su hijo</p>

		por no haber defendido el honor del hombre ni haber protegido el país.] Préstamo + amplificación
--	--	--

En el ejemplo 4, los dos textos meta coinciden en trasladar el culturema de “Aixa” y “Boabdil” mediante el doblete *préstamo* y *amplificación* (nota al pie de página), con el objetivo de explicar el contexto histórico de la leyenda del “Suspiro del Moro”, la que probablemente desconoce el lector meta.

5	TO2	La golosina fue fatal: el antiguo almirante y jefe novel de los Establos Imperiales entregó su alma a las divinidades del mar . (TO2: 307)
	TM3	<p>毒性是致命的。过去的帮头、新任命的御马监总督把他的灵魂奉献给了海中的神明。(TM3: 21)</p> <p><i>Duxing shi zhiming de. Guoqu de bangtou, xin renming de yumajian zongdu ba tade linghun fengxian gei le haizhong de shenming.</i></p> <p>[La golosina fue fatal: el antiguo cabeza de banda y gobernador novel de los Establos Imperiales entregó su alma a las divinidades del mar.] Traducción literal</p>
	TM4	<p>郑因为口腹之欲丧了性命：先前的首领、新任命的御马监总管便去龙王那里报到了。(TM4: 29)</p> <p><i>Zheng yinwei koufu-zhiyu sang le xingming: xianqian de shouling, xin renming de yumajian zongguan bian qu longwang nali baodao le.</i></p> <p>[Zheng perdió la vida por la golosina: el antiguo jefe y administrador novel de los Establos Imperiales se presentó ante el Rey Dragón.] Adaptación</p>

En Occidente “la divinidad del mar” suele referirse a un dios de la mitología griega, Poseidón. El término funciona como culturema porque no disfruta de la misma connotación en la cultura meta. El TM3 lo traduce literalmente, *haizhong de shenming* (海中的神明, “la divinidad del mar”), mientras que el TM4 recurre a un término exclusivo de la mitología china, *longwang* (龙王, “el Rey Dragón”), la deidad del agua y la lluvia que habita en su palacio bajo el agua, por lo que valoramos la técnica como *adaptación*. Entendemos que la solución del traductor se debe al motivo de adaptar el elemento cultural al máximo posible al entorno de la cultura meta, traduciéndolo por un personaje mitológico muy conocido para el lector chino.

3) Cultura social

6	TO2	Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron un consorcio y nombraron almirante a un tal Ching, hombre justiciero y probado. (TO2: 306)
	TM3	<p>在 1797 年左右，黄海上许多海盗船的赞助者建立了一个帮会，任命了一个姓秦的为帮头。 (TM3: 20)</p> <p><i>Zai 1797 nian zuoyou, huanghai shang xuduo haidao chuan de zanzhu zhe jianli le yige banghui, renming le yige xing qin de wei bangtou.</i></p> <p>[Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron una banda y nombraron cabeza de banda a un tal Ching.]</p> <p>Adaptación</p>
	TM4	<p>一七九七年前后，黄海众多的海盗船队的股东们成立了康采恩，任命一个老谋深算、执法严厉的姓郑的人充当首领。 (TM4: 28)</p> <p><i>Yiqijiuqi nian qianhou, huanghai zhongduo de haidao chuandui de gudong men chengli le kangcaien, renming yige laomou-shensuan, zhifa-yanli de xing zheng de ren chongdang shouling.</i></p> <p>[Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron un consorcio y nombraron jefe a un tal Ching, hombre justiciero y probado.] Préstamo</p>

Para traducir “consorcio”, la solución ofrecida por el TM3 es *banghui* (“banda”), término muy reconocido en la cultura china que se refiere a las sociedades secretas, normalmente relacionadas con la mafia, por lo que catalogamos la técnica como una *adaptación*. El caso del TM4 es más peculiar, en vez de recurrir a un término paralelo existente en la lengua meta, el traductor opta por una palabra obviamente transcrita de una lengua extranjera: *kangcaien* (康采恩, en alemán: *Konzern*, en inglés: *Concern*), es un tipo de grupo de empresas común en Europa, particularmente en Alemania. Esta solución ocasiona una incompatibilidad con el contexto histórico en que se asienta el cuento.

7 (1)	TO2	Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron un consorcio y nombraron almirante a un tal Ching, hombre justiciero y probado. (TO2: 306)
----------	------------	---

	<p>TM3 在 1797 年左右，黄海上许多海盗船的赞助者建立了一个帮会，任命了一个姓秦的为<u>帮头</u>。(TM3: 20)</p> <p><i>Zai 1797 nian zuoyou, huanghai shang xuduo haidao chuan de zanzhu zhe jianli le yige banghui, renming le yige xing qin de wei bangtou.</i></p> <p>[Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron una banda y nombraron cabeza de banda a un tal Ching.] Adaptación</p>
	<p>TM4 一七九七年前后，黄海众多的海盗船队的股东们成立了康采恩，任命一个老谋深算、执法严厉的姓郑的人充当<u>首领</u>。(TM4: 28)</p> <p><i>Yiqijiuqi nian qianhou, huanghai zhongduo de haidao chuandui de gudong men chengli le kangcaien, renming yige laomou-shensuan, zhifa-yanli de xing zheng de ren chongdang shouling.</i></p> <p>[Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron un consorcio y nombraron jefe a un tal Ching, hombre justiciero y probado.] Generalización</p>
	<p>TO2 ... Por consiguiente te encomiendo el castigo, Almirante Kvo-Lang. (TO2: 308)</p>
7 (2)	<p>TM3 ……故，朕令郭郎帅兵前往。(TM3: 23)</p> <p><i>...Gu, zhen ling Guo Lang shuaibing qianwang.</i></p> <p>[... Por consiguiente encomiendo a Guo Lang.] Reducción</p>
	<p>TM4 ……为此，朕命水师统带郭朗前去征讨海盗，予以严惩。(TM4: 32)</p> <p><i>...Weici, zhen ming shuishi tongdai Guo Lang qianqu zhengtao haidao, yuyi yancheng.</i></p> <p>[... Por consiguiente encomiendo al tongdai de la flota Guo Lang, a imponer castigos severos a los piratas.] Adaptación</p>

La misma palabra “almirante” aparece en distintos contextos en nuestro TO. En el texto 7(1), el TM3 recurre a un término típico de la cultura meta: *bangtou* (帮头, “cabeza de banda”), técnica que calificamos como una *adaptación*. *Bangtou* es el título que recibe el capo de la mafia china, en consonancia con la palabra “banda” que se utiliza en la misma oración. El TM4 opta por un término más general: *shouling* (首领, “jefe, líder”), clasificamos la técnica como una *generalización* en vez del *equivalente acuñado*, dado que el término paralelo en la lengua de llegada sería *jiangjun* 将军 o *siling* 司令. Suponemos que el traductor prefiere anular la carga

militar que tiene la palabra “almirante” porque en la cultura meta tal cargo no corresponde al perfil de un pirata.

En cuanto al texto 7(2), El TM3 no recoge la palabra “almirante”, por lo que consideramos la técnica utilizada como una *reducción*. El TM4 ha elegido un término con mucha carga cultural: *shuishi tongdai* (水师统带, que significa comandante de la flota). *Shuishi* es el término utilizado en la antigua China que se refiere a la flota. *Tongdai* es un cargo militar de empleo exclusivo en la dinastía Qing, que suele ejercer el mando en un regimiento. Catalogamos la técnica utilizada en esta solución como *adaptación*.

4) Cultura lingüística

8	TO2	Los jefes se llamaban Pájaro y Piedra, Castigo de Agua de la Mañana, Joya de la Tripulación, Ola con Muchos Peces y Sol Alto. (TO2: 307)				
		Pájaro y Piedra	Castigo de Agua de la Mañana	Joya de la Tripulación	Ola con Muchos Peces	Sol Alto
	TM3	Reducción	Reducción	Reducción	Reducción	Reducción
TM4	鸟石 <i>Niaoshi</i> [Pájaro y Piedra] Traducción literal	潮戒 <i>Chaojie</i> [Castigo de la Marea] Compresión lingüística	队宝 <i>Duibao</i> [Joya de la Tripulación] Traducción literal	鱼浪 <i>Yulang</i> [Pez y Ola] Compresión lingüística	杲日 <i>Gaori</i> [Sol brillante] Creación discursiva	

Una de las dificultades de la traducción de este cuento del español al chino consiste en el trasvase de los nombres de los piratas. Como observamos en el ejemplo 6, el TM3 suprime la oración completa y no recoge ningún nombre. El TM4 ha traducido literalmente, a pesar de realizar varios cambios mediante técnicas de *compresión lingüística* y *creación discursiva*, para disminuir la rareza de los inverosímiles

nombres. Cabe señalar que el traductor ha sintetizado algunos elementos lingüísticos para que todos los nombres estén compuestos por dos caracteres, logrando así un efecto rítmico.

9	TO2	Dejó de ser la Viuda; asumió un nombre cuya traducción española es <u>Brillo de la Verdadera Instrucción</u> . (TO2: 310)
	TM3	<p>不过，这时她已不叫秦寡妇了，她有了另一个名字，译成西班牙文的意思为“真理之光”。(TM3: 25)</p> <p><i>Buguo, zheshi ta yi bujiao Qin Guafu le, ta you le ling yige mingzi, yicheng xibanya wen de yisi wei “zhenli zhi guang”.</i></p> <p>[Sin embargo, dejó de ser la Viuda; asumió un nombre cuya traducción española es <u>Brillo de la Verdadera Instrucción</u>.] Traducción literal</p>
	TM4	<p>她不再叫郑寡妇了，起了另一个名字，叫“慧光”。(TM4: 34)</p> <p><i>Ta buzai jiao Zheng Guafu le, qi le ling yige mingzi, jiao “Huiguang”.</i></p> <p>[Dejó de ser la Viuda; asumió un nombre, <u>Brillo de la Instrucción</u>.] Compresión lingüística + Traducción literal</p>

Obviamente más culto que los otros, “Brillo de la Verdadera Instrucción” es el nombre que asumió la viuda Ching decidió rendirse y aceptar la amnistía del emperador, implica implícitamente el destino de la protagonista. La solución del TM3 mantiene la extrañeza del nombre mediante una *traducción literal*, ofreciendo al lector meta el mismo efecto inverosímil que en el TO. El TM4, por su parte, recurre a una *compresión lingüística* para que el nombre tenga solamente dos caracteres y que cumpla con la costumbre de la onomástica de la cultura meta. Además, el traductor elimina el sintagma “traducción española”, con el objetivo de borrar los elementos pertenecientes a la cultura de origen. La solución está en consonancia con la primera norma que rige en el TM4: traducir de manera domesticante.

5) Falsos amigos

Figura 34. La presencia de los falsos amigos culturales en “La viuda Ching, pirata”

Organización social	10. Los Establos Imperiales
Simbología de animales	11. Dragón

10	TO2	Éstos se amotinaron, fieles al antiguo temor, y las autoridades resolvieron otra conducta: nombrar al almirante Ching jefe de los Establos Imperiales . (TO2: 307)
	TM3	但是，这些忧心忡忡的贫民百姓拒不从命。于是，当局就改变主意，任命帮头秦为御马监总督。(TM3: 25) <i>Danshi, zhexie youxin-chongchong de pinmin-baixing ju bu congming. Yushi, dangju jiu gaibian zhuyi, renming bangtou Qin wei yumajian zongdu.</i> [Sin embargo, estos plebeyos preocupados se amotinaron, y por consiguiente, las autoridades resolvieron otra conducta: nombrar al cabeza de banda Qin jefe de los Establos Imperiales .] Adaptación
	TM4	他们心有余悸，唯恐受二茬罪，竟然聚众抗命，当局便决定采取另一个办法：任命郑姓首领为御马监总管。(TM4: 29) <i>Tamen xinyou-yuji, weikong shou erchazui, jingran juzhong kangming, dangju bian jue ding caiqu ling yige banfa: renming Zheng xing shouling wei yumajian zongguan.</i> [Éstos se amotinaron, fieles al antiguo temor, y las autoridades resolvieron otra conducta: nombrar al jefe Zheng jefe de los Establos Imperiales .] Adaptación

Los dos textos meta coinciden en traducir el cargo por *yumajian* 御马监, que significa “oficina de los caballos imperiales”. Catalogamos la técnica como *adaptación*, dado que el término pertenece exclusivamente a la cultura receptora. Este culturema puede funcionar como falso amigo cultural porque *yumajian* es una de las 24 oficinas administrativas de la corte interior de la dinastía Ming (1368-1644)⁷⁵. Fue abolida durante el reinado de Kangxi (1661-1722), el cuarto emperador de la dinastía Qing, es decir, hasta la época en que transcurrió el cuento “La viuda Ching, pirata”, el cargo de “Jefe de la Oficina de los Caballos Imperiales” ya no existía.

⁷⁵ A diferencia de lo que significa literalmente, *yumajian* se encarga de los sellos de los militares imperiales.

En *Jing Hai Fen Ji* observamos los caracteres del término original: *dasima* 大司马, un cargo militar de muy alto nivel que realmente existía en muchas dinastías de la antigua China. Evidentemente, el error de traducción se produjo cuando el término fue traducido del chino al inglés: en vez de transcribirlo como tal, Neumann comete el error de entenderlo como “hombre que se encarga de los caballos” y lo traduce por “Master of the Stables”, probablemente porque el tercer carácter del cargo *dasima* es *ma* 马, que significa “caballo”. En *History of Pirates*, el mismo cargo sufre otra variación: Gosse lo traduce por “Master of the Royal Stables”, utilizado por Borges en su cuento como “Jefe de los Establos Imperiales”.

Está claro que para un almirante de los piratas que decidió aceptar el soborno imperial, es más lógico que la corte le nombrara *dasima*, un cargo militar poderoso, en vez del “jefe que cuida los caballos”. En el proceso de retrotraducción, este error se debe al desconocimiento de la fuente bibliográfica del cuento. La desviación ya se ha producido desde el principio (de *dasima* a “Master of the Stables”). Así que la solución que proponen los dos TMs es fiel con respecto al TO, pero contradictoria al contexto histórico. Sin el desconocimiento de la existencia de *Jing Hai Fen Ji*, la fuente bibliográfica del cuento, no sería posible que el traductor chino acertase con su prototipo original.

11 (1)	TO2	... hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón [...] (TO2: 308)
	TM3	Reducción
	TM4	身为炎黄子孙 (TM4: 31) <i>Shenwei yanhuang-zisun.</i> [siendo descendientes de Yan y Huang] Creación discursiva

El dragón sin duda es un foco que genera falsos amigos culturales. La simbología atribuida al dragón varía mucho en la cultura occidental y la cultura china. Mientras que el dragón europeo siempre se asocia a la lucha, la fuerza, el fuego o el mal, el dragón chino es la deidad del agua y la lluvia, y durante la larga época feudal, se va

convirtiéndose en un símbolo de la autoridad imperial.

El TM3 no recoge esta oración, una *reducción*. El TM4 lo traduce por *shenwei yanhuang-zisun*, que significa literalmente “siendo descendientes de Yan y Huang”, una expresión muy conocida en la cultura meta. Yan y Huang se refieren al Emperador Yan (*Yandi*) y el Emperador Amarillo (*Huangdi*), son dos gobernadores legendarios de la mitología china. Los de la etnia Han, la mayor población de los chinos, se consideran a sí mismos como “los descendientes de Yan y Huang” (*yanhuang-zisun*, 炎黄子孙) en el proceso de auto-identificación. Esta equivalencia totalmente imprevisible fuera de contexto la catalogamos como una *creación discursiva*.

Sin embargo, la frase “hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón” nos hace pensar que en la dinastía Qing, se prohibía estrictamente que los plebeyos llevaran ropas con la figura del dragón. Suponía gran ofensa la infracción del uso exclusivo de la familia imperial. En el edicto que promulgó el emperador, del que sacamos el ejemplo 11(1), en un lenguaje bastante prolijo se condena de forma continua lo culpable y lo degenerado de los piratas, considerados como usurpadores y rebeldes. Así que en nuestra modesta opinión, la solución que propone el TM4 también puede ser considerada como un error de traducción.

11 (2)	TO2	Sin embargo, altas bandadas perezosas de livianos dragones surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas. (TO2: 309)
	TM3	每天傍晚，长长的、轻飘飘的龙旗从官府的战舰上兴起，巧妙神奇地落在水面上和敌船的甲板上。(TM3: 24) <i>Meitian bangwan, changchang de, qingpiaopiao de longqi cong guanfu de zhanjian shang shengqi, qiaomiao shenqi de luozai shuimian shang he dichuan de jiaban shang.</i> [Largas y livianas banderas de dragón surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas.] Particularización
	TM4	尽管如此，轻灵的龙旗每天傍晚从帝国的船队腾空而起，徐徐落到江面和敌船甲板上。(TM4: 33-34)

		<p><i>Jinguan ruci, qingling de <u>longqi</u> meitian bangwan cong diguo de chuandui tengkong-erqi, xuxu luodao jiangmian he dichuan jiaban shang.</i></p> <p>[Sin embargo, altas bandadas perezosas de livianas banderas de dragón surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas.] Particularización</p>
--	--	--

En esta situación los dos TMs ofrecen la misma solución: traducir “dragón” por “banderas de dragón”. En cierto punto, se puede considerar esta solución como un error de traducción, aunque su intención es definir más concretamente la figura del dragón, utilizando la técnica de *particularización*.

6) Injerencia cultural

Entre el TO2 y sus dos traducciones chinas observamos los siguientes elementos que generan el conflicto de la injerencia cultural:

Figura 35. *La presencia de la injerencia cultural en “La viuda Ching, pirata”*

La injerencia cultural	<ul style="list-style-type: none"> 12. Mar Amarillo 13. Annam 14. la manera china oficial 15. el fantan 16. las bocas/ el delta del Si-Kiang 17. Macao 18. Hijo del Cielo
------------------------	--

Tal como muestra la Figura 35, en el cuento “La viuda Ching, pirata” existen muchos casos del fenómeno de la injerencia cultural, provocados principalmente por los topónimos los términos históricos chinos. Es fácil de entender, ya que tanto la contextualización geográfica como la histórica del cuento se sitúan en la antigua China, justamente la cultura meta de estas traducciones.

12	TO2	Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam. (TO2: 306)
----	-----	---

	TM3	<p>另一位更年长、更幸运的女海盗就是在亚洲从<u>黄海</u>到安南一带海域行盗的女侠客。(TM3: 20)</p> <p><i>Ling yiwei geng nianzhang, geng xingyun de nü haidao jiushi zai yazhou cong huanghai dao annan yidai haiyu xingdao de nü xiake.</i></p> <p>[Otra pirata, de mayor edad y más venturosa, fue una <i>xiake</i>⁷⁶ que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta el Annam.] Equivalente acuñado</p>
	TM4	<p>另一个出没于亚洲水域，从<u>黄海</u>到安南界河一带活动的女海盗运气比较好，活得比较长。(TM4: 28)</p> <p><i>Ling yige chumo yu yazhou shuiyu, cong huanghai dao annan jiehe yidai huodong de nü haidao yunqi bijiao hao, huode bijiao chang.</i></p> <p>[Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam.] Equivalente acuñado</p>

Ambos TMs optan por un *equivalente acuñado* para trasladar este topónimo.

13	TO2	<p>Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam. (TO2: 306)</p>
	TM3	<p>另一位更年长、更幸运的女海盗就是在亚洲从<u>黄海</u>到<u>安南</u>②一带海域行盗的女侠客。</p> <p>②安南即现在的越南。(TM3: 20)</p> <p><i>Ling yiwei geng nianzhang, geng xingyun de nü haidao jiushi zai yazhou cong huanghai dao annan yidai haiyu xingdao de nü xiake.</i></p> <p><i>Annan ji xianzai de yuenan.</i></p> <p>[Otra pirata, de mayor edad y más venturosa, fue una <i>xiake</i> que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta el Annam.]</p> <p>Nota: Annam es el nombre del actual país de Vietnam.] Equivalente acuñado + amplificación</p>
	TM4	<p>另一个出没于亚洲水域，从<u>黄海</u>到<u>安南</u>界河一带活动的女海盗运气比较好，活得比较长。(TM4: 28)</p> <p><i>Ling yige chumo yu yazhou shuiyu, cong huanghai dao annan jiehe yidai huodong de nü</i></p>

⁷⁶ *Xia* (侠), o *xiake* (侠客) se refiere a un tipo de personas (generalmente muy versadas en las artes marciales) que poseen la virtud de la generosidad y un gran sentido de la justicia, y que siempre ayudan a los débiles y oprimidos.

		<p><i>haidao yunqi bijiao hao, huode bijiao chang.</i></p> <p>[Otra, más venturosa y longeva, fue una pirata que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam.] Equivalente acuñado</p>
--	--	--

“Annam” se refiere al actual país de Vietnam, derivado del nombre chino *Annan* 安南, un protectorado fundado en la dinastía Tang en el siglo VII, que significa “el Sur pacífico”. Ambos TMs recurren al *equivalente acuñado* del topónimo. El TM3 añade una nota explicando el nombre actual de la zona, *amplificación*, mientras que el TM4 no lo considera necesario.

14	TO2	<p>El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial [...] (TO2: 307)</p>
	TM3	<p>由秦寡妇亲自制定的法规严厉无情。所规定的条文简洁明了，没有中国官方法令那种华而不实、故弄玄虚的八股味道。 (TM3: 22)</p> <p><i>You Qin Guafu qinzi zhiding de fagui yanli-wuqing. Suo guiding de tiaowen jianjie-mingliao, meiyou zhongguo guanfang faling nazhong huaer-bushi, gunong-xuanxu de bagu weidao.</i></p> <p>[El reglamento, redactado por la viuda Qin en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas y el regusto del estilo bagu⁷⁷ que prestan una majestad más bien irrisoria, a la manera china oficial] Amplificación + traducción literal</p>
	TM4	<p>郑寡妇亲自拟定的规章严厉非凡，简洁明了的文字排除了官样文章虚张声势的冗词赘句 [...] (TM4: 30)</p> <p><i>Zheng Guafu qinzi niding de guizhang yanli-feifan, jianjie-mingliao de wenzi paichu le guanyang-wenzhang xuzhang-shengshi de rongci-zhuiju.</i></p> <p>[El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria y</p>

⁷⁷ *Bagu* (o *baguwen*) es un estilo de ensayo compuesto por ocho partes. Era el único formato permitido para los exámenes de aprobación de los funcionarios durante las dinastías Ming y Qing. Este estilo suele ser muy criticado en la sociedad moderna por las reglas de redacción sumamente estrictas, los temas limitados e inertes que no permiten ninguna opinión personal, así como su demasiada atención a la forma en vez del contenido.

		prolija a la manera china oficial] Equivalente acuñado
--	--	--

El TM3 reproduce literalmente el sintagma “a la manera china oficial”, y añade más descripciones para explicarlo (“el regusto del estilo *bagu*”), un doblete *traducción literal + ampliación*. La solución del TM4, *guanyang-wenzhang* 官样文章 (“documento a la manera oficial”), es un *chengyu* que se refiere a los documentos oficiales con formato fijo y frases estereotipadas, por lo que valoramos la técnica como *equivalente acuñado*, evitando así la mención del adjetivo “china” en el texto meta.

15	TO2	Naipes y dados fraudulentos, la copa y el rectángulo del “ fantan ”, la visionaria pipa del opio y la lamparita distraían las horas. (TO2: 308)
	TM3	Reducción
	TM4	空闲的时候玩纸牌和骰子，喝酒，“番摊” ¹ 押宝，厮守着小油灯抽鸦片烟。(TM4: 31) ¹ 中国南方沿海地区的一种赌博游戏，和西方的轮盘赌相似。 <i>Kongxian de shihou wan zhipai he touzi, hejiu, “fantan” yabao, sishou zhe xiao youdeng chou yapian yan.</i> <i>Zhongguo nanfang yanhai diqu de yizhong dubo youxi, he xifang de lunpan du xiangsi.</i> [Naipes y dados fraudulentos, la copa y la puesta del “ fantan ”, la visionaria pipa del opio y la lamparita distraían las horas. Nota: <i>Fantan</i> es un juego de azar en las zonas litorales en el sur de China, parecido a la ruleta en Occidente.] Equivalente acuñado + ampliación

El TM3 no incluye este término, la técnica empleada es *reducción*, mientras que observamos dos técnicas utilizadas en la solución que propone el TM4: traducir “fantan” por el su *equivalente acuñado*: *fantan* 番摊 y añadir una nota al pie de página en la que se explica el término, que podría resultar desconocido para el lector meta, a pesar de ser un juego de origen chino, *ampliación*.

16	TO2	Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas victoriosos de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang [...] (TO2: 309).
----	-----	--

	TM3	<p>高傲的秦寡妇率领六百只战船和四万人马来到了<u>西江</u>①出海口。</p> <p>①西江为珠江之干流。(TM3: 23-24)</p> <p><i>Gaoao de Qin Guafu shuailing liubai zhi zhanchuan he siwan renma laidao le xijiang chuhaikou.</i></p> <p><i>Xijiang wei zhujiang zhi ganliu.</i></p> <p>[Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang.</p> <p>Nota: Si-Kiang es una fuente del río de las Perlas.] Equivalente acuñado + amplificación</p>
	TM4	<p>趾高气昂的寡妇率领六百条战船和四万名得胜的海盗，长驱直入，进了<u>西江</u>口。(TM4: 32-33)</p> <p><i>Zhigao-qi'ang de Qin Guafu shuailing liubai tiao zhanchuan he siwan ming desheng de haidao, changqu-zhiru, jinru le xijiang kou.</i></p> <p>[Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas victoriosos de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang]</p> <p>Equivalente acuñado</p>

Si-Kiang (*Xijiang*, “el río Xi”) es una de las fuentes principales del río de las Perlas, en el sur de China. Ambos TMs optan por un *equivalente acuñado* para trasladar este topónimo, mientras que el TM3 introduce una nota al pie de página para ofrecer más información.

17	TO2	<p>Ciento veinte mujeres que solicitaron el confuso amparo de los juncales y arrozales vecinos fueron denunciadas por el incontenible llanto de un niño y vendidas luego en Macao. (TO2: 309)</p>
	TM3	<p>一次，躲藏在小船上和邻近稻田里的一百二十名妇女，由于一声婴孩的啼哭而被发觉，后被送到<u>澳门</u>卖掉。(TM3: 24)</p> <p><i>Yici, duocang zai xiaochuan shang he linjin daotian li de yibai ershi ming funü, youyu yisheng yinghai de tiku er bei fajue, hou bei songdao aomen maidiao.</i></p> <p>[Una vez, ciento veinte mujeres que solicitaron el confuso amparo de los juncos y arrozales vecinos fueron denunciadas por el incontenible llanto de un niño y vendidas luego en Macao.] Equivalente acuñado</p>
	TM4	<p>一百二十名妇女躲进附近的芦苇丛和稻田，由于止不住一个婴儿的哭声，被发现后给卖到<u>澳门</u>。(TM4: 33)</p> <p><i>Yibai ershi ming funü duo jin fujin de luwei cong he daotian, youyu zhibuzhu yige yinger</i></p>

		<p><i>de kusheng, bei faxian hou gei madao aomen.</i></p> <p>[Ciento veinte mujeres que solicitaron el confuso amparo de los juncales y arrozales vecinos fueron denunciadas por el incontenible llanto de un niño y vendidas luego en <u>Macao</u>.] Equivalente acuñado</p>
--	--	--

Ambos TMs optan por su *equivalente acuñado* para trasladar el nombre de la antigua colonia portuguesa y la actual región administrativa de la R.P. China.

18	TO2	Aunque lejanas, las miserables lágrimas y lutos de esa depredación llegaron a noticias de Kia-King, el <u>Hijo del Cielo</u> . (TO2: 309)
	TM3	<p>这些消息传到了天子嘉庆耳里。 (TM3: 24)</p> <p><i>Zhexie xiaoxi chuandao le tianzi Jiaqing erli.</i></p> <p>[Las noticias llegaron a Kia-King, el <u>Hijo del Cielo</u>.] Equivalente acuñado</p>
	TM4	<p>这次掠夺造成的哭喊虽然相隔遥远，仍传到嘉庆天子的耳边。 (TM4: 33)</p> <p><i>Zheci lüeduo zaocheng de kuhan suiran xiangge yaoyuan, reng chuandao Jiaqing tianzi de erbian.</i></p> <p>[Aunque lejanas, las miserables lágrimas y lutos de esa depredación llegaron a noticias de Kia-King, el <u>Hijo del Cielo</u>.] Equivalente acuñado</p>

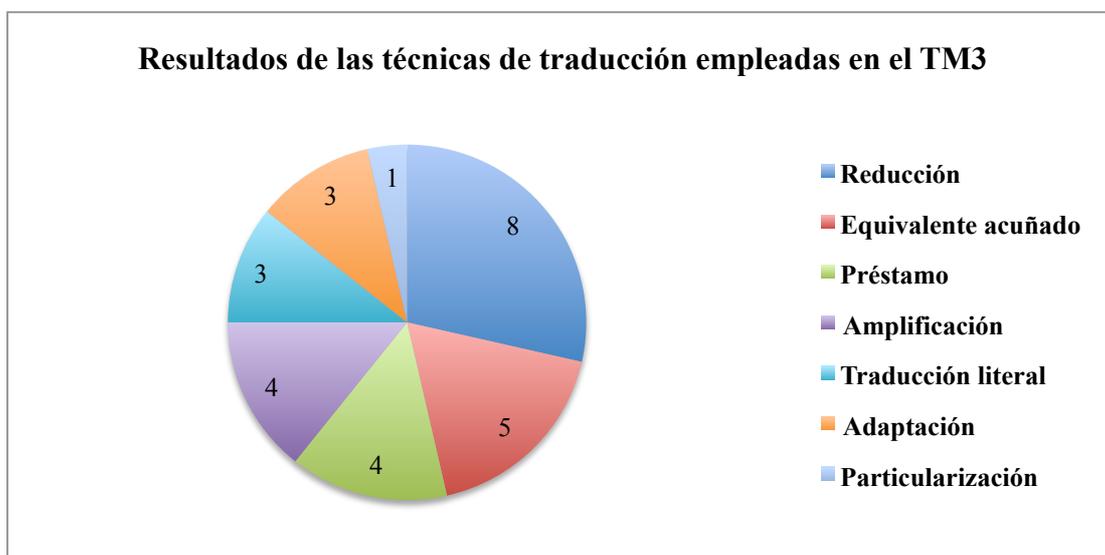
“Hijo del Cielo”, un título impregnado de color feudal chino, ha sido fielmente trasladado al texto meta mediante su *equivalente acuñado*.

7.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas

Figura 36. Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM3 y el TM4

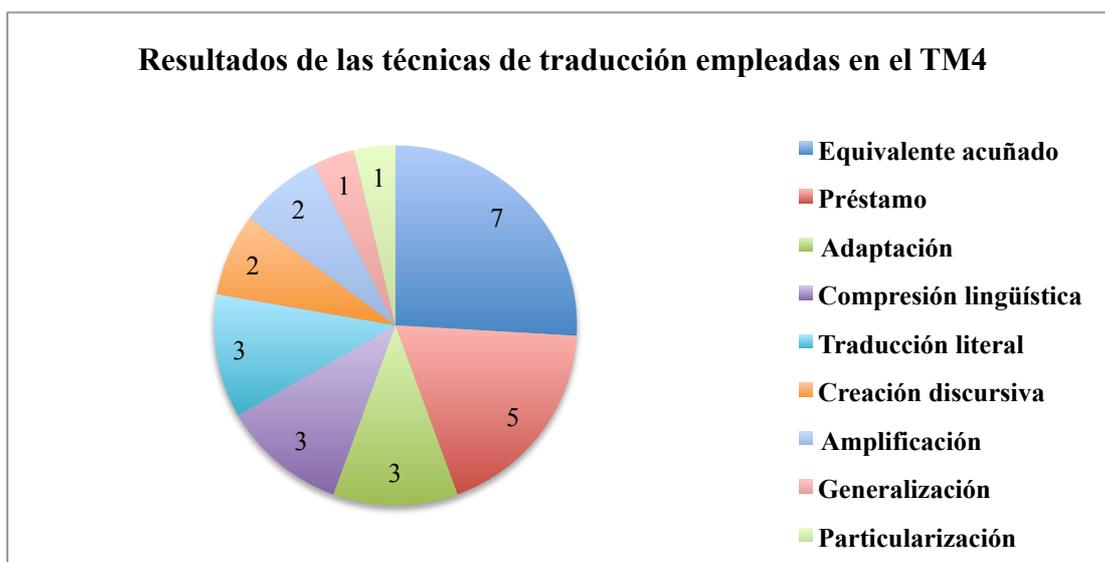
Número de culturemas	18	
Número de técnicas empleadas	TM3	TM4
	28	27

Figura 37. Las técnicas de traducción empleadas en el TM3



La técnica más empleada por el TM3 es la *reducción*, con el 28.6% del total. Es bastante clara la correlación entre esta técnica con respecto a la norma que encabeza el TM3: la reducción de los detalles descriptivos y los nombres de los personajes. También se destaca el *equivalente acuñado*, que representa el 17.9%, y la *amplificación* y el préstamo, 14.3%. El relativo alto porcentaje del empleo de la técnica de *amplificación* se debe a la introducción de las notas al pie de página, en consonancia con la segunda norma.

Figura 38. Las técnicas de traducción empleadas en el TM4



El TM4 presenta mayor equilibrio entre las técnicas utilizadas. La técnica con mayor porcentaje es el *equivalente acuñado*, el 25.9% del total. Cabe señalar que todas las 7 ocurrencias del empleo de esta técnica corresponden al ámbito de la injerencia cultural, en el que registran mayor cantidad de culturemas de este texto. Esto supone que el traductor del TM4 no considera inadecuada o extraña la presencia de los elementos de la propia cultura china en el texto meta, a lo contrario, los traslada fielmente, para hacer resaltar la imagen de China que existe en el cuento, la que implica un exótico regusto oriental para los lectores originales, pero muy habitual para los lectores meta.

El empleo del *préstamo* (5 ocurrencias) tiene que ver con la presencia de los nombres de los piratas activos en el Mar Caribe (Mary Read, Anne Bonney y John Rackam) y de personajes históricos (Aixa y Boabdil). En el tercer puesto se hallan *adaptación*, *compresión lingüística* y *traducción literal*, cada técnica con un 11.1%. Lo que entendemos es que el traductor recurre a estas técnicas para cumplir con la norma de hacer una traducción fluida y natural, destacando el peso de la cultura china en el texto meta.

7.4.3. Revisión de la posición del traductor a través del análisis onomástico

La revisión bibliográfica que realizamos en el apartado 4.2. nos lleva a reflexionar si los traductores son conscientes de las mismas informaciones, esto sin duda podría tener cierto impacto en sus decisiones. Para ello partiremos de la comparación de los nombres chinos que aparecen en el TO y las soluciones que ofrecen los TMs, así como el tratamiento de las manifestaciones de la cultura meta.

Tal como señalamos en el apartado 4.2.1.1., están mezclados los nombres reales, traducidos del chino al inglés y después al español, con los ficticios, inventados por el autor. A través de comparar las soluciones que ofrecen los textos meta con los nombres originales en chino, estamos ante la posibilidad de revisar la posición de los

traductores, si han tenido el conocimiento de la fuente histórica que subyace en el cuento.

En el cuento “La viuda Ching, pirata”, la traducción del español al chino de los nombres chinos se enfrenta a un ejercicio de la retrotraducción, es decir, volver a traducir las palabras traducidas del chino a su idioma original. Sin el conocimiento de la fuente original, será inevitable que se produzcan variaciones en este proceso. Una vez identificado el origen de estos nombres, procedemos a realizar una comparación entre los en el TM y los en *Jing Hai Fen Ji*, para averiguar si el traductor ha tenido en cuenta la información de la fuente de la historia al traducir el cuento al chino. Si la solución que ofrece el TM es igual a los datos del libro histórico, usamos el signo (+) y, en caso contrario, el signo (-).

Figura 39. Comparación de los nombres del TM y el chino original en *Jing Hai Fen Ji*

TO	El chino original en <i>Jing Hai Fen Ji</i>	TM3		TM4	
La viuda Ching	郑一嫂 Zheng Yisao	秦寡妇 Qin Guafu	(-)	郑寡妇 Zheng Guafu	(+)
Kia-King	嘉庆 Jiaqing	嘉庆 Jiaqing	(+)	嘉庆 Jiaqing	(+)
Kvo-Lang	林国良 Lin Guoliang	郭郎 Guo Lang	(-)	郭朗 Guo Lang	(-)
Ting-Kvei	许廷桂 Xu Tinggui	丁馗 Ding Kui	(-)	丁贵 Ding Gui	(-)
Pájaro y Piedra	鸟石人 Niao Shiren	/		鸟石 Niaoshi	(-)
Joya de la Tripulación	总兵宝 Zongbingbao	/		队宝 Duibao	(-)
Sol Alto	张日高 Zhang Rigao	/		杲日 Gaori	(-)
Brillo de la verdadera Instrucción	学显 Xuexian	真理之光 Zhenli zhi guang	(-)	慧光 Huiguang	(-)

Obviamente, la gran mayoría de los nombres han sido traducidos de manera literal, o transcritos al chino a través del sistema *pinyin*. Casi todos los nombres contienen dos caracteres, logrando así un efecto rítmico. El traductor opta por una traducción natural y fluida en consonancia con el contexto en el que aparecen, por ejemplo, elige apellidos muy habituales como *Ding* 丁 y *Guo* 郭.

Por otra parte, los nombres en los TMs difieren de sus prototipos en chino en *Jing Hai Fen Ji*, por lo que suponemos que los traductores no han tenido en cuenta el vínculo que guarda este cuento con la historia real. También observamos dos excepciones: el emperador Jiaqing (ambos TMs) y la viuda Ching (TM4). Siendo el séptimo emperador de la dinastía Qing, el nombre de Jiaqing no puede tener otra traducción que la presente. Y el de la protagonista, como un cambio esencial del TM4, sí corresponde al apellido original del personaje.

Aunque la contradicción con respecto a los prototipos históricos no supone un escollo cultural para el lector meta, ni interrumpe la fluidez de la lectura, siempre es necesario aportar más informaciones bibliográficas para la mejor comprensión del contexto histórico del cuento. Algunos nombres, como “Joya de la Tribulación”, “Brillo de la verdadera Instrucción”, en las futuras reediciones bien podrían ser reemplazados por sus nombres originales como 总兵宝 (Zongbingbao) y 学显 (Xuexian).

También encontramos errores de traducción provocados por el desconocimiento de los datos históricos. Veamos uno de ellos:

TO	Los accionistas lo supieron a tiempo, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de orugas envenenadas , cocidas con arroz. (TO2: 307)
TM	<p>股东们听到了风声，用<u>一碗下了毒的辣芝麻菜和米饭</u>表达了他们的义愤。(TM4: 29)</p> <p><i>Gudong men tingdao le fengsheng, yong yiwan xia le du de la zhima cai he mifan biaoda le tamen de yifen.</i></p> <p>[Los accionistas lo supieron, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de rúculas picantes envenenadas con arroz.]</p>

En este ejemplo se observa un error de traducción al traducir “orugas” por “rúculas picantes”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra *oruga* es 1) Planta herbácea anual de la familia de las crucíferas; 2) Salsa gustosa que se hace de la oruga; 3) Larva de los insectos lepidópteros. También consideramos imprescindible mencionar la definición que propone el *Nuevo diccionario español-chino* (1982: 792): 1) Larva de los insectos, 毛虫 (*maochong*); 2) Rúcula picante, 辣芝麻菜 (*la zhima cai*). Siendo el diccionario español-chino más completo en China de entonces, este muy probablemente fue el que manejaba el traductor de nuestro TM.

Suponemos que el traductor ha asociado lógicamente el plato con el significado de la planta, eliminando la posibilidad de que sea un plato de larvas. Sin embargo, dadas las austeras e insólitas condiciones de vida en que se encontraban los piratas, no debemos asombrarnos de la extravagancia de esta comida. El informe del británico Glasspoole, adjunto como apéndice de la traducción inglesa de *Jing Hai Fen Ji* y citado posteriormente por Gosse, afirma claramente su existencia y veracidad: “During our captivity we lived three weeks on caterpillars boiled with rice” (Yuan, 1831: 128). Sin duda, el plato que aparece en el cuento de Borges procede de esta descripción, así que entendemos la traducción en el TM como un error.

7.5. Valoración del nivel de intervención de los traductores en la traducción del edicto imperial

El pasaje del edicto que promulgó el emperador Jiaqing ofrece al traductor un amplio margen de intervención. Para traducirlo ambos TMs optan por el chino clásico (*wenyanwen*), la lengua escrita y culta en la antigua China. Suponemos que el motivo principal es el contexto cultural que plasma el autor en el cuento. A pesar de su desconocimiento del chino, Borges utiliza un lenguaje prolijo en su cuento bajo su concepción de un edicto “a la manera china oficial”. El traductor, como hablante de chino, intenta perfilar un “edicto imperial” de la dinastía Qing correspondiente a los

rasgos básicos del lenguaje de entonces. Como consecuencia, los TMs presentan alto grado de domesticación, mucho más cercanos al lector meta.

Sin embargo, el empleo de este estilo supone la necesidad de hacer una serie de manipulaciones e intervenciones, dado que el traductor tiene que realizar muchos cambios, tanto léxico como sintáctico, así como la omisión o cambio de informaciones. Los siguientes fragmentos muestran cómo trasladan los TMs el edicto del TO2 al chino clásico:

	TO2	TM3	TM4
1	Hombres desventurados y dañinos, hombres que pisan el pan,	尔等不遵圣教之凤子龙孙，可怜造孽， <i>Erdeng buzun shengjiao zhi fengzi-longsun, kelian zaonie</i> [Vosotros sois hijos y nietos del fénix y el dragón, que no obedecen la instrucción sagrada de Confucio, pobres pecadores]	无赖刁民，暴殄天物 <i>Wulai diaomin, baotian-tianwu</i> [Hombres canallas y dañinos, malgastan brutalmente los dones del Cielo,]
2	hombres que desatienden el clamor de los cobradores de impuestos y de los huérfanos,	竟置官命于度外，涂炭生灵，糟践朕之江山。 <i>Jing zhi guanming yu duwai, tutan-shengling, zaojian zhen zhi jiangshan.</i> [no tomáis en cuenta la orden oficial, hacéis sufrir al pueblo, pisoteáis mi territorio.]	无视税吏之忠言，不顾孤儿之哀号， <i>Wushi shuili zhi zhongyan, bugu guer zhi aihao.</i> [ignoran las palabras fieles de los cobradores de impuestos, desatienden el clamor de los huérfanos,]
3	hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón, hombres que niegan la verdad de los libros impresos,	Omisión	身为炎黄子孙，不读圣贤之书， <i>Shenwei yanhuang-zisun, budu shengxian zhi shu.</i> [siendo descendientes de Yan y Huang, no leen los

			libros de los sabios]
4	hombres que dejan que sus lágrimas corran mirando el Norte, molestan la ventura de nuestros ríos y la antigua confianza de nuestros mares. (TO: 308)	Omisión	挥泪北望，有负江川大海之厚德。 <i>Huilei beiwang, youfu jiangchuan-dahai zhi houde.</i> [borran las lágrimas mirando el norte, frustran la gran ventura de los ríos y el mar.] (TM: 31)

En los fragmentos 1-4, el TM3 presenta alto grado de desviación: cambiar el orden de algunas palabras (por ejemplo, “el fénix y el dragón” aparece al principio del párrafo), omite de forma injustificada muchos elementos lingüísticos (“pisan el pan”, “los cobradores de impuestos”, “los huérfanos”, etc.), así como una gran cantidad de errores de traducción e inexactitudes (patentes en los fragmentos 1 y 2). Por otro lado, la solución del TM4 resulta bastante convincente, teniendo en cuenta su alta fidelidad y el perfecto manejo del *wenyanwen*. En sentido estricto, la traducción del TM4 conserva el mensaje que quiere transmitir el TO, pero cuidadosamente “elaborado” por el traductor. Por ejemplo, traduce “hombres que pisan el pan” por *baotian-tianwu* 暴殄天物, un *chengyu* que significa “malgastar brutalmente los dones del Cielo”.

En la fase de la reformulación, el TM3 opta por reducir varias palabras e incluso sintetizar el mensaje del TO. Un cambio destacado e inadecuado es reemplazar el pronombre personal de tercera persona del plural por “vosotros”, como ya criticó el editor Lin Yian: “Es muy raro el uso del pronombre personal de segunda persona del plural en un edicto, como si los piratas tuvieran el mismo honor que el almirante de recibir las palabras del emperador” (Lin, 2000b: 022). En cuanto al TM4, el traductor reemplaza las repetidas oraciones subordinadas del TO por varias frases simples. Desde el principio, se logra crear un estilo chino clásico, muy distinto al resto del

texto.

Queremos resaltar la frase “hombres en cuya ropa interior están figurados el fénix y el dragón”, la que ambos TMs han traducido de forma inadecuada. Como ya hemos apuntado anteriormente, el uso de la figura del dragón, símbolo del poder imperial, suponía gran ofensa en la dinastía Qing. Sin embargo, el TM3 lo traduce por 凤子龙孙 (*fengzi-longsun*), que significa literalmente “hijos y nietos del fénix y el dragón”, y el TM4, *Shenwei yanhuang-zisun* 身为炎黄子孙, “siendo descendientes de Yan y Huang”. Así que consideramos ambos como error de traducción.

	TO2	TM3	TM4
5	En barcos averiados y deleznales afrontan noche y día la tempestad.	<p>尔等乘坐破舟，飘荡于暴风雨之中，</p> <p><i>Erdeng chengzuo pozhou, piaodang yu baofengyu zhi zhong.</i></p> <p>[Vosotros flotáis en la tempestad en barcos averiados.]</p>	<p>寄身破船弱舟，夙夜面临风暴。</p> <p><i>Jishen pochuan-ruozhou, suye mianlin fengbao.</i></p> <p>[En barcos averiados y deleznales afrontan noche y día la tempestad.]</p>
6	Su objeto no es benévolo: no son ni fueron nunca los verdaderos amigos del navegante. Lejos de prestarle ayuda, lo acometen con ferocísimo impulso y lo convidan a la ruina, a la mutilación o a la muerte.	<p>作为不仁不义，非徒海上使者之友，予以援手，反狂袭之，并使其罹难而亡，</p> <p><i>Zuowei buren-buyi, feitu haishang shizhe zhi you, yuyi yuanshou, fan kuangxi zhi, bing shiqi li'nan er wang.</i></p> <p>[Vuestro comportamiento no es benévolo ni honrado, no sois amigos del navegante del mar. Lejos de prestarle ayuda, lo acometéis con ferocísimo</p>	<p>用心叵测，绝非海上行旅之良友。无扶危济困之意，有攻人不备之心，</p> <p><i>Yongxin-poce, juefei haishang xinglü zhi liangyou. Wu fuwei-jikun zhiyi, you gongren-bubei zhixin.</i></p> <p>[Su objeto no es benévolo, no son los verdaderos amigos del navegante del mar. No tienen la intención de salvar a los que se encuentren en peligro o apuro, sino el propósito de acometer a los desprevenidos]</p>

		impulso y lo convidáis a la muerte]	
7	Violan así las leyes naturales del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, las riberas se anegan,	而且尔辈亵渎了皇天之旨，使河水泛滥，民不聊生， <i>Erqie erbei xiedu le huangtian zhi zhi, shi heshui fanlan, minbu-liaosheng.</i> [Y vosotros violáis las leyes del Universo, de suerte que los ríos se desbordan, la gente apenas puede sobrevivir]	掳掠残杀，荼毒生灵，天怒人怨，江海泛滥， <i>Lulüe-cansha, tudu-shengling, tiannu-renyuan, jianghai-fanlan.</i> [saquean y matan, hacen sufrir a los seres, causando la ira del Cielo y el resentimiento del hombre, los ríos y mares se desbordan]
8	los hijos se vuelven contra los padres y los principios de humedad y sequía son alterados... (TO: 308)	人伦大乱，灾荒不已。 <i>Renlun daluan, zaihuang buyi.</i> [las relaciones humanas ⁷⁸ son violadas, las calamidades son incesantes.]	父子反目，兄弟阋墙，旱涝频仍..... <i>Fuzi-fanmu, xiongdi-xiqiang, hanlao pinreng...</i> [los hijos se vuelven contra los padres, los hermanos se pelean entre sí, la sequía y la inundación son consecutivas...] (TM: 31-32)

En este pasaje que declara los delitos cometidos por los piratas y sus consecuencias, el TM3 conserva en gran medida la estructura sintáctica del TO, con ciertas modificaciones, añade o cambia unos elementos lingüísticos, por ejemplo, traducir “los ríos se desbordan, las riberas se anegan” por “los ríos se desbordan, la gente apenas puede sobrevivir”, y “los hijos se vuelven contra los padres” por “las relaciones humanas son violadas”. Por lo tanto, el traductor recurre al empleo del *chengyu* para poder acercarse al estilo del *wenyanwen*. Cabe señalar que el manejo del

⁷⁸ Confucio resume las relaciones humanas (*renlun* 人伦) como cinco relaciones: entre gobernador y ministro, entre padre e hijo, entre marido y mujer, entre hermano mayor y hermano menor, así como entre amigos.

chino clásico del traductor Chen Kaixian no es suficientemente competente, lo cual queda muy evidente en el flojo control del número de caracteres en cada locución u oración, dado que el chino clásico persigue siempre el ritmo y la simetría estructural, por ejemplo, se traduce “En barcos averiados y deleznales afrontan noche y día la tempestad” por *Erdeng chengzuo pozhou, piaodang yu baofengyu zhi zhong* 尔等乘坐破舟, 飘荡于暴风雨之中 (“Vosotros flotáis en la tempestad en barcos averiados”), la primera oración contiene 6 caracteres, mientras que la segunda tiene 8. Por otro lado, la presencia de unas palabras del chino vernacular resulta bastante discordante: traducir “Violan así las leyes naturales del Universo” por *Erqie erbei xiedu le huangtian zhi zhi, shi heshui fanlan, minbu-liaosheng* 而且尔辈亵渎了皇天之旨 (“Y además vosotros violáis las leyes del Universo”), la conjunción *erqie* 而且 (“y”) y la partícula *le* 了 son típicas de la lengua vernácula.

Mientras tanto, el traductor del TM4 aplica la estructura *dui'ou* 对偶, una figura retórica ampliamente usada en la literatura clásica china, que es un tipo de paralelismo que consiste en utilizar locuciones u oraciones emparejadas con el mismo número de caracteres, las idénticas estructuras semánticas y coherentes significados. También se utilizan varias expresiones de cuatro caracteres, logrando así un ritmo intenso y una emoción bastante fuerte. Las restricciones de este estilo también son claras: el traductor se ve obligado a introducir palabras no formuladas en el texto original y remover unas otras, para que las frases cumplan con la simetría que requiere la retórica de *dui'ou*. Se observan cambios semántico y léxico, amplificación y omisión de elementos lingüísticos casi a lo largo de la traducción.

Por ejemplo, se traduce “los hijos se vuelven contra los padres” por *fuzi-fanmu, xiongdi-xiqiang* 父子反目, 兄弟阋墙, que significa “los hijos se vuelven contra los padres, los hermanos se pelean entre sí”. Detrás de la frase *fuzi-fanmu* 父子反目, contenido que sí aparece en el TO, se añade una expresión *xiongdi-xiqiang* 兄弟阋墙. Ésta última es un *chengyu* derivado del *Clásico de poesía (Shijing 诗经)*, que significa la pelea entre los hermanos o el conflicto interno, coherente con el significado de “los hijos se vuelven contra los padres”, formando así dos frases

emparejadas.

También observamos un error en ambos TMs al traducir “son alterados” (fragmento 8). El TM3 lo traduce por *buyi* 不已, que significa “son incesantes”. El TM4 lo traduce por *pinreng* 频仍, que significa “son consecutivos”, cabe mencionar que esta palabra es bastante culta, dado que es muy poco usada en el chino de hoy.

	TO	TM3	TM4
9	...Por consiguiente te encomiendo el castigo, Almirante Kvo-Lang.	<p>……故，朕令郭郎帅兵前往。</p> <p><i>...Gu, zhen ling Guo Lang shuaibing qianwang.</i></p> <p>[...Por consiguiente, yo encomiendo el ejército a Guo Lang.]</p>	<p>……为此，朕命水师统带郭朗前去征讨海盜，予以严惩。</p> <p><i>...Weici, zhen ming shuishi tongdai Guo Lang qianqu zhengtao haidao, yuyi yancheng.</i></p> <p>[...Por consiguiente, yo encomiendo al almirante Guo Lang una expedición punitiva contra los piratas, aplicándoles severos castigos.]</p>
10	No pongas en olvido que la clemencia es un atributo imperial y que sería presunción en un súbito intentar asumirla.	<p>郭郎！汝须铭记，宽恕乃崇高之美德，然过于慈善则将滋生大灾。</p> <p><i>Guo Lang! Ru xu mingji, kuanshu nai chonggao zhi meide, ran guoyu cishan ze jiang zisheng dazai.</i></p> <p>[¡Guo Lang! No pongas en olvido que la clemencia es un noble atributo, pero excesiva benevolencia generaría grandes desastres.]</p>	<p>宽大乃皇帝之浩恩，臣子不得僭越，切记切记。</p> <p><i>Kuanda nai huangdi zhi haoen, chenzi bude jianyue, qieji qieji.</i></p> <p>[La clemencia es un atributo imperial, los vasallos no deben asumirla, recuerda, recuerda.]</p>

11	<p>Sé cruel, sé justo, sé obedecido, sé victorioso. (TO: 308)</p>	<p>愿汝执法如山，铁面无私，旗开得胜，马到成功。 <i>Yuan ru zhifa-rushan, tiemian-wusi, qikai-desheng, madao-chenggong.</i> [Que seas justo, imparcial, victorioso y triunfador.]</p>	<p>务必残酷无情，克尽厥责，凯旋回朝，朕有厚望焉。 <i>Wubi canku-wuqing, kejin-jueze, kaixuan-huichao, zhen you houwang yan.</i> [Sé cruel, cumple con los deberes, regresa victorioso, yo deposito gran esperanza en ti.] (TM: 32)</p>
----	---	--	---

En la última parte del edicto, el estilo del *wenyanwen* queda muy evidente en el empleo de unos caracteres con un fuerte color de la época clásica como *zhen* 朕, pronombre de la primera persona del singular que usaban los emperadores para llamarse a sí mismos, como símbolo de su suprema posición; *ru* 汝, pronombre personal “tú”, arcaico en la actualidad.

Para traducir el último fragmento, compuesto por cuatro frases cortas en modo imperativo, “Sé cruel, sé justo, sé obedecido, sé victorioso”, ambos traductores coinciden en recurrir a las expresiones de cuatro caracteres. Está claro que el empleo repetido de estas luciones es capaz de crear el mismo efecto rítmico y secuencial que el TO. En el TM3 se utilizan 4 *chengyu*, dentro de ellos, los primeros dos y los últimos dos significan más o menos lo mismo, por lo que consideramos la solución como un caso de redundancia: *zhifa-rushan* 执法如山 y *tiemian-wusi* 铁面无私, ambos significan “ser justo e imparcial”; *qikai-desheng*, *madao-chenggong* 旗开得胜, 马到成功 tienen el mismo significado de “ser victorioso”.

En cuanto al TM4, se utilizan 3 luciones que significan respectivamente “ser implacable, cumplir con los deberes y ser victorioso” y para terminar, se añade una frase no formulada en el TO: *zhen you houwang yan* 朕有厚望焉 (“yo deposito gran esperanza en ti”), el traductor recurre a esta solución probablemente porque él intenta cumplir con la retórica *dui’ou* e intensificar el final del edicto tras haber usado tres

frases cortas consecutivas.

Otro error de traducción que queremos resaltar es la solución que propone el TM3 en el fragmento 10, traducir “(la clemencia es un atributo imperial y que) sería presunción en un súbito intentar asumirla” por “excesiva benevolencia generaría grandes desastres” (*ran guoyu cishan ze jiang zisheng dazai* 然过于慈善则将滋生大灾), por lo que consideramos como un error de *falso sentido*.

Teniendo en cuenta la dificultad que supone traducir un “edicto imperial” inventado por un literato argentino del español al chino clásico, es natural que la traducción no llegue a ser perfectamente fiel al texto original. Bajo estas circunstancias, el traductor se ve obligado a optar por la “fidelidad espiritual” en vez de la “fidelidad formal”, como afirma el traductólogo Fu Lei (Chen Fukang, 1992: 394), es decir, no se traduce literalmente sino que se persigue un estilo “espiritualmente” fiel con respecto al texto original. En este proceso de reverbalización, observamos que el traductor del TM4 ha mostrado mayor habilidad en *wenyanwen*, y que ha transmitido el mensaje clave del texto original. El TM3, por su parte, aunque también adopta el mismo estilo, no resulta tan cuidadosamente elaborado como el TM4. El editor e hispanista Lin Yian lo critica fuertemente: “La traducción de este párrafo es ilógica e inexacta” (Lin, 2000b: 022). Según Lin, el traductor Chen Kaixian no es calificado para traducir un edicto ficticio del español al *wenyanwen*, que requiere mayor conocimientos lingüísticos.

7.6. Los errores de traducción en el TM3 y el TM4⁷⁹

7.6.1. Análisis de los errores de traducción en el TM3⁸⁰

Figura 40. Categorías de los errores de traducción en el TM3

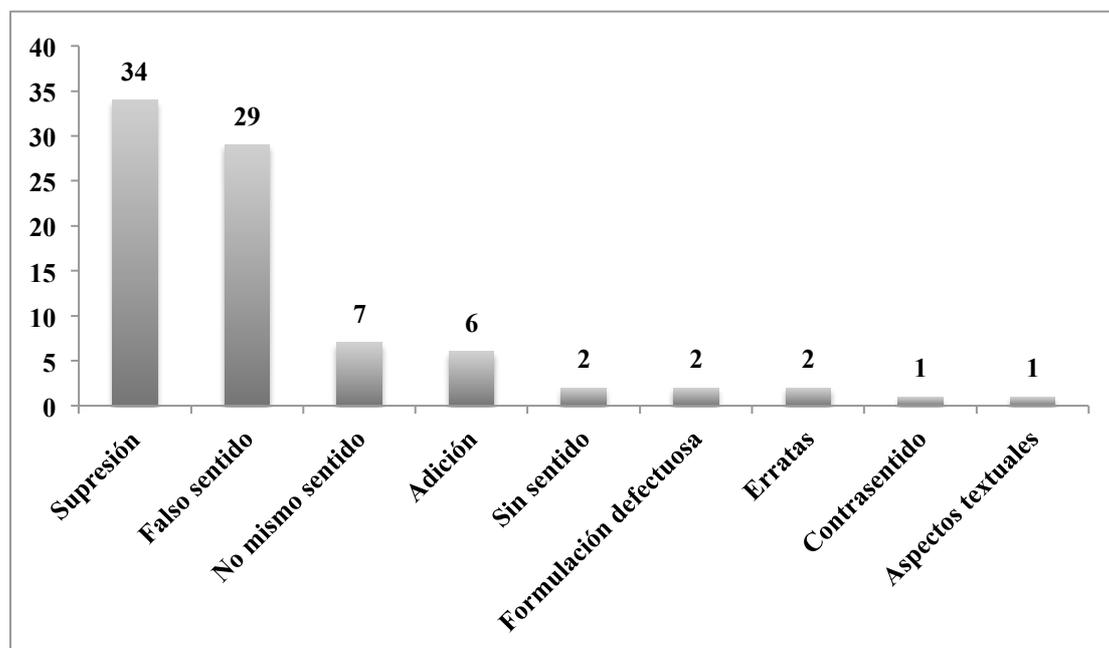


Figura 41. Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM3

Total	84
Errores graves	21 25%
Errores no graves	63 75%

En el TM3 observamos una impresionante cantidad de errores de traducción que afectan a la comprensión correcta del texto original: 81 errores. En cada párrafo e incluso cada oración se encuentran errores de distintos niveles de gravedad. Aunque

⁷⁹ Cabe señalar que hemos dejado de lado el pasaje del edicto imperial para la recopilación de los errores de traducción, porque el estilo *wenyanwen* que adoptan los dos traductores dificulta el análisis contrastivo. Dado su carácter peculiar, consideramos más oportuno valorarlo por separado en el apartado 7.5.

⁸⁰ Los fragmentos concretos de los errores del TM3 se pueden consultar en el apéndice 5.

la mayoría de los errores no afectan a la idea clave del texto original, la traducción pierde así su exactitud y veracidad con tantas palabras o sintagmas mal interpretados (errores de falso sentido: 28) y detalles omitidos de forma injustificada (errores de supresión: 35).

Aunque la reducción de los detalles descriptivos constituye una de las normas operantes en el TM3, la gran cantidad de elementos lingüísticos suprimidos (34 casos) supone pérdidas significativas de informaciones. Bien por el descuido o bien por una elusión deliberada o dificultad de comprensión, el traductor sin duda actúa con poca seriedad y prudencia.

Tal como muestran los resultados, la mayoría de los errores se producen por la mala o inexacta interpretación de las palabras o segmentos del TO: falso sentido, no mismo sentido, sin sentido y contrasentido (38 casos, un 45% del total). Esto se debe probablemente a una falta de comprensión de la lengua de partida y una incompetencia en el análisis sintáctico y léxico del traductor. En el fragmento 1 se producen los dos errores de sin sentido, los que consideramos de mayor gravedad.

	TO2	La palabra <i>corsarias</i> <u>corre el albur</u> de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida <u>zarzuela</u> , con sus <u>teorías de evidentes mucamas</u> , que hacían de piratas coreográficas <u>en mares de notable cartón</u> . (TO2: 306)
1	TM3	<p>女海盗这几个字往往会引起并不十分愉快的遐想：一幕幕已经黯然失色、群魔乱舞的景象会出现在脑际。而在一些饶舌的女佣嘴里，叱咤风云的女盗都变成了一堆硬纸人儿。(TM3: 19)</p> <p><i>Nü haidao zhe jige zi wangwang hui yinqi bingbu shifen yukuai de xiexiang: yimumu yijing anran-shise, qunmo-luanwu de jingxiang hui chuxian zai naoji. Erzai yixie raoshe de nüyong zuili, chicha-fengyun de nüdao dou biancheng le yidui yingzhi rener.</i></p> <p>[La palabra <i>corsarias</i> suele despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: aparecen <u>varias escenas descoloridas de baile desordenado</u>. Sin embargo, <u>en el cuento de las mucamas cotillas</u>, las piratas poderosas <u>se han convertido en figuras de cartón</u>.] Supresión + sin sentido + falso sentido + sin sentido</p>

Al traducir las primeras líneas del cuento, en la fase de comprensión el traductor no tiene muy claro lo que está contando el autor y como consecuencia, en la fase de desverbalización se producen formulaciones desprovistas de sentido.

En cuanto a la categoría de adición, observamos que la mayoría de estos errores no son graves. Se añaden, sobre todo, conectores y elementos de coherencia no formulados en el TO (véase fragmentos 17, 25, 27, 36, 37). En la fase de la reexpresión el traductor también muestra deficiencias en la selección léxica, erratas, formulaciones erróneas o poco claras, etc.

7.6.2. Análisis de los errores de traducción en el TM4⁸¹

Figura 42. Categorías de los errores de traducción en el TM4

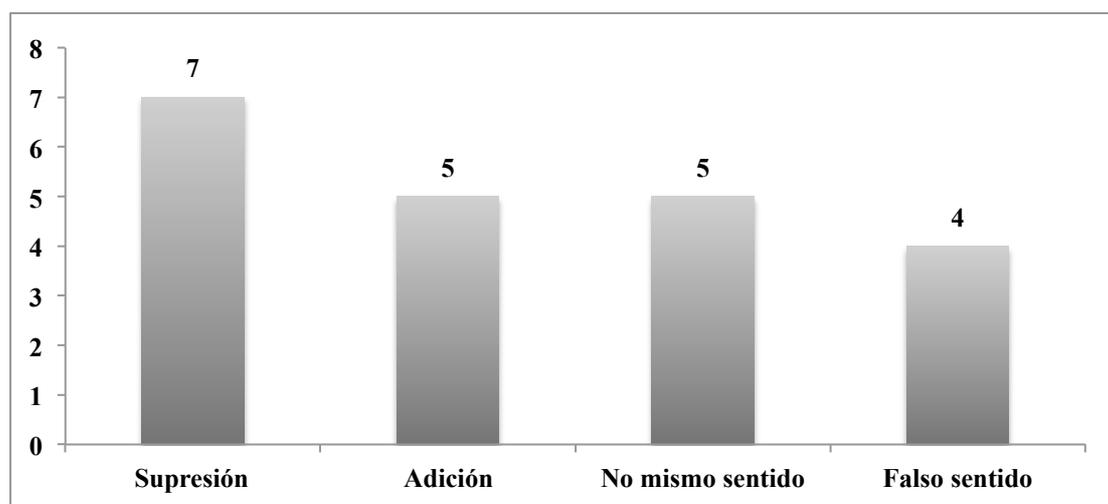


Figura 43. Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM4

Total	21
Errores graves	4 19%
Errores no graves	17 81%

⁸¹ Los fragmentos concretos de los errores del TM4 se pueden consultar en el apéndice 6.

Del balance de los errores de traducción existentes en el TM4 se desprenden dos datos interesantes. El primero es el porcentaje similar entre las distintas categorías, sobre todo el bajo porcentaje de las inadecuaciones provocadas por la comprensión incorrecta del texto original (falso sentido: 4 casos; no mismo sentido: 5 casos). Esto afirma la buena competencia lingüística del traductor, se puede hablar que se ha transmitido con precisión el texto original al chino. Aun así, se encuentran errores generados por la mala interpretación de alguna palabra o sintagma, tal como muestra el fragmento 1: traducir “cartón” por “animación”. Probablemente el traductor confunde “cartón” con “*cartoon*”, una palabra del inglés que significa “dibujos animados”. Otro caso peculiar es la traducción de “orugas” por “rúculas picantes”, error anteriormente mencionado en el apartado 7.4.3. Es muy posible que tal desviación cause confusión e incompreensión en el lector meta y debería ser corregida en las futuras ediciones.

El segundo es la coincidencia con los resultados del TM2 (véase la Figura 28), también traducido por Wang Yongnian, en cuanto a las categorías que ocupan el primer y el segundo puesto: la supresión y la adición. En consonancia con la misma norma operante de traducir de manera domesticante, en ambas traducciones realizadas por el mismo traductor se observa una manipulación domesticadora y como consecuencia, se han producido más inadecuaciones al respecto. En el fragmento 2, al traducir “(mujeres hábiles) en el gobierno de tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de naves de alto bordo”, para conservar la estructura del paralelismo sintáctico del texto original, el traductor añade en su traducción dos expresiones de cuatro caracteres: *fufu-tietie* 服服帖帖 “dócil y obediente” y *jiaoku-budie* 叫苦不迭 “quejarse constantemente”, para describir respectivamente el resultado del gobierno de tripulaciones bestiales y las quejas de las naves saqueadas por los piratas. Aunque la adición de estas locuciones no ha causado desviación del contenido, proporciona informaciones no formuladas en el texto original y crea un efecto simétrico distinto en el texto meta.

Igual que el TM2, en el TM4 tampoco encontramos inadecuaciones que afectan a la

expresión en la lengua de llegada. Es fluido y refinado en el lenguaje, y bastante preciso en la ortografía, gramática y redacción.

7.6.3. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs

A continuación presentamos dos diagramas que ofrecen la comparación de la cantidad de errores de traducción y la gravedad de ellos, para poder comparar la calidad de traducción entre los textos meta.

Figura 44. Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM3 el TM4

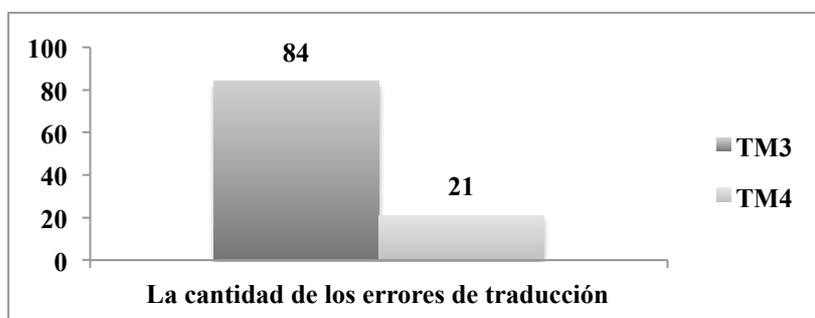
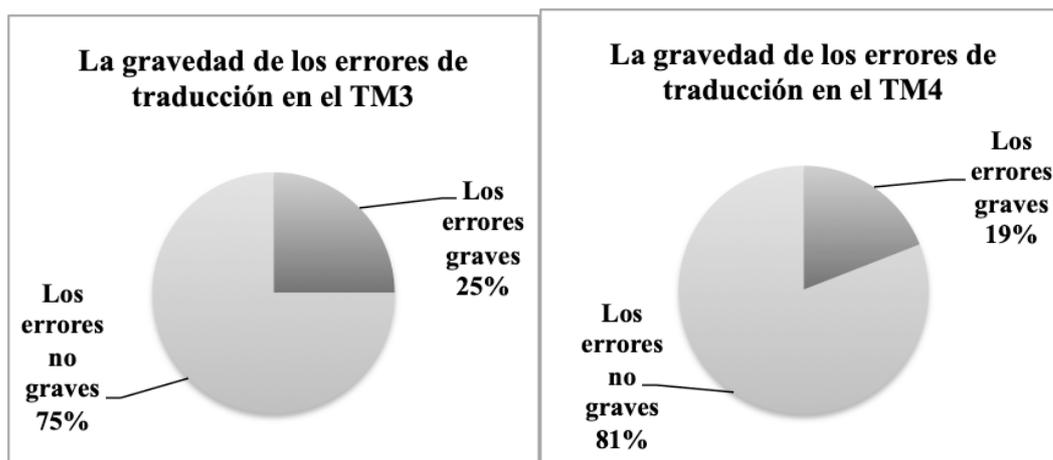


Figura 45. Comparación de la gravedad de los errores de traducción en el TM3 el TM4



Tal como muestran los resultados obtenidos, existe enorme diferencia entre los dos textos meta en cuanto a la cantidad de los errores de traducción: se han producido 84 errores en el TM3 y 21 en el TM4. Con respecto a la fidelidad al original,

consideramos que el TM4 posee mejor calidad que el TM3. Por otro lado, el TM4 presenta más fluidez y adecuación contextual, que también coincide con el estilo personal del traductor Wang Yongnian.

En cuanto a la gravedad de los errores, los dos textos meta no presentan mucha diferencia. Cabe destacar que a pesar de la gran cantidad de errores existentes en el TM3, la mayoría de ellos no son errores graves (75% del total), es decir, no afectan a la idea clave del texto original. Así que a nuestro juicio, el TM3 es una traducción defectuosa, pero no desvía demasiado del contenido del TO.

8. LAS TRADUCCIONES DE “LA MURALLA Y LOS LIBROS”

“La muralla y los libros”, ensayo que encabeza la colección *Otras inquisiciones*, ha merecido dos traducciones al chino. La primera traducción fue realizada por Wang Yongnian, publicada por primera vez en la colección: *Babilun caipiao—Boerhesi xiaoshuo shiwenxuan* 巴比伦彩票——博尔赫斯小说、诗文选 [*La lotería en Babilonia: Selección de las obras de Jorge Luis Borges*] (1993), y posteriormente reeditada en las *Obras completas* de 2015, tras una serie de modificaciones. Como la traducción que analizaremos es la versión de 2015, más tarde que la otra, traducida por de Ni Huadi en la colección *El escritor de los escritores —Jorge Luis Borges habla de la creación* (1995), la denominaremos el TM6. Cabe señalar que ambas colecciones a que pertenecen estas traducciones fueron publicadas por la misma editorial, Yunnan Renmin Chubanshe, pionera en la difusión de la literatura latinoamericana en China a partir del final la década de los 80.

8.1. Análisis del texto meta 5: *Chengqiang he shu* 城墙和书 (1995)

El texto meta 5, proveniente de la colección titulada 作家们的作家——[阿根廷]豪·路·博尔赫斯谈创作 *El escritor de los escritores —Jorge Luis Borges habla de la creación*, fue publicada por Yunnan Renmin Chubanshe en 1995, con el título de *Chengqiang he shu* 城墙和书 (“La muralla y los libros”). Es la primera colección que se dedica específicamente a los ensayos de Borges, por lo que puede ser considerada como un valioso esfuerzo de llenar el vacío con respecto a la difusión de las obras del autor en China.

Pertenciente a la serie “Los escritores latinoamericanos hablan de la creación literaria”, ofrecida por la editorial Yunnan Renmin Chubanshe, la finalidad de esta

colección es, como se indica en el prólogo, dar a conocer las concepciones literarias, artísticas y filosóficas de Borges, a través de sus espléndidos ensayos. En colaboración con la Asociación China de Estudios de la Literatura Española, Portuguesa y Latinoamericana, los hispanistas chinos desempeñan un papel activo en la selección de artículos, disfrutando de bastante autonomía.

Ni Huadi, el traductor de esta colección, fue profesor y decano de la Facultad de Español de la Universidad de Nanjing. Se dedica principalmente a la docencia y a la investigación de la gramática española. Dado el perfil del traductor, no cabe duda de que el TM5 es una traducción directa. Cabe señalar que Ni no cuenta con mucha experiencia traductora: ha traducido solamente tres obras del español al chino⁸².

1) La primera de las normas que rigen en el TM6 es **ofrecer información a través de las notas al pie de página.**

Guiado por esta norma el TM5 recurre a los siguientes procedimientos: a) añadir informaciones explicativas; b) dejar sin traducir la cita textual.

a) Añadir informaciones explicativas

El TM5 coloca 9 notas al pie de página, de las cuales cuatro sirven para añadir informaciones con respecto a los personajes reales (véase los fragmentos 1-4), dos explican palabras o frases extranjeras (véase 5 y 7), así como el relato de Herodes (6). Las otras dos notas no comparten la misma función que el resto, por lo que las analizaremos más adelante.

1	TO3	Aníbal (TO3: 633)
	TM5	汉尼拔 (TM5: 1) <i>Hanniba</i>
	Nota	汉尼拔 (前 247-前 183), 迦太基统帅。公元前 218 年春, 率军

⁸² Además de la colección mencionada, las otras dos obras son *Cuentos de Juan Rulfo* (1980) y *Leyenda de la Tatuana: cuentos cortos de México, América Central y el Caribe* (1985).

		<p>六万远征意大利，为第二次布匿战争之始。</p> <p><i>Hanniba (qian 247- qian 183), jiataiji tongshuai. Gongyuan qian 218 nian chun, shuaijun liuwan yuanzheng yidali, wei dierci buni zhanzheng zhi shi.</i></p> <p>[Aníbal (247-183 a.C.) fue un general cartaginés. En la primavera del 218 a.C., puso en marcha al ejército con destino a Italia, fue el inicio de la segunda guerra púnica.]</p>
2	TO3	Baruch Spinoza (TO3: 634)
	TM5	<p>斯宾诺莎 (TM5: 2)</p> <p><i>Sibinnuosha</i></p>
	Nota	<p>斯宾诺莎 (1632-1677) 荷兰哲学家。</p> <p><i>Sibinnuosha (1632-1677) helan zhexue jia.</i></p> <p>[Spinoza (1632-1677): filósofo neerlandés.]</p>
3	TO3	Benedetto Croce (TO3: 635)
	TM5	<p>柯罗齐 (TM5: 4)</p> <p><i>Keluoqi</i></p>
	Nota	<p>柯罗齐 (1866-1952) 意大利哲学家，新黑格尔主义者。</p> <p><i>Keluoqi (1866-1952) yidali zhexue jia, xin Heiger zhuyi zhe.</i></p> <p>[Croce (1866-1952): filósofo italiano, exponente del neohegelianismo.]</p>
4	TO3	Pater (TO3: 635)
	TM5	<p>佩特 (TM5: 4)</p> <p><i>Peite</i></p>
	Nota	<p>佩特 (1839-1894) 英国散文作家，文艺批评家。</p> <p><i>Peite (1839-1894) yingguo sanwen zuojia, wenyi piping jia.</i></p> <p>[Pater (1839-1894): ensayista, crítico literario inglés.]</p>
5	TO3	legua (TO3: 633)
	TM5	<p>雷瓜 (TM5: 1)</p> <p><i>Leigua</i></p>
	Nota	雷瓜：西班牙里程单位，合 5572.7 米。

		<p><i>Leigua: xibanya licheng danwei, he 5572.7 mi.</i></p> <p>[Legua: unidad de longitud de España, equivalente a 5572,7 metros.]</p>
6	TO3	No de otra suerte un rey, en Judea, hizo matar a todos los niños para matar a uno. (TO3: 633)
	TM5	<p>在犹大，一位国王的情况也是一样，他为了杀一个小孩而杀了所有的小孩。(TM5: 2)</p> <p><i>Zai youda, yiwei guowang de qingkuang yeshi yiyang, ta weile sha yige xiaohai er sha le suoyou de xiaohai.</i></p> <p>[En Judea, a otro rey le pasó lo mismo, hizo matar a todos los niños para matar a uno.]</p>
	Nota	<p>圣经新约全书记，耶稣在犹大伯利恒降生之后，有三名博士来到耶路撒冷，告诉希律王说他们看见犹太人之王的星。希律王心里不安差他们去伯利恒寻访新降生的耶稣，后又要将他杀死。为此，命人将伯利恒两岁以内的小孩全部杀死。</p> <p><i>Shengjing xinyue quanshu ji, Yesu zai youda boliheng jiangsheng zhihou, you sanming boshi laidao yelusaleng, gaosu xilüwang shuo tamen kanjian youtai ren zhiwang de xing. Xilüwang xinli buan chai tamen qu boliheng xunfang xin jiangsheng de Yesu, hou youyao jiang ta shasi. Weici, mingren jiang boliheng liangsui yinei de xiaohai quanbu shasi.</i></p> <p>[Según el Nuevo Testamento, tras el nacimiento de Jesús en Belén de Judea, tres magos llegaron a Jerusalén. Le dijeron a Herodes que habían visto una estrella del rey de los judíos. Herodes se inquietó, envió a los magos a Belén en busca del Jesús recién nacido, y posteriormente dio la orden de matarlo. Por esta razón, hizo matar a todos los niños menores de dos años en Belén.]</p>

b) Dejar sin traducir la cita textual

7	TO3	<p><i>He, whose long wall the wand'ring Tartar bound...</i></p> <p>Dunciad, II, 76. (TO3: 633)</p>
	TM5	<p><i>He, whose long wall the wand'ring Tartar bound...</i></p> <p>Dunciad, II, 76. (TM5: 1)</p>
	Nota	<p><i>He, whose long wall the wand'ring Tartar bound...</i> Dunciad, II, 76: 英文：他用自己的大墙遏制了漂泊的鞑靼人……《群愚史诗》第</p>

		<p>二卷第 76 页。《Dunciad》是英国十八世纪著名诗人亚历山大·蒲柏（Alexander Pope）的主要诗作。</p> <p><i>Yingwen: ta yong ziji de daqiang ezhi le piaobo de dada ren... qunyu shishi di erjuan di 76 ye. Dunciad shi yingguo shiba shiji zhuming shiren yalishanda Pubo de zhuyao shizuo.</i></p> <p>[Inglés: Él, cuya larga muralla impide a los tártaros errantes... <i>The Dunciad</i>, II, 76. <i>The Dunciad</i> es un poema conocido de Alexander Pope, un famoso poeta inglés del siglo XVIII.]</p>
--	--	---

Al principio del ensayo aparece la cita textual de un verso procedente del poema *The Dunciad*, el traductor lo deja sin traducir en inglés y lo explica mediante una nota al pie de página, tal como hemos indicado en la tabla anterior. Entendemos que el verso, escrito en inglés, denota un color extranjero en el texto original, por lo que el traductor opta por mantener el mismo regusto en la traducción del español al chino. En la nota introducida al pie de página, se explica su significado, así como la procedencia del verso. Se añade de esta manera cierto grado de exotismo en el texto meta.

2) Segunda norma: Poner de manifiesto los datos que puedan ser (o parecer) incorrectos

Nos han parecido interesantes dos notas que introduce el traductor, cuyo objetivo es insinuar la inexactitud de algunos datos que maneja el autor:

8	TO3	Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal. (TO3: 633)
	TM5	<p>秦始皇与汉尼拔所进行的战争处于同一时代。他作为秦国的国君，统一了六国，消灭了封建制度④。(TM5: 1)</p> <p><i>Qin Shi Huangdi yu Hanniba suo jinxing de zhanzheng chuyi tongyi shidai. Ta zuowei qinguo de guojun, tongyi le liuguo, xiaomie le fengjian zhidu.</i></p> <p>[Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal.]</p>

	Nota	原文如此。 <i>Yuanwen ruci.</i> [Así fue escrito en el texto original.]
9	TO3	[...] se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula. (TO3: 634)
	TM5	又自封皇帝, 意欲成为黄帝——人们有口皆碑的那位发明文字和指南针的人①。(TM5: 2-3) <i>You zifeng huangdi, yiyu chengwei Huangdi –renmen youkou-jiebei de nawei faming wenzi he zhinanzhen de ren.</i> [Se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula.]
	Nota	原文如此。 <i>Yuanwen ruci.</i> [Así fue escrito en el texto original.]

Lo que suscitan estas dos notas se relaciona con los hechos históricos. En la primera, deducimos que el traductor considera controvertida la expresión de “(Shih Huang Ti) borró el sistema feudal”. Tras la unificación del territorio (221 a.C.), Qin Shi Huang (o como escribe Borges, Shih Huang Ti) abolió completamente el feudalismo, es decir, eliminó la costumbre del enfeudamiento de tierras a los nobles. No obstante, en la sociedad moderna china, especialmente a partir del Movimiento de la Nueva Cultura (a mediados de la década de 1920), debido a la urgente necesidad de reforma social y revuelta contra el confucianismo, “el feudalismo” empezó a adquirir una connotación más amplia. Según los historiadores marxistas, toda la sociedad china antigua es ampliamente feudal, esta visión también es aceptada oficialmente por los estudios históricos en la actualidad. En el TM5 se traduce literalmente la frase, pero se coloca esta nota probablemente porque el traductor se ha percatado de la controversia que podría causar la opinión del autor acerca del feudalismo entre el lector meta, acaso la nota también sirve para justificar que tal afirmación no es un error del traductor.

Otra opinión que el traductor cree inexacta o controvertida es la oración “(Shih Huang

Ti) se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula”. Entendemos que el traductor no está convencido de tal interpretación de la creación del título “Huang Ti” y las contribuciones del mítico Emperador Amarillo. Históricamente, Qin Shi Huang inventó el título de *huangdi* por razones complejas; por otro lado, las contribuciones culturales que se le atribuyen al Emperador Amarillo son legendarias e indefinidas.

De forma implícita, las notas en que se escribe “Así fue escrito en el texto original” conducen a pensar que el traductor pretende indicar los datos que puedan ser (o parecer) incorrectos, asegurando así, la aceptabilidad del lector meta.

3) Tercera norma: inclinarse levemente hacia la extranjerización.

La tendencia extranjerizante del TM5 consiste en mantener en gran medida el orden sintáctico del texto original, así como la selección del léxico. Como consecuencia, el texto presenta en algunas frases cierta incompatibilidad con el uso habitual de la lengua china, he aquí unos ejemplos:

10	TO3	[...] <u>en su dura justicia</u> , los ortodoxos no vieron otra cosa que una impiedad. (TO3: 633)
	TM5	但在这种严厉的判决之中，正统派指责他冷酷无情。(TM5: 2) <i>Dan zai zhezhong yanli de panjue zhi zhong, zhengtong pai zhize ta lengku-wuqing.</i> [... pero <u>en su dura justicia</u> , los ortodoxos no vieron otra cosa que una impiedad.]
11	TO3	Esta conjetura es atendible, <u>pero nada nos dice de la muralla</u> , de la segunda cara del mito. (TO3: 633)
	TM5	这种猜想值得注意， <u>但没有告诉我们任何关于城墙的事</u> ，即传说的另一面。(TM5: 2) <i>Zhezhong caixiang zhide zhuyi, dan meiyou gaosu women renhe guanyu chengqiang de shi, ji chuanshuo de ling yimian.</i> [Esta conjetura es atendible, <u>pero nada nos dice de la muralla</u> , de la

		segunda cara del mito.]
12	TO3	Esta noticia <u>favorece o tolera otra interpretación.</u> (TO3: 633)
	TM5	这种说法有利或者容纳另一种见解。(TM5: 3) <i>Zhezhong shuofa youli huozhe rongna ling yizhong jianjie.</i> [Esta noticia <u>favorece o tolera otra interpretación.</u>]

Tal como muestran los tres fragmentos, se observa que se traduce palabra por palabra el sintagma del texto original, en vez de recurrir a términos más habituales en la lengua meta, así que no es una traducción que facilita una inteligibilidad inmediata. Sin embargo, aunque el traductor adopta un punto de vista extranjerizante trasladando los elementos lingüísticos del texto original, no podemos afirmar que la extranjerización es la tendencia predominante en el TM5. Dados los hechos históricos que narra este ensayo, es inevitable optar por domesticar los términos vinculados a la historia china.

8.2. Análisis del texto meta 6: *Changcheng he shu* 长城和书 (2015)

El texto meta 6 fue escrito a principios de la década de los 90 por Wang Yongnian, publicado por primera vez en la colección *Babilun caipiao—Boerhesi xiaoshuo shiwenxuan* 巴比伦彩票——博尔赫斯小说、诗文选 [*La lotería en Babilonia: Selección de las obras de Jorge Luis Borges*] (1993), publicada por la editorial Yunnan Renmin Chubanshe (云南人民出版社), con el título de *Changcheng he shu* 长城和书 (“La Gran Muralla y los libros”). Ya hemos comentado las informaciones acerca de la publicación de esta colección en el análisis del TM2 (apartado 6.2.). La versión que manejamos en nuestra investigación es la de las *Obras Completas* de Borges (2015). Comparándola con la versión de 1993, en el TM6 (2015) se ha realizado una serie de correcciones, consistentes en el cambio de algunas notas y signos de puntuación, corrección de erratas, etc.

1) La primera de las normas que rigen en el TM6 es **hacer una traducción erudita**.

En el TM6 se aplican 6 notas al pie de página, que sirven para explicar las obras o los personajes reales:

1	TO3	<i>Dunciad</i> (TO3: 633)
	TM6	《群愚史诗》 (TM6: 2) <i>Qunyu shishi</i> [Épica de la necedad general]
	Nota	英国诗人蒲柏为反击论敌而写的讽刺作品，全诗四卷，其中叙说愚昧王国的桂冠诗人在梦中见到王国过去、现在和将来的成就，愚昧女神禁止人们的思想，使他们孜孜于愚蠢的琐事，最后黑夜和混乱统治一切。 <i>Yingguo shiren Pubo wei fanji lundu er xiede fengci zuopin, quanshi sijuan, qizhong xushuo yumei wangguo de guiguan shiren zai mengzhong jiandao wangguo guoqu, xianzai he jianglai de chengjiu, yumei nüshen jinzhi renmen de sixiang, shi tamen zizi yu yuchun de suoshi, zuihou heiyè he hunluan tongzhi yiqie.</i> [Es una sátira publicada por el poeta inglés Pope, destinada a desafiar a sus enemigos. El poema consta de cuatro libros, se narra el sueño del poeta laureado del Reino de la Necedad, en que presencia una visión del triunfo del Reino en los tiempos pasados, los presentes y en los venideros. La Diosa de la Necedad prohíbe el pensamiento de los hombres y les hace absortos totalmente a las insulsas insignificancias. Al final, la oscuridad y el caos lo cubren todo.]
2	TO3	legua (TO3: 634)
	TM6	里格 (TM6: 2) <i>lige</i>
	Nota	League, 欧洲和拉丁美洲的一个古老的长度单位，在英语世界里通常定义为三英里或三海里。 <i>League, ouzhou he lading meizhou de yige gulao de changdu danwei, zai yingyu shijie li tongchang dingyi wei san yingli huo san haili.</i> [Legua (league) era una antigua unidad de longitud muy común en Europa y en América Latina. En el mundo de habla inglesa, se defina una legua como tres millas, o tres millas náuticas.]

3	TO3	No de otra suerte un rey, en Judea, hizo matar a todos los niños para matar a uno. (TO3: 633)
	TM6	<p>一个犹太国王也有类似情况，为了要杀一个小孩子，他杀尽了所有的孩子。(TM6: 3)</p> <p><i>Yige youtai guowang yeyou leisi qingkuang, weile yao sha yige xiao haizi, ta shajin le suoyou de haizi.</i></p> <p>[No de otra suerte un rey judío hizo matar a todos los niños para matar a uno.]</p>
	Nota	<p>参见《圣经·新约·马太福音》，希律王听说基督诞生将做犹太人之王，差人除灭基督未遂，便下令将伯利恒城里并四境所有两岁以内的男孩一概杀尽。</p> <p><i>Canjian shengjing xinyue matai fuyin, xiliwang tingshuo jidu dansheng jiang zuo youtai ren zhiwang, chai ren chumie jidu weisui, bian xialing jiang boliheng chengli bing sijing suoyou liang sui yinei de nanhai yigai shajin.</i></p> <p>[Véase el <i>Evangelio de Mateo</i> del <i>Nuevo Testamento</i>, al enterarse del nacimiento de Jesús, quien iba a ser el rey de los judíos, Herodes dio la orden de matarlo pero no lo consiguió, entonces hizo matar a todos los niños menores de dos años en Belén.]</p>
4	TO3	Herbert Allen Giles (TO3: 634)
	TM6	<p>翟理斯 (TM6: 4)</p> <p><i>Zhailisi</i></p>
	Nota	<p>Herbert Allen Giles (1845-1935), 英国学者、著名汉学家。</p> <p><i>Herbert Allen Giles (1845-1935), yingguo xuezhe, zhuming hanxue jia.</i></p> <p>[Herbert Allen Giles (1845-1935), erudito inglés, sinólogo muy conocido.]</p>
5	TO3	Benedetto Croce (TO3: 635)
	TM6	<p>克罗齐 (TM6: 5)</p> <p><i>Keluoqi</i></p>
	Nota	<p>Benedetto Croce (1866-1952), 意大利哲学家、美学家、文学批评家、历史学家。他发表过四部反映他整个哲学体系的著作：《美学》、《逻辑学》、《实践活动的哲学》、《历史学的理论与实践》。克罗齐的美学基本概念是直觉即艺术。他认为直觉的功用是给本无形式的情感以形式，使它因而成为意象而形象化。</p> <p><i>Benedetto Croce (1866-1952), yidali zhexue jia, meixue jia, wenzue piping jia,</i></p>

		<p><i>lishixue jia. Ta fabiao guo sibu fanying ta zhengge zhexue tixi de zhuzuo: meixue, luojixue, shijian huodong de zhexue, lishixue de lilun yu shijian. Keluoqi de meixue jiben gainian shi zhijue ji yishu. Ta renwei zhijue de gongyong shi gei ben wu xingshi de qinggan yi xingshi, shi ta yiner chengwei yixiang er xingxiang hua.</i></p> <p>[Benedetto Croce (1866-1952), filósofo, estético, crítico literario, historiador italiano. Publicó cuatro obras que revelan el fundamento de su pensamiento filosófico: <i>Estética, Lógica, Filosofía de la práctica, Historia: su teoría y práctica</i>. La concepción estética de Croce se basa en el estatuto: el arte es intuición. Según él, la intuición da forma a las emociones que no tienen forma, para objetivarlas y representarlas con la imagen.]</p>
6	TO3	Pater (TO3: 635)
	TM6	<p>佩特 (TM6: 5)</p> <p><i>Peite</i></p>
	Nota	<p>Walter Pater (1839-1894), 英国作家、批评家，是 19 世纪末主张“为艺术而艺术”的美学运动的代表人物。</p> <p><i>Walter Pater (1839-1894), yingguo zuojia, piping jia, shi 19 shiji mo zhuzhang “wei yishu er yishu” de meixue yundong de daibiao renwu.</i></p> <p>[Walter Pater (1839-1894), ensayista, crítico inglés. Fue la figura representativa del movimiento estético de finales del siglo XIX, que aboga por “el arte por el arte”.]</p>

Cabe señalar que las notas introducidas en el TM6 no se limitan a ofrecer informaciones enciclopédicas (como lo hace el TM5), sino que también añaden datos que el traductor considera necesarios para la comprensión del ensayo: el tema central de *La Dunciada (The Dunciad)*, el pensamiento y las obras principales de Benedetto Croce, etc. Comparando con las notas que hemos presentado anteriormente en el TM5, las existentes en el TM6 son más detalladas y más ricas en contenido.

A pesar de que el traductor opta por transcribir los nombres, no sólo de personajes como Herbert Allen Giles por *Zhailisi* 翟理斯, Benedetto Croce por *Keluoqi* 克罗齐, Walter Pater por *Peite* 佩特, sino también de la unidad de longitud “legua” por *lige* 里格. Es lógico transcribir estos nombres, lo que nos resulta interesante es el contenido añadido en las notas al pie de página, donde aparecen los nombres en su idioma original. Entendemos que este tratamiento también se debe a la norma de

hacer una traducción erudita, dado que la presencia de los nombres en lengua extranjera evita la confusión que podría causar la transcripción (los nombres transcritos de los personajes no ampliamente conocidos pueden variar según el traductor), y que también amplía los conocimientos lingüísticos del lector meta.

2) Segunda norma: agregar términos culturales típicos de la cultura meta

Considerando el amplio conocimiento de los dos hechos históricos mencionados en el ensayo, el traductor del TM6 tiende a recurrir a unos términos culturales típicos, que corresponden al contexto histórico de la cultura meta, por ejemplo:

7	TO3	magos
	TM6	方士 <i>Fangshi</i> <i>Fangshi</i> , literalmente significa “maestro de métodos y técnicas”, era un tipo de magos chinos expertos en artes esotéricas para lograr la inmortalidad, activos entre el siglo III a.C. y el siglo V.
8	TO3	corrupción
	TM6	外邪 <i>Waixie</i> Este término literalmente significa “la malicia exterior”, se refiere a todas las cosas dañinas para el cuerpo y el espíritu humano. Actualmente es un término frecuentemente usado en la medicina china para referirse a los factores que provocan enfermedades.
9	TO3	desaforada
	TM6	伊于胡底 <i>Yiyu-hudi</i> Es un <i>chengyu</i> muy formal, procedente del <i>Clásico de poesía (Shijing)</i> , se trata de una exclamación frente a la situación desilusionada que nunca se acaba.
10	TO3	los hombres aman el pasado

	TM6	厚古薄今 <i>Hougu-bojin</i> Literalmente este <i>chengyu</i> significa “venerar el pasado y despreciar el presente”, se suele utilizar en las investigaciones académicas.
11	TO3	dio su nombre verdadero a las cosas
	TM6	正名 <i>Zheng ming</i> <i>Zheng ming</i> , palabra procedente del <i>Libro de los Ritos</i> , literalmente significa “dar el nombre verdadero”. El traductor recurre a su equivalente en el libro clásico del confucianismo, en vez de traducirlo literalmente.

3) Tercera norma: reparar la falta de exactitud de los datos

El traductor del TM6 se enfrenta a la misma situación que el TM5: algunos datos históricos controvertidos. Al contrario del tratamiento del otro texto meta, el TM6 modifica sigilosamente estos datos, para reparar esta “falta de exactitud”:

12	TO3	Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal. (TO3: 633)
	TM6	秦始皇帝与军功显赫的汉尼拔同一时代，他并吞六国，结束了封建割据的局面。 (TM6: 2) <i>Qin Shi Huangdi yu jungong xianhe de Hanniba tongyi shidai, ta bingtun liuguo, jieshu le fengjian geju de jumian.</i> [Contemporáneo del glorioso militar Aníbal, Qin Shih Huang Ti anexó los Seis Reinos y puso fin a la etapa de los reinos feudales separados.]
13	TO3	[...] se llamó Huang Ti, para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador que inventó la escritura y la brújula. (TO3: 634)
	TM6	为了仿效那个发明文字和指南针的传说中的黄帝，他便自称为“皇帝”。 (TM6: 2-3)

		<p><i>Weile fangxiao nage faming wenzi he zhinanzhen de chaunshuo zhong de Huangdi, ta bian zicheng wei "Huangdi".</i></p> <p>[Se llamó Huang Ti, para imitar al legendario Huang Ti que inventó la escritura y la brújula.]</p>
--	--	---

Como ya hemos comentado anteriormente, la expresión “borró el sistema feudal” puede resultar errónea para el lector meta (aunque realmente no lo es), el TM6 busca la aceptabilidad en la cultura meta, traduciéndolo por “puso fin a la etapa de los reinos feudales separados”.

El fragmento 13 muestra cómo el TM6 cambia “para ser de algún modo Huang Ti, el legendario emperador” por “para imitar al legendario Huang Ti”⁸³. Por un lado, se quita la controvertida expresión “para ser el Huang Ti (Emperador Amarillo)”, ya que no corresponde al motivo de la creación del nuevo título Emperador, y por otro, teniendo en cuenta que el mítico Huang Ti (黄帝, “Emperador Amarillo”) es más aceptado como “soberano” en la cultura china en vez de “emperador”, título creado específicamente en la dinastía Qin, el TM6 evita su uso en este caso.

14	TO3	Herbert Allen Giles cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desafortunada muralla. (TO3: 634)
	TM6	<p>汉学家翟理斯说凡是隐匿书籍、<u>不交出焚毁的人</u>一概打上烙印，被罚苦役，终身去筑那不知伊于胡底的城墙。(TM6: 4)</p> <p><i>Hanxue jia Zhailisi shuo fanshi yinni shuji, bu jiaochu fenhui de ren yigai dashang laoyin, beifa kuyi, zhongshen qu zhu na buzhi yi yu hu di de chengqiang.</i></p> <p>[El sinólogo Giles cuenta que quienes ocultaron libros y no los entregaron para su quema fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la interminable muralla.]</p>

Este fragmento muestra cómo el traductor completa y detalla el hecho histórico de la quema de los libros, añadiendo una condición: “quienes no entregaron los libros para

⁸³ Cabe recordar que en chino, el soberano mítico Huang di (黄帝, “Emperador Amarillo”) se pronuncia igual que el título creado por Qin Shi Huang: Huang di (皇帝, “emperador”).

su quema”.

8.3. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta

Figura 46. *Comparación de las normas presentes en el TM5 y el TM6*

	TM5	TM6
1ª norma	Ofrecer información a través de las notas al pie de página.	Hacer una traducción erudita.
2ª norma	Poner de manifiesto los datos que puedan ser (o parecer) incorrectos.	Agregar términos culturales típicos de la cultura meta.
3ª norma	Inclinarse levemente hacia la extranjerización.	Reparar la falta de exactitud de los datos.

Teniendo en cuenta las normas que operan sobre los dos textos meta, a continuación, abordaremos cuestiones más concretas de la identificación y clasificación de los culturemas.

8.4. Análisis de los culturemas relacionados con China en “La muralla y los libros”

8.4.1. Identificación de los culturemas en el TO3 y su traducción en los textos meta

Hemos encontrado los siguientes elementos verbales que actúan como culturemas en el TO3:

Figura 47. *Identificación y clasificación de los culturemas en “La muralla y los libros”*

Medio natural	No encontrado
Patrimonio cultural	1. Dunciad 2. Aníbal 3. Matanza de los Inocentes 4. Baruch Spinoza 5. Mago 6. Herbert Allen Giles 7. César 8. Benedetto Croce 9. Pater

Cultura social	10. Legua
Cultura lingüística	No encontrado

1) Medio natural

En “La muralla y los libros” no hemos encontrado culturemas pertenecientes a este ámbito, dado que es un ensayo que versa sobre la visión estética a partir de dos hechos históricos.

2) Patrimonio cultural

1	TO3	<u>Dunciad</u> , II, 76 (TO3: 633)
	TM5	<p><u>Dunciad</u>, II, 76^① (TM5: 1)</p> <p>① <i>He, whose long wall the wand'ring Tartar bound...</i> <u>Dunciad</u>, II, 76: 英文: 他用自己的大墙遏制了漂泊的鞑靼人……《群愚史诗》第二卷第76页。《Dunciad》是英国十八世纪著名诗人亚历山大·蒲柏(Alexander Pope)的主要诗作。</p> <p><i>Yingwen: ta yong ziji de daqiang ezhi le piaobo de dada ren... qunyu shishi di erjuan di 76 ye. Dunciad shi yingguo shiba shiji zhuming shiren yalishanda Pubo de zhuyao shizuo.</i></p> <p>[Nota: <i>He, whose long wall the wand'ring Tartar bound...</i> <u>Dunciad</u>, II, 76: Inglés: Él, cuya larga muralla impide a los tártaros errantes... <i>Épica de la necedad general</i>, Tomo II, página 76. <i>The Dunciad</i> es un poema conocido de Alexander Pope, un famoso poeta inglés del siglo XVIII.] Préstamo + Amplificación</p>
	TM6	<p>《群愚史诗》¹ (TM6: 2)</p> <p>¹ 英国诗人蒲柏为反击论敌而写的讽刺作品，全诗四卷，其中叙说愚昧王国的桂冠诗人在梦中见到王国过去、现在和将来的成就，愚昧女神禁止人们的思想，使他们孜孜于愚蠢的琐事，最后黑夜和混乱统治一切。</p> <p><i>Qunyu shishi.</i></p> <p><i>Yingguo shiren Pubo wei fanji lundie er xiede fengci zuopin, quanshi sijuan, qizhong xushuo yumei wangguo de guiguan shiren zai mengzhong jiandao wangguo guoqu,</i></p>

	<p><i>xianzai he jianglai de chengjiu, yumei nüshen jinzhi renmen de sixiang, shi tamen zizi yu yuchun de suoshi, zuihou heiyue he hunluan tongzhi yiqie.</i></p> <p>[Épica de la necedad general</p> <p>Nota: Es una sátira publicada por el poeta inglés Pope, destinada a desafiar a sus enemigos. El poema consta de cuatro libros, se narra el sueño del poeta laureado del Reino de la Necedad, en que presencia una visión del triunfo del Reino en los tiempos pasados, los presentes y en los venideros. La Diosa de la Necedad prohíbe el pensamiento de los hombres y les hace absortos totalmente en las insulsas insignificancias. Al final, la oscuridad y el caos lo cubren todo.] Creación discursiva+ Amplificación</p>
--	--

Antes de comenzar el ensayo, el autor cita un verso de *La Dunciada (The Dunciad)*, y para traducir el título del poema, las soluciones que ofrecen los dos TMs son distintas. El TM5 lo deja sin traducir y añade una nota al pie de página explicando su significado y autoría, por lo que clasificamos las técnicas de traducción empleadas como *préstamo puro* y *amplificación*. El TM6 lo traduce por “Épica de la necedad general”, obviamente teniendo en cuenta el tema central del poema, la técnica empleada es la *creación discursiva*. También se coloca una nota al pie de página, una *amplificación*.

2	TO3	Contemporáneo de las guerras de Aníbal , Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal. (TO3: 633)
	TM5	<p>秦始皇与汉尼拔^③所进行的战争处于同一时代。他作为秦国的国君，统一了六国，消灭了封建制度。(TM5: 1)</p> <p>③汉尼拔（前 247-前 183），迦太基统帅。公元前 218 年春，率军六万远征意大利，为第二次布匿战争之始。</p> <p><i>Qin Shi Huangdi yu Hanniba suo jinxing de zhanzheng chuyu tongyi shidai. Ta zuowei qinguo de guojun, tongyi le liuguo, xiaomie le fengjian zhidu.</i></p> <p><i>Hanniba (qian 247- qian 183), jiataiji tongshuai. Gongyuan qian 218 nian chun, shuaijun liuwan yuanzheng yidali, wei dierci buni zhanzheng zhi shi.</i></p> <p>[Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal.</p> <p>Nota: Aníbal (247-183 a.C.) fue un general cartaginés. En la primavera del 218 a.C., puso en marcha al ejército con destino a Italia, fue el inicio de la segunda guerra púnica.] Préstamo + Amplificación</p>

		<p>秦始皇帝与军功显赫的<u>汉尼拔</u>同一时代，他并吞六国，结束了封建割据的局面。 (TM6: 2)</p> <p><i>Qin Shi Huangdi yu jungong xianhe de Hanniba tongyi shidai, ta bingtun liuguo, jieshu le fengjian geju de jumian.</i></p> <p>[Contemporáneo del glorioso militar Aníbal, Qin Shih Huang Ti anexó los Seis Reinos y puso fin a la etapa de los reinos feudales separados.] Préstamo + Amplificación</p>
--	--	---

Ambos TMs optan por transcribir el nombre de Aníbal, traduciéndolo por *Hanniba* 汉尼拔, por lo que clasificamos la técnica como un *préstamo* naturalizado. Siendo un personaje histórico bastante conocido, la transcripción de Aníbal ya queda bastante fija en la lengua china. También recurren a la técnica de *amplificación*: en el TM5 se añade una nota, mientras que en el TM6 el nombre del cartaginés va acompañado del determinante “glorioso militar”, que es una precisión no formulada en el TO.

3	TO3	No de otra suerte un rey, en Judea, hizo matar a todos los niños para matar a uno. (TO3: 633)
	TM5	<p>在犹太，一位国王的情况也是一样，他为了杀一个小孩而杀了所有的小孩。① (TM5: 2)</p> <p>① 圣经新约全书记，耶稣在犹太伯利恒降生之后，有三名博士来到耶路撒冷，告诉希律王说他们看见犹太人之王的星。希律王心里不安差他们去伯利恒寻访新降生的耶稣，后又要将他杀死。为此，命人将伯利恒两岁以内的小孩全部杀死。</p> <p><i>Zai youda, yiwei guowang de qingkuang yeshi yiyang, ta weile sha yige xiaohai er shale suoyou de xiaohai.</i></p> <p><i>Shengjing xinyue quanshu ji, Yesu zai youda boliheng jiangsheng zhihou, you sanming boshi laidao yelusaleng, gaosu xilüwang shuo tamen kanjian youtai ren zhiwang de xing. Xilüwang xinli buan chai tamen qu boliheng xunfang xin jiangsheng de Yesu, hou youyao jiang ta shasi. Weici, mingren jiang boliheng liangsui yinei de xiaohai quanbu shasi.</i></p> <p>[En Judea, a otro rey le pasó lo mismo, hizo matar a todos los niños para matar a uno.</p> <p>Nota: Según el Nuevo Testamento, tras el nacimiento de Jesús en Belén de Judea, tres magos llegaron a Jerusalén. Le dijeron a Herodes que habían visto una estrella del rey de los judíos. Herodes se inquietó, envió a los magos a Belén en busca del Jesús recién nacido, y posteriormente dio la orden de matarlo. Por esta razón, hizo matar a todos los niños menores de dos años en Belén.] Traducción literal + Amplificación</p>

	TM6	<p>一个犹太国王也有类似情况，为了要杀一个小孩子，他杀尽了所有的孩子。¹ (TM6: 3)</p> <p>¹ 参见《圣经·新约·马太福音》，希律王听说基督诞生将做犹太人之王，差人除灭基督未遂，便下令将伯利恒城里并四境所有两岁以内的男孩一概杀尽。</p> <p><i>Yige youtai guowang yeyou leisi qingkuang, weile yao sha yige xiao haizi, ta shajin le suoyou de haizi.</i></p> <p><i>Canjian shengjing xinyue matai fuyin, xiliwang tingshuo jidu dansheng jiang zuo youtai ren zhiwang, chai ren chumie jidu weisui, bian xialing jiang boliheng chengli bing sijing suoyou liangsui yinei de nanhai yigai shajin.</i></p> <p>[No de otra suerte un rey judío hizo matar a todos los niños para matar a uno.</p> <p>Nota: Véase el <i>Evangelio de Mateo</i> del <i>Nuevo Testamento</i>, al enterarse del nacimiento de Jesús, quien iba a ser el rey de los judíos, Herodes dio la orden de matarlo pero no lo consiguió, entonces hizo matar a todos los niños menores de dos años en Belén.] Traducción literal + Amplificación</p>
--	------------	--

De forma implícita, Borges asocia el destierro de la madre del Emperador con la matanza de los Inocentes. Para el lector chino, que probablemente no conoce el origen de este episodio relatado en el Nuevo Testamento, esta oración bien podría ser un escollo cultural muy difícil. Así que los traductores optan por traducirla literalmente y añadir una nota para contextualizar culturalmente el culturema, por lo que clasificamos las técnicas utilizadas como *traducción literal y amplificación*.

4	TO3	Todas las cosas quieren persistir en su ser, ha escrito Baruch Spinoza . (TO3: 634)
	TM5	<p>斯宾诺莎^②说过：世上万物都欲长生不衰。(TM5: 2)</p> <p>② 斯宾诺莎（1632-1677）荷兰哲学家。</p> <p><i>Sibinnuoshā shuoguo: shishang wanwu dou yu changsheng-bushuai.</i></p> <p><i>Sibinnuoshā (1632-1677) helan zhexue jia.</i></p> <p>[Todas las cosas quieren persistir en su ser, ha escrito Spinoza.</p> <p>Nota: Spinoza (1632-1677): filósofo neerlandés.] Préstamo + Reducción + Amplificación</p>
	TM6	巴鲁赫·斯宾诺莎说过，一切事物都希望永远存在。(TM6: 3)

		<p><i>Baluhe Sibinnuoshu shuoguo, yiqie shiwu dou xiwang yongyuan cunzai.</i></p> <p>[Todas las cosas quieren persistir en su ser, ha escrito Baruch Spinoza.] Préstamo</p>
--	--	--

Ambos TMs recurren al *préstamo naturalizado* para traducir el nombre del filósofo, una solución bastante habitual en este caso. El tratamiento del TM5 es más peculiar: sólo traduce el apellido y omite el nombre Baruch, *reducción*; además, añade una nota explicativa, *amplificación*.

5	TO3	<p>Quizá el Emperador y sus magos creyeron que la inmortalidad es intrínseca y que la corrupción no puede entrar en un orbe cerrado. (TO3: 634)</p>
	TM5	<p>也许，秦始皇及其谋士们曾认为：永生是固有的，腐朽无法进入封闭的世界。(TM5: 2)</p> <p><i>Yexu, Qin Shi Huang jiqi moushi men ceng renwei: yongsheng shi guyou de, fuxiu wufa jinru fengbi de shijie.</i></p> <p>[Quizá el Emperador y sus consejeros creyeron que la inmortalidad es intrínseca y que la corrupción no puede entrar en un orbe cerrado.] Generalización</p>
	TM6	<p>这位皇帝和他的方士们也许认为长生不死是内在的本质，外邪进不了一个封闭的世界。(TM6: 3)</p> <p><i>Zhewei huangdi he tade fangshi men yexu renwei changsheng-busi shi neizai de benzhi, waixie jinbu liao yige fengbi de shijie.</i></p> <p>[Quizá el Emperador y sus fangshi creyeron que la inmortalidad es una esencia intrínseca y que la malicia exterior no puede entrar en un orbe cerrado.] Adaptación</p>

La solución que ofrece el TM5, traducir “mago” por *moushi* 谋士 (“consejero”), elimina el color mágico que conlleva la palabra. Aunque la intención del traductor es generalizar el término, también se puede considerar la traducción como un error. El TM6 recurre a un término típico de los magos chinos activos entre el siglo III a.C. y el siglo V: *fangshi* 方士, *adaptación*.

6	TO3	<p>Herbert Allen Giles cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte,</p>
---	-----	---

		la desafortada muralla. (TO3: 634)
	TM5	<p>赫伯特·艾伦·吉雷斯记述：藏书者被烫上烙印送去修造庞大的长城，直至死亡。(TM5: 2)</p> <p><i>Hebote Ailun Jileisi jishu: cangshu zhe bei tangshang laoyin songqu xiuzao pangda de changcheng, zhizhi siwang.</i></p> <p>[Herbert Allen Giles relata: quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desafortada muralla.] Préstamo</p>
	TM6	<p>汉学家翟理斯¹说凡是隐匿书籍、不交出焚毁的人一概打上烙印，被罚苦役，终身去筑那不知伊于胡底的城墙。(TM6: 4)</p> <p>¹ Herbert Allen Giles (1845-1935), 英国学者、著名汉学家。</p> <p><i>Hanxue jia Zhailisi shuo fanshi yinni shuji, bu jiaochu fenhui de ren yigai dashang laoyin, beifa kuyi, zhongshen qu zhu na buzhi yi yu hu di de chengqiang.</i></p> <p><i>Herbert Allen Giles (1845-1935), yingguo xuezhe, zhuming hanxue jia.</i></p> <p>[El sinólogo Giles cuenta que quienes ocultaron libros y no los entregaron para su quema fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la interminable muralla.</p> <p>Nota: Herbert Allen Giles (1845-1935), erudito inglés, sinólogo muy conocido.] Préstamo + Amplificación + Reducción</p>

El TM5 traduce el nombre mediante un *préstamo naturalizado*: *Hebote Ailun Jileisi* 赫伯特·艾伦·吉雷斯. El TM6 omite los dos nombres, *reducción*, y traduce el apellido por *Zhailisi* 翟理斯, *préstamo*; por último, añade una nota al pie de página, *amplificación*. Valorando el tratamiento de los dos TMs, cabe destacar que la solución del TM5 en sí es correcta, pero no toma en cuenta la traducción fija de este nombre, ya bastante aceptada en la cultura meta: *Zhailisi* 翟理斯.

7	TO3	[...] es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado. (TO3: 634)
	TM5	<p>这是命令世上最温顺的民族毁掉历史的另一位凯撒的影子。(TM5: 3)</p> <p><i>Zheshi mingling shishang zui wenshun de minzu huidiao lishi de ling yiwei Kaisa de yingzi.</i></p> <p>[Es la sombra de otro César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado.] Préstamo</p>

	TM6	是一位命令世上最谦恭的民族焚毁它过去历史的凯撒的影子。(TM6: 4) <i>Shi yiwei mingling shishang zui qiangong de minzu fenhui ta guoqu lishi de Kaisa de yingzi.</i> [Es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado.] Préstamo
--	------------	---

Ambos TMs recurren a la transcripción más habitual del nombre de este personaje: *Kaisa* 凯撒, por lo que justificamos la técnica empleada como *préstamo naturalizado*.

8	TO3	Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce . (TO3: 635)
	TM5	这与柯罗齐的学说 ^① 是一致的。(TM5: 4) ①柯罗齐(1866-1952)意大利哲学家, 新黑格尔主义者。 <i>Zhe yu Keluoqi de xueshuo shi yizhi de.</i> <i>Keluoqi (1866-1952) yidali zhexue jia, xin Heigeer zhuyi zhe.</i> [Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce . Nota: Croce (1866-1952): filósofo italiano, exponente del neohegelianismo.] Préstamo + Amplificación
	TM6	这符合克罗齐 ¹ 的论点。(TM6: 5) ¹ Benedetto Croce (1866-1952), 意大利哲学家、美学家、文学批评家、历史学家。他发表过四部反映他整个哲学体系的著作:《美学》、《逻辑学》、《实践活动的哲学》、《历史学的理论与实践》。克罗齐的美学基本概念是直觉即艺术。他认为直觉的功用是给本无形式的情感以形式, 使它因而成为意象而形象化。 <i>Zhe fuhe Keluoqi de lundian.</i> <i>Benedetto Croce (1866-1952), yidali zhexue jia, meixue jia, wenxue piping jia, lishixue jia. Ta fabiao guo sibu fanying ta zhengge zhexue tixi de zhuzuo: meixue, luojixue, shijian huodong de zhexue, lishixue de lilun yu shijian. Keluoqi de meixue jiben gainian shi zhijue ji yishu. Ta renwei zhijue de gongyong shi gei ben wu xingshi de qinggan yi xingshi, shi ta yiner chengwei yixiang er xingxiang hua.</i> [Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce . Nota: Benedetto Croce (1866-1952), filósofo, estético, crítico literario, historiador italiano. Publicó cuatro obras que revelan el fundamento de su pensamiento filosófico: <i>Estética</i> , <i>Lógica</i> , <i>Filosofía de la práctica</i> , <i>Historia: su teoría y práctica</i> . La concepción estética de Croce se basa en

		el estatuto: el arte es intuición. Según él, la intuición da forma a las emociones que no tienen forma, para objetivarlas y representarlas con la imagen.] Préstamo + Amplificación
--	--	--

Ambos TMs coinciden en recurrir al doblete *préstamo naturalizado* y *amplificación*, con una sutil diferencia en la selección de caracteres (柯 y 克, ambos se pronuncian como *ke*). Comparando las informaciones añadidas en las notas, el TM5 se limita a ofrecer datos enciclopédicos, mientras que el TM6 involucra brevemente algunas ideas y obras principales del filósofo.

9	TO3	[...] ya Pater , en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. (TO3: 635)
	TM5	<p>早在 1877 年，佩特^②就曾说过，一切艺术都渴求音乐的条件，这音乐的条件不是别的，而是形式。(TM5: 4)</p> <p>②佩特（1839-1894）英国散文作家，文艺批评家。</p> <p><i>Zaozai 1877 nian, Peite jiu ceng shuoguo, yiqie yishu dou keqiu yinyue de tiaojian, zhe yinyue de tiaojian bushi biede, ershi xingshi.</i></p> <p><i>Peite (1839-1894) yingguo sanwen zuojia, wenyi piping jia.</i></p> <p>[Ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma.</p> <p>Nota: Pater (1839-1894): ensayista, crítico literario inglés.] Préstamo + Amplificación</p>
	TM6	<p>而佩特²早在一八七七年已经指出，一切艺术都力求取得音乐的属性，而音乐的属性就是形式。(TM6: 5)</p> <p>²Walter Pater (1839-1894)，英国作家、批评家，是 19 世纪末主张“为艺术而艺术”的美学运动的代表人物。</p> <p><i>Er Peite zaozai 1877 nian yijing zhichu, yiqie yishu dou liqiu qude yinyue de shuxing, er yinyue de shuxing jius xingshi.</i></p> <p><i>Walter Pater (1839-1894), yingguo zuojia, piping jia, shi 19 shiji mo zhuzhang “wei yishu er yishu” de meixue yundong de daibiao renwu.</i></p> <p>[Ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma.</p> <p>Nota: Walter Pater (1839-1894), ensayista, crítico inglés. Fue la figura representativa del movimiento estético de finales del siglo XIX, que aboga por “el arte por el arte”.] Préstamo + Amplificación</p>

Ambos TMs coinciden en recurrir al doblete *préstamo naturalizado* y *amplificación* (nota al pie de página).

10	TO3	[...] las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros. (TO3: 633)
	TM5	五六百雷瓜 ^② 长的防御蛮族入侵的石墙 [...] (TM5: 1) ^② 雷瓜: 西班牙里程单位, 合 5572.7 米。 <i>Wuliu bai leigua chang de fangyu manzu ruqin de shiqiang.</i> <i>Leigua: xibanya licheng danwei, he 5572.7 mi.</i> [Las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros. Nota: Legua: unidad de longitud de España, equivalente a 5572,7 metros.] Préstamo + Amplificación
	TM6	抵御蛮族的五六百里格 ² 长的石墙 [...] (TM6: 1) ² League, 欧洲和拉丁美洲的一个古老的长度单位, 在英语世界里通常定义为三英里或三海里。 <i>Diyu manzu de wuliu bai lige chang de shiqiang.</i> <i>League, ouzhou he lading meizhou de yige gulao de changdu danwei, zai yingyu shijie li tongchang dingyi wei san yingli huo san haili.</i> [Las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros. Nota: Legua (league) era una antigua unidad de longitud muy común en Europa y en América Latina. En el mundo de habla inglesa, se definía una legua como tres millas, o tres millas náuticas.] Préstamo + Amplificación

Igual que el caso anterior, ambos TMs mantienen la palabra claramente extranjera, recurren al *préstamo naturalizado* y a la *amplificación*.

4) Cultura lingüística

En el TO3 no hemos encontrado culturemas pertenecientes a este ámbito.

5) Injerencia cultural

Figura 48. La presencia de la injerencia cultural en “La muralla y los libros”

La injerencia cultural	11. La muralla china 12. Shih Huang Ti 13. Tsin 14. Los Seis Reinos 15. Chino 16. Personajes históricos 17. Libro de los ritos
------------------------	--

El foco que genera el fenómeno de la injerencia cultural en “La muralla y los libros” es la historia, tanto los personajes como los registros históricos.

11	TO3	Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti [...] (TO3: 633)
	TM5	几天以前, 我从书上读到, 秦始皇下令修筑了一条几乎没有尽头的中国长城。 (TM5: 1) <i>Jitian yiqian, wo cong shushang dudao, Qin Shi Huang xialing xiuzhu le yitiao jihu meiyou jintou de zhongguo changcheng.</i> [Leí, días pasados, que aquel primer Emperador de Qin ordenó la edificación de la casi infinita Gran Muralla China.] Equivalente Acuñaado
	TM6	前几天, 我在书上看到那个下令修筑中国的长得几乎没有尽头的城墙的人是第一个皇帝, 始皇帝。 (TM6: 1) <i>Qian jitian, wozai shushang kandao nage xialing xiuzhu zhongguo de chang de jihu meiyou jintou de chengqiang deren shi diyige huangdi, Shi Huangdi.</i> [Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti.] Traducción literal
12	TO3	Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti [...] (TO3: 633)
	TM5	几天以前, 我从书上读到, 秦始皇下令修筑了一条几乎没有尽头的中国长城。 (TM5: 1) <i>Jitian yiqian, wo cong shushang dudao, Qin Shi Huang xialing xiuzhu le yitiao jihu meiyou jintou de zhongguo changcheng.</i> [Leí, días pasados, que aquel primer Emperador de Qin ordenó la edificación de la casi infinita Gran Muralla China.] Adaptación
	TM6	前几天, 我在书上看到那个下令修筑中国的长得几乎没有尽头的城墙的人是第一个皇帝, 始皇帝。 (TM6: 1) <i>Qian jitian, wozai shushang kandao nage xialing xiuzhu zhongguo de chang de jihu</i>

		<p><i>meiyou jintou de chengqiang deren shi diyige huangdi, Shi Huangdi.</i></p> <p>[Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti.] Equivalente acuñado</p>
--	--	---

En la primera oración del ensayo, observamos dos términos que actúan como injerencia cultural: la muralla china y el nombre del emperador. El TM5 traduce la “muralla china” por *zhongguo changcheng* 中国长城 (“la Gran Muralla China”), recurriendo al *equivalente acuñado*; traduce “Shih Huang Ti” por *Qin Shi Huang* 秦始皇 (“el Primer Emperador de Qin”), que es el tratamiento más habitual en la comunidad china, *adaptación*. El empleo de esta técnica es capaz de acercar más al lector meta, amortiguando las consecuencias extrañas que podría traer un texto extranjero que toca el tema de la historia china.

Por su parte, el TM6 recurre a la *traducción literal*, traduciendo la “muralla china” por *zhongguo de chengqiang* 中国的城墙 (“la muralla china”). Traduce “Shih Huang Ti” por *Shi Huangdi* 始皇帝, que es su equivalente en la lengua meta.

13	TO3	Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin , redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal. (TO3: 633)
	TM5	<p>秦始皇与汉尼拔所进行的战争处于同一时代。他作为秦国的国君，统一了六国，消灭了封建制度。(TM5: 1)</p> <p><i>Qin Shi Huangdi yu Hanniba suo jinxing de zhanzheng chuyu tongyi shidai. Ta zuowei qinguo de guojun, tongyi le liuguo, xiaomie le fengjian zhidu.</i></p> <p>[Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey del Estado de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal.] Equivalente acuñado</p>
	TM6	<p>秦始皇帝与军功显赫的汉尼拔同一时代，他并吞六国，结束了封建割据的局面。(TM6: 2)</p> <p><i>Qin Shi Huangdi yu jungong xianhe de Hanniba tongyi shidai, ta bingtun liuguo, jieshu le fengjian geju de jumian.</i></p> <p>[Contemporáneo del glorioso militar Aníbal, Qin Shih Huang Ti anexó los Seis Reinos y puso fin a la etapa de los reinos feudales separados.] Adaptación</p>

Tsin (en pinyin: *Qin*), es el nombre de uno de los siete estados más poderosos del periodo de los Reinos combatientes, y de la primera dinastía imperial de China (la dinastía Qin). El TM5 opta por su *equivalente acuñado*, *Qinguo* 秦国 (“Estado de Qin”), mientras que el TM6 ofrece otra denominación china, que no aparece en el texto original: *Qin Shi Huangdi* 秦始皇帝 (“Primer Emperador de Qin”), *adaptación*.

14	TO3	Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal. (TO3: 633)
	TM5	秦始皇与汉尼拔所进行的战争处于同一时代。他作为秦国的国君，统一了六国，消灭了封建制度。(TM5: 1) <i>Qin Shi Huangdi yu Hanniba suo jinxing de zhanzheng chuyu tongyi shidai. Ta zuowei qinguo de guojun, tongyi le liuguo, xiaomie le fengjian zhidu.</i> [Contemporáneo de las guerras de Aníbal, Shih Huang Ti, rey del Estado de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal.] Equivalente acuñado
	TM6	秦始皇帝与军功显赫的汉尼拔同一时代，他并吞六国，结束了封建割据的局面。(TM6: 2) <i>Qin Shi Huangdi yu jungong xianhe de Hanniba tongyi shidai, ta bingtun liuguo, jieshu le fengjian geju de jumian.</i> [Contemporáneo del glorioso militar Aníbal, Qin Shih Huang Ti anexó los Seis Reinos y puso fin a la etapa de los reinos feudales separados.] Equivalente acuñado

Las dos traducciones coinciden en utilizar su equivalente acuñado para traducir el término: *liuguo* 六国 (“los Seis Reinos”).

15	TO3	Tres mil años de cronología tenían los chinos [...] cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él. (TO3: 633)
	TM5	当秦始皇下令从他上台之日开始记载历史时，当时的中国却已有三千年的历史记载。(TM5: 2) <i>Dang Qin Shi Huang xialing cong ta shangtai zhi ri kaishi jizai lishi shi, dangshi de zhongguo que yi you sanqian nian de lishi jizai.</i> [China ya tenía tres mil años de cronología, cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él.] Transposición

	TM6	<p>当始皇帝下令历史以他为起点时，<u>中国人</u>已经有三千年文字记载的历史了。(TM6:)</p> <p><i>Dang Shi Huangdi xialing lishi yi ta wei qidian shi, zhongguo ren yijing you sanqian nian wenzi jizai de lishi le.</i></p> <p>[Tres mil años de cronología tenían los chinos, cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él.] Equivalente acuñado</p>
--	------------	--

El TM5 cambia “los chinos” por “China”, sin alterar el significado del texto, por lo que clasificamos la técnica empleada como *transposición*. El TM6 traduce por un *equivalente acuñado*.

	TO3	Emperador Amarillo	Chuang Tzu	Confucio	Lao Tzu
16	TM5	<p>黄帝 <i>Huangdi</i></p> <p>[Emperador Amarillo] Equivalente acuñado</p>	<p>庄子 <i>Zhuangzi</i></p> <p>[Zhuangzi] Equivalente acuñado</p>	<p>孔子 <i>Kongzi</i></p> <p>[Confucio] Equivalente acuñado</p>	<p>老子 <i>Laozi</i></p> <p>[Laozi] Equivalente acuñado</p>
	TM6	Reducción	Reducción	Reducción	Reducción

El TM5 mantiene todos los nombres, recurriendo a la técnica *equivalente acuñado*. El TM6 no recoge la oración donde aparecen estos nombres y los elimina todos, *reducción*. Aunque no podemos asegurar si ha sido un descuido indebido, sí está claro que se debería enmendar esta pérdida en las futuras reediciones (lamentablemente, la versión del 2015 sigue con esta imperfección).

17	TO3	<p>Éste, según el Libro de los Ritos, dio su nombre verdadero a las cosas. (TO3: 634)</p>
	TM5	<p>根据《礼记》记载，黄帝给世上万物起了真正的名字。(TM5: 3)</p> <p><i>Genju lijì jizai, Huangdi gei shishang wanwu qi le zhenzheng de mingzi.</i></p> <p>[Éste, según el Libro de los Ritos (Liji), dio su nombre verdadero a las cosas.] Equivalente acuñado</p>

TM6	<p>据《礼记》记载，黄帝为万物正名。(TM6: 3)</p> <p><i>Ju liji jizai, Huangdi wei wanwu zheng ming.</i></p> <p>[Éste, según el Libro de los Ritos, dio su nombre verdadero a las cosas.]</p> <p>Equivalente acuñado</p>
------------	--

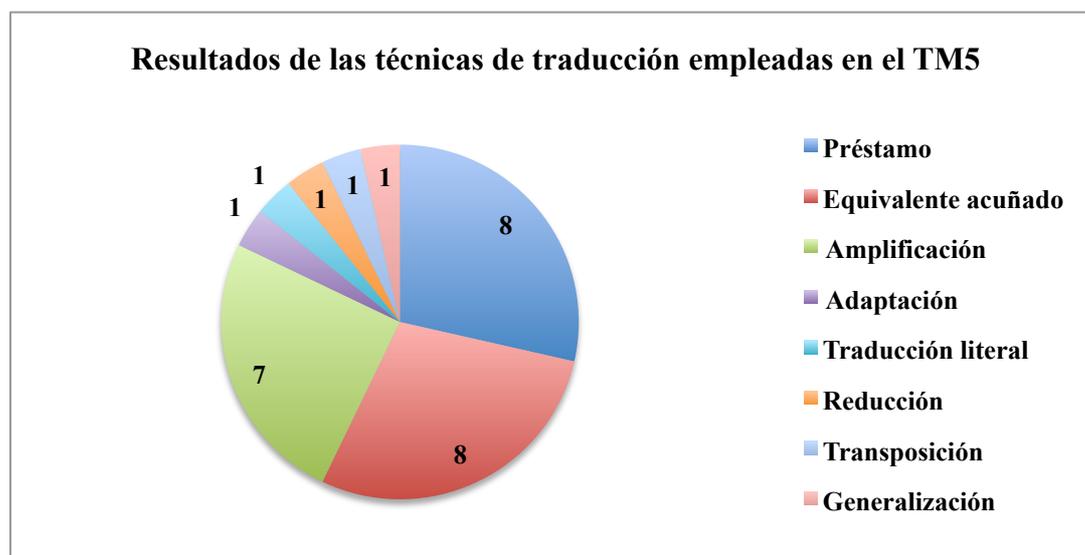
El *Libro de los Ritos* actúa como culturema de injerencia cultural porque es uno de los cinco libros clásicos del confucianismo. Ambos TMs recurren a su equivalente acuñado: *Liji* 礼记.

8.4.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas

Figura 49. Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM5 y el TM6

Número de culturemas	17	
Número de técnicas empleadas	TM5	TM6
	28	28

Figura 50. Las técnicas de traducción empleadas en el TM5



En el TM5 encontramos 28 técnicas de traducción empleadas, entre las cuales las más empleadas son el *préstamo* y el *equivalente acuñado*, ambas representan el 28.6% del total. El *equivalente acuñado* es utilizado principalmente en los términos que actúan

como culturemas de injerencia cultural. También destaca el empleo de la técnica de la *amplificación*, el 25%, consistente en introducir notas al pie de página, que ayudan a cumplir la primera norma que predomina sobre esta traducción: ofrecer información a través de las notas.

Figura 51. *Las técnicas de traducción empleadas en el TM6*



En el TM6, las técnicas con mayor porcentaje son el *préstamo* y la *amplificación*, con el 25%, es decir, la mitad del total. El empleo del *préstamo* tiene que ver con la presencia de los personajes reales y palabras extranjeras (Dunciad, legua), mientras que la *amplificación* sirve principalmente para explicarlos. El tercer puesto lo ocupa la *reducción*, con un 17.9%.

Lo que entendemos es que el traductor recurre a las técnicas de *préstamo* y *amplificación* para cumplir con la norma de hacer una traducción erudita: mantener los personajes o términos de la cultura occidental y explicarlos de manera detallada mediante las notas al pie de página.

Las cuatro ocurrencias del empleo del *equivalente acuñado* corresponden al ámbito de la injerencia cultural. Esto supone que el traductor no elude la presencia de los elementos de la propia cultura china en el texto original, al contrario, recurre a varios términos típicos de la cultura meta para crear un efecto estilístico homogéneo.

8.5. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs

En este apartado resumimos la cantidad de errores de traducción que encontramos en el TM5 y el TM6, así como su gravedad, para ayudar a valorar la calidad de traducción de los TMs. Reproducimos en los apéndices 7 y 8 la recopilación de todas las inadecuaciones de traducción en el TM5 y el TM6, en los que se pueden consultar los fragmentos concretos, así como la categoría y gravedad del error de traducción.

Figura 52. *Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM5*

Total	6
Falso sentido	6
Errores graves	3 50%
Errores no graves	3 50%

Hemos encontrado 6 errores de traducción en el TM5, todos ellos corresponden a la categoría “falso sentido”, provocados por una inexacta interpretación. Por ejemplo, se traduce el adjetivo “figurativo” por “imaginativo”, “reverente” por “obediente”.

Consideramos un error de mayor gravedad el que tergiverse el sentido del texto original, o que cause un malentendido para el lector meta. Por ejemplo, en el TM5 se traduce “Tres mil años de cronología tenían los chinos cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él” por “China ya tenía tres mil años de cronología, cuando Shih Huang Ti ordenó que se registrase la historia desde su reinado”.

Figura 53. *Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM6*

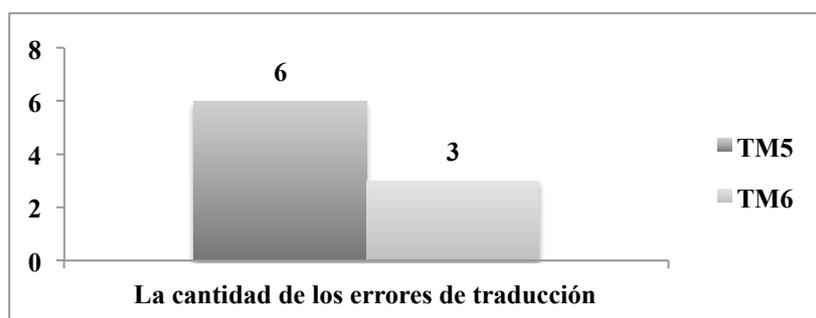
Total	3
Supresión	2
No mismo sentido	1
Errores graves	1 33.3%

Errores no graves	2 66.7%
-------------------	------------

Los errores que encontramos en el TM6 son muy pocos: 3 en total, provocados por la supresión de algún elemento y la traducción inadecuada de un matiz del original. Entre ellos consideramos grave la supresión total de una frase completa: “[...] y en esos años, el Emperador Amarillo y Chuang Tzu y Confucio y Lao Tzu”. Este descuido indebido por parte del traductor y de la editorial puede causar en cierta medida pérdidas de información del texto original. Revisado el TM6, no encontramos inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada.

A continuación, presentamos un diagrama que ofrece una comparación de la cantidad de errores de traducción para poder comparar la calidad de traducción entre los textos meta:

Figura 54. *Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM5 el TM6*



Tal como muestran los resultados obtenidos, en ambos TMs se comenten muy pocos errores, esto supone un nivel alto con respecto a la exactitud de la traducción. Gracias al buen manejo del lenguaje de los traductores, en ninguno de los TMs encontramos inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada. Así que valoramos que ambos textos poseen alta calidad de traducción, aunque el TM6 prevalece en sus notas bien explicadas y un lenguaje más refinado.

9. LAS TRADUCCIONES DE “PARÁBOLA DEL PALACIO”

9.1. Análisis del texto meta 7: *Huanggong de yuyan* 皇宫的寓言 (1983)

El texto meta 7, titulado *Huanggong de yuyan* 皇宫的寓言 (“Parábola del Palacio”), fue traducido por Wang Yangle y publicado por primera vez en *Boerhesi duanpian xiaoshuoji* 博尔赫斯短篇小说集 [“El jardín de senderos que se bifurcan” y otros cuentos] (1983). Como hemos mencionado anteriormente, es la primera colección de las obras de Borges publicada en China, en la que también se encuentra el TM1 de nuestra investigación. Además de “Parábola del palacio”, en dicha colección también se incluyen otros dos textos de *El hacedor*, libro escrito por Borges y publicado por primera vez en 1960: “El simulacro” y “Diálogo de muertos”.

- La norma que rige en el TM7 es **facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta**.

A lo largo del TM7, el traductor prioriza la comprensión y la aceptabilidad del texto por parte del lector meta, y por consiguiente, añade elementos explicativos y paréntesis, y recurre naturalmente al empleo de las frases cortas, en vez de mantener las estructuras sintácticas complicadas.

1	TO4	Alegremente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave pero continua y secretamente eran círculos. (TO4: 801)
	TM7	他们果然迷失在里面了。起初他们很快活，仿佛纡尊降贵地在做一场游戏，后来就有点儿害怕了，因为这些笔直的林荫路实际上是弯路，始终不断地微微弯曲着（这些路构成了秘密的圆圈路）。(TM7: 246)

		<p><i>Tamen guoran mishi zai limian le. Qichu tamen hen kuaihuo, fangfu yuzun-jianggui de zai zuo yichang youxi, houlai jiu youdian er haipa le, yinwei zhexie bizhi de linyin lu shiji shang shi wanlu, shizhong buduan de weiwei wanqu zhe (zhexie lu goucheng le mimi de yuanquan lu).</i></p> <p>[Se perdieron en él. Al principio estaban alegres, como si condescendieran a un juego, y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave, continuamente declinaban (secretamente estas avenidas formaban un círculo).]</p>
--	--	--

En el TM7 también se efectúa un cambio de enfoque en relación con la formulación del TO, por ejemplo:

2	TO4	La espada de hierro del verdugo <u>segó la vida del poeta</u> . (TO4: 802)
	TM7	<p>于是刽子手的钢刀就砍下了诗人的脑袋。(TM7: 248)</p> <p><i>Yushi guizishou de gangdao jiu kanxia le shiren de naodai.</i></p> <p>[La espada de hierro del verdugo <u>cortó la cabeza del poeta</u>.]</p>

9.2. Análisis del texto meta 8: *Huanggong de yuyan* 皇宫的寓言 (1996)

El TM8 fue traducido por Chen Zhongyi, quien mantiene el título de la traducción anterior: *Huanggong de yuyan* 皇宫的寓言 (“Parábola del Palacio”). Según él, esta traducción fue realizada hacia el año 1990 (Chen, 2000: 022), incluida seis años después en la colección *Boerhesi wenji xiaoshuo juan* 博尔赫斯文集小说卷 [Obras de Borges: Novelas] (1996) de la editorial Hainan Guoji Xinwen Chuban Zhongxin. Esta colección, editada por el mismo Chen Zhongyi, selecciona 93 cuentos de Borges, traducidos por diversos especialistas, entre quienes se encuentran unos nombres que se repiten en nuestra tesis: Wang Yongnian, Chen Zhongyi, Chen Kaixian, Wang Yangle y etc. La colección *Obras de Borges*, de tres tomos, fue la edición más completa de entonces, a pesar de presentar muchas deficiencias: sin autorización del autor, sin revisión del editor, ausencia de ciertos textos en una colección y etc.

Chen Zhongyi, nacido en 1957, es uno de los hispanistas más conocidos en China.

Cursó los estudios sucesivamente en el Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es doctor en literatura por la UNAM y director del Instituto de Literatura Extranjera de la Academia China de Ciencias Sociales y miembro de la Asociación de Traducción e Interpretación de China.

En el prólogo, Chen Zhongyi afirma: “Con el objetivo de que el lector chino comprenda mejor a Borges, presentamos esta colección de novelas más ‘completa’ hasta la actualidad” (Borges, 1996b: 18). En *Obras de Borges: Novelas*, Chen es uno de los principales traductores: se encarga de la traducción de 28 de los 93 textos, traducidos directamente del español al chino.

- La norma que rige en el TM8 es **evitar reproducir en la traducción los elementos propios de la cultura meta que aparecen en el TO.**

El TM8 muestra cierta resistencia a la injerencia cultural, el ejemplo más evidente es la traducción del nombre “Emperador Amarillo”. En vez de recurrir al equivalente de este personaje místico en la lengua meta, *Huangdi* 黄帝, el traductor lo traduce simplemente por “emperador” (皇帝), el título general de los soberanos. Y así no se reproduce en el TM este término propio de la cultura meta.

En el prólogo de esta colección, Chen Zhongyi, como editor principal, habla de la concepción del tema emblemático de la realidad y la ficción en la obra de Borges, destacando especialmente el caso de “Parábola del palacio”. Según él, esta fábula corta no es otra cosa que una metáfora: el palacio es el universo, o un laberinto que abarca todos los caminos secretos (Borges, 1996b: 9). Entendemos que el traductor no considera necesario establecer un vínculo específico entre la cultura china con el legendario Emperador Amarillo, ya que entiende el cuento solamente desde una perspectiva metafísica. Además, a lo largo del TM8 el traductor intenta evitar emplear los términos de color chino, recurriendo principalmente a los que prescinden de carga cultural.

9.3. Análisis del texto meta 9: *Guanyu gongdian de yuyan* 关于宫殿的寓言 (2016)

El texto meta 9, titulado *Guanyu gongdian de yuyan* 关于宫殿的寓言 (“Parábola acerca del palacio”), fue publicado por primera vez en *Boerhesi quanji shigejuan* (shang) 博尔赫斯全集诗歌卷 (上) [*Jorge Luis Borges Obras completas: Poesía*] en el año 1999, traducido por Lin Zhimu, cuyo nombre no ha sido mencionado anteriormente. Lin Zhimu, seudónimo de Zhang Guangsen (1938-), fue profesor de la Facultad de Español de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing (Beiwai), y traductor y editor de la Agencia de Noticias Xinhua. Dirigió el primer diccionario completo español-chino en China: *Xin xihan cidian* 新西汉词典 [Nuevo diccionario español-chino], publicado en 1982. Ha traducido varias obras del español al chino, sobre todo de literatura clásica como *Don Quijote de la Mancha*, *Oráculo manual y arte de prudencia*, *El criticón*, etc.

En 1999, Lin Zhimu se encargó de la traducción de siete libros de poesía de Borges incluidos en *Jorge Luis Borges Obras completas: poesía*, de la editorial Zhejiang wenyi chubanshe: *Fervor de Buenos Aires*, *El hacedor*, *Para las seis cuerdas*, *El oro de los tigres*, *La moneda de hierro*, *La cifra* y *Los conjurados*. Estas traducciones también fueron adoptadas para la publicación de *Obras completas* de Shanghai Yiwén Chubanshe (2016).

- La norma que rige en el TM9 es **tender a hacer intervenciones introduciendo términos de carga cultural orientada hacia la comunidad meta.**

El traductor del TM9 se inclina a acercarse a la cultura meta, sin pasar por alto la equivalencia lingüística. Ha recurrido a unos términos de carga cultural especial, y sin duda muy típicos en la cultura meta, por ejemplo:

hechizado	<i>Xiesui</i> 邪祟: se refiere a la malicia, perversidad o espíritus malignos.
-----------	--

antecámara	<i>Tangxie</i> 堂榭: <i>tang</i> y <i>xie</i> son dos palabras utilizadas en la arquitectura china: <i>tang</i> se refiere a las salas y antecámaras, <i>xie</i> es un tipo de pabellón construido sobre una terraza o al lado del agua.
biblioteca	<i>Shulou</i> 书楼: edificio tradicional de varias plantas que sirve como biblioteca o depósito de libros.
sala con clepsidra	<i>Kelou ge</i> 刻漏阁: pabellón de clepsidra. <i>Kelou</i> se refiere a la clepsidra; <i>ge</i> es un tipo de pabellón chino, generalmente de dos plantas.
oro	<i>Chijin</i> 赤金: una palabra anticuada que significa oro puro.

9.4. Comparación de las normas que operan sobre los textos meta

Figura 55. Comparación de las normas presentes en el TM7, el TM8 y el TM9

	TM7	TM8	TM9
1ª norma	Facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta.	Evitar reproducir en la traducción los elementos propios de la cultura meta que aparecen en el TO.	Tender a hacer intervenciones introduciendo términos de carga cultural orientada hacia la comunidad meta.

9.5. Análisis de los culturemas relacionados con China en “Parábola del palacio”

9.5.1. Identificación de los culturemas en el TO4 y su traducción en los textos meta

Hemos encontrado los siguientes elementos verbales que actúan como culturemas en el TO4:

Figura 56. Identificación y clasificación de los culturemas en “Parábola del palacio”

Medio natural	No encontrado
---------------	---------------

Patrimonio cultural	1. Anfiteatro 2. Hechizado 3. Clepsidra
Cultura social	No encontrado
Cultura lingüística	No encontrado

En el TO4, un texto corto de unas quinientas palabras, identificamos tres culturemas que pertenecen a las categorías de patrimonio cultural.

1) Patrimonio cultural

1	TO4	Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable <u>anfiteatro</u> , declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. (TO4: 801)
	TM7	他们连续不断地沿着西边最主要的几条回廊向前走去；这些回廊一路下降，很象一座几乎无法丈量的露天剧场的台阶，一直通到一个乐园或者花园。园子里的铜镜和错综复杂的柏枝围篱，已经表明这是一座迷宫。(TM7: 247) <i>Tamen lian buduan de yanzhe xibian zui zhuyao de jitiao huilang xiangqian zouqu; zhexie huilang yilu xiajiang, hen xiang yizuo jihu wufa zhangliang de lutian juchang de taijie, yizhi tongdao yige leyuan huozhe huayuan. Yuanzi li de tongjing he cuozong-fuza de baizhi weili, yijing biaoming zheshi yizuo migong.</i> [Siguieron las principales galerías occidentales, que van declinando como gradas de un casi inabarcable teatro al aire libre , hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de bronce y cuyos intrincados cercos de ciprés figuraban ya el laberinto.] Descripción
	TM8	他们一路走去，先经过西面一大片台阶，台阶像一个几近无边的露天剧场的梯级，向下通往一个乐园或者花园，园中的金属镜子和错综复杂的刺柏围篱显现出迷宫的迹象。(TM8: 584) <i>Tamen yilu zouqu, xian jingguo ximian yi dapian taijie, taijie xiang yige jijin wubian de lutian juchang de tiji, xiangxia tongwang yige leyuan huozhe huayuan, yuanzhong de jinshu jingzi he cuozong-fuza de cibai weili xianxian chu migong de jixiang.</i> [Fueron dejando atrás, primero las gradas occidentales que, como si fueran de un casi inabarcable teatro al aire libre , declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto.] Descripción
	TM9	他们浩浩荡荡地走过西侧的头几条路径，那路径如同一个几乎看不到边的竞技场的台阶通向一处天堂似的花园，花园的金属镜子和刺柏篱

	<p>落标志着已经开始了迷宫的地界。(TM9: 48)</p> <p><i>Tamen haohao-dangdang de zouguo xice de tou jitiao lujing, na lujing rutong yige jihu kan budao bian de <u>jingji chang</u> de taijie tongxiang yichu tiantang shide huayuan, huayuan de jinshu jingzi he cibai liluo biaozi zhe yijing kaishi le migong de dije.</i></p> <p>[Fueron dejando atrás, en largo desfile, los primeros caminos occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, conducen hacia un jardín paradisíaco, cuyos espejos de metal en el jardín y cuyos intrincados cercos de enebro figuraban ya el territorio de un laberinto.] Equivalente acuñado</p>
--	---

Los TM7 y TM8 coinciden en traducir “anfiteatro” por *lutian juchang* 露天剧场, que significa literalmente “teatro al aire libre”. Clasificamos la técnica empleada como *descripción*, ya que la traducción explica la función del culturema. El TM9 opta por el *equivalente acuñado*, traduciendo la palabra por *jingji chang* 竞技场.

2	TO4	<p>Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que aprecia <u>hechizada</u>, pero no del sentimiento de estar perdido, que los acompañó hasta el fin. (TO4: 801)</p>
	TM7	<p>到了半夜，他们靠了观察星象，又及时以一只乌龟作为牺牲，才得以从这个看来具有魔法的地方脱身出来。不过那种迷路的感觉依然存在，从头到底没有离开过他们。(TM7: 247)</p> <p><i>Daole banye, tamen kao le guancha xingxiang, you jishi yi yizhi wugui zuowei xisheng, cai deyi cong zhege kanlai <u>juyou mofa</u> de difang tuoshen chulai. Buguo nazhong migong de ganjue yiran cunzai, cong tou-daodi meiyou likai guo tamen.</i></p> <p>[Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que aprecia hechizada, pero no del sentimiento de estar perdido, que los acompañó hasta el fin.] Equivalente acuñado</p>
	TM8	<p>到了半夜，他们观察星象并及时捉了一只乌龟当牺牲品，才脱离了那个仿佛被施了魔法的地方，但是迷失的感觉久久不去，一直困扰着他们。(TM8: 584)</p> <p><i>Daole banye, tamen guancha xingxiang bing jishi zhuo le yizhi wugui dang xisheng pin, cai tuoli le zhege fangfu <u>bei shile mofa</u> de difang, danshi mishi de ganjue jiujiu buqu, yizhi kunrao zhe tamen.</i></p> <p>[Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que aprecia hechizada, pero no del sentimiento de estar perdido, que los</p>

		acompañó hasta el fin.] Equivalente acuñado
	TM9	<p>直到午夜时分，在适时地祭献了一只乌龟之后，他们才循着星象走出了那个仿佛中了邪祟的地区，但却并没有因此而就消除了始终未能摆脱的茫然不知所在的感觉。(TM9: 48)</p> <p><i>Zhidao wuye shifen, zai shishi de jixian le yizhi wugui zhihou, tamen cai xunzhe xingxiang zouchu le nage fangfu zhong le xiesui de diqu, dan que bing meiyou yinci erjiu xiaochu le shizhong weineng baituo de mangran buzhi suozai de ganjue.</i></p> <p>[Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que aprecia poseída por xiesui, pero no del sentimiento de estar perdido, que los acompañó hasta el fin.] Adaptación</p>

La os TM7 y TM8 coinciden de nuevo y traducen la palabra “hechizado” por *mofa* 魔法, el *equivalente acuñado* en la cultura meta. El TM9 recurre a un término propio de la cultura china: *xiesui* 邪祟, que significa lo maligno y lo perverso. Clasificamos la técnica empleada en esta traducción como *adaptación*.

3	TO4	Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una <u>clepsidra</u> . (TO4: 801)
	TM7	<p>然后，他们经过了门厅，院落，书房，以及有一座铜壶滴漏的六角形房间。(TM7: 247)</p> <p><i>Ranhou, tamen jingguo le menting, yuanluo, shufang, yiji you yizuo tonghu dilou de liujiao xing fangjian.</i></p> <p>[Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una clepsidra de bronce.] Adaptación</p>
	TM8	<p>接着，他们穿过前厅、天井、书房和安放着一座滴漏的六角形房间。(TM8: 584)</p> <p><i>Jiezhe, tamen chuanguo qianting, tianjing, shufang he anfang zhe yizuo dilou de liujiao xing fangjian.</i></p> <p>[Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una clepsidra.] Equivalente acuñado</p>
	TM9	<p>接着，他们游览了堂榭、庭院、书楼以及六角形的刻漏阁。(TM9: 48)</p> <p><i>Jiezhe, tamen youlan le tangxie, tingyuan, shulou yiji liujiao xing de kelou ge.</i></p> <p>[Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y un pabellón hexagonal de kelou.] Adaptación</p>

Clepsidra se refiere a los distintos mecanismos que sirven como reloj de agua. En la antigua China es llamada como *kelou*, *louhu* o *tonghu dilou*. El TM7 opta por una *adaptación*, traduciendo la palabra por *tonghu dilou* 铜壶滴漏 (“clepsidra de bronce”). El TM8 lo ha traducido por el *equivalente acuñado*. La solución que propone el TM9 es, sin duda, una *adaptación*, ya que *kelou* 刻漏 es un término propio de la cultura meta. El traductor aun reemplaza la palabra “sala” por *ge*, un tipo de pabellón chino de dos plantas.

2) Falsos amigos

Encontramos en el TO4 una palabra que funciona como un falso amigo cultural: dragón.

4	TO4	Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de <u>dragones</u> que habitaron en él desde el interminable pasado. (TO4: 801)
	TM7	<p>而事实，那令人难以置信的事实是：这是一首诗，里面耸立着这座宏伟的皇宫，完完整整，巨细俱全，包括每一件著名的瓷器，以及每件瓷器上的每一幅画；还包含着暮色和晨曦，包含着从无穷无尽的过去直到今天在里面居住过的凡人、神祇、<u>龙种</u>的光辉朝代的每一个不幸的和快乐的时刻。(TM7: 248)</p> <p><i>Er shishi, na lingren nanyi-zhixin de shishi shi: zheshi yishou shi, limian songli zhe zhezuo hongwei de huangong, wanwan-zhengzheng, juxi-juquan, baokuo mei yijian zhuming de ciqi, yiji meijian ciqi shang de mei yifu hua; hai baohan zhe muse he chenxi, baohan zhe cong wuqiong-wujin de guoqu zhidao jintian zai limian juzhu guo de fanren, shenqi, longzhong de guanghui chaodai de mei yige buxing de he kuaile de shike.</i></p> <p>[Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de <u>descendientes de dragón</u> que habitaron en él desde el interminable pasado.] Adaptación</p>

	<p>TM8</p>	<p>千真万确，却难以置信的是，那座宏伟的皇宫完完全全、毫厘不爽地被包含在这首诗里；包括每一件精美的磁器和磁器上的每一个图案，每一个暮色和晨曦，以及远古以来在里面居住的各色凡人、神灵和真龙的每一个光辉时代的每一个祸福时刻。 (TM8: 585)</p> <p><i>Qianzhen-wanque, que nanyi-zhixin de shi, nazuo hongwei de huanggong wanwan-quanquan, haoli-bushuang de bei baohan zai zheshou shi li; baokuo mei yijian jingmei de ciqi he ciqi sahnge de mei yige tu'an, mei yige muse he chenxi, yiji yuangu yilai zai limian juzhu de gese fanren, shenling he zhenlong de mei yige guanghui shidai de mei yige huofu shike.</i></p> <p>[Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de verdaderos dragones que habitaron en él desde el remoto pasado.]</p> <p>Amplificación</p>
	<p>TM9</p>	<p>事实上，令人难以相信的是那诗包容了整个那座庞然的宫殿以及其中的所有细部，包括每一件珍贵的瓷器及每件瓷器上的每一个图案以及自远古以来在里面住过的人、神和龙光辉朝代的每一个黄昏和黎明、每一个或悲或喜的瞬间。 (TM9: 49-50)</p> <p><i>Shishi shang, lingren nanyi xiangxin de shi nashi baorong le zhengge nazuo pangran de gongdian yiji qizhong de suoyou xibu, baokuo mei yijian zhengui de ciqi ji meijian ciqi shang de mei yige tu'an yiji zi yuangu yilai zai limian zhuguo de ren, shen he long guanghui chaodai de mei yige huanghun he liming, mei yige huobei-huoxi de shunjian.</i></p> <p>[Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado.] Equivalente acuñado</p>

La simbología de los animales siempre ha sido un foco que genera el fenómeno de “falsos amigos” culturales. Hemos abordado el caso del “dragón” anteriormente en el análisis del cuento “La viuda Ching, pirata”, frente a la simbología rica y peculiar que conlleva este ser mitológico en la cultura china, el traductor se ve obligado a elegir, entre los diversos términos existentes, el más acertado para el contexto del original. El TM7 ha optado por una *adaptación*: *longzhong* 龙种, que significa literalmente “descendientes del dragón”. Como símbolo del poder imperial, los emperadores chinos se consideraban a sí mismos como verdaderos dragones y por consiguiente, sus

hijos son los llamados “descendientes del dragón”. La solución que propone el TM8 es *zhenlong* 真龙 (“dragón verdadero”), por lo que clasificamos la técnica empleada como *amplificación*. Por su parte, el TM9 recurre al *equivalente acuñado*: *long* 龙 (“dragón”).

3) Injerencia cultural

Entre el TO4 y sus tres traducciones chinas observamos dos elementos que generan el conflicto de la injerencia cultural: “Emperador Amarillo” e “Hijo del Cielo”.

5	TO4	Aquel día, el <u>Emperador Amarillo</u> mostró su palacio al poeta. (TO4: 801)
	TM7	那一天, <u>黄帝</u> 带着诗人参观皇宫。 (TM7: 247) <i>Na yitian, Huangdi daizhe shiren cangan huanggong.</i> [Aquel día, el <u>Emperador Amarillo</u> mostró el palacio al poeta.] Equivalente acuñado
	TM8	一天, <u>皇帝</u> 带着诗人参观宫殿。 (TM8: 584) <i>Yitian, huangdi daizhe shiren cangan gongdian.</i> [Aquel día, el <u>Emperador</u> mostró el palacio al poeta.] Reducción
	TM9	那一天, <u>黄帝</u> 向诗人展示了自己的宫殿。 (TM9: 48) <i>Na yitian, Huangdi xiang shiren zhanshi le ziji de gongdian.</i> [Aquel día, el <u>Emperador Amarillo</u> mostró su palacio al poeta.] Equivalente acuñado

Los TM7 y TM9 coinciden en traducir por el *equivalente acuñado*: *Huangdi* 黄帝. El TM8 es el único que muestra resistencia a la injerencia cultural, opta por *huangdi* 皇帝 (“emperador”), una *reducción*, evitando así reproducir la presencia de los elementos culturales en el TO. Y así se anulan totalmente la carga cultural y el crucial vínculo que guarda el cuento con la cultura meta.

6	TO4	Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al <u>Hijo del</u>
----------	------------	--

	<p>Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo. (TO4: 801)</p>
<p>TM7</p>	<p>皇宫里的宫廷侍从来来往往，向他们弯腰鞠躬。但是有一天他们上了一个岛，那里有一个人却并不这样做，因为他还从来没有看见过天子，于是刽子手不得不砍下他的脑袋。 (TM7: 247)</p> <p><i>Huanggong li de shicong lailai-wangwang, xiang tamen wanyao jugong. Danshi you yitian tamen shang le yige dao, nali you yige ren que bingbu zheyang zuo, yinwei ta hai conglai meiyou kanjian guo tianzi, yushi guizishou budebu kanxia tade naodai.</i></p> <p>[Iba y venía el séquito imperial en el palacio y se prosternaba ante ellos, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo.] Equivalente acuñado</p>
<p>TM8</p>	<p>皇帝及其随行所到之处，人们纷纷下跪。然而某日他们登上一座小岛，有人生平从未见过天子，没有下跪，刽子手不得不砍下了他的脑袋。 (TM8: 584)</p> <p><i>Huangdi jiqi suixing suodao zhichu, renmen fenfen xiagui. Raner mouri tamen dengshang yizuo xiaodao, youren shengping congwei jianguo tianzi, meiyou xiagui, guizishou budebu kanxia le tade naodai.</i></p> <p>[Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo.] Equivalente acuñado</p>
<p>TM9</p>	<p>黄帝一行所经之处，人们无不顶礼膜拜，但是，有一天，他们到了一个小岛，岛上的一个从未见过天子的人竟然不知需要下跪，遂被砍掉了脑袋。 (TM9: 49)</p> <p><i>Huangdi yixing suoqing zhichu, renmen wubu dingli-mobai, danshi, you yitian, tamen dao le yige xiaodao, daoshang de yige congwei jianguo tianzi de ren jingran buzhi xuyao xiagui, sui bei kandiao le naodai.</i></p> <p>[Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, así que fue decapitado.] Equivalente acuñado</p>

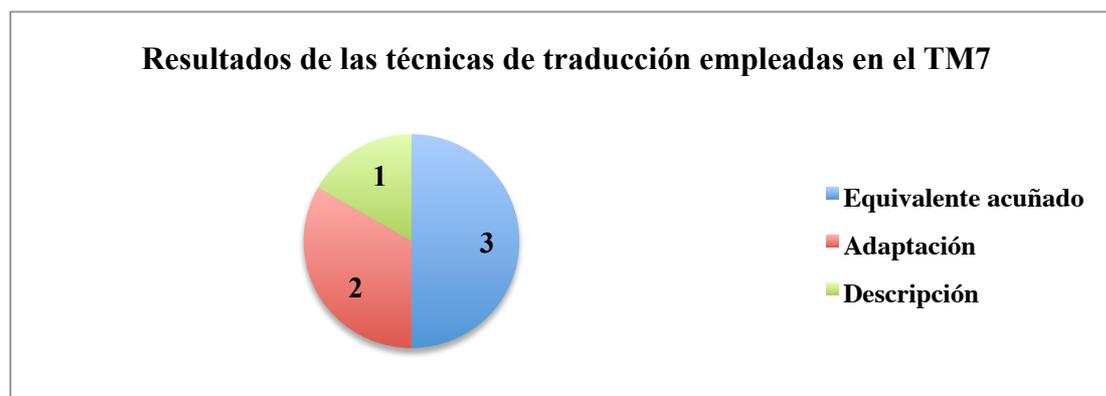
Los tres TMs coinciden en traducir “Hijo del Cielo” por el existente término *tianzi* 天子, *equivalente acuñado*.

9.5.2. Resultados de las técnicas de traducción empleadas

Figura 57. Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM7, el TM8 y el TM9

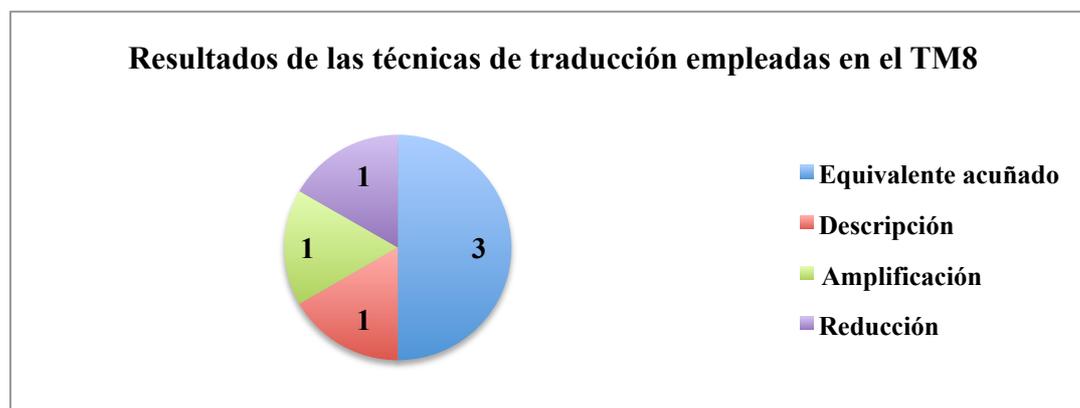
Número de culturemas	6		
Número de técnicas empleadas	TM7	TM8	TM9
	3	4	2

Figura 58. Las técnicas de traducción empleadas en el TM7



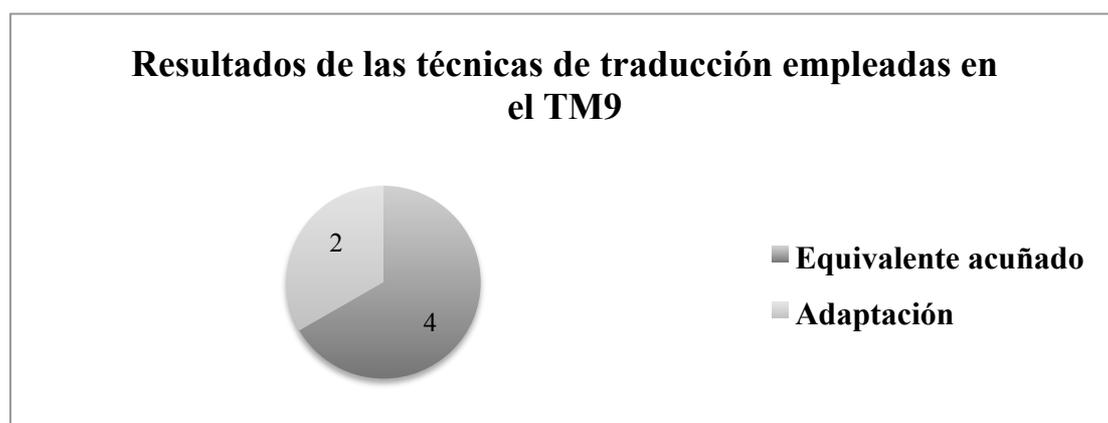
En el TM7 encontramos 3 técnicas de traducción empleadas, el *equivalente acuñado*, con el 50% del total, seguida de la *adaptación*, que representa el 33% y la *descripción*, el 17%. El empleo de estas tres técnicas sirve para reemplazar los culturemas por los términos equivalentes, los propios de la cultura meta, o la descripción de su función. Se observa la correlación entre estas técnicas con respecto a la norma que predomina sobre esta traducción: facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta.

Figura 59. Las técnicas de traducción empleadas en el TM8



En el TM8 se utilizan 4 técnicas en la traducción de los culturemas, la más empleada es el *equivalente acuñado*, con el 50%, mientras que el resto de las 3 técnicas, *descripción*, *amplificación* y *reducción* coinciden en su porcentaje de uso. La ausencia de términos propios y la reducción del nombre del emperador hacen que el TM8 sea la traducción que muestra más resistencia a la injerencia cultural y aislamiento a la cultura meta, entre los tres textos meta.

Figura 60. Las técnicas de traducción empleadas en el TM9



Tal como indica el diagrama de arriba, en el TM9 se han empleado solamente dos técnicas de traducción: *equivalente acuñado* (67%) y *adaptación* (33%). Como hemos mencionado anteriormente, el traductor del TM9 tiende a hacer intervenciones introduciendo términos culturales orientados hacia la comunidad meta, y como consecuencia, no elude la presencia de los elementos propios de la cultura meta que utiliza el autor en el TO, el empleo de la técnica de *adaptación* también está en concordancia con la norma operante en este TM.

9.6. Valoración general de la calidad de traducción de los TMs

El balance de los errores de traducción observados en los TM7, TM8 y TM9 indica que casi todos los errores se deben a una interpretación inadecuada del significado pertinente de una palabra o segmento textual, el *falso sentido*. Reproducimos en los

apéndices 9, 10 y 11 la recopilación de todos los errores de traducción en los tres TMs, con los fragmentos concretos, así como la categoría y la gravedad del error de traducción.

Figura 61. *Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM7*

Total	8
Falso sentido	7
Errata	1
Errores graves	0
Errores no graves	8 100%

Hemos encontrado 8 errores de traducción en el TM7, 7 de ellos corresponden a la categoría “falso sentido”, provocados por una inexacta interpretación, por ejemplo, se traduce “espejos de metal” por “espejos de bronce”, el adjetivo “elegante” por “cuidadoso”, etc. Por otro lado, hay una errata causada por el ambiguo uso de los caracteres en la época de la realización de esta traducción: 象 y 像, con la misma pronunciación *xiang*. En cuanto a la gravedad de los errores, observamos que todos ellos son de menor gravedad.

Figura 62. *Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM8*

Total	3
Falso sentido	2
Supresión	1
Errores graves	0
Errores no graves	3 100%

Encontramos tres errores no graves en el TM8, dos provocados por el *falso sentido* y uno por la supresión de algún elemento y la traducción inadecuada de un matiz del original. Revisado el TM8, no encontramos inadecuaciones que afecten a la expresión

en la lengua de llegada.

Figura 63. *Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM9*

Total	3
Falso sentido	3
Errores graves	1 33%
Errores no graves	2 67%

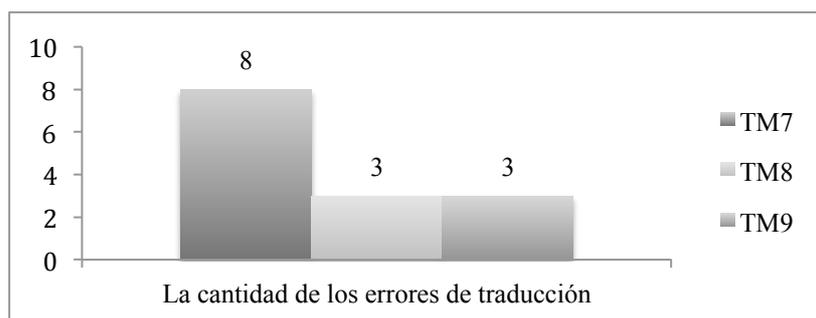
Entre los tres errores de *falso sentido*, cabe destacar el único que consideramos de mayor gravedad:

TO4	Su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, <u>la palabra del universo</u> . (TO4: 802)
TM9	<p>他的诗被人遗忘了，因为只配被人遗忘；他的后人们还在寻找那把宇宙的钥匙，但却永远也不可能找到。(TM9: 50)</p> <p><i>Ta de shi beiren yiwang le, yinwei zhi pei beiren yiwang; tade houren men haizai xunzhao naba yuzhou de yaoshi, dan que yongyuan ye bu keneng zhaodao.</i></p> <p>[Su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, <u>la llave del universo</u>.]</p>

En la última oración del cuento, el autor intensifica el valor simbólico que tiene la composición del poeta con la frase “la palabra del universo”. En vez de transmitir fielmente este mensaje, la solución que propone el traductor es: *yuzhou de yaoshi* 宇宙的钥匙 (“la llave del universo”). A nuestro juicio, esta traducción no corresponde al tema emblemático de Borges: la palabra mágica como fuerza de reproducir el universo.

En el siguiente diagrama se compara el número de errores de traducción en los tres TMs, para poder comparar la calidad de traducción entre los textos meta desde esta perspectiva.

Figura 64. Cantidad de los errores de traducción en el TM7, TM8 y TM9



Tal como muestran los resultados obtenidos, en el TM7 se observan más errores (aunque no graves), mientras que los otros dos TMs son más exactos en este sentido. Por otro lado, la única inadecuación que afecta a la expresión en la lengua de llegada es la errata, ya mencionada, en el TM7, provocada por la época relativamente remota de su realización. En resumen, podemos decir, que el TM8 y el TM9 prevalecen en la fidelidad y la exactitud con respecto al TO, aunque el TM7, siendo la traducción más antigua entre todas, también es fiable y aceptable en cuanto a su calidad de traducción.

10. DISCUSIÓN GLOBAL

10.1. Inventario de las técnicas de traducción

En los capítulos anteriores hemos hecho análisis individuales de los culturemas en los cuatro textos que constituyen nuestro corpus: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La viuda Ching, pirata”, “La muralla y los libros” y “Parábola del palacio”. En la tabla siguiente mostramos el número de culturemas que aparecen en los cuatro textos originales y los ámbitos a que pertenecen:

Figura 65. *Distribución de los ámbitos de los culturemas*

	Total	Patrimonio cultural	Cultura social	Cultura lingüística	Falsos amigos	Injerencia cultural
TO1	26	6	4	2	5	9
TO2	18	5	2	2	2	7
TO3	17	9	1			7
TO4	6	3			1	2

Observamos que la distribución de los ámbitos de los culturemas está vinculada al tema de cada texto. En el TO1 y el TO2 existen sobre todo culturemas de injerencia cultural, ya que en “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La viuda Ching, pirata” aparecen muchos elementos propios de la cultura meta. En el TO3 abundan los culturemas de patrimonio cultural por la presencia de las figuras occidentales y datos históricos.

Figura 66. *Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM1 y el TM2*

Culturema	TM1	TM2	Culturema	TM1	TM2
1. Sacerdote	Eq. acuñado	Eq. acuñado	14. Color de la luna	Amplificación	Adaptación
2. Misionero	Eq. acuñado	Eq. acuñado	15. Pabellón	Particulariz.	Eq. acuñado

3. <i>Historia de la Guerra Europea</i>	Trad. literal + Compresión lingüística	Trad. literal	16. Pabellón de la Limpida Soledad	Eq. acuñado + Adaptación	Eq. acuñado + Adaptación
4. <i>Anales</i>	Eq. acuñado	Eq. acuñado	17. Escritorio laqueado	Eq. acuñado + Amplificación	Adaptación
5. <i>Las mil y una noches</i>	Eq. acuñado	Eq. acuñado	18. <i>Hung Lu Meng</i>	Eq. acuñado	Eq. acuñado
6. Personajes reales	Préstamo	Préstamo	19. Chino	Eq. acuñado	Eq. acuñado
7. Capitán (1)	Eq. acuñado	Eq. acuñado	20. Seda amarilla	Eq. acuñado	Eq. acuñado
7. Capitán (2)	Eq. acuñado	Reducción			
8. Corona	Préstamo	Descripción	21. Enciclopedia Perdida	Reducción	Adaptación
9. Chelín	Préstamo	Préstamo	22. Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa	Trad. literal	Trad. literal
10. Penique	Préstamo	Préstamo	23. La familia rosa	Reducción	Adaptación
11. Hochschule	Préstamo + Amplificación	Eq. acuñado	24. Monje taoísta/budista	Eq. acuñado	Eq. acuñado
12. Obra platónica	Eq. acuñado	Adaptación	25. Minucioso pincel	Eq. acuñado	Creación discursiva
13. Fénix	Eq. acuñado	Eq. acuñado	26. Transcripción de los topónimos y los nombres de los personajes	Eq. acuñado + Adaptación	Eq. acuñado + Adaptación

Figura 67. Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM3 y el TM4

Culturema	TM3	TM4	Culturema	TM3	TM4
1. Mary Read	Préstamo	Préstamo	10. Los Establos Imperiales	Adaptación	Adaptación
2. Anne Bonney	Préstamo	Préstamo	11. Dragón (1)	Reducción	Creación D.
			Dragón (2)	Particulariz.	Particulariz.
3. John Rackam	Préstamo	Préstamo	12. Mar Amarillo	Eq. acuñado	Eq. acuñado
4. Aixa y Boabdil	Préstamo + Amplific.	Préstamo + Amplific.	13. Annam	Eq. acuñado + Amplific.	Eq. acuñado
5. Las divinidades del mar	Trad. literal	Adaptación	14. la manera china oficial	Amplific. + Trad. literal	Eq. acuñado
6. Consorcio	Adaptación	Préstamo	15. el fantan	Reducción	Eq. acuñado + Amplific.
7. Almirante (1)	Adaptación	Generaliz.	16. las bocas/ el delta del Si-Kiang	Eq. acuñado + Amplific.	Eq. acuñado
Almirante (2)	Reducción	Adaptación			
8. Nombres de los piratas	Reducción	Trad. literal	17. Macao	Eq. acuñado	Eq. acuñado
	Reducción	Compresión lingüística			
	Reducción	Trad. literal			
	Reducción	Compresión lingüística			
	Reducción	Creación D.			
9. Brillo de la Verdadera Instrucción	Trad. literal	Compresión lingüística + Trad. literal	18. Hijo del Cielo	Eq. acuñado	Eq. acuñado

Figura 68. Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM5 y el TM6

Culturema	TM5	TM6	Culturema	TM5	TM6
1. Dunciad	Préstamo +	Creación D.	10. Legua	Préstamo +	Préstamo +

	Amplific.	+ Amplific.		Amplifica.	Amplifica.
2. Aníbal	Préstamo + Amplific.	Préstamo + Amplific.	11. La muralla china	Eq. acuñado	Trad. literal
3. Matanza de los Inocentes	Trad. literal + Amplific.	Trad. literal + Amplific.	12. Shih Huang Ti	Adaptación	Eq. acuñado
4. Baruch Spinoza	Préstamo + Reducción + Amplific.	Préstamo	13. Tsin	Eq. acuñado	Adaptación
5. Mago	Generaliz.	Adaptación	14. Los Seis Reinos	Eq. acuñado	Eq. acuñado
6. Herbert Allen Giles	Préstamo	Préstamo + Amplific. + Reducción	15. Chino	Transposición	Eq. acuñado
7. César	Préstamo	Préstamo	16. Personajes históricos	Eq. acuñado	Reducción
				Eq. acuñado	Reducción
				Eq. acuñado	Reducción
				Eq. acuñado	Reducción
8. Benedetto Croce	Préstamo + Amplific.	Préstamo + Amplific.	17. Libro de los ritos	Eq. acuñado	Eq. acuñado
9. Pater	Préstamo + Amplific.	Préstamo + Amplific.			

Figura 69. Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM7, el TM8 y el TM9

Culturema	TM7	TM8	TM9
1. Anfiteatro	Descripción	Descripción	Eq. acuñado
2. Hechizado	Eq. acuñado	Eq. acuñado	Adaptación
3. Clepsidra	Adaptación	Eq. acuñado	Adaptación
4. Dragón	Adaptación	Amplificación	Eq. acuñado
5. Emperador Amarillo	Eq. acuñado	Reducción	Eq. acuñado
6. Hijo del Cielo	Eq. acuñado	Eq. acuñado	Eq. acuñado

Al analizar todos los textos meta, mostramos en la siguiente tabla una clasificación de las técnicas traductorales utilizadas:

Figura 70. *Inventario de las técnicas de traducción utilizadas en el corpus establecido*

Técnica	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6	TM7	TM8	TM9
Adaptación	2	7	3	3	1	2	2		2
Amplificación	3		4	2	7	7		1	
Compresión L.	1		3	3					
Creación D.		1		2		1			
Descripción		1					1	1	
Eq. acuñado	16	14	5	7	8	4	3	3	4
Generalización				1	1				
Particularización	1		1	1					
Préstamo	5	3	4	5	8	7			
Reducción	2	1	8		1	5		1	
Traducción literal	2	2	3	3	1	2			
Transposición					1				

10.1.1. *Análisis de los resultados del TM1 y el TM2*

Figura 71. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en el Patrimonio cultural*

Técnica	TM1	Porcentaje	TM2	Porcentaje
Compresión lingüística	1	14.3%	0	0
Equivalente acuñado	4	57.1%	4	66.7%
Traducción literal	1	14.3%	1	16.7%
Préstamo	1	14.3%	1	16.7%

En el Patrimonio cultural, el empleo del *equivalente acuñado* en los dos TMs es bastante relevante, con el 57.1% y el 66.7% respectivamente. Dado que en este ámbito se encuentran varios términos relacionados con la religión, obras literarias y personajes reales propios de la cultura de origen.

Figura 72. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Cultura social*

Técnica	TM1	Porcentaje	TM2	Porcentaje
Equivalente acuñado	2	40%	1	20%
Descripción	0	0	1	20%
Préstamo	3	60%	2	40%
Reducción	0	0	1	20%

En la Cultura social, el TM1 utiliza solamente dos técnicas: *equivalente acuñado*, que representa el 40% del total y *préstamo*, el 60%. El empleo del *préstamo* está acotado a los culturemas relacionados con la moneda, mientras que el del *equivalente acuñado*, al cargo militar: capitán. El TM2 ofrece mayor paridad entre las técnicas utilizadas, que persigue hacer una traducción fluida.

Figura 73. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Cultura lingüística*

Técnica	TM1	Porcentaje	TM2	Porcentaje
Adaptación	0	0	1	50%
Amplificación	1	33.3%	0	0
Equivalente acuñado	1	33.3%	1	50%
Préstamo	1	33.3%	0	0

Las soluciones que ofrecen los dos TMs en el tratamiento de los culturemas de la Cultura lingüística son distintas. El TM1 recurre a *amplificación*, *equivalente acuñado* y *préstamo*, mientras que el TM2 utiliza la *adaptación* y el *equivalente acuñado*.

Figura 74. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en Falsos amigos*

Técnica	TM1	Porcentaje	TM2	Porcentaje
Adaptación	1	14.3%	3	50%
Amplificación	2	28.5%	0	0
Equivalente acuñado	3	42.9%	3	50%
Particularización	1	14.3%	0	0

La técnica más utilizada por el TM1 es el *equivalente acuñado*, con un porcentaje del 42.9%. En el segundo puesto está la *amplificación*, con el 28.5%. En el TM2 se destaca el empleo de la *adaptación*, en concordancia con la norma inicial operante: traducir de manera domesticante.

Figura 75. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Injerencia cultural*

Técnica	TM1	Porcentaje	TM2	Porcentaje
Adaptación	1	10%	3	30%
Creación discursiva	0	0	1	10%
Equivalente acuñado	6	60%	5	50%
Traducción literal	1	10%	1	10%
Reducción	2	20%	0	0

De nuevo el *equivalente acuñado* ocupa el primer puesto en ambos TMs, con el 60% y el 50% respectivamente. Dado su carácter inocuo, consideramos interesante observar las técnicas que ocupan el segundo lugar. En el TM1 se encuentra la *reducción*, con el 20%. Su empleo supone suprimir la carga cultural del término, es decir, presenta cierto grado de resistencia a la injerencia cultural. Por otro lado, la segunda técnica más utilizada por el TM2 es la *adaptación*, que representa el 30%. El propósito del uso de esta técnica es enfatizar la presencia de la cultura meta en el texto original.

10.1.2. Análisis de los resultados del TM3 y el TM4

Figura 76. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en el Patrimonio cultural*

Técnica	TM3	Porcentaje	TM4	Porcentaje
Adaptación			1	16.7%
Amplificación	1	16.7%	1	16.7%
Traducción literal	1	16.7%		

Préstamo	4	66.6%	4	66.6%
----------	---	-------	---	-------

En este ámbito, el empleo del *préstamo* en los dos TMs es bastante relevante, ambos con el 66.6%. Dado que pertenecen a este ámbito varios personajes históricos, los traductores optan por transcribir sus nombres al chino mediante el préstamo naturalizado. También se utiliza en los dos TMs la *amplificación* en forma de nota al pie de página, en el culturema “Aixa y Boabdil”. En el culturema “la divinidad del mar”, el TM3 lo traduce literalmente, mientras que el TM4 recurre a la *adaptación*, utilizando un término exclusivo de la mitología china “el Rey Dragón”. Es un caso muy típico que está en concordancia con la norma inicial de esta traducción: hacer una traducción fluida y natural.

Figura 77. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Cultura social*

Técnica	TM3	Porcentaje	TM4	Porcentaje
Adaptación	2	66.7%	1	33.3%
Generalización			1	33.3%
Reducción	1	33.3%		
Préstamo			1	33.3%

En este ámbito, la técnica de traducción más utilizada por el TM3 es *adaptación*, 66.7%. El TM4 ofrece mayor paridad entre las técnicas utilizadas, *adaptación*, *generalización* y *préstamo*.

Figura 78. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Cultura lingüística*

Técnica	TM3	Porcentaje	TM4	Porcentaje
Compresión lingüística			3	42.9%
Creación discursiva			1	14.2%
Reducción	5	83.3%		
Traducción literal	1	16.7%	3	42.9%

En este ámbito el TM3 utiliza en todos los culturemas de “nombres de piratas” la

técnica de *reducción*, que representa el 83.3% del total. Este resultado afirma otra vez la norma inicial de esta traducción. En el TM4 ocupan el primer puesto *compresión lingüística* y *traducción literal*, ambos con el 42.9%. El empleo de estas técnicas sirve para disminuir la rareza de los nombres chinos que aparecen en el TO y lograr un efecto fluido en el TM.

Figura 79. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en Falsos amigos*

Técnica	TM3	Porcentaje	TM4	Porcentaje
Adaptación	1	33.3%	1	33.3%
Creación discursiva			1	33.3%
Reducción	1	33.3%		
Particularización	1	33.3%	1	33.3%

En este ámbito, las técnicas de traducción utilizada por los dos TMs son bastante parecidas. La única diferencia consiste en la traducción del “dragón”, que opta el TM3 por *reducción* y el TM4, *creación discursiva*. En este caso, mientras que el TM3 elude por completo el culturema, el TM4 tiende a acercarse más a la cultura meta, recurriendo a una expresión sumamente conocida para el lector chino.

Figura 80. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Injerencia cultural*

Técnica	TM3	Porcentaje	TM4	Porcentaje
Amplificación	3	30%	1	12.5%
Equivalente acuñado	5	50%	7	87.5%
Traducción literal	1	10%		
Reducción	1	10%		

En el ámbito de la injerencia cultural, la técnica con mayor número de uso en el TM3 es el *equivalente acuñado*, que representa el 50%. Ocupa el segundo puesto la *amplificación*, con el 30%, dado que el TM3 tiende a hacer una traducción anotada. También se utilizan la *traducción literal* y la *reducción*, cada uno con el 10%.

El empleo del *equivalente acuñado* en el TM4 es bastante relevante, con el 87.5%. El

TM4 también utiliza la *amplificación* para traducir el culturema “fantán”, en forma de nota al pie de página, a fin de explicar este juego de apuestas que podría resultar desconocido para el lector meta. Está claro que esta traducción no evita en ningún momento reproducir elementos de la cultura china que aparecen en el texto original, en cambio, enfatiza su presencia mediante los términos que conllevan fuerte carga cultural.

10.1.3. Análisis de los resultados del TM5 y el TM6

Figura 81. Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en el Patrimonio cultural

Técnica	TM5	Porcentaje	TM6	Porcentaje
Adaptación			1	6.3%
Amplificación	6	37.5%	6	37.5%
Creación discursiva			1	6.3%
Generalización	1	6.3%		
Traducción literal	1	6.3%	1	6.3%
Préstamo	7	43.8%	6	37.5%
Reducción	1	6.3%	1	6.3%

La técnica más empleada por el TM5 en este ámbito es el *préstamo*, que representa el 43.8% del total. La *amplificación* ocupa el segundo puesto, con un porcentaje muy similar, el 37.5%. En el TM6 encabezan las mismas dos técnicas, *préstamo* y *amplificación*, cada una con el 37.5%. El empleo de estas dos técnicas está circunscrito a los diversos personajes, obras, así como acontecimientos históricos existentes en el TO: Aníbal, Matanza de los Inocentes, Spinoza, César, etc. Observamos que los dos TMs coinciden en la gran mayoría de las soluciones, excepto en una ocasión: el culturema “Dunciad”. El TM5 lo deja sin traducir, mientras que el TM6 recrea una expresión propia, una *creación discursiva*.

Figura 82. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en la Cultura social*

Técnica	TM5	Porcentaje	TM6	Porcentaje
Amplificación	1	50%	1	50%
Préstamo	1	50%	1	50%

En este ámbito sólo encontramos un culturema: legua. Los dos TMs coinciden en recurrir al doblete *préstamo naturalizado* y la *amplificación* (en forma de la nota al pie de página).

Figura 83. *Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en la Injerencia cultural*

Técnica	TM5	Porcentaje	TM6	Porcentaje
Adaptación	1	10%	1	10%
Equivalente acuñado	8	80%	4	40%
Traducción literal			1	10%
Transposición	1	10%		
Reducción			4	40%

La técnica más utilizada por el TM5 es el *equivalente acuñado*, que representa el 80% del total, las otras dos técnicas, la *adaptación* y la *transposición*, ocupan un porcentaje bastante bajo, el 10%. Este resultado revela que en la traducción queda casi intacta la presencia de los elementos propios de la cultura china. Es decir, el lector meta recibirá sin falta la imagen china existente en el TO.

En el TM6, se hallan en el primer puesto dos técnicas: el *equivalente acuñado* y la *reducción*, cada una con el 40%. El TM6 no recoge ningún nombre de los personajes históricos: Emperador Amarillo, Zhuangzi, Confucio, etc. Esta supresión indebida elimina en gran medida el “peso” de la imagen china del TO, y probablemente ha sido un descuido del traductor.

10.1.4. Análisis de los resultados del TM7, el TM8 y el TM9

Figura 84. Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en el Patrimonio cultural

Técnica	TM7	Porcentaje	TM8	Porcentaje	TM9	Porcentaje
Adaptación	1	33.3%			2	66.7%
Equivalente acuñado	1	33.3%	2	66.7%	1	33.3%
Descripción	1	33.3%	1	33.3%		

En este ámbito encontramos 3 culturemas. El TM7 utiliza tres técnicas: *adaptación*, *equivalente acuñado* y *descripción*. Su empleo persigue el propósito de facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta. Del TM8 se desprenden datos más inocuos, el *equivalente acuñado* con el 66.7% y la *descripción*, 33%. El TM9, por su parte, se decanta por la *adaptación*. Y así cumple la norma de hacer intervenciones introduciendo términos de carga cultural orientada hacia la comunidad meta.

Figura 85. Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en Falsos amigos

Técnica	TM7	Porcentaje	TM8	Porcentaje	TM9	Porcentaje
Adaptación	1	100%				
Amplificación			1	100%		
Equivalente acuñado					1	100%

En este ámbito encontramos un culturema: dragón. Las soluciones que proponen los tres TMs son bastante distintas, el TM7, de tendencia domesticante, recurre a la *adaptación*; el TM8, *amplificación* y el TM9, *equivalente acuñado*.

Figura 86. Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en la Injerencia cultural

Técnica	TM7	Porcentaje	TM8	Porcentaje	TM9	Porcentaje
Equivalente acuñado	2	100%	1	50%	2	100%
Reducción			1	50%		

El TM8 es el único que muestra cierta resistencia a la injerencia cultural: elimina el nombre del protagonista, y así se anula totalmente el vínculo más importante que guarda el TO con la cultura china.

10.2. La imagen china de Borges a través de las traducciones al chino y la imagen de Borges a través de los ideogramas

En los capítulos 6-9 hemos llevado a cabo el estudio de los culturemas existentes en los textos de nuestro corpus, el estilo y las normas de los textos meta, así como las técnicas traductoras utilizadas. Hemos comprobado que la imagen china en las obras de Borges atrae una atención especial de los traductores. En este apartado pasaremos a la revisión de la recepción de dicha imagen reflejada en los ideogramas chinos.

10.2.1. Contraste del estilo traductor: el TM1 y el TM2

En el apartado 6.1. hemos observado que el TM1 tiende a traducir de manera extranjerizante. El traductor mantiene en gran medida el orden sintáctico del texto original y el uso de los signos de puntuación, incluso recurre al *préstamo puro*, técnica poco usada en la traducción español-chino. Las técnicas más utilizadas por el TM1 son el *equivalente acuñado* y el *préstamo*.

Frente a la existencia de los elementos exclusivos de la cultura china en este cuento, en la mayoría de los casos el traductor recurre a su equivalente acuñado en la lengua meta, pero al mismo tiempo suprime algunos de ellos. Podemos concluir que el TM1 no elude ni intensifica la presencia de la imagen china, sino que la transmite fielmente. Siendo la primera traducción del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, el TM1 recibe un alto grado de difusión y aceptación en la comunidad meta, sobre todo durante la década de los 80 y los 90, entre los jóvenes interesados en la literatura

extranjera. La tendencia extranjerizante que muestra esta traducción da a conocer la ingeniosa especulación metafísica del gran maestro, sin pasar por alto su intrínseco vínculo con la cultura china. Sin embargo, la traducción presenta cierto grado de incompatibilidad con la lengua china, que interrumpe la fluidez de la lectura y además, los errores de traducción constituyen una evidente imperfección.

A diferencia de la traducción anterior, el TM2 opta por una tendencia domesticante. Mediante varios mecanismos el traductor logra de manera eficaz facilitar el texto a los receptores meta: adaptar la estructura léxica y sintáctica, aplicar gran cantidad del *chengyu*, recurrir escasamente a la nota al pie de página, etc. Cabe destacar que el TM2 tiende a domesticar algunos términos en la traducción para obtener un efecto fluido, y esto da como resultado la abundancia de expresiones (sobre todo *chengyu* y *sizige*) que conllevan una connotación histórico-cultural china, así como un regusto fuerte de la lengua meta. Corrobora estas características el resultado de las técnicas traductorales utilizadas por el TM2, en que el *equivalente acuñado* y la *adaptación* ocupan el primer y el segundo puesto.

En comparación con la traducción anterior, el TM2 se acerca más a la comunidad meta, no sólo enfatiza la imagen china presente en el cuento, sino que también maneja un lenguaje más fluido y preciso, por lo que es la traducción más difundida y aceptada en la actualidad. Sin embargo, tal como muestran los diagramas del apartado 7.4.2., el TM2 se decanta por añadir un color exclusivo chino, mientras que el TM1 ha optado por expresiones más neutras, sin interferir mucho en la connotación cultural que conlleva el texto origen. En fin, podemos concluir que la imagen china que recibe el lector chino desde el TM2, aunque no se desvía mucho de su sentido original, es más llamativa y típica que la del TM1.

10.2.2. Invisibilidad del traductor en el TM3 y el TM4

“La viuda Ching, pirata” es un cuento preñado de numerosos elementos culturales

chinos, esto supone un amplio espacio de intervención para los traductores. Un aspecto importante que tener en cuenta es la fecha de publicación de las dos traducciones. Durante la década de los 90, las colecciones a que pertenecen el TM3 y el TM4 tienen como objetivo primordial promover la difusión de la obra de Borges en China, sobre todo entre los lectores interesados en la literatura y el arte occidentales. Siendo una historia ocurrida en la última dinastía feudal china, el cuento guarda un vínculo natural con el lector chino, es lógico que ambos traductores opten por el polo de la domesticación, para crear un ambiente, tanto literario como estilístico, homogéneo a los textos chinos de la misma época.

En nuestra opinión, el TM3 es una versión problemática, debido a la reducción indebida de muchos elementos lingüísticos del TO y la existencia de gran cantidad de errores de traducción. Y como consecuencia, en el TM3 se han producido bastantes pérdidas respecto al contenido original.

A pesar de las imperfecciones, el traductor del TM3 sin duda ha prestado especial atención a la transmisión de la imagen china existente en el TO: adoptar el chino clásico (*wenyanwen*) en cierto pasaje, utilizar términos habituales en la cultura meta, aplicar notas al pie de página, etc. Sin embargo, como hemos apuntado en el apartado 7.5., el traductor del TM3 no muestra mucha habilidad en el manejo del *wenyanwen*, y durante el proceso de reverbalización del español al chino clásico, se ha perdido muchas veces la idea clave del texto original. Para el lector meta, la imagen china que recibe del TM3 es fuerte, pero inexacta. El ejemplo más representativo es la traducción del nombre del general del gobierno: Ting-Kvei, traducido por Ding Kui 丁魁. El traductor añade una nota explicando que aquí el carácter *Kui* 魁 proviene de “Zhong Kui”, el conquistador de fantasmas. Aunque los dos sí comparten una pronunciación parecida, el general Ting-Kvei no guarda ninguna relación con el personaje mitológico chino que caza los fantasmas malvados. Consideramos este caso como un error muy grave, ya que el lector chino de esta traducción pensaría que fue Borges quien había creado este nombre como una metáfora implícita. Lo cierto es que

en un artículo publicado en la revista *Zhejiang Shehui Kexue* (浙江社会科学, “Ciencias sociales de Zhejiang”) en 2012, titulado “Exotic Oriental Imagination: The Analysis of the Orientalism Discourses in Borges’s Fictions”, el autor critica a Borges por “tergiversar los elementos exóticos de la cultura china en su obra: la leyenda del dragón, el edicto del emperador, Ding Kui (proveniente de Zhong Kui), etc.” (Jiang y Ma, 2012: 100). Esta afirmación es provocada en parte por la desviación de la traducción.

El TM4, por su parte, es la versión más difundida hasta la actualidad. El estilo personal del traductor Wang Yongnian queda bastante llamativo en esta traducción, que se caracteriza por la adaptación constante de la estructura sintáctica del TO, la preferencia por las frases hechas y el paralelismo simétrico (la estructura *dui'ou*), así como el chino clásico.

En el TM4 la imagen china en general ha sido cuidadosamente elaborada, mediante los elementos culturales típicos (nombres, topónimos, cargos, costumbres, etc.), el lenguaje fluido y natural, etc. Cabe destacar que el “peso” de la cultura china ha aumentado en el TM4, en comparación con el del texto original. Por ejemplo, el TM4 traduce “las divinidades del mar” por *longwang* 龙王 (“el Rey Dragón”), “el comando” por *shuaiyin* 帅印 (“el sello del comandante”). Estos términos no aparecen en el TO, por lo tanto, es imposible afirmar si Borges tiene o no el conocimiento de estos elementos culturales. El método de la domesticación que emplea el traductor conduce a que el texto meta presente un color chino más fuerte y llamativo que el texto origen y que el lector reciba, naturalmente, más familiaridad con el argumento. Sin embargo, la existencia de los términos habituales de la cultura meta trae como consecuencia los cambios o transformaciones respecto al contenido del TO y la homogeneización de las diferencias lingüísticas y culturales entre el TO y el TM (muy evidente en el caso de la traducción del edicto imperial). Además, el color chino deliberadamente marcado en la traducción podría causar desviaciones al

evaluar el conocimiento que tiene Borges acerca de China, ya que algunos términos no existen en su texto original.

Por último, como hemos analizado anteriormente, ambos traductores desconocen el vínculo que guarda el cuento con la historia real, sobre todo el libro *Jing Hai Fen Ji* y por consiguiente, el lector meta pierde la oportunidad de evaluar la influencia de la historia china sobre la creación del cuento.

La traducción, como un proceso intercultural, sufre un doble intercambio en el caso de “La viuda Ching, pirata”, es decir, la historia, de origen chino, es trasladada al español en primer lugar y vuelve a ser traducida al chino después. Durante este proceso, los traductores chinos optan por la domesticación, dejando en un segundo plano el estilo original del TO. Debido a esta tendencia, se producen variaciones tanto lingüística como estilística. En nuestra modesta opinión, sería conveniente buscar un equilibrio más razonable entre la domesticación y la extranjerización en la traducción de este cuento, a la hora de realizar reediciones o retraducciones en el futuro. Esto no sólo ayudará a recuperar la fidelidad del texto original, sino también a transmitir con más fidelidad la imagen de China que plasma el autor en su obra.

10.2.3. Intervención traductora en el TM5 y el TM6

El TO3, “La muralla y los libros”, es un ensayo que versa sobre dos acontecimientos importantes en la historia china. Hemos observado que ambos traductores han intervenido, de distinta manera, en el contenido del texto original.

Aunque el TM5 se inclina levemente hacia la extranjerización por conservar varias peculiaridades formales del TO, hace determinadas intervenciones para eliminar las posibles controversias que podría provocar la traducción para el lector meta. La visible intervención del traductor del TM5 consiste en dos procedimientos: ofrecer información a través de las notas, resaltar los datos que puedan ser (o parecer)

incorrectos, así como emplear varias técnicas traductoras para precisar el contenido del TO. Frente a algunos datos del TO que el traductor considera controvertidos, añade de forma implícita en las notas “Así fue escrito en el texto original”, que sirve probablemente para justificar que tal opinión no es un error del traductor. Este tratamiento sin duda hace que el lector meta se fije más en la “inexactitud” o controversia de los datos del texto original y así se rompe el efecto de la transparencia de la traducción.

El TM6, por su parte, es una traducción erudita, con detalladas informaciones en las notas introducidas, lejos de ser solamente enciclopédicas. En cuanto a los personajes extranjeros, además de ser transcritos al chino en el texto, también se añaden los nombres en su idioma original. Por otro lado, el traductor del TM6 recurre a términos clásicos y frases hechas para conseguir la fluidez y la elegancia de la traducción, lo cual constituye lo típico del traductor Wang Yongnian. Como hemos apuntado varias veces anteriormente, Wang Yongnian suele crear un efecto natural y fluido en sus traducciones. Un defecto evidente del TM6 es reducción de varios personajes históricos, el Emperador Amarillo, Chuang Tzu, Confucio, etc. Este descuido indebido empalidece el atractivo color de la historia china en este cuento.

Frente a las mismas afirmaciones históricas “controvertidas” de Borges, la solución que propone el TM6 es bastante distinta: en vez de hacer intervenciones visibles, el traductor las “repara” de forma sigilosa para que sean más aceptables para el lector meta. Esto es, en nuestra opinión, un tratamiento que asimila la diferencia de la concepción histórica del TO.

En resumen, ambas traducciones chinas del ensayo “La muralla y los libros” muestran cierta intervención del traductor, mediante distintos procedimientos. Ambos TMs conservan la imagen china existente en el TO, sin embargo, la veracidad de la historia siempre tiene la primacía para los traductores, por lo que ambos persiguen “reparar” algunos datos históricos erróneos o controvertidos, de manera visible o sigilosa. El TM5, aunque transmite fielmente el contenido del original y coloca una nota, bien

podría explicar la razón porque se ha producido tal controversia. La reparación que realiza el TM6 tiende excesivamente a la cultura meta, sacrificando incluso el sentido y la forma del original. Por otro lado, gracias al lenguaje fluido y el estilo elegante, el TM6 se ha convertido en la traducción más difundida y reeditada de este ensayo.

10.2.4. La imagen china fugaz en el TM7, TM8 y el TM9

“Parábola del palacio” es el texto que ha merecido tres traducciones al chino, publicadas sucesivamente en un lapso de dieciséis años: 1983, 1996 y 1999. Observamos que la tendencia de traducción de los tres TMs es bastante distinta: el TM7 se inclina hacia la domesticación; el TM8 muestra cierta resistencia a la injerencia cultural; el TM9, también basada en la domesticación, introduce términos de carga cultural orientada hacia la comunidad meta. Cabe señalar que los primeros dos TMs apenas circulan actualmente en el mercado y el TM9, por su parte, es la versión más difundida por haber sido reeditada en las *Obras completas* de Borges de 2016.

La imagen china en “Parábola del palacio” no desempeña un papel tan lúcido como en los otros textos del nuestro corpus. Al ser traducido al chino, comprobamos que la presencia fugaz del país oriental en el cuento ha sido transmitida al lector meta en el TM7 y el TM9, sobre todo en éste último, en que el traductor ha añadido varios términos que conllevan un regusto fuerte de la cultura china (tales como *xiesui* 邪祟, *tangxie* 堂榭, *shulou* 书楼, etc.). En cuanto al TM8, la resistencia a la injerencia cultural que muestra esta traducción elimina por completo los propios elementos de la cultura meta, por lo que el lector chino del TM8 no identificará ningún vínculo que guarda el cuento con su país.

El TM9 ha conseguido mayor aceptabilidad de los receptores del texto probablemente por la domesticación de los términos culturales, un buen equilibrio entre pérdidas y ganancias lingüísticas, así como un lenguaje literario refinado.

11. CONCLUSIONES FINALES

El objetivo general de esta tesis que planteamos al inicio es identificar la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges y, a partir de esto, analizar cómo esa imagen se recibe en China a través de la traducción al chino de cuatro textos suyos y las posibles influencias. Los objetivos específicos que nos planteamos para alcanzar este objetivo son los siguientes:

- Constituir un marco conceptual y el corpus apropiado para el análisis de la imagen china en la obra de Borges y sus traducciones al chino.
- Identificar las relaciones intrínsecas entre el legado cultural e intelectual chino y la cosmovisión de Borges y precisar cómo y por qué el autor configura en su mente y plasma en su obra la cultura china.
- Analizar la imagen china en los textos de nuestro corpus.
- Elaborar nuestro modelo de análisis de los elementos culturales en las traducciones y las técnicas traductorales empleadas, así como valorar su calidad de traducción.
- Investigar la recepción de la imagen china en las traducciones de las obras de Borges al chino y sus posibles influencias.

En nuestra investigación hemos logrado los siguientes resultados:

1. Elaboración de un marco conceptual interdisciplinario (literario y traductológico) y de un corpus formado por cuatro textos de Borges.
2. Discusión global de las referencias, creencias, disciplinas intelectuales y figuras de China en las obras de Borges.
3. Definición y valoración, a través del análisis imagológico, del sentido de la China

en la obra de Borges, el grado de comprensión y conocimiento de esta cultura y la naturaleza de su representación literaria.

4. Descripción y valoración de las traducciones chinas de nuestro corpus, mediante el trasvase de los elementos culturales, las técnicas traductorales utilizadas, así como la calidad de traducción.
5. Verificación de la fidelidad de la imagen china al ser transmitida al receptor meta.

A continuación comprobaremos si con los resultados obtenidos se han comprobado las hipótesis planteadas al inicio de la investigación.

1. Elaboración de un marco conceptual interdisciplinario (literario y traductológico) y de un corpus de traducciones chinas de las obras de Borges.

En el capítulo 2 procuramos constituir un marco conceptual y un corpus que utilizaremos en los análisis posteriores. El marco teórico que sustenta esta tesis tiene una doble vertiente: la literaria y la traductológica. La primera se inscribe en el ámbito de la literatura comparada y la segunda se centra en el estudio traductológico.

En primer lugar hemos situado la primera parte de la tesis en el marco de la imagología literaria, nos centramos en la teoría de Daniel-Henri Pageaux (1994), sobre todo su análisis imagológico de tres niveles: palabra, relación jerarquizada y argumento. También hemos tenido en cuenta las aportaciones de los estudios interculturales y el orientalismo de Edward W. Said (2008). Todo ello nos servirá de guía y apoyo para la investigación de la imagen de China en la obra de Borges, sus ficticias y/o erróneas interpretaciones de esta cultura, su postura frente a Oriente, etc.

Por otro lado, la segunda parte de la tesis se enmarca dentro de los estudios descriptivos de la traducción literaria. Hemos hecho una revisión de los conceptos y las propuestas teóricas que nos han inspirado: el dinamismo la equivalencia traductora,

la teoría del escopo, el polisistema de Even-Zohar (1990) y las normas de Toury (2004), extranjerización y domesticación, así como los errores de traducción. Basándonos en la denominación y clasificación de culturema y de las técnicas traductoras propuestas por Molina (2006), hemos explicado la metodología que seguimos en nuestra tesis. También hemos justificado la elaboración de nuestro corpus de análisis.

2. Discusión global de las referencias, creencias, disciplinas intelectuales y figuras de China en las obras de Borges.

Para identificar la imagen china en la obra de Jorge Luis Borges, que es uno de los objetivos principales de esta tesis, hemos recopilado y clasificado los datos de las referencias vinculadas a China, los que confirman la existencia de una “imagen china” y que indican las influencias más relevantes que ha recibido Borges: la filosofía china y la literatura clásica. De este modo también hemos comprobado que la presencia de China muestra una continuidad del tiempo en su creación literaria, es decir, el país oriental aparece en sus obras de distintas etapas.

Hemos concluido que la influencia de la filosofía china, especialmente el taoísmo, ha quedado muy clara en la mentalidad de Borges. Después de hacer un análisis de los conceptos extraídos del texto clásico *Tao Te Ching*, los comparamos con los emblemáticos símbolos que suele utilizar Borges, representados en tres cuentos: “El Aleph”, “La escritura del Dios” y “Parábola del palacio”. Hemos encontrado varias similitudes entre la concepción del Tao y la cosmología borgiana: a) son conceptos en los que existe una ley suprema que rige el universo; b) son inefables e inasibles; c) quien tenga la posibilidad de aproximarse a ellos conocerá los misterios del origen, de todo lo existente del universo.

Del mismo modo hemos constatado la huella de la ideología de Zhuangzi, otro filósofo chino admirado por Borges. Partiendo de tres líneas —el relativismo, el tema

del sueño, la vida y la muerte— hemos llegado a las siguientes conclusiones: a) el mismo relativismo sostenido por Zhuangzi es rastreable en las especulaciones de Borges; b) el paralelo metafísico del cuento “El sueño de la mariposa” coincide con un tema recurrente en la obra borgiana, que es la mezcla de la realidad y la ficción; c) Zhuangzi ha suscitado la meditación de Borges sobre el conflictivo hermanamiento entre la vida y la muerte y el destino humano.

Asimismo, nos hemos enfocado en dos principios de la cosmología antigua china: el yin y el yang. Hemos descubierto una similitud entre el ritmo de la narración borgiana y la forma del *taijitu*. Conforme a esta doctrina china, tomamos como ejemplo el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” para verificar nuestra hipótesis.

Por otro lado, hemos precisado las fuentes por las que recibió Borges la literatura china. A partir de las obras chinas que mencionó haber leído (Figura 9), hemos concluido las características que comparten ellas y los motivos que fascinaron a nuestro escritor. Además, hemos analizado el papel que desempeñan los traductores/sinólogos para la imagen china que confecciona el escritor en su obra.

En gran medida, la historia, la literatura, las religiones o la filosofía china, la imagen de China en definitiva, le sirve a Borges de contrapunto desde el que edificar su singular y permanente cuestionamiento y problematización de las certezas occidentales. Es verdad que China ha sido fuente de escenarios particularmente fantásticos desde el punto de vista europeo, o ubicación excepcional desde la que evoca al lector un extrañamiento particular, pero Borge prefiere captar la esencia común entre las culturas y el hombre, acercándose a la cultura china del mismo modo del que confronta todos los legados culturales. En fin, no consideramos la postura de Borges como un caso más del orientalismo y exotización del mundo oriental.

3. Definición y valoración, a través del análisis imagológico, del sentido de la China en su obra, el grado de comprensión y conocimiento de esta cultura y la

naturaleza de su representación literaria.

Con el objetivo de descubrir la representación particular de China de Borges, hemos llevado a cabo el estudio de la imagen de China reflejada en cuatro textos, que constituyen el corpus de nuestro trabajo: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La viuda Ching, pirata”, “La muralla y los libros” y “Parábola del palacio”. Hemos seguido el modelo de análisis imagológico que propone Pageaux, que incluye tres niveles: la palabra, las relaciones jerarquizadas y el argumento.

Dentro del primer nivel, hemos identificado una serie de palabras clave que se asocian directamente a la cultura china y que sirven como hilo conductor para tejer la trama de la imagen del Otro, tales como la mención de las obras clásicas y los grandes pensadores chinos, los elementos culturales y literarios que sólo parecen ornamentar la narración, así como la presencia subyacente de las concepciones esenciales de la cosmovisión china tradicional. Entre los textos analizados, observamos dos tendencias opuestas: en “Parábola del palacio” se hallan muy pocas referencias directas a China, mientras que en los otros tres la imagen ha sido minuciosamente perfilada por el autor. Esto se debe al papel que desempeña China con respecto al tema del texto, puesto que la imagen del “palacio” supone la presencia de una metáfora implícita del universo, a la cual el autor confiere un mayor grado de interpretación simbólica, en vez de detenerse en idear un palacio realmente chino.

En el apartado 4.5. presentamos los indicadores del tiempo y la manifestación relacionada con el espacio en los cuatro textos (Figura 14). Resumimos que el periodo de extensión temporal comprende desde el siglo III a. C. hasta el siglo XX. Aunque en “Parábola del palacio” no se ha indicado el tiempo concreto, pero el protagonista se trata de un personaje prehistórico. Es decir, la China que aparece en los cuatro textos está vinculada a un tiempo remoto. Es precisamente la historia de la antigua China, junto con su filosofía y su literatura clásica, que le interesaron especialmente a Borges, quien seleccionó para ir dando forma a la imagen de China que acabó fijando en sus obras. Por otro lado, existe una gama amplia de escenarios: se han mencionado

varios sitios de la geografía china, tales como Qingdao, Tianjin, Yunnan, el delta del río de las Perlas, la Gran Muralla y etc. Sin embargo, en los textos se ha desplegado escasa descripción detallada del espacio, la visión del espacio del autor acerca de China suele tener matices abstractos y borrosos. Esto se debe al hecho de que Borges nunca ha pisado la tierra china, por lo tanto, su recepción de este país oriental deriva de lo filosófico y lo fantástico, disolviendo el espacio material en sus reflexiones metafísicas.

Y en cuanto a la elección del onomástico, hemos constatado que algunos nombres chinos son de los personajes históricos: Qin Shi Huang, el Emperador Amarillo, la viuda Ching, el emperador Jiaqing, etc. Hemos identificado los elementos concernientes a la realidad y los imaginarios que seleccionó el autor para la representación de la imagen, así como los nombres procedentes de las obras literarias chinas, que insinúan el papel del personaje en el cuento (como Yu Tsun).

En el segundo nivel del modelo de análisis, hemos estudiado los aspectos temáticos, estructurales y narrativos. La conclusión a la que hemos llegado es que la edificación verbal de la imagen de China suele hallarse en un espacio simbólico y laberíntico que cifra las diferentes dimensiones de la historia. China ejerce una función primordial para reforzar la atmósfera irreal y misteriosa del argumento, y contribuye a poner de manifiesto el eje temático de los textos. A través de una serie de símbolos de fuerte color chino: el jardín, la enciclopedia, el dragón, el palacio, la muralla y etc., el autor propone enigmas, fábulas y diversas especulaciones metafísicas, los cuales también constituyen una muestra de la tendencia de Borges a mezclar la ficción y la reflexión metafísica, y de su costumbre de convertir argumentos filosóficos e intelectuales chinos en fuente de creación estética. Hemos procedido también a identificar que en “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La viuda Ching, pirata” la estructura narrativa marca dos partes bien diferenciadas, una de ritmo tenso y rápido, y la otra relajada y reflexiva, que a nuestro juicio se corresponden en algún sentido con la teoría taoísta del *yin* y el *yang*. También hemos observado relaciones implícitas y simbólicas entre los personajes: Yu Tsun y Albert, ilustrativas del encuentro de las

culturas oriental y occidental; la viuda Ching y el emperador Jiaqing, enlazados por una fábula de la zorra y el dragón; Qin Shi Huang y el autor, una implícita identificación mutua; el Emperador Amarillo y el poeta, una antítesis entre la divinidad y la humanidad.

A partir de palabras, de relaciones jerarquizadas, pasamos al último aspecto del análisis imagológico: el argumento, en el que nos hemos dedicado al estudio del marco histórico. A lo largo de la indagación, nuestra intención no ha sido definir el grado de fidelidad de la imagen de China respecto a la realidad, sino que nos hemos centrado en los elementos subjetivos que han participado en la representación peculiar de la imagen. Hemos comprobado que la imagen de China que elabora Borges no puede ser simplificada como pura imaginación o irrealidad. Las referencias y datos escondidos nos han confirmado la existencia de fuentes fiables: *History of Chinese Literature*, *History of Piracy*, *History of the Pirates who Infested the China Sea from 1807-1810 (Jing Hai Fen Ji)*, etc. La representación del contexto histórico y cultural en la obras de Borges suele ser de manera implícita, que requiere una develación minuciosa, salvo una excepción: “La muralla y los libros”, donde los hechos históricos están presentes y claros.

Hemos podido constatar el doble contexto histórico y cultural escondido bajo la trama evidente del “El jardín de senderos que se bifurcan”: los contextos invisibles de la ocupación de Qingdao y la Masacre de Tientsin, subyacentes tras la biografía de los dos protagonistas. Aunque sólo aparecen unas solas pinceladas acerca de estas referencias, sirven para enriquecer la textura narrativa del cuento. A través de la exploración de las fuentes bibliográficas que maneja Borges en “La viuda Ching, pirata”, hemos descubierto la incursión de los elementos imaginarios del autor en los datos históricos, y de esta manera se mezclan la realidad y la ficción. Asimismo, en “Parábola del palacio” Borges elabora una miniatura del cosmos a base del valor simbólico que tiene el Emperador Amarillo, que le ofrece una metáfora perfecta de la divinidad. Finalmente, en “La muralla y los libros” hemos observado las cualidades que encierran las dos vastas operaciones históricas, en las que se inspira el autor para

la realización de las espléndidas conjeturas.

Por lo tanto, la primera hipótesis de la tesis queda confirmada en nuestra opinión:

- La imagen china que Borges elabora en sus obras debe entenderse desde su concepción de la literatura y la filosofía, y es utilizada por su potencia creativa e imaginativa, pero del mismo modo afronta Borges otras tradiciones culturales desde su radical escepticismo.

Con el análisis imagológico, hemos conseguido así dar respuesta a dicha hipótesis. Para muchos escritores y lectores occidentales China es, básicamente, un país inextricable y extraño, un símbolo o encarnación del misterio. Borges, por su peculiar visión de la cultura universal, su manera de entender todo lo escrito e ideado por el hombre a lo largo de su historia como un conjunto único, una única y global “biblioteca”, intentó acercarse a la literatura china borrando la extrañeza o el impulso exótico propio del lector occidental, encontrándose en muchas de sus propuestas y formulaciones.

La China de Borges es, de manera autoconsciente, una ficción que asume su condición de versión fallida de la realidad, pero que extrae de esa falibilidad inevitable su potencial literario. Lo interesante es, sin embargo, que Borges no asume ante China una actitud exotista y folclorizadora, sino que se aproxima a Oriente con la misma pasión y el mismo empeño que manifiesta en otros acercamientos culturales, manejando la misma perspectiva a la hora de afrontar todo legado cultural. Hay que tener en cuenta que la China en Borges no constituye “el otro”, sino un mecanismo de relativización y descentralización de lo propio y una técnica para ubicar en el mismo plano de observación y juicio todas las culturas.

4. Descripción y valoración de las traducciones chinas de nuestro corpus, mediante el trasvase de los elementos culturales, las técnicas traductoras

utilizadas, así como la calidad de la traducción.

- Las traducciones de “El jardín de senderos que se bifurcan”: TM1 y TM2

Hemos recorrido los factores extratextuales de las dos traducciones chinas del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”: el traductor, lugar y fecha de publicación, el mecenazgo y la finalidad. Después hemos identificado las normas que operan sobre los TMs, con el objetivo de averiguar cuáles son las reglas que han seguido los traductores a la hora de tomar decisiones. A partir de ahí, hemos entrado en cuestiones más concretas: la identificación y clasificación de los culturemas, así como las soluciones ofrecidas por los traductores. Hemos realizado un análisis descriptivo de las técnicas de traducción empleadas en el tratamiento de los culturemas y una revisión de la traducción de los nombres chinos existentes en el texto origen. Por último, hemos considerado imprescindible la identificación de los errores de traducción presentes en los dos textos meta.

Tras el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- a) Hemos constatado que el TM1 tiende a traducir de manera extranjerizante, conservar varias peculiaridades formales del TO, mientras que el TM2 es una traducción fluida y transparente, es decir, tiende a la comunidad meta. Siguiendo sus normas principales, el TM1 mantiene en gran medida las formulaciones originales con mínimas diferencias, y el TM2, por su parte, adapta la estructura léxica y sintáctica y agrega un fuerte color chino.
- b) En los distintos ámbitos culturales hemos encontrado 26 culturemas. En cuanto a las técnicas de traducción, la más utilizada en el TM1 es el *equivalente acuñado*, y también se destaca el *préstamo*. Las dos técnicas dominantes en el TM2 son el *equivalente acuñado* y la *adaptación*. Se puede encontrar una relación entre las normas principales de la traducción y las técnicas utilizadas.
- c) Hemos encontrado errores de traducción en ambos textos meta, provocados

principalmente por tres motivos: interpretación incorrecta o contraria de alguna palabra o enunciado, indebida omisión de algún elemento de sentido, así como la adición de informaciones superfluas. Desde una perspectiva general, el TM2 traslada con mayor exactitud el significado del TO y presenta un lenguaje más preciso y adecuado, por lo que lo consideramos de mejor calidad que el TM1.

- Las traducciones de “La viuda Ching, pirata”: TM3 y TM4

En el análisis de las dos traducciones del cuento, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

a) El TM3 tiende a reducir los detalles descriptivos del TO, y como consecuencia, se han producido muchas pérdidas respecto al contenido original. El TM4 es una traducción fluida y natural, consistente en la domesticación de los elementos culturales, el empleo de gran cantidad de expresiones de cuatro caracteres, y términos típicos de la cultura meta.

b) En los distintos ámbitos culturales hemos encontrado 18 culturemas. En cuanto a las técnicas de traducción, la más utilizada en el TM3 es la *reducción*, con el 28.6% del total. También se destaca el *equivalente acuñado*, que representa el 17.9%, y la *amplificación*, 14.3%. Las técnicas con mayor porcentaje están en consonancia con las primeras dos normas que operan sobre el TM3. El TM4 presenta mayor equilibrio entre las técnicas utilizadas. La técnica con mayor porcentaje son el *equivalente acuñado*, el 25.9% del total, el *préstamo* y la *adaptación*.

c) Se han producido variaciones y errores porque ambos traductores desconocen o ignoran el vínculo que guarda el cuento con la historia real. Sin embargo, el TM4, que es la versión más reciente, decide cambiar la traducción del apellido de la protagonista, suponiendo una afirmación de la fuente de la historia.

d) Para perfilar un “edicto imperial” de la dinastía Qing correspondiente a los rasgos

básicos del lenguaje de entonces, los dos traductores recurren al estilo *wenyanwen*. Como consecuencia, los TMs presentan alto grado de domesticación, muy cercanos al lector meta. Al valorar las dos traducciones, observamos que el traductor del TM4 muestra un perfecto dominio, tanto del español como del chino clásico, mientras que en el TM3 se han producido muchas pérdidas de elementos lingüísticos e inadecuaciones en la selección léxica y sintáctica.

e) Tras comparar la cantidad de errores de traducción y su nivel de gravedad en ambos textos meta, podemos afirmar que el TM4 traslada con mayor exactitud el contenido del TO.

- Las traducciones de “La muralla y los libros”: TM5 y TM6

Tras el análisis traductológico del ensayo, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

a) Hemos constatado que el TM5 se inclina levemente hacia la extranjerización, conserva varias peculiaridades formales del TO, mientras que pone de manifiesto los datos controvertidos que pueden ser incorrectos. Además, el TM5 es una traducción anotada: coloca 9 notas al pie de página para explicar o añadir información con respecto a los términos o personajes desconocidos para el lector meta.

b) El TM6, traducido por Wang Yongnian, es una versión erudita. Mediante notas, se añaden muchos datos secundarios para contextualizar culturalmente lo que el autor intenta indagar en este ensayo. Por otra parte, como una peculiaridad notable, el empleo de los términos culturales típicos de la cultura meta marca el estilo personal del traductor. Frente a los datos históricos controvertidos que utiliza Borges, el traductor los “repara” de forma sigilosa para que sean más aceptables para el lector meta.

c) Hemos encontrado 17 culturemas en “La muralla y los libros”, cuyos ámbitos son

los siguientes: patrimonio cultura (9), cultura social (1) e injerencia cultural (7). En concordancia con las normas presentes, en el TM5 la técnica de traducción más utilizada es el *préstamo*, con el 32% del total, seguida de la *amplificación*, que representa el 28%. También destaca el empleo de la técnica del *equivalente acuñado*, el 20%.

En el TM6, las técnicas con mayor porcentaje son el *préstamo* y la *amplificación*, ambos con el 28% del total. El tercer puesto lo ocupa el *equivalente acuñado*, un 16%, cuyo uso corresponde al ámbito de la injerencia cultural.

d) Como hemos encontrado muy pocos errores de traducción en ambos textos meta (6 errores en el TM5, 3 en el TM6), tanto en la comprensión del texto original como en la lengua de llegada, llegamos a valorar que los dos TMs alcanzan un nivel alto con respecto a la exactitud de la traducción.

- Las traducciones de “Parábola del palacio”: TM7, TM8 y TM9

A pesar de ser el texto más corto de nuestro corpus, “Parábola del palacio” es el que ha merecido más traducciones al chino, publicadas respectivamente en 1983, 1996 y 1999 (reeditada en 2016). Tras el análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

a) Hemos constatado que el TM7 tiende a facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta, mientras que el TM8 muestra cierta resistencia a la injerencia cultural. Y el TM9, por su parte, tiende a hacer intervenciones introduciendo términos de carga cultural orientada hacia la comunidad meta.

b) En los distintos ámbitos culturales hemos encontrado 6 culturemas. En cuanto a las técnicas de traducción, la más utilizada en el TM7 es el *equivalente acuñado*, y también se destaca la *adaptación*. La técnica dominante en el TM8 es el *equivalente acuñado*. El traductor del TM9 solo opta por dos técnicas a lo largo del texto: el

equivalente acuñado y la *adaptación*. Se puede encontrar una relación entre las normas principales de la traducción y las técnicas utilizadas.

c) En cuanto a la calidad de las tres traducciones, en el TM8 y el TM9 observamos menos errores que el TM7, que es la versión más antigua. En este sentido, se puede decir que los dos últimos poseen mejor calidad y exactitud con respecto al TO.

En resumen, una de las hipótesis planteadas al inicio del trabajo queda confirmada en nuestra opinión:

- La traducción de las obras de Borges del español al chino ha planteado muchísimas dificultades, sobre todo en la traducción de los elementos culturales, por ser dos idiomas de considerable distancia lingüística y cultural. El traductor se ve obligado a adoptar múltiples métodos para resolver el escollo existente. Durante este proceso es inevitable que se produzcan inadecuaciones o desviaciones en la traducción.

5. Verificación de la fidelidad de la imagen china al ser transmitida al receptor meta.

Un estudio sistemático y descriptivo de las técnicas traductológicas utilizadas en las traducciones nos ha contribuido a la revisión de la recepción de este escritor en China, verificando también la imagen de China de Borges a través de los ideogramas.

La existencia de la imagen china en las obras de Borges atrae una atención especial tanto de los traductores como de los lectores chinos. Frente a ella, es decir, la presencia de los elementos de su propia cultura, los traductores de nuestros textos meta adoptan métodos bastante distintos.

1) Entre los 9 textos meta que hemos analizado, el TM1 y el TM5 tienden a la

extranjerización. Sus traductores no eluden ni intensifican la presencia de la imagen china, sino que la transmiten como tal aparecen en el texto original. El TM8, que muestra resistencia a la injerencia cultural, elimina por completo los propios elementos de la cultura meta, por lo que el lector chino del TM8 no identificará ningún vínculo que guarda el cuento con su país. A excepción de los tres casos citados, los demás se adhieren a la cultura meta, es decir, a la domesticación.

2) La tendencia domesticante queda bastante evidente en las dos traducciones del cuento “La viuda Ching, pirata”: la domesticación de algunos términos (por ejemplo, el TM4 traduce “las divinidades del mar” por “el Rey Dragón”, “el comando” por el sello del comandante), el acercamiento a la cultura meta (la nota del TM3 en que se explica el nombre de Ting-Kvei), el efecto fluido y natural, el uso del lenguaje clásico, etc. La imagen de China ha sido acentuada en estas traducciones y el color chino que observa el lector meta es mucho más llamativo que el lector del texto original. Sin embargo, esta imagen deliberadamente marcada en la traducción podría causar desviaciones al evaluar el conocimiento que tiene Borges acerca de China, ya que estos términos no existen en su texto original.

Cabe recordar que ambos traductores desconocen el vínculo que guarda el cuento con la historia real, algo que bien podría suscitar mayor interés entre los lectores chinos, para reevaluar la influencia de la historia china sobre la creación del cuento de Borges.

3) Las dos traducciones conservan la imagen china existente en el TO3, “La muralla y los libros”, aunque los traductores han intervenido de distinta manera en el contenido del texto original. Frente a la interpretación de dos hechos históricos en el ensayo, el TM5, a través de notas al pie de página, resalta los datos que pueden provocar controversia para el lector meta. El TM6, por su parte, cambia de forma sigilosa las afirmaciones del texto original, para que sean más aceptables para el lector meta, tratamiento que asimila la diferencia de la concepción histórica de Borges.

Por otro lado, hemos observado la peculiaridad notable del estilo personal del traductor Wang Yongnian (traductor del TM2, TM4 y TM6): capacidad de la contextualización y la reverbalización del español al chino, preferencia por los términos clásicos y frases hechas para conseguir la fluidez y la elegancia de la traducción, lenguaje refinado y elegante, así como el buen manejo del chino clásico.

4) La imagen china fugaz y escondida en “Parábola del palacio” ha sido transmitida fielmente al lector meta en el TM7 y el TM9, mientras que el TM8 la elimina y corta el vínculo entre el cuento y China.

Por lo tanto, la última hipótesis de la tesis queda confirmada:

- La existencia de la imagen china en las obras de Borges atrae una atención especial tanto de los traductores como de los lectores chinos. Las soluciones adoptadas para transmitir tal imagen depende del método o la norma que siguen los traductores.

11.1. Aportaciones y limitaciones

En esta tesis hemos constituido un marco conceptual interdisciplinario, que sustenta el estudio de la imagen china en la obra de Borges y la recepción de dicha imagen por parte de los lectores chinos. En las inmensas obras de Borges hemos localizado y clasificado de manera exhaustiva los datos de las referencias vinculadas a China, precisando así las relaciones intrínsecas entre el legado cultural e intelectual chino y la cosmovisión del autor. A través del análisis imagológico, consideramos como nuestra principal aportación la identificación de forma general y detallada la influencia que recibe Borges de la cultura china, de cómo y por qué el autor configura en su mente y plasma en su obra una determinada imagen china.

En la segunda parte de la tesis, hemos recorrido las distintas etapas de la traducción de las obras de Borges en China y sus influencias, sobre todo para los escritores jóvenes vanguardistas. Hemos elaborado un modelo de análisis de los culturemas de

las traducciones chinas del corpus, con el fin de valorar las soluciones adoptadas para resolver los obstáculos de traducción. Hemos valorado la fidelidad de la transmisión de la imagen china, la tendencia traductora, así como la calidad de cada traducción. También hemos detectado las imperfecciones existentes en las versiones que circulan en la actualidad.

11.2. Futuras líneas de investigación

Quedan abiertas varias líneas de investigación que podrían indagarse:

- Comparar la traducción de los mismos textos de nuestro corpus a otros idiomas, a fin de averiguar las posibles diferencias acerca de la recepción de la imagen china en diferentes lenguas.
- Ampliar el número de obras, a fin de analizar de forma amplia y general la traducción de las obras de Borges al chino, para desarrollar un estudio más profundo de la calidad de traducción y la recepción del escritor argentino en China.
- Aportar sugerencias acerca de las imperfecciones existentes en las traducciones que circulan en la actualidad, para contribuir a mejorar las futuras reediciones o retraducciones.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Ámbito de estudio de la Traductología según Holmes</i>	41
Figura 2. <i>La traducción como acto de comunicación</i>	43
Figura 3. <i>Clasificación de ámbitos culturales</i>	56
Figura 4. <i>Principales técnicas de traducción</i>	58
Figura 5. <i>Clasificación de los errores de traducción</i>	68
Figura 6. <i>Referencias a China en las obras de Borges</i>	83
Figura 7. <i>Referencias a China en las obras de Borges en colaboración</i>	85
Figura 8. <i>Cronograma de las referencias a China en las obras de Borges</i>	88
Figura 9. <i>Obras clásicas chinas citadas en las obras de Borges</i>	112
Figura 10. <i>Obras compiladas por los sinólogos occidentales</i>	115
Figura 11. <i>Las bibliografías vinculadas a “La viuda Ching, pirata”</i>	148
Figura 12. <i>Transcripción fonética de los nombres en “La viuda Ching, pirata”</i>	151
Figura 13. <i>Traducción literal de los nombres de los piratas</i>	152
Figura 14. <i>El tiempo y el espacio en los cuatro textos del corpus</i>	180
Figura 15. <i>Búsqueda de las publicaciones académicas relacionadas con Borges en CNKI</i>	185
Figura 16. <i>Los cinco escritores latinoamericanos más traducidos en China entre 2000-2016</i>	187
Figura 17. <i>Comparación de las normas presentes en el TM1 y el TM2</i>	208
Figura 18. <i>Identificación y clasificación de los culturemas en “El jardín de senderos que se bifurcan”</i>	209
Figura 19. <i>La presencia de los falsos amigos culturales en “El jardín de senderos que se bifurcan”</i>	216
Figura 20. <i>La presencia de la injerencia cultural en “El jardín de senderos que se bifurcan”</i> ...	222
Figura 21. <i>Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM1 y el TM2</i>	228
Figura 22. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM1</i>	229
Figura 23. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM2</i>	229
Figura 24. <i>Porcentaje del color chino en los falsos amigos en el TO1</i>	230
Figura 25. <i>La traducción de los nombres chinos existentes en el TO1</i>	231
Figura 26. <i>Categorías de los errores de traducción en el TM1</i>	233
Figura 27. <i>Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM1</i>	233
Figura 28. <i>Categorías de los errores de traducción en el TM2</i>	235
Figura 29. <i>Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM2</i>	236
Figura 30. <i>Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM1 el TM2</i>	237
Figura 31. <i>Comparación de la gravedad de los errores de traducción en el TM1 el TM2</i>	237
Figura 32. <i>Comparación de las normas presentes en el TM3 y el TM4</i>	247

Figura 33. <i>Identificación y clasificación de los culturemas en “La viuda Ching, pirata”</i>	248
Figura 34. <i>La presencia de los falsos amigos culturales en “La viuda Ching, pirata”</i>	257
Figura 35. <i>La presencia de la injerencia cultural en “La viuda Ching, pirata”</i>	260
Figura 36. <i>Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM3 y el TM4</i>	265
Figura 37. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM3</i>	266
Figura 38. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM4</i>	266
Figura 39. <i>Comparación de los nombres del TM y el chino original en Jing Hai Fen Ji</i>	268
Figura 40. <i>Categorías de los errores de traducción en el TM3</i>	279
Figura 41. <i>Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM3</i>	279
Figura 42. <i>Categorías de los errores de traducción en el TM4</i>	281
Figura 43. <i>Porcentaje de gravedad de los errores de traducción en el TM4</i>	281
Figura 44. <i>Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM3 el TM4</i>	283
Figura 45. <i>Comparación de la gravedad de los errores de traducción en el TM3 el TM4</i>	283
Figura 46. <i>Comparación de las normas presentes en el TM5 y el TM6</i>	299
Figura 47. <i>Identificación y clasificación de los culturemas en “La muralla y los libros”</i>	299
Figura 48. <i>La presencia de la injerencia cultural en “La muralla y los libros”</i>	309
Figura 49. <i>Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM5 y el TM6</i>	313
Figura 50. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM5</i>	313
Figura 51. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM6</i>	314
Figura 52. <i>Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM5</i>	315
Figura 53. <i>Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM6</i>	315
Figura 54. <i>Comparación de la cantidad de los errores de traducción en el TM5 el TM6</i>	316
Figura 55. <i>Comparación de las normas presentes en el TM7, el TM8 y el TM9</i>	321
Figura 56. <i>Identificación y clasificación de los culturemas en “Parábola del palacio”</i>	321
Figura 57. <i>Número de culturemas y de las técnicas utilizadas en el TM7, el TM8 y el TM9</i>	329
Figura 58. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM7</i>	329
Figura 59. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM8</i>	329
Figura 60. <i>Las técnicas de traducción empleadas en el TM9</i>	330
Figura 61. <i>Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM7</i>	331
Figura 62. <i>Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM8</i>	331
Figura 63. <i>Categorías de los errores de traducción y el porcentaje de gravedad en el TM9</i>	332
Figura 64. <i>Cantidad de los errores de traducción en el TM7, TM8 y TM9</i>	333
Figura 65. <i>Distribución de los ámbitos de los culturemas</i>	335
Figura 66. <i>Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM1 y el TM2</i>	335
Figura 67. <i>Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM3 y el TM4</i>	337
Figura 68. <i>Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM5 y el TM6</i>	337
Figura 69. <i>Recopilación de las técnicas de traducción utilizadas en el TM7, el TM8 y el TM9</i> ...	338

Figura 70. <i>Inventario de las técnicas de traducción utilizadas en el corpus establecido</i>	339
Figura 71. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en el Patrimonio cultural</i>	339
Figura 72. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Cultura social</i>	340
Figura 73. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Cultura lingüística</i>	340
Figura 74. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en Falsos amigos</i>	340
Figura 75. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM1 y el TM2 en la Injerencia cultural</i>	341
Figura 76. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en el Patrimonio cultural</i>	341
Figura 77. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Cultura social</i>	342
Figura 78. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Cultura lingüística</i>	342
Figura 79. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en Falsos amigos</i>	343
Figura 80. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM3 y el TM4 en la Injerencia cultural</i>	343
Figura 81. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en el Patrimonio cultural</i>	344
Figura 82. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en la Cultura social</i>	345
Figura 83. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM5 y el TM6 en la Injerencia cultural</i>	345
Figura 84. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en el Patrimonio cultural</i>	346
Figura 85. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en Falsos amigos</i>	346
Figura 86. <i>Porcentaje del empleo de las técnicas de traducción del TM7, el TM8 y el TM9 en la Injerencia cultural</i>	346

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1971). *Jorges Luis Borges. Columbia Essays on Modern Writers*. New York: Columbia University Press.
- Alifano, R. (1984). *Twenty-four conversations with Borges, including a selection of poems*. Housatonic, MA: Lascaux Publishers.
- Aubry, S. A. (2013). *Jorge Luis Borges: China through the eyes of the other, or a dialogue beyond time, language and culture*. Presentado en the 8th annual Conference of the Asia Studies Association of Hong Kong (ASAHK), Institute of Higher Education of Hong Kong.
- Balderston, D. (1993). The «Labyrinth of Trenches without Any Plan» in «El jardín de senderos que se bifurcan». En *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (pp. 39-55). Durham and London: Duke University Press.
- Balderston, D. (1999). Borges, ensayista. En *El siglo de Borges: Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario* (Vol. 1, pp. 565-578). Madrid: Vervuert.
- Balderston, D. (2002). Borges and the universe of culture. *Variaciones Borges*, (14), 175-183.
- Barnstone, W. (2004). *Boerhesi bashi yijiu* 博尔赫斯八十忆旧 [Borges at Eighty: Conversations] (Xi Chuan 西川 Trad.). Beijing: Zuojia chubanshe.
- Barrenechea, A. M. (1956). El infinito en la obra de Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10(1), 13-35.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (Eds.). (1990). *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers.
- Beijing waiguoyu xueyuan xibanyayuxi xinxihancidian zubian 北京外国语学院西班牙语系《新西汉词典》组编. (1982). *Xin xihan cidian* 新西汉词典 [Nuevo diccionario español-chino]. Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Betancourt Santos, S. (2010). La India de Jorge Luis Borges. Una lectura orientalista en «El acercamiento a Almotásim». *Revista Iberoamericana*, LXXVI(232-233), 777-804.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias* (F. Rivera, Trad.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bloom, H. (2005). *El canon occidental, la escuela y los libros de todas las épocas* (D. Alou, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Editorial Proa.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.

- Borges, J. L. (1980). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Borges, J. L. (1983). *Boerhesi duanpian xiaoshuoji* 博尔赫斯短篇小说集 [«El jardín de senderos que se bifurcan» y otros cuentos] (Wang Yangle 王央乐, Trad.). Shanghai: Shanghai Yiwen Chubanshe.
- Borges, J. L. (1989). *Obras Completas*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1992). *Babilun de chouqian youxi* 巴比伦的抽签游戏 [La lotería en Babilonia] (Chen Kaixian 陈凯先 & Tu Mengchao 屠孟超, Trads.). Guangzhou: Huacheng Chubanshe.
- Borges, J. L. (1993). *Babilun caipiao—Boerhesi xiaoshuo shiwenxuan* 巴比伦彩票——博尔赫斯小说、诗文选 [La lotería en Babilonia: Selección de las obras de Jorge Luis Borges] (Wang Yongnian 王永年, Trad.). Kunming: Yunnan Renmin Chubanshe.
- Borges, J. L. (1995). *Zuojiamen de zuojia—Haolu Boerhesi tanchuangzuo* 作家们的作家——豪·路·博尔赫斯谈创作 [El escritor de los escritores —Jorge Luis Borges habla de la creación] (Ni Huadi 倪华迪, Trad.). Kunming: Yunnan Renmin Chubanshe.
- Borges, J. L. (1996a). *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1996b). *Boerhesi wenji xiaoshuo juan* 博尔赫斯文集小说卷 [Obras de Borges: Novelas] (Chen Zhongyi 陈众议, Ed.). Haikou: Hainan guoji xinwen chuban zhongxin.
- Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2000). *This craft of verse*. Cambridge: Harvard University Press.
- Borges, J. L. (2001). *Textos recobrados 1930-1955*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2003). *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2015a). *Xiaojing fenchu de huayuan* 小径分岔的花园 [El jardín de senderos que se bifurcan] (Wang Yongnian 王永年, Trad.). Shanghai: Shanghai Yiwen Chubanshe.
- Borges, J. L. (2015b). *Egun liezhuan* 恶棍列传 [Historia universal de la infamia] (Wang Yongnian 王永年, Trad.). Shanghai: Shanghai Yiwen Chubanshe.
- Borges, J. L. (2015c). *Tantao bieji* 探讨别集 [Otras inquisiciones] (Wang Yongnian 王永年, Trad.). Shanghai: Shanghai Yiwen Chubanshe.
- Borges, J. L. (2016). *Shiren* 诗人 [El hacedor] (Lin Zhimu 林之木, Trad.). Shanghai: Shanghai Yiwen Chubanshe.
- Borges, J. L., & Jurado, A. (2005). *Qué es el budismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L., Ocampo, S., & Bioy Casares, A. (1965). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bueno Pérez, M. L. (1998). La palabra como fuerza generadora de la realidad en Borges. *Anuario de estudios filológicos*, (21), 9-25.

- Burgin, R. (1974). *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (M. Coronado, Trad.). Madrid: Taurus.
- Cai Qian 蔡乾 (2010). *Boerhesi xiaoshuozhong de zhongguo xingxiang* 博尔赫斯小说中的中国形象 [La imagen china en las narraciones de Borges] (Trabajo Fin de Máster). Guangxi Normal University.
- Cao Shunqing 曹顺庆 (2013). *The variation theory of comparative literature*. Heidelberg: Springer.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory Of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Chen Fukang 陈福康 (1992). *Zhongguo yixue lilun shigao* 中国译学理论史稿 [A History of Translation Theory in China]. Shanghai: Shanghai Waiyu Jiaoyu Chubanshe.
- Chen Guying 陈鼓应 (1984). *Laozi zhuyi ji pingjie* 老子注译及评介 [Interpretación y comentario de Laozi]. Beijing: Zhonghua shuju.
- Chen Guying 陈鼓应 (2007). *Zhuangzi jinzhujinyi* 庄子今注今译 [El Zhuangzi con notas y traducción modernas]. Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Chen Zhongyi 陈众议 (2000, septiembre 6). Youli buzai shengxiang—Yetan Boerhesi wenji 有理不在声响——也谈《博尔赫斯文集》 [La razón no reside en el volumen alto: Comentario de la traducción de las Obras de Borges]. *China Reading Weekly* 中华读书报, p. 022.
- Delisle, J., Lee-Jahnke, H., & Cormier, M. C. (Eds.). (1999). *Terminologie de la Traduction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Echavarría Ferrari, A. (1999). Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: «El jardín de senderos que se bifurcan». En A. de Toro & F. de Toro (Eds.), *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX* (pp. 71-104). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Étiemble, R. (2006). *Bijiao wenxue zhidao: Aitianbo wenlun xuanji* 比较文学之道：艾田博文论选集 [Los trabajos seleccionados de Etiemble] (Hu Yulong 胡玉龙, Trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1 (número especial)).
- Evola, J. (1998). *La doctrina del despertar: El budismo y su finalidad práctica* (M. Arbolí Gascón, Trad.). México: Grijalbo.
- Fairbank, J. K. (1957). Patterns Behind the Tientsin Massacre. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 20(3/4), 480-511.
- Ferrari, O. (1992). *Diálogos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (E. C. Frost, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Ge Fei 格非. (2003). Boerhesi de miankong 博尔赫斯的面孔 [El rastro de Borges]. *Octubre* 十月, (1). Recuperado de

<http://www.readers365.com/Shiyue/content/shiy20030102.html> [Fecha de la última consulta: 18 de septiembre de 2019]

- Giles, H. A. (1927). *A history of Chinese literature*. New York: D. Appleton and Company.
- Giles, H. A. (1939). *Three ways of thought in ancient China*. Londres: Allen & Unwin.
- Gosse, P. (1934). *The History of Piracy*. New York: Tudor Publishing Company.
- Guibert, R. (1976). Borges habla de Borges. En J. Alazraki (Ed.), *Jorge Luis Borges* (pp. 318-355). Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Guyard, M.-F. (1957). *La literatura comparada* (E. Badosa, Trad.). Barcelona: Vergara Editorial.
- Hermans, T. (Ed.). (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press.
- Hermans, T. (1991). Translational Norms and Correct Translations. En K. van Leuven-Zwart & T. Naaijken (Eds.), *Translation Studies. The State of the Art* (pp. 155-169). Amsterdam: Rodopi.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Holmes, J. S. (1988). The Name and the Nature of Translation Studies. En *Translated Papers in Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67-80). Amsterdam: Rodopi.
- House, J. (1997). *A Model for Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tubinga: Gunter Narr.
- Hsü, I. C.-Y. (2000). *The Rise of Modern China*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Huang Zhiliang 黄志良 (1996). *Chushi lamei de suiyue* 出使拉美的岁月 [Tiempos de diplomático en Latinoamérica]. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jiang Chengyong 蒋承勇, & Ma Xiang 马翔 (2012). Yiguo qingdiao de dongfang xiangxiang—Xi Boerhesi xiaoshuo de dongfang zhuyi huayu 异国情调的“东方想象”——析博尔赫斯小说的东方主义话语 [Exotic Oriental Imagination: The Analysis of the Orientalism Discourses in Borges's Fictions]. *Zhejiang Shehui Kexue* 浙江社会科学, (4), 99-104.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232-239). Cambridge Mass: Harvard University Press.

- Jozef, B. (1974). Borges: Linguagem e metalinguagem. En *O espaço reconquistado*. Petrópolis, Río de Janeiro: Voces.
- Laozi. (2006). *Tao Te Ching. Los libros del Tao* (I. Preciado Ydoeta, Trad.). Madrid: Editorial Trotta.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.
- Li Kaiyuan 李开元 (2009, noviembre 18). Fenshu kengru, banzhuang weizao de lishi 焚书坑儒，半桩伪造的历史 [La quema de los libros y la sepultura de los eruditos confucionistas: Una historia medio falseada]. *China Reading Weekly* 中华读书报.
- Lin Yian 林一安 (2000a). Woti xiansheng yuan le meng—Boerhesi furen tan zhongguo zhixing 我替先生圆了梦——博尔赫斯夫人谈中国之行 [“He realizado el sueño del señor Borges”—María Kdama habla del viaje a China”]. *Foreign Literatures* 外国文学, (5), 86-91.
- Lin Yian 林一安 (2000b, agosto 16). Danda weibi yigao—Ping Boerhesi wenji yishi 胆大未必艺高——评《博尔赫斯文集》译事 [La osadía no equivale al buen nivel: Comentario de la traducción de las Obras de Borges]. *China Reading Weekly* 中华读书报, p. 022.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto* (D. Navarro, Trad.). Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf> [Fecha de la última consulta: 18 de septiembre de 2019]
- Lou Yu 楼宇 (2017). *Duli baogao: Lamei wenxue zai zhongguo* 独立报告：拉美文学在中国 (1949-2016) [Informe individual: Literatura latinoamericana en China: 1949-2016]. Recuperado de Comunidad de Estudios Chinos y Latinoamericanos website: <http://www.cecla.org/Detail/2017/26/15/1MN36Q277020B.html> [Fecha de la última consulta: 18 de septiembre de 2019]
- Lou Yu 楼宇 (2018). Borges en China (1949-2017). *Variaciones Borges*, (45), 5-22.
- Mi Jialu 米家路 (1995). Qihuanti de mangzhi: Kafuka yu Boerhesi dui zhongguo de migong xushi 奇幻体的盲知：卡夫卡与博尔赫斯对中国的迷宫叙事 [El modelo de la fantasía ciega: La narración laberíntica de Kafka y Borges]. *Foreign Literatures* 国外文学, (3), 25-39.
- Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, (47/4), 398-512.
- Moll, N. (2002). Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. En A. Gnisci (Ed.), & L. Giuliani (Trad.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347-389). Barcelona: Editorial Crítica.

- Moura, J.-M. (2001). Shilun wenxue xingxiangxue de yanjiushi ji fangfalun 试论文学形象学的研究史及方法论 [L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique]. En Meng Hua 孟华 (Ed. y Trad.), 比较文学形象学 [Imagología en la literatura comparada] (pp. 17-40).
- Moya, V. (2004). *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Murillo, L. A. (1968). *The Cyclical Night. Irony in James Joyce and Jorge Luis Borge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newmark, P. (1988/ 1992). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. A. (1945). Linguistics and Ethnology in Translation Problems. *Word*, (2), 194-208.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nord, C. (1994). It's tea-time in Wonderland. Culture-markers in fictional texts. En H. Pürschel (Ed.), *Intercultural Communication*. Duisburg: Leang.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Nylan, M. (2001). *The five «Confucian» classics*. New Haven: Yale University Press.
- Pageaux, D.-H. (1994). De la imagería cultural al imaginario. En P. Brunel & Y. Chevrel (Eds.), & Vericat Núñez (Trad.), *Compendio de literatura comparada* (pp. 101-131). México: Siglo XXI.
- Pérez Bernal, R., & Stajnfeld, S. (2016). El centelleo de la infamia: Los personajes de Historia universal de la infamia. *Aisthesis*, (59), 55-73.
- Pu Songling 蒲松龄 (1985). *P'u Sung-Ling: El invitado tigre* (J. L. Borges & I. Cardona, Trads.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ramírez Bellerín, L. (1999). *Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Reiss, K., & Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.
- Ricoeur, P. (1986/ 2015). *Cong wenben dao xingdong 从文本到行动 [Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II]* (Xia Xiaoyan 夏小燕, Trad.). Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe.
- Rodríguez Larreta, E. (2012). Borges y China. *Dang Dai*, (3). Recuperado de http://dangdai.com.ar/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=

[1538:borges-y-china&catid=3:contribuciones&Itemid=11](#) [Fecha de la última consulta: 18 de septiembre de 2019]

- Said, E. W. (2008). *Orientalismo* (M. L. Fuentes, Trad.). Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Sánchez Romero, M. (2005). La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. *Revista de Filología Alemana*, (13), 9-28.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir* (V. García Yebra, Trad.). Madrid: Gredos.
- Shangwu yinshuguan cishu yanjiu zhongxin 商务印书馆辞书研究中心 (Ed.). (2002). *Xinhua chengyu cidian* 新华成语词典 [Diccionario de chengyu]. Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Spence, J. D. (1999). *El gran continente del Kan: China bajo la mirada de Occidente* (M. Martínez-Lage, Trad.). Madrid: Aguilar.
- Sun, H. (2006). Hong Lou Meng in Jorge Luis Borges's narrative. *Variaciones Borges*, (22), 15-33.
- Sun Zhili 孙致礼 (2002). Zhongguo de wenxue fanyi: cong guihua quxiang yihua 中国的文学翻译: 从归化趋向异化 [China's Literary Translation: From Domestication to Foreignization]. *Chinese Translators Journal* 中国翻译, 23(1), 40-44.
- Teng Wei 滕威 (2006). Borges como el «héroe cultural» 作为“文化英雄”的博尔赫斯. *Dushu* 读书, (11), 57-62.
- Teng Wei 滕威 (2011). *Bianjing zhinan: Ladingmeizhou wenxue hanyi yu zhongguo wenxue* “边境”之南: 拉丁美洲文学汉译与中国当代文学(1949-1999) [El sur de la «frontera»: La traducción china de la literatura latinoamericana y la literatura contemporánea china (1949-1999)]. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (R. Rabadán & R. Merino, Trads.). Madrid: Cátedra.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. Londres: Routledge.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (1995). *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Salamanca: Colegio de España.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1958/ 1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Waley, A. (1939). *Three Ways of Thought in Ancient China*. Londres: George Allen & Unwin.

- Wang Yufeng 王玉峰 (2012). Sizichengyu lianyong yiju de keduxing yu youxiaoxing 四字成语连用译句的可读性与有效性 [La legibilidad y la validez del uso seguido del chengyu de cuatro caracteres]. *Foreign Languages Research* 外语研究, (4), 84-87.
- Wellek, R. (1965). The crisis of comparative literature. En *Concepts of Criticism* (pp. 282-295). New Haven: Yale University Press.
- Wheelock, C. (2014). *The Mythmaker: A study of motif and symbol in the short stories of Jorge Luis Borges*. Austin: University of Texas Press.
- Wu Gaoyuan 吴高园 (2011). *Boerhesi yu zhongguo xinshiqi xiaoshuo xinlun* 博尔赫斯与中国新时期小说新论 [The new theory of Jorge Luis Borges and Chinese novels in new time] (Tesis doctoral). Wuhan University, Wuhan.
- Xiao Guojian 萧国健, & Bu Yongjian 卜永坚 (Eds.) (2007). *Jing hai fen ji yuanwen biao dian ji jian zhu* 《靖海氛記》原文標點及箋註 [Texto original y notas de Jing hai fen ji]. *Fieldwork and Documents: South China Research Resource Station Newsletter* 田野与文献, (46), 6-29.
- Xie Tianzhen 谢天振 (2009). The cultural turn in translation studies and its implications for contemporary translation studies. *Frontiers of Literary Studies in China*, 3(1), 119-132.
- Yan Fu 严复 (1898/ 1981). Prólogo. En *Tianyanlun* 天演论 [Evolución y ética]. Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Yang Jianping 杨建平 (1996). Wenhua wudu yu shenmei 文化误读与审美 [Misreading and aesthetic]. *Literature and art criticism* 文艺评论, (1), 47-52.
- Yang Yin (1993). *Dentro del laberinto de Jorge Luis Borges: Una breve síntesis del mundo occidental y el mundo oriental* (Tesis doctoral). The University of Arizona, Tucson.
- Yu Boerhesi chongfeng 与博尔赫斯重逢 [El reencuentro con Borges] (2015, agosto 8). *The Beijing News* 新京报, pp. B01-B05. Recuperado de http://epaper.bjnews.com.cn/html/2015-08/08/node_87.htm [Fecha de la última consulta: 18 de septiembre de 2019]
- Yu Hua 余华 (1998). Boerhesi de xianshi 博尔赫斯的现实 [La realidad de Borges]. *Dushu* 读书, (5), 105-112.
- Yu Hua 余华(1999). Wennuan he baiganjiaoji de lücheng 温暖和百感交集的旅程 [Un viaje cálido y sentimental]. *Dushu* 读书, (7), 42-48.
- Yuan Yonglun 袁永纶 (1831). *History of the Pirates who Infested the China Sea from 1807-1810* (K. F. Neumann, Trad.). London: Printed for the Oriental Translation Fund.
- Yue Daiyun 乐黛云 (2016). *China and the West at the crossroads: Essays on comparative literature and culture* (G. Song & D. Dorrington, Trads.). Beijing: Foreign language teaching and research press.

- Zhang Longxi 张隆溪 (1988). The myth of the other: China in the eyes of the West. *Critical Inquiry*, 15(1), 108-131.
- Zhang Xuejun 张学军 (2004). Boerhesi yu zhongguo dangdai xianfeng xiezuo 博尔赫斯与中国当代先锋写作 [Borges y la creación literaria vanguardista contemporánea china]. *Literary Review 文学评论*, (6), 146-152.
- Zhao Shixin 赵世欣 (2008). *Boerhesi yu zhongguo wenhua* 博尔赫斯与中国文化 [Borges y la cultura china] (Trabajo Fin de Máster). Tianjin Normal University, Tianjin.
- Zhou Ning 周宁 (2004). Zhongguo yituobang: ershi shiji xifang de wenhua tazhe 中国异托邦: 二十世纪西方的文化他者 [China, heterotopía: El Otro en la cultura occidental del siglo XX]. *El estudio 书屋*, (2), 53-62.
- Zhou Tun 周墩 (2008). Houzhimin huayu zhong de Boerhesi yu tade zhongguo xushi 后殖民话语中的博尔赫斯与他的中国叙事 [Borges y su narración sobre China en el discurso poscolonial]. *Criticism and Creation 批评视界*, (4), 49-53.
- Zhuangzi (1996). *Zhuang zi: Maestro Zhuang* (I. Preciado Ydoeta, Trad.). Barcelona: Editorial Kairós.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- China National Knowledge Infrastructure (CNKI). <https://www.cnki.net>
- Borges Center. <https://www.borges.pitt.edu/finders-guide>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

APÉNDICE

Apéndice 1. Referencias a China en las obras de Borges

Presentamos todas las referencias vinculadas a China en las obras de Borges, manteniendo el siguiente orden: en primer lugar, el título del texto en que aparece la referencia, y después la colección perteneciente; por último, el ámbito cultural clasificado en negrita (en caso necesario, especificamos el contenido de la referencia).

Abreviaturas:

1. Historias de jinetes, *Evaristo Carriego*. **Historia**: Mongolia
2. La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, *Discusión*. **Historia**
3. Avatares de la Tortuga, *Discusión*. **Filosofía**: El sueño de Chuang Tzu
4. Flaubert y su destino ejemplar, *Discusión*. **Filosofía**: Lao Tsé
5. Edward Kasner and James Newman, *Discusión*. **I King**
6. Sobre el doblaje, *Discusión*. **Animales imaginarios**
7. La viuda Ching, pirata, *Historia universal de la infamia*. **Escenario principal o protagonista**
8. La metáfora, *Historia de la eternidad*. **I King**
9. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, *Ficciones*. **Filosofía**: *Tao Te King*
10. El jardín de senderos que se bifurcan, *Ficciones*. **Escenario principal o protagonista**
11. Historia del guerrero y de la cautiva, *El Aleph*. **Historia**: Mongolia
12. La busca de Averroes, *El Aleph*. **Historia**: Gran Muralla
13. El Zahir, *El Aleph*. **Confucio**: *Libro de los ritos*
14. La muralla y los libros, *Otras inquisiciones*. **Escenario principal o protagonista**
15. El sueño de Coleridge, *Otras inquisiciones*. **Historia**: Mongolia
16. Nathaniel Hawthorne, *Otras inquisiciones*. **Historia**: Primer emperador y la destrucción de libros
17. El idioma analítico de John Wilkins, *Otras inquisiciones*. **Enciclopedia china**
18. Kafka y sus precursores, *Otras inquisiciones*. **Literatura clásica**: animales imaginarios
19. Formas de una leyenda, *Otras inquisiciones*. **Budismo**
20. Nueva refutación del tiempo, *Otras inquisiciones*. **Filosofía**: El sueño de Chuang Tzu
21. Sobre los clásicos, *Otras inquisiciones*. **I King**
22. Parábola del palacio, *El hacedor*. **Escenario principal o protagonista**
23. El guardián de los libros, *Elogio de la sombra*. **Anhelo**
24. Tú, *El oro de los tigres*. **I King**
25. La brioche, *Atlas*. **Pensamiento**
26. Esquinas, *Atlas*. **Filosofía**

27. Laprida 1214, *Atlas*. **Filosofía:** Lao Tsé, *Tao Te King*
28. *Die Fahrt ins Land ohne Tod*, de Alfred Döblin, *Borges en El Hogar 1935-1958*. **Reseña de obras literarias**
29. Jose Maria Eca de Queiroz, *Biblioteca personal*. **Reseña de obras literarias**
30. Henri Michaux, *Biblioteca personal*. **Reseña de obras literarias**
31. Marco Polo, *Biblioteca personal*. **Reseñas de obras literarias**
32. Lawrence y la Odisea, *Borges en Sur 1931-1980*. **Historia:** Primer emperador y la destrucción de libros
33. Arthur Waley: Three Ways of Thought in Ancient China, *Borges en Sur 1931-1980*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
34. El bastón de laca, *La Cifra*. **Anhelo**
35. Unas notas, *La Cifra*. **Filosofía**
36. La trama, *Los conjurados*. **I King**
37. El libro de las ruinas, *El círculo secreto*. **Historia:** dinastía Sung
38. Roberto Alifano: Sueño que sueña, *El círculo secreto*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
39. The Metaphor, *This Craft of Verse*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
40. El Oeste, *Introducción a la literatura norteamericana*. **Reseña de obras literarias**
41. Los expatriados, *Introducción a la literatura norteamericana*. **Confucio**
42. El Congreso, *El libro de arena*. **Enciclopedia china**
43. El Oriente, *La rosa profunda*. **I King**
44. Para una versión del I King, *La moneda de hierro*. **I King**
45. Signos, *La moneda de hierro*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
46. Notas, *Historia de la noche*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
47. Macedonio Fernández, *Prólogos*. **Filosofía:** El sueño de Chuang Tzu
48. Pedro Henríquez Ureña: Obra crítica, *Prólogos*. **Confucio**
49. Franz Kafka: La metamorfosis, *Prólogos*. **Reseña de obras literarias**
50. Diálogos del asceta y el rey, *Páginas de Jorge Luis Borges*. **Budismo**
51. Las mil y una noches, *Siete noches*. **Reflexión sobre el Oriente**
52. El budismo, *Siete noches*. **Budismo**
53. 15 de octubre de 1937, Biografía Sintética, Alfred Döblin, *Textos cautivos*. **Reseña de obras literarias**
54. 29 de octubre de 1937, Biografía Sintética, Franz Kafka, *Textos cautivos*. **Reseña de obras literarias**
55. 19 de noviembre de 1937, Reseñas, El sueño del aposento rojo, de Tsao Hsue Kim, *Textos cautivos*. **Literatura clásica:** *El sueño del aposento rojo*
56. Chinese fairy tales and folk tales, traducidos por Wolfram Eberhard, *Textos cautivos*. **Reseña de obras literarias**

57. 8 de abril de 1938, Una alarmante Historia de la literatura, *Textos cautivos*. **Literatura clásica**: la lírica china
58. 5 de agosto de 1938, Reseñas, Die Raeuber vom Liang Schan Moor, *Textos cautivos*. **Literatura clásica**
59. 28 de octubre de 1938, Reseñas, *Textos cautivos*. **Literatura clásica**: *Shi King*
60. 19 de mayo de 1939, Un museo de literatura oriental, *Textos cautivos*. **Literatura clásica**
61. Palabrería para versos, *El tamaño de mi esperanza*. **Lengua china**
62. La metáfora, *Textos recobrados 1919-1929*. **Literatura clásica**: *Shi King*
63. Escaparate - Porcelana, *Textos recobrados 1919-1929*. **Anhelo**
64. Mitologías del odio, *Textos recobrados 1930-1955*. **Pensamiento**
65. Antología poética argentina, *Textos recobrados 1930-1955*. **Enciclopedia china**
66. Sobre una alegoría china, *Textos recobrados 1930-1955*. **Literatura clásica**: *Viaje al Oeste*
67. Nota sobre el Quijote, *Textos recobrados 1930-1955*. **Historia**: Primer emperador y la destrucción de libros
68. El Premio Alberdi-Sarmiento, *Textos recobrados 1956-1986*. **Filosofía**: Lao Tsé

Apéndice 2. Empleo de las frases hechas en el TM1 y el TM2

Empleo del <i>chengyu</i> en el TM1					
胡说八道 <i>Hushuo-badao</i>	胡思乱想 <i>Husi-luanxiang</i>	死气沉沉 <i>Siqi-chenchen</i>	不声不响 ⁽²⁾ <i>Busheng-buxiang</i>	一无所有 <i>Yiwu-suoyou</i>	惊慌失措 ⁽²⁾ <i>Jinghuang-shicuo</i>
丧魂落魄 <i>Sanghun-luopo</i>	来历不明 ⁽²⁾ <i>Laili-buming</i>	千变万化 ⁽²⁾ <i>Qianbian-wanhua</i>	无穷无尽 ⁽²⁾ <i>Wuqiong-wujin</i>	微不足道 <i>Weibu-zudao</i>	一模一样 <i>Yimu-yiyang</i>
乱七八糟 <i>Luanqi-bazao</i>	付之一炬 <i>Fuzhi-yiju</i>	直截了当 <i>Zhijie-liaodang</i>	金碧辉煌 <i>Jinbi-huihuang</i>	名不虚传 <i>Mingbu-xuchuan</i>	原原本本 <i>Yuanyuan-benben</i>
轻而易举 <i>Qinger-yiju</i>	恰如其分 <i>Qiaru-qifen</i>	出生入死 <i>Chusheng-rusi</i>	无所事事 <i>Wusuo-shishi</i>	拐弯抹角 <i>Guaiwan-mojiao</i>	孜孜不倦 <i>Zizi-bujuan</i>
粗心大意 <i>Cuxin-dayi</i>	完整无损* <i>Wanzheng-wusun</i>				
Chengyu	26	Ocurrencias	30	Caracteres	120

* Basado en *chengyu*, levemente adaptado por el traductor. El original, incluido en el diccionario, es *wanhao-wusun* 完好无损.

(Número): Ocurrencias de la expresión

Otras expresiones de cuatro caracteres en el TM1					
清清楚楚 <i>Qingqing-chuchu</i>	明明白白 <i>Mingming-baibai</i>	冷酷无情 ⁽²⁾ <i>Lengku-wuqing</i>	不冷不热 <i>Buleng-bure</i>	模模糊糊 <i>Momo-huhu</i>	曲曲折折 <i>Ququ-zhezhe</i>
模糊不清 <i>Mohu-buqing</i>	曲曲弯弯 <i>Ququ-wanwan</i>	毫无根据 <i>Haowu-genju</i>	难以逃脱 <i>Nanyi-taotuo</i>	毫不在乎 <i>Haobu-zaihu</i>	毫无意义 <i>Haowu-yiyi</i>
难以相信 <i>Nanyi-xiangxin</i>	无可改变 <i>Wuke-gaibian</i>	蛮夷之邦 <i>Manyi-zhibang</i>	矛盾百出 ⁽²⁾ <i>Maodun-baichu</i>		
Expresiones	16	Ocurrencias	18	Caracteres	72

(Número): Ocurrencias de la expresión

Empleo del <i>chengyu</i> en el TM2					
始料不及 <i>Shiliao-buji</i>	付诸东流 <i>Fuzhu-dongliu</i>	心狠手辣 <i>Xinhen-shoula</i>	难以置信 ⁽²⁾ <i>Nanyi-zhixin</i>	千千万万 <i>Qianqian-wanwan</i>	胡思乱想 <i>Husi-luanxiang</i>

自鸣得意 <i>Ziming-deyi</i>	望眼欲穿 <i>Wangyan-yu chuan</i>	不由自主 <i>Buyou-zizhu</i>	专心致志 <i>Zhuanxin-zhizhi</i>	垂头丧气 ⁽²⁾ <i>Chuitou-sangqi</i>	忐忑不安 <i>Tante-buan</i>
穷凶极恶 ⁽²⁾ <i>Qiongxiang-ji'e</i>	铤而走险 <i>Tinger-zouxian</i>	高官厚禄 <i>Gaoguan-houlu</i>	错综复杂 ⁽³⁾ <i>Cuozong-fuza</i>	生机勃勃 <i>Shengji-bobo</i>	抑扬顿挫 <i>Yiyang-dun cuo</i>
微不足道 ⁽²⁾ <i>Weibu-zudao</i>	慢条斯理 <i>Mantiao-sili</i>	莫名其妙 <i>Moming-qimiao</i>	德高望重 <i>Degao-wangzhong</i>	炙手可热 <i>Zhishou-kere</i>	杂乱无章 ⁽²⁾ <i>Zaluan-wuzhang</i>
自相矛盾 ⁽²⁾ <i>Zixiang-maodun</i>	直截了当 <i>Zhijie-liao dang</i>	无边无际 <i>Wubian-wuji</i>	名不虚传 <i>Mingbu-xuchuan</i>	不甚了了 <i>Bushen-liaoliao</i>	周而复始 <i>Zhouer-fushi</i>
无休无止 ⁽²⁾ <i>Wuxiu-wuzhi</i>	恍然大悟 <i>Huangran-dawu</i>	不速之客 <i>Busu-zhike</i>	安然无恙 <i>Anran-wuyang</i>	坚定不移 <i>Jianding-buyi</i>	轻而易举 <i>Qinger-yiju</i>
兴高采烈 <i>Xinggao-cailie</i>	孤注一掷 <i>Guzhu-yizhi</i>	分道扬镳 <i>Fendao-yangbiao</i>	并行不悖 <i>Bingxing-bubei</i>	徒劳无益 <i>Tulao-wuyi</i>	不登大雅 <i>Budeng-daya</i>
深不可测 <i>Shenbu-kece</i>	自始至终 <i>Zishi-zhizhong</i>	孜孜不倦 <i>Zizi-bujuan</i>	显而易见 <i>Xianer-yijian</i>	形形色色 <i>Xingxing-sese</i>	战火纷飞 <i>Zhanhuo-fenfei</i>
大劫难逃* <i>Dajie-nantao</i>	原封未动* <i>Yuanfeng-weidong</i>	通幽曲径* <i>Tongyou-qujing</i>	生生不息* <i>Shengsheng-buxi</i>	无畏无惧* <i>Wuwei-wuju</i>	
Chengyu	53	Ocurrencias	62	Caracteres	248

* Basado en chengyu, levemente adaptado por el traductor. Los originales, incluidos en el diccionario, son *Zaijie-nantao* 在劫难逃, *Yuanfengbudong* 原封不动, *Qujing-tongyou* 曲径通幽, *Shengsheng-buyi* 生生不已, *Wusuo-weiju* 无所畏惧.

(Número): Ocurrencias de la expresión

Otras expresiones de cuatro caracteres en el TM2					
滂沱大雨 <i>Pangtuo-dayu</i>	天赐良机 <i>Tianci-liangji</i>	感激不尽 <i>Ganji-bujin</i>	出奇之处 <i>Chuqi-zhichu</i>	毫不留情 <i>Haobu-liuqing</i>	平平静静 <i>Pingping-jingjing</i>
血肉之躯 <i>Xuerou-zhiqu</i>	没完没了 <i>Meiwan-meiliao</i>	阒无一人 <i>Quwu-yiren</i>	磨磨蹭蹭 <i>Momo-cengceng</i>	不无诡辩 <i>Buwu-guibian</i>	广阔无比 <i>Guangkuo-wubi</i>
百感丛生 <i>Baigan-cong</i>	随风飘荡 <i>Suifeng-piao</i>	或近或远 <i>Huojin-huoyuan</i>	情意眷眷 <i>Qingyi-juanjuan</i>	心潮起伏 <i>Xinchao-qifu</i>	弯弯曲曲 <i>Wanwan-qu</i>

<i>sheng</i>	<i>dang</i>				<i>qu</i>
轮廓分明 <i>Lunkuo-fen ming</i>	官爵地位 <i>Guanjue-diwei</i>	娇妻美妾 <i>Jiaoqi-meiqie</i>	盛席琼筵 <i>Shengxi-qiongyan</i>	闭户不出 <i>Bihu-buchu</i>	实实在在 <i>Shishi-zaizai</i>
蝇头小楷 <i>Yingtou-xiao kai</i>	循环不已 <i>Xunhuan-buyi</i>	一字不差 <i>Yizi-bucha</i>	父子口授 <i>Fuzi-koushou</i>	代代相传 <i>Daidai-xiangchuan</i>	衍生不已 <i>Yansheng-buyi</i>
枝叶纷披 <i>Zhiye-fenpi</i>	困苦万状 <i>Kunku-wanzhuang</i>	不惜生命 <i>Buxi-shengming</i>	凌厉无比 <i>Lingli-wubi</i>	沙场捐躯 <i>Shachang-juanqu</i>	争论不休 <i>Zhenglun-buxiu</i>
互不干扰 <i>Hubu-ganrao</i>	忙忙碌碌 <i>Mangmang-lulu</i>	毫无必要 <i>Haowu-biyao</i>	毫无办法 <i>Haowu-banfa</i>	令人惊异 <i>Lingren-jingyi</i>	毫无道理 <i>Haowu-daoli</i>
一手好字 <i>Yishou-haozi</i>	不可触摸 <i>Buke-chumo</i>	糟糕透顶 <i>Zaogao-touding</i>	疏漏错误 <i>Shulou-cuowu</i>	无限悔恨 <i>Wuxian-huihen</i>	荒诞透顶 <i>Huangdan-touding</i>
难以容忍 <i>Nanyi-rongren</i>	不可挽回 <i>Buke-wanhui</i>	无从查考 <i>Wucong-chakao</i>			
Expresiones	51	Ocurrencias	51	Caracteres	204

(Número): Ocurrencias de la expresión

Apéndice 3. Recopilación de los errores de traducción en el TM1

En los siguientes apéndices se identifican los diversos tipos de errores de traducción existentes en nuestros TMs, utilizando las categorías específicas que propone Hurtado (2001).

En primer lugar, nos centramos en las inadecuaciones que afectan a la comprensión correcta del texto original, es decir, contrasentido, falso sentido, sin sentido, no mismo sentido, adición, supresión, referencia extralingüística mal solucionada e inadecuación de variación lingüística (tono, dialectos, idiolecto, etc.). Exponemos primero los microtextos en que aparecen los errores de traducción en los TMs. Después de la comparación entre el TO, el TM y su retrotraducción (el contenido dentro de los corchetes), identificamos la categoría del error cometido. En el caso de que se haya generado más de un error en un mismo texto, indicamos sus respectivas categorías en el mismo texto, para no duplicar el ejemplo. Para valorar posteriormente la gravedad de los errores, en la última columna usamos la letra S si el error afecta una idea clave, si presenta alto grado de desviación de sentido respecto al TO o si impide la coherencia y cohesión del TM y, en caso contrario, la letra N.

En segundo lugar, indicamos las inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada, así como las pragmáticas (el método elegido, el género textual y sus convenciones, etc.), si procede.

1	TO1	En la página 242 de la <i>Historia de la Guerra Europea</i> de Liddell Hart [...] (TO1: 472)	N
	TM1	在利德尔·哈特所著的《欧战史》第二十二页上 (TM1: 69) <i>Zai Lideer Hate suozhu de ouzhanshi di ershier ye shang.</i> [En la página 22 de la <i>Historia de la Guerra Europea</i> de Liddell Hart] Falso sentido	
2	TO1	[...] arroja una <u>insospechada</u> luz sobre el caso. (TO1: 472)	N
	TM1	却给这个事件投上了一线值得怀疑的光芒。(TM1: 69) <i>Que gei zhege shijian toudhang le yixian zhide huaiyi de guangmang.</i> [arroja una <u>sospechosa</u> luz sobre el caso.] Falso sentido	

3	TO1	Antes que declinara el sol de ese día, <u>yo correría la misma suerte</u> . (TO1: 472)	N
	TM1	这一天太阳落山之前, 我也处在同样的危险之中。(TM1: 70) <i>Zhe yitian taiyang luoshan zhiqian, wo ye chuzai tongyang de weixian zhizhong.</i> [Antes que declinara el sol de ese día, <u>yo estoy en el mismo peligro</u> .] No mismo sentido	
4	TO1	Ahora no me importa hablar de terror, ahora que <u>he burlado a</u> Richard Madden [...] (TO1: 473)	S
	TM1	现在我说恐惧, 已经毫不在乎, 因为现在我是在嘲笑理查·马登 (TM1: 70-71) <i>Xianzai wo shuo kongju, yijing haobu-zaihu, yinwei xianzai wo shi zai chaoxiao Licha Madeng.</i> [Ahora no me importa hablar de terror, porque ahora <u>estoy burlando a</u> Richard Madden] No mismo sentido	
5	TO1	[...] el llavero con las <u>comprometedoras llaves inútiles</u> del departamento de Runeberg, la libreta, una carta que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí), <u>el falso pasaporte</u> , una corona, dos chelines y unos peniques, el lápiz rojo-azul, el pañuelo, el revólver con una bala. (TO1: 473)	N + N + N
	TM1	圈上挂着鲁纳贝格那个公寓的倒楣的钥匙, 一个笔记本, 一封我想立刻销毁的信 (结果并没有销毁), 一个克朗, 两个先令, 几个辨士, 一支红蓝铅笔, 一条手帕, 一支只剩一颗子弹的左轮手枪。(TM1: 71) <i>Quanshang guazhe Lunabeige nage gongyu de daomei de yaoshi, yige bijiben, yifeng wo xiang like xiaohui de xin (jieguo bing meiyou xiaohui), yige kelang, liangge xianling, jige bianshi, yizhi honglan qianbi, yitiao shoupa, yizhi zhisheng yike zidan de zuolun shouqiang.</i> [el llavero con las <u>desdichadas</u> llaves del departamento de Runeberg, la libreta, una carta que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí), una corona, dos chelines y unos peniques, el lápiz rojo-azul, el pañuelo, el revólver con una bala.] Falso sentido + supresión + supresión	
6	TO1	Ahora lo digo, ahora que <u>he llevado a término</u> un plan que nadie no calificará de arriesgado. (TO1: 473)	S
	TM1	现在我可以这样说了; 现在我已经实现一个谁也不敢说没有危险的计划。(TM1: 72) <i>Xianzai wo keyi zheyang shuo le; xianzai wo yijing zai shixian yige shui ye bugan shuo meiyou weixian de jihua.</i> [Ahora lo digo; ahora <u>ya estoy llevando a término</u> un plan que nadie no calificará de arriesgado.] No mismo sentido	

7	TO1	Yo sé que <u>fue</u> terrible su ejecución. (TO1: 473)	S
	TM1	我知道， <u>要把它实现</u> ，是相当可怕的。(TM1: 72) <i>Wo zhidao, yaoba ta shixian, shi xiangdang kepa de.</i> [Yo sé, <u>para realizarlo, es bastante terrible</u> .] No mismo sentido	
8	TO1	Lo hice, porque yo sentía que el Jefe <u>tenía</u> en poco a los de mi raza. (TO1: 473)	S
	TM1	我就这么干了，因为我觉得，我的首领 <u>有点怕我这个民族的人</u> 。(TM1: 72) <i>Wojiu zheme gan le, yinwei wo juede, wode shouling youdian pa wo zhege minzu de ren.</i> [Lo hice, porque yo sentí, que mi jefe <u>tenía miedo a los de mi raza</u> .] Falso sentido	
9	TO1	Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido; <u>el hecho es que en</u> la calle desierta me sentía visible y <u>vulnerable, infinitamente</u> . (TO1: 474)	S + S + N
	TM1	我自己认为，这样可以减少自己被认出的危险。 <u>事实上却未必如此</u> ，在这冷落的街道上，我总觉得会有人看见我， <u>伤害我</u> 。(TM1: 72) <i>Wo ziji renwei, zheyang keyi jianshao ziji bei renchu de weixian. Shishi shang que weibi ruci, zai zhe lengluo de jiedao shang, wo zong juede hui youren kanjian wo, shanghai wo.</i> [Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido. Pero de <u>hecho, puede que no sea así</u> , en la calle desierta siempre me sentía que alguien me veía y <u>me hacía daño</u> .] Falso sentido + falso sentido + supresión	
10	TO1	El tren salía dentro de muy pocos minutos, <u>a las ocho y cincuenta</u> . (TO1: 474)	N
	TM1	火车 <u>八点半开</u> ，只有几分钟了。(TM1: 72) <i>Huoché badian ban kai, zhiyou ji fenzhong le.</i> [El tren salía <u>a las ocho y media</u> , dentro de muy pocos minutos.] Falso sentido	
11	TO1	Argüí que no era mínima, <u>ya que sin esa diferencia preciosa que el horario de trenes me deparaba</u> , yo estaría en la cárcel, o muerto. (TO1: 474)	N
	TM1	我又给自己解释：这个胜利并不是那么渺小，要不是我的火车正点开出， <u>只要延迟一点点</u> ，我就已经在监狱里或者死了。(TM1: 73) <i>Wo yougei ziji jieshi: zhege shengli bing bushi name miaoxiao, yao bushi wode huoché zhengdian kaichu, zhiyao yanchi yi diandian, wo jiu yijing zai jianyu li huozhe si le.</i>	

		[Argüí: esta victoria no era tan mínima, si el tren no hubiera salido puntual, <u>ni siquiera con un poco de retraso</u> , yo estaría en la cárcel o muerto.] Adición	
12	TO1	De esa debilidad saqué fuerzas que <u>no me abandonaron</u> . (TO1: 474)	S
	TM1	从这种软弱之中, 我取得了力量, <u>而且这种力量绝不会消失</u> 。(TM1: 73) <i>Cong zhezhong ruanruo zhi zhong, wo qude le liliang, erqie zhezhong liliang jue buhui xiaoshi.</i> [De esa debilidad saqué fuerzas, y <u>éstas jamás desaparecerán</u> .] Falso sentido	
13	TO1	El tren corría con dulzura, entre <u>fresnos</u> . (TO1: 474)	N
	TM1	火车轻快地在白杨树中间行驶。(TM1: 73) <i>Huochē qīngkuài de zài bǎiyáng shù zhōngjiān xíngshì.</i> [El tren corría con dulzura, entre <u>álamos blancos</u> .] Falso sentido	
14	TO1	Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé <u>mi destino de perseguido</u> . (TO1: 475)	S
	TM1	我沉浸在这些想象的幻景之中, 忘掉了我所追求的目标。(TM1: 74) <i>Wǒ chénjìn zài zhèxiē xiǎngxiàng de huānjǐng zhī zhōng, wàngdiào le wǒ suǒ zhūiqiú de mùbiāo.</i> [Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé <u>el propósito que perseguía</u> .] Falso sentido	
15	TO1	El vago y vivo campo, <u>la luna</u> , los restos de la tarde, obraron en mí. (TO1: 475)	N
	TM1	周围朦胧而活跃的田野, 天空中圆圆的明月, 逐渐浓重的暮色, 都在我的身上起了作用。(TM1: 74-75) <i>Zhōuwēi ménglóng ér huóyuè de tiányě, tiānkōng zhōng yuányuán de míngyuè, zhūjiān nóngzhōng de mùsè, dōu zài wǒ de shēnshàng qǐ le zuòyòng.</i> [El vago y vivo campo alrededor, <u>la luna redonda y brillante</u> en el cielo, la oscuridad del atardecer espesándose, obraron en mí.] Adición	
16	TO1	Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, <u>empañada de hojas y de distancia</u> . (TO1: 475)	N
	TM1	一阵尖锐的几乎是分着音节的音乐, 随着阵阵的微风, 忽儿近来, 忽儿远去, <u>因为叶簇阻隔和距离遥远而模糊不清</u> 。(TM1: 75) <i>Yīzhēn jiānrùi de jīhū shì fēn zhe yīnjié de yīnyuè, suī zhe zhēnzhēn de wēifēng, huēr jīnlái, huēr yuánqu, yīnwēi yēcū zūge hé jūli yāoyuán ér móhū-būqīng.</i>	

		[Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, <u>empañada por el impedimento de las hojas y la larga distancia.</u>] Adición	
17	TO1	Llegué, así, a un alto portón <u>herrumbrado</u> . (TO1: 475)	N
	TM1	就这样, 我到了一座高大的铁门前面。(TM1: 75) <i>Jiu zheyang, wo daole yizuo gaoda de tiemen qianmian.</i> [Llegué, así, a un alto portón.] Supresión	
18	TO1	Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de <u>la Enciclopedia Perdida</u> que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. (TO1: 476)	N
	TM1	我认出了一些用黄绢面装订的大本子, 那是明朝第三代皇帝命令编撰的手抄百科全书, 从来没有印刷过。(TM1: 76) <i>Wo renchu le yixie yong huangjuan mian zhuangding de dabenzi, nashi mingchao disandai huangdi mingling bianzhan de shouchao baike quanshu, conglai meiyou yinshua guo.</i> [Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de <u>la Enciclopedia</u> que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.] Supresión	
19	TO1	<u>Algo de sacerdote</u> había en él y también de marino. (TO1: 476)	N
	TM1	他身上既有教士的那种模样, 也有水手的那种气概。(TM1: 76) <i>Ta shenshang jiyou jiaoshi de nazhong muyang, ye you shuishou de nazhong qigai.</i> [En él había <u>la fisonomía</u> de sacerdote y <u>el aire</u> de marino.] Adición	
20	TO1	Era (ya lo dije) muy alto, <u>de rasgos afilados</u> , de ojos grises y barba gris. (TO1: 476)	N
	TM1	他(我已经说过)个子很高, <u>脸上有深刻的皱纹</u> , 灰色的眼睛, 灰色的胡子。(TM1: 76) <i>Ta (wo yijing shuoguo) gezi hen'gao, lianshang you shenke de zhouwen, huise de yanjing, huise de huzi.</i> [Era (ya lo dije) muy alto, <u>con arrugas profundas</u> , de ojos grises y barba gris.] Falso sentido	
21	TO1	<u>Mi determinación irrevocable</u> podía esperar. (TO1: 476)	S
	TM1	我以无可改变的决心等待着。(TM1: 76) <i>Wo yi wuke gaibian de juexin dengdai zhe.</i>	

		[Esperaba <u>con irrevocable determinación</u> .] Falso sentido	
22	TO1	A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio <u>diáfano</u> . (TO1: 477)	S
	TM1	我，一个蛮夷之邦的英国人，获得了揭示这个 <u>透彻</u> 的秘密的能力。 (TM1: 76) <i>Wo, yige manyi zhi bang de yingguo ren, huode le jieshi zhege <u>touche de mimi de nengli</u>.</i> [A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio <u>perspicaz</u> .] Falso sentido	
23	TO1	Su rostro, en el vivido círculo de la lámpara, era sin duda <u>el de un anciano</u> , pero con algo inquebrantable y aun inmortal. (TO1: 478)	N
	TM1	他的脸容，在灯光的明亮圆圈里，无疑象个老人，然而却有着某种坚决的甚至不朽的神色。(TM1: 79) <i>Ta de lianrong, zai dengguang de mingliang yuanquan li, wuyi <u>xiang ge laoren</u>, raner que you zhe mouzhong jianjue de shenzhi buxiu de shense.</i> [Su rostro, en el vivido círculo de la lámpara, era sin duda <u>como un anciano</u> , pero con algo inquebrantable y aun inmortal.] Falso sentido	
24	TO1	Leyó con lenta precisión dos redacciones de <u>un mismo capítulo épico</u> . (TO1: 478)	N
	TM1	他缓慢地正确地把这部史诗作品中同一章的两种不同的写法，都念了一遍。(TM1: 79) <i>Ta huanman de zhengque de ba zhebu shishi zuopin zhong tongyi zhang de liangzhong butong de xiefa, dou nian le yibian.</i> [Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo <u>de esta obra épica</u> .] Falso sentido	
25	TO1	<u>No la pululación</u> de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban. (TO1: 478)	S + S
	TM1	这并非是两支分开的，平行的，最后合并的军队，而是他们以某种方式预示的一种最难以捉摸的，并且是最内在的骚动。(TM1: 80) <i>Zhe bingfei shi liangzhi fenkai de, pingxing de, zuihou hebing de jundui, ershi tamen yi mouzhong fangshi yushi de yizhong zui nanyi zhuomo de, bingqie shi zui neizai de saodong.</i> [No son <u>dos</u> divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima que ellos de algún modo prefiguraban.] Supresión + adición	

26	TO1	El testimonio de sus contemporáneos proclama —y harto lo confirma su vida— sus aficiones <u>metafísicas, místicas</u> . (TO1: 478)	S
	TM1	他同时代人的言论——已足以证实他的一生——说明他对 <u>道学和神学的爱好</u> 。(TM1: 80) <i>Ta tong shidai ren de yanlun —yi zuyi zhengshi ta de yisheng— shuoming ta dui daoxue he shenxue de aihao.</i> [El testimonio de sus contemporáneos proclama —y harto lo confirma su vida— sus aficiones <u>taoístas y teológicas</u> .] Falso sentido	
27	TO1	Sé que de todos los problemas, <u>ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo</u> . (TO1: 478-479)	S
	TM1	我知道，所有的问题，没有一个会使他不安，没有一个会使他费力，除了‘时间’这个深渊一样的问题。(TM1: 80) <i>Wo zhidao, suoyou de wenti, meiyou yige hui shi ta buan, meiyou yige hui shita feili, chule ‘shijian’ zhege shenyuan yiyang de wenti.</i> [Sé que de todos los problemas, <u>ninguno lo inquietó y lo trabajó, menos el abismal problema del tiempo</u> .] Contrasentido	
28	TO1	<i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> es <u>una enorme adivinanza</u> , o parábola, cuyo tema es el tiempo. (TO1: 479)	S
	TM1	《交叉小径的花园》本身就是一局巨大的棋，或者说是寓言，它的主题是时间。(TM1: 81) <i>Jiaocha xiaojing de huayuan benshen jiushi yiju juda de qi, huozhe shuo shi yuyan, ta de zhuti shi shijian.</i> [<i>El jardín de senderos que se bifurcan</i> es <u>una enorme partida de ajedrez</u> , o parábola, cuyo tema es el tiempo] Falso sentido	
29	TO1	[...] esa <u>causa recóndita</u> le prohíbe la mención de su nombre. (TO1: 479)	N
	TM1	这种 <u>缜密的游戏</u> ，禁止提到它本身的名字。(TM1: 81) <i>Zhezong zhenmi de youxi, jinzhi tidao ta benshen de mingzi.</i> [<u>Este juego meticuloso</u>] prohíbe la mención de su nombre.] Falso sentido	
30	TO1	Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, <u>el oblicuo Ts'ui Pên</u> . (TO1: 479)	S
	TM1	这是走了邪路的崔朋在他孜孜不倦地写成的小说里，逢到每一个曲折之处所爱用的迂回方式。(TM1: 81) <i>Zheshi zou le xielu de Cui Peng zai ta zizi-bujuan de xie cheng de xiaoshuo li, fengdao mei yige quzhe zhi chu suo aiyong de yuhui fangshi.</i>	

		[Es el modo tortuoso que prefirió Ts'ui Pên, <u>quien había cogido el vicioso camino</u> , en cada uno de los meandros de su infatigable novela.] Sin sentido	
31	TO1	—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên. (TO1: 479)	S
	TM1	“对于这一切,” 我带点儿颤抖地说, “我向您表示感谢和敬意; 您重建了崔朋的花园。” (TM1: 82) “ <i>Duiyu zhe yiqie,</i> ” wo dai dianer chandou de shuo, “wo xiang nin biaoshi ganxie he jingyi; nin chongjian le Cui Peng de huayuan.” [“ <u>Por todo esto</u> ”, articulé con algo de temblor, “yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.”] Falso sentido	

- Las inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada

Dentro de esta categoría se encuentran los errores de ortografía y puntuación, gramática, léxico, aspectos textuales y redacción. En el TM1 observamos erratas en los siguientes caracteres:

32	TM1	倒楣 <u>dao</u> <u>mei</u> [desdichado]	N
	Propuesta de traducción	霉 <i>mei</i>	
33	TM1	辨士 <u>bian</u> <u>shi</u> [penique]	N
	Propuesta de traducción	便 <i>bian</i> [entonces]	
34	TM1	形状象鼓 <u>xing</u> <u>zhuang</u> <u>xiang</u> <u>gu</u> [tener la forma de los tambores]	N
	Propuesta de traducción	像 ⁸⁴ <i>xiang</i>	

En cuanto al aspecto de la redacción, encontramos formulaciones poco claras y el

⁸⁴ Cabe señalar que el uso de los dos caracteres 象 y 像 (con la misma pronunciación: *xiang*) no ha sido definitivamente diferenciado hasta 1986, cuando se publicó el nuevo Plan de Simplificación de los Caracteres Chinos. Aunque el empleo de 象 (“parecerse”) en la frase *xingzhuang xiang gu* 形状象鼓 (“tener la forma de los tambores”) es incorrecto desde el enfoque actual, no era considerado como errata cuando Wang Yangle realizó esta traducción en 1983. Siendo un carácter de uso frecuente, también aparecerá en el TM7 que analizaremos más adelante.

pleonasma:

33	TO1	<u>Me consta que</u> no emplea una sola vez la palabra <i>tiempo</i> . (TO1: 479)	N
	TM1	我清清楚楚明明白白地知道 (TM1: 81) <i>Wo qingqing-chuchu mingming-baibai de zhidao.</i> [Me consta clara y evidentemente] Pleonasma	
34	TO1	<u>No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos</u> , sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban. (TO1: 478)	S
	TM1	这并非两支分开的，平行的，最后合并的军队，而是他们以某种方式预示的一种最难以捉摸的，并且是最内在的骚动。(TM1: 80) <i>Zhe bingfei shi liangzhi fenkai de, pingxing de, zuihou hebing de jundui, ershi tamen yi mouzhong fangshi yushi de yizhong zui nanyi zhuomo de, bingqie shi zui neizai de saodong.</i> <u>[No son dos divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos,</u> sino una agitación más inaccesible, más íntima que ellos de algún modo prefiguraban.] Formulación poco clara	

Apéndice 4. Recopilación de los errores de traducción en el TM2

1	TO1	Era la (voz) del <u>capitán</u> Richard Madden. (TO1: 472)	N
	TM2	是理查德·马登的声音。(TM2: 87) <i>Shi Lichade Madeng de shengyin.</i> [Era la voz de Richard Madden.] Supresión	
2	TO1	Pensé que ese guerrero tumultuoso y <u>sin duda feliz</u> no sospechaba que yo poseía el Secreto. (TO1: 473)	N + S
	TM2	心想那个把事情搞得一团糟、 <u>自鸣得意的武夫</u> 肯定知道我掌握秘密。(TM2: 85) <i>Xinxiang nage ba shiqing gaode yituanzao, ziming-deyi de wufu kending zhidao wo zhangwo mimi.</i> [Pensé que ese guerrero tumultuoso y <u>presumido</u> sin duda <u>sabía</u> que yo poseía el Secreto.] Adición + Contrasentido	
3	TO1	[...] ahora que he llevado a término un plan que <u>nadie no calificará</u> de arriesgado. (TO1: 473)	S
	TM2	因为我已经实现了一个谁都不会说是冒险的计划。 <i>Yinwei wo yijing shixian le yige shui dou buhui shuo shi maoxian de jihua.</i> [ahora que he llevado a término un plan que <u>nadie calificará</u> de arriesgado.] Contrasentido	
4	TO1	Bajé con lentitud voluntaria y casi <u>penosa</u> . (TO1: 474)	N
	TM2	我磨磨蹭蹭下了车。(TM2: 87) <i>Wo momo-cengceng xia le che.</i> [Bajé con lentitud voluntaria.] Supresión	
5	TO1	[...] un soldado <u>herido y feliz</u> . (TO1: 474)	N
	TM2	一个显得很高兴的士兵。(TM2: 87) <i>Yige xiande hen gaoxing de shibing.</i> [un soldado feliz] Supresión	
6	TO1	Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite del andén. Era el capitán Richard Madden. (TO1: 474)	N
	TM2	我认识的一个男人匆匆跑来，一直追到月台尽头， <u>可是晚了一步</u> 。是理查德·马登上尉。(TM2: 87) <i>Wo renshi de yige nanren congcong paolai, yizhi zhuidao yuetai jintou, keshi</i>	

		<i>wan le yibu. Shi Lichade Madeng shangwei.</i> [Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite del andén, <u>pero llegó un poco tarde</u> . Era el capitán Richard Madden.] Adición	
7	TO1	De esa aniquilación pasé a una felicidad casi <u>abyecta</u> . (TO1: 474)	N
	TM2	我从垂头丧气变成自我解嘲的得意。(TM2: 87) <i>Wo cong chuitou-sangqi biancheng ziwo jiechao de deyi.</i> [De esa aniquilación pasé a una felicidad <u>de la auto-ironía</u> .] Falso sentido	
8	TO1	De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. (TO1: 474)	N
	TM2	我从怯懦中汲取了在关键时刻没有抛弃我的力量。(TM2: 87) <i>Wo cong qienuo zhong jiqu le zai guanjian shike meiyou paoqi wode lilang.</i> De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron <u>en los momentos cruciales</u> . Adición	
9	TO1	No recuerdo si había <u>una campana</u> o un timbre o si llamé golpeando las manos. (TO1: 475)	N
	TM2	我不记得门上是不是有铃，是不是我击掌叫门。(TM2: 90) <i>Wo bu jide menshang shi bushi wo jizhang jiaomen.</i> [No recuerdo si había un timbre, o si llamé golpeando las manos.] Supresión	
10	TO1	Renunció a los <u>placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes</u> y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. (TO1: 476)	N
	TM2	他抛弃了炙手可热的官爵地位、娇妻美妾、盛席琼筵，甚至抛弃了治学，在明虚斋闭户不出十三年。 <i>Ta paoqi le zhishou-kere de guan jue-diwei, jiaoqi-meiqie, shengxi-qiongyan, shenzhi paoqi le zhixue, zai mingxu zhai bihu-buchu shisan nian.</i> [Renunció <u>a los ardientes cargos y posiciones, a la hermosa esposa y concubinas, a los exquisitos y espléndidos banquetes</u> , y aun a la erudición, se enclaustró en el Pabellón de la Límpida Soledad durante trece años.] No mismo sentido	
11	TO1	Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo <u>épico</u> . (TO1: 478)	N
	TM2	他缓慢而精确地朗读同一章的两种写法。(TM2: 95) <i>Ta huanman er jingque de langdu tongyi zhang de liangzhong xiefa.</i> [Leyó con lenta precisión dos redacciones de <u>un mismo capítulo</u> .]	

		Supresión	
12	TO1	Esas conjeturas <u>me distrajeron</u> ; pero ninguna parecía corresponder, <u>siquiera de un modo remoto</u> , a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. (TO1: 477)	N + N
	TM2	我潜心琢磨这些假设，但是同彭寂自相矛盾的章回怎么也对不上号。 <i>Wo qianxin zuomo zhexie jiashe, danshi tong Peng Zui zixiang-maodun de zhanghui zenme ye dui bushang hao.</i> [<u>Me concentraba en esas conjeturas</u> , pero ninguna parecía corresponder, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên.] (TM2: 93) Falso sentido + supresión	
13	TO1	Lo demás <u>es irreal</u> , insignificante. (TO1: 480)	N
	TM2	其余的事情微不足道， <u>仿佛一场梦</u> 。(TM2: 98) <i>Qiyu de shiqing weibu-zudao, fangfu yichang meng.</i> [Lo demás es insignificante, <u>como un sueño</u> .] No mismo sentido	

Apéndice 5. Recopilación de los errores de traducción en el TM3

1	TO2	La palabra <i>corsarias</i> corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón. (TO2: 306)	N + S + S + S
	TM3	女海盗这几个字往往会引起并不十分愉快的遐想：一幕幕已经黯然失色、群魔乱舞的景象会出现在脑际。而在一些饶舌的女佣嘴里，叱咤风云的女盗都变成了一堆硬纸人儿。(TM3: 19) <i>Nü haidao zhe jige zi wangwang hui yinqi bingbu shifen yukuai de xiexiang: yimumu yijing anran-shise, qunmo-luanwu de jingxiang hui chuxian zai naoji. Erzai yixie raoshe de nüyong zuili, chicha-fengyun de nüdao dou biancheng le yidui yingzhi rener.</i> [La palabra <i>corsarias</i> suele despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: aparecen <u>varias escenas descoloridas de baile desordenado</u> . Sin embargo, <u>en el cuento de las mucamas cotillas</u> , las piratas poderosas <u>se han convertido en figuras de cartón</u> .] Supresión + sin sentido + falso sentido + sin sentido	
2	TO2	[...] en la persecución y saqueo de naves de alto bordo. (TO2: 306)	N
	TM3	在追捕、抢劫满载货物的船只时也是英雄豪迈。(TM3: 19) <i>Zai zhuibu, qiangjie manzai huowu de chuanzhi shi yeshi yingxiang-haomai.</i> [en la persecución y saqueo de naves <u>cargadas de mercancías</u> .] Falso sentido	
3	TO2	En los charros principios de su carrera [...] (TO2: 306)	N
	TM3	在玛丽·瑞特行盗的最初年月 [...] (TM3: 19) <i>Zai Mali Ruite xingdao de zuichu nianyue.</i> [En los principios de su carrera] Supresión	
4	TO2	Mary lo retó a duelo y se batió con él a dos manos, según la antigua usanza de las islas del Mar Caribe: el profundo y precario pistolón en la mano izquierda, el sable fiel en la derecha. (TO2: 306)	N + N
	TM3	于是，她便提出决斗。根据加勒比海诸岛的古老传统，两个人双手持器械决斗：左手拿一枝长手枪，右手握一把剑。(TM3: 19) <i>Yushi, ta bian tichu jue dou. Genju jialebi hai zhudao de gulao chuantong, liangge ren shuangshou chi qixie jue dou: zuoshou na yizhi chang shouqiang, youshou wo yiba jian.</i> [Mary lo retó a duelo y se batió con él a dos manos, según la antigua	

		usanza de las islas del Mar Caribe: <u>el pistolón</u> en la mano izquierda, <u>el sable</u> en la derecha.] Supresión + supresión	
5	TO2	El pistolón falló, pero la espada se portó como buena... (TO2: 306)	N + S
	TM3	两人的手枪均未命中, 但玛丽的长剑使她威震四方…… (TM3: 19) <i>Liangren de shouqiang jun wei mingzhong, dan Mali de changjian shi ta weizhen-sifang...</i> [Fallaron los dos pistolones, pero la espada de Mary le hizo famosa por todas partes...] Falso sentido + no mismo sentido	
6	TO2	Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves. (TO2: 306)	N + N
	TM3	加勒比海域的另一名女海盗是安内·波内依。她出身于爱尔兰的一个达官贵人家庭。高高的胸脯和火红的头发特别引人注目, 她曾不止一次地在海上冒险。(TM3: 20) <i>Jialebi haiyu de ling yiming nü haidao shi Annei Boneiyi. Ta chushen yu aierlan de yige daguan-guiren jiating. Gaogao de xiongpu he huohong de toufa tiebie yinren-zhumu, ta ceng buzhi yici de zai haishang maoxian.</i> [Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que nació en una familia islandesa de alta clase, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez se arriesgó en el mar.] Falso sentido + falso sentido	
7	TO2	Su amante, el capitán John Rackam, tuvo también su nudo corredizo en esa función. (TO2: 306)	N
	TM3	安内的情人约翰·拉坎船长也被同时绞死。(TM3: 20) <i>Annei de qingren Yuehan Lakan chuanzhang ye bei tongshi jiaosi.</i> [Su amante, el capitán John Rackam, fue también ahorcado al mismo tiempo.] No mismo sentido	
8	TO2	Anne, despectiva, dio con esa áspera variante de la reconención de Aixa a Boabdil: “Si te hubieras batido como un hombre, no te ahorcarían como a un perro.” (TO2: 306)	N
	TM3	安内鄙夷地模仿着阿依克萨教训其儿子沙波阿迪尔的口吻, 嘲讽地说道: “你若是像人一样地英勇奋斗过, 就不会被人像狗一样地绞死。” (TM3: 20) <i>Annei biyi de mofang zhe ayikesa jiaoxun qi erzi shaboadier de kouwen, chaofeng de shuo dao: “ni ruoshi xiang ren yiyang de yingyong fendou guo, jiu buhui bei ren xiang gou yiyang de jiaosi.”</i> [Anne, despectiva, imitó la reconención de Aixa a su hijo Boabdil, dijo	

		mofándose: “Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro”.] Falso sentido	
9	TO2	Otra, más venturosa y <u>longeva</u> , fue una <u>pirata</u> que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta los ríos de la frontera del Annam. (TO2: 306)	N + S
	TM3	另一位更年长、更幸运的女海盗就是在亚洲从黄海到安南一带海域行盗的女侠客。(TM3: 20) <i>Ling yiwei geng nianzhang, geng xingyun de nü haidao jiushi zai yazhou cong huanghai dao annan yidai haiyu xingdao de nü xiake.</i> [Otra pirata, <u>de mayor edad</u> y más venturosa, fue una <u>xiake</u> que operó en las aguas del Asia, desde el Mar Amarillo hasta el Annam.] Falso sentido + falso sentido	
10	TO2	Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron un consorcio y nombraron almirante a un tal Ching, <u>hombre justiciero y probado</u> . (TO2: 306)	N
	TM3	在 1797 年左右, 黄海上许多海盗船的赞助者建立了一个帮会, 任命了一个姓秦的为帮头。(TM3: 20) <i>Zai 1797 nian zuoyou, huanghai shang xuduo haidao chuan de zanzhu zhe jianli le yige banghui, renming le yige xing qin de wei bangtou.</i> [Hacia 1797, los accionistas de las muchas escuadras piráticas de ese mar fundaron una banda y nombraron cabeza de banda a un tal Ching.] Supresión	
11	TO2	Éstos se amotinaron, <u>fieles al antiguo temor</u> . (TO2: 307)	N
	TM3	但是, 这些忧心忡忡的贫民百姓拒不从命。(TM3: 21) <i>Danshi, zhexie youxin-chongchong de pinmin-baixing ju bu congming.</i> [Sin embargo, estos plebeyos preocupados se amotinaron.] Supresión	
12	TO2	Los accionistas lo supieron a tiempo, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de <u>orugas envenenadas</u> , cocidas con arroz. (TO2: 307)	N
	TM3	海盗的资助者们及时地得到了消息。他们万分气愤, 为秦置备了夹有毒芥的大米炒饭。(TM3: 21) <i>Haidao de zizhu zhe men jishi de dedao le xiaoxi. Tamen wanfen qifen, wei Qin zhibei le jia you dujie de dami chaofan.</i> [Los accionistas lo supieron a tiempo, y su virtuosa indignación se manifestó en <u>un plato de arroz frito, cocido con hierbas venenosas</u> .] Falso sentido	

13	TO2	La viuda, transfigurada por la doble traición, congregó a los piratas, les reveló <u>el enredado caso</u> y los instó a rehusar la clemencia falaz del Emperador y <u>el ingrato servicio</u> de los accionistas <u>de afición envenenadora</u> . (TO2: 307)	N + N + N
	TM3	面对这双重背叛，秦寡妇怒不可遏，召集了所有的海盗告诉他们所发生的一切。她要求他们，既不要被皇上的假仁假意所蒙骗，也不要上那些口蜜腹剑的赞助者们的当。(TM3: 21) <i>Miandui zhe shuangchong beipan, Qin Guafu nubuke'e, zhaoji le suoyou de haidao gaosu tamen suo fasheng de yiqie. Ta yaoqiu tamen, ji buyao bei huangshang de jiaren-jiayi suo mengpian, ye buyao shang naxie koumi-fujian de zanzhu zhe men de dang.</i> [La viuda, transfigurada por la doble traición, congregó a los piratas, les reveló <u>el caso</u> y los instó a rehusar la clemencia falaz del Emperador y la trampa de los accionistas <u>intrigantes</u> .] Supresión + supresión + falso sentido	
14	TO2	Les propuso <u>el abordaje por cuenta propia</u> y la votación de un nuevo almirante. (TO2: 307)	S
	TM3	她希望他们要完全自愿地留在船上，自己选举船队长官。(TM3: 21) <i>Ta xiwang tamen yao wanquan ziyuan de liuzai chuanshang, ziji xuanju chuandui zhangguan.</i> [Les propuso que <u>se quedasen voluntariamente en el barco</u> y votasen a un nuevo almirante.] Falso sentido	
15	TO2	Era una mujer <u>sarmentosa</u> , de ojos dormidos y <u>sonrisa cariada</u> . El pelo renegrido y <u>aceitado</u> tenía más resplandor que los ojos. (TO2: 307)	N + N + N
	TM3	她是一个高个子女人，有一双昏昏欲睡的眼睛和一头比眼睛还要光亮的黑发。从她的脸上还不时地可以看到阵阵冷笑。(TM3: 21) <i>Ta shi yige gao gezi nuren, you yishuang hunhun-yushui de yanjing he yitou bi yanjing haiyao guangliang de heifa. Cong ta de lianmian shang hai bushi de keyi kandao zhenzhen lengxiao.</i> [Era una mujer <u>alta</u> , de ojos dormidos, el pelo renegrido tenía más resplandor que los ojos. De vez en cuando se le veían en la cara <u>sonrisas frías</u> .] Falso sentido + supresión + falso sentido	
16	TO2	<u>Seis escuadrillas</u> integraban la armada, bajo banderas de diverso color: la roja, la amarilla, la verde, la negra, <u>la morada</u> y <u>la de la serpiente</u> , que era de la nave capitana. (TO2: 307)	S + N + N +
	TM3	现在的船队已有了六百只船，它们旗子的颜色各不相同：红、黄、绿、黑、褐、青。(TM3: 22)	

		<p><i>Xianzai de chuandui yiyou le liubai zhi chuan, tamen qizi de yanse ge bu xiangtong: hong, huang, lü, hei, he, qing.</i></p> <p>[Seiscientos barcos] integraban la armada, bajo banderas de diverso color: la roja, la amarilla, la verde, la negra, [la marrón] y [la verde azulada.] Falso sentido + falso sentido + falso sentido + supresión</p>	S
17	TO2	Copio algunos artículos. (TO2: 307)	N + N
	TM3	<p>现在, 我暂将几条严厉的法规抄录如下。(TM3: 22)</p> <p><i>Xianzai, wo zan jiang jitiao yanli de fagui chaolu ruxia.</i></p> <p>[Por el momento] copio algunos [severos] artículos.] No mismo sentido + adición</p>	
18	TO2	“La pena del pirata que hubiere abandonado su puesto <u>sin permiso especial</u> , será <u>la perforación pública</u> de sus orejas.” (TO2: 307-308)	N + N
	TM3	<p>“擅离职守者, 当众剜去双耳。”</p> <p><i>“Shanli-zhishou zhe, dangzhong gua qu shuanger.”</i></p> <p>[La pena del pirata que hubiere abandonado su puesto, será <u>el corte público</u> de sus orejas.] Supresión + falso sentido</p>	
19	TO2	“El comercio con las mujeres <u>arrebatadas en las aldeas</u> queda prohibido sobre cubierta.” (TO2: 308)	S + N + N
	TM3	<p>“严禁在船上贩卖妇女。” (TM3: 22)</p> <p><i>“Yanjin zai chuanshang fanmai funü.”</i></p> <p>[La venta] de las mujeres queda prohibida <u>en el barco</u>.] Falso sentido + supresión + falso sentido</p>	
20	TO2	[...] el rancho de estos piratas consistía principalmente en galleta, en obesas ratas <u>cebadas</u> y arroz cocido. (TO2: 308)	S
	TM3	<p>这些海盗的食品是饼干、米饭和既大又肥、<u>生性凶残</u>的老鼠。(TM3: 22)</p> <p><i>Zhexie haidao de shipin shi binggan, mifan he ji da you fei, shengxing xiongcan de laoshu.</i></p> <p>[el rancho de estos piratas consistía principalmente en galleta, en arroz cocido y obesas ratas <u>feroces</u>.] Falso sentido</p>	
21	TO2	<u>Naipes y dados fraudulentos</u> , la copa y el <u>rectángulo</u> del “fantán”, la <u>visionaria pipa</u> del opio y la <u>lamparita</u> distraían las horas. (TO2: 308)	N + N +

	TM3	<p>麻将、烧酒和烟枪是他们消磨时光的伙伴。(TM3: 22)</p> <p><i>Majiang, shaojiu he yanqiang shi tamen xiaomo shiguang de huoban.</i></p> <p>[<u>Mahjong, licor y pipa del opio</u> distraían las horas.] Falso sentido + no mismo sentido + supresión + supresión + supresión</p>	N + N + N
22	TO2	<p>Antes del abordaje, se rociaban <u>los pómulos</u> y el cuerpo con una <u>infusión de ajo</u>; seguro talismán contra las ofensas de <u>las bocas de fuego</u>. (TO2: 308)</p>	N + N + N
	TM3	<p>在战斗前, 他们还用大蒜涂抹全身, 作为刀枪不能入的护身符。(TM3: 22)</p> <p><i>Zai zhandou qian, tamen hai yong dasuan tumo quanshen, zuowei daoqiang buneng ru de hushen fu.</i></p> <p>[Antes del abordaje, se rociaba el cuerpo con el ajo; seguro talismán contra las ofensas <u>de las armas</u>.] Supresión + supresión + falso sentido</p>	
23	TO2	<p>A mediados de 1809 se promulgó un edicto imperial [...]. (TO2: 308)</p>	N
	TM3	<p>1809 年嘉庆皇帝传下了圣旨。(TM3: 23)</p> <p><i>1809 nian Jiaqing huangdi chuanxia le shengzhi.</i></p> <p>[En 1809 el emperador Jiaqing promulgó un edicto imperial] Supresión</p>	
24	TO2	<p>Un coro mixto de campanas, de tambores, de cañonazos, de imprecaciones, <u>de gongs y de profecías</u>, acompañó la acción. (TO2: 309)</p>	N
	TM3	<p>钟声、鼓声、炮声、咒骂声, 以及喊叫声响成一片。(TM3: 23)</p> <p><i>Zhongsheng, gusheng, paosheng, zhouma sheng, yiji hanjiao sheng xiang cheng yipian.</i></p> <p>[Un coro mixto de campanas, de tambores, de cañonazos, de imprecaciones y de gritos acompañó la acción.] Supresión</p>	
25	TO2	<p>Kvo-Lang observó un rito que nuestros generales derrotados <u>optan por omitir</u>: el suicidio. (TO2: 309)</p>	S + N
	TM3	<p>郭郎就像我们西方战败的将军一样, <u>别无选择</u>, 只有自杀。(TM3: 23)</p> <p><i>Guo Lang jiu xiang women xifang zhanbai de jiangjun yiyang, bie wu xuanze, zhiyou zisha.</i></p> <p>[Kvo-Lang observó <u>el mismo rito</u> que nuestros generales occidentales derrotados: <u>no le quedó otro remedio</u> que el suicidio.] Contrasentido + adición</p>	

26	TO2	Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas <u>victoriosos</u> de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang [...] (TO2: 309).	N
	TM3	高傲的秦寡妇率领六百只战船和四万人马来到了西江出海口。 (TM3: 23-24) <i>Gaoao de Qin Guafu shuailing liubai zhi zhanchuan he siwan renma laidao le xijiang chuhai kou.</i> [Entonces los seiscientos juncos de guerra y los cuarenta mil piratas de la Viuda soberbia remontaron las bocas del Si-Kiang.] Supresión	
27	TO2	Ciento veinte mujeres que solicitaron <u>el confuso</u> amparo de los <u>juncos</u> y arrozales vecinos fueron denunciadas por el <u>incontenible</u> llanto de un niño y vendidas luego en Macao. (TO2: 309)	S + N + N
	TM3	一次，躲藏在小船上和邻近稻田里的一百二十名妇女，由于一声婴儿的啼哭而被发觉，后被送到澳门卖掉。 (TM3: 24) <i>Yici, duocang zai xiaochuan shang he linjin daotian li de yibai ershi ming funü, youyu yisheng yinghai de tiku er bei fajue, hou bei songdao aomen maidiao.</i> [Una vez, ciento veinte mujeres que solicitaron el amparo de los juncos y arrozales vecinos fueron denunciadas por el llanto de un niño y vendidas luego en Macao.] Adición + falso sentido + supresión	
28	TO2	Aunque lejanas, <u>las miserables lágrimas y lutos</u> de esa depredación llegaron a noticias de Kia-King, el Hijo del Cielo. (TO2: 309)	N + N
	TM3	这些消息传到了天子嘉庆耳里。 (TM3: 24) <i>Zhexie xiaoxi chuandao le tianzi Jiaqing erli.</i> [Las noticias llegaron a Kia-King, el Hijo del Cielo.] Supresión + supresión	
29	TO2	Lo cierto es que organizó una segunda (expedición), terrible <u>en estandartes</u> , <u>en marineros</u> , en soldados, en pertrechos de guerra, <u>en provisiones</u> , en augures y astrólogos. El comando recayó esta vez en Ting-Kvei. (TO2: 309)	N + N + N
	TM3	但是，事实是，他组织了第二支浩浩荡荡的讨伐大军，任命丁胤指挥。这支部队士兵众多、弹药充足，随行的还有占卜家和星象家。 (TM3: 24) <i>Danshi, shishi shi, ta zuzhi le dier zhi haohao-dangdang de taofa dajun, renming Ding Kui zhihui. Zhe zhi budui shibing zhongduo, danyao chongzu, suixing de haiyou zhanbu jia he xingxiang jia.</i> [Pero lo cierto es que organizó una segunda expedición, terrible en soldados, en pertrechos de guerra, junto con augures y astrólogos. El	

		comando recayó esta vez en Ting-Kvei.] Supresión + supresión + supresión	
30	TO2	<u>Esa pesada muchedumbre</u> de naves remontó el delta del Si-Kiang y cerró el paso de la escuadra pirática. (TO2: 309)	S
	TM3	官府的船队开到了西江三角洲，封住了海盗们的出路。(TM3: 24) <i>Guanfu de chuandui kaidao le xijiang sanjiao zhou, fengzhu le haidao men de chulu.</i> [La escuadra del gobierno remontaron el delta del Si-Kiang y cerraron el paso de la escuadra pirática.] Supresión	
31	TO2	[...] noches y meses de saqueo y <u>de ocio</u> habían aflojado a sus hombres. (TO2: 309)	S
	TM3	因为数月来的夜以继日的掠夺、淫荡大大地削弱了她的队伍的战斗 力。(TM3: 24) <i>Yinwei shuyue lai de yeyi-jiri de lueduo, yindang dada de xueruo le tade duiwu de zhandou li.</i> [noches y meses de saqueo y <u>de lujuria</u> habían aflojado a sus hombres.] Falso sentido	
32	TO2	Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas <u>trémulas</u> . Los hombres y <u>las armas</u> velaban. <u>Los mediodías eran más poderosos, las siestas infinitas.</u> (TO2: 309)	N + N + N
	TM3	太阳慢悠悠地升起，然后又落在甘蔗田的后面。人们等待着。(TM3: 24) <i>Taiyang man youyou de shengqi, ranhou you luozai ganzhe tian de hougian. Renmen dengdai zhe.</i> [Sin apuro el sol se levantaba y se ponía sobre las cañas. Los hombres velaban.] Supresión + supresión + supresión	
33	TO2	Sin embargo, <u>altas bandadas perezosas</u> de livianos <u>dragones</u> surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas. (TO2: 309)	N + S
	TM3	每天傍晚， <u>长长的</u> 、 <u>轻飘飘的</u> 龙旗从官府的战舰上 升起， <u>巧妙神奇</u> 地落在水面上和敌船的甲板上。(TM3: 24) <i>Meitian bangwan, changchang de, qingpiaopiao de longqi cong guanfu de zhanjian shang shengqi, qiaomiao shenqi de luozai shuimian shang he dichuan de jiaban shang.</i> [[<u>Largas</u>] y livianas <u>banderas de dragón</u>] surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas.] No mismo sentido + no mismo sentido	

34	TO2	Eran aéreas construcciones de papel y de caña, a modo de cometas, y su plateada o roja superficie repetía <u>idénticos</u> caracteres. (TO2: 309)	S
	TM3	这些龙旗是用蔗杆和纸按照风筝的模样制成的。在银色和红色的表面上印有 <u>清楚的</u> 汉字。(TM3: 25) <i>Zhexie longqi shiyong zhegan he zhi anzhaofengzheng de muyang zhicheng de. Zai yinse he hongse de biaomian shang yin you qingchu de hanzi.</i> [Eran aéreas construcciones de papel y de caña, a modo de cometas, y su plateada o roja superficie repetía <u>inequívocos</u> caracteres.] Falso sentido	
35	TO2	La Viuda examinó <u>con ansiedad</u> esos <u>regulares</u> meteoros y leyó en ellos <u>la lenta</u> y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra, <u>a pesar de sus largas ingratitudes</u> y constantes delitos. (TO2: 309-310)	N + S + N + S
	TM3	秦寡妇仔细地看这些显灵的天象。她从中隐隐约约地看到了关于一条龙的神话。据说，这条龙保护了一只作恶多端的狐狸。(TM3: 25) <i>Qin Guafu zixi de kanzhe zhexie xianling de tianxiang. Ta congzhong yinyin-yueyue kandao le guanyu yitiao long de shenhua. Jushuo, zhetiao long baohu le yizhi zuo-e-duoduan de huli.</i> [La viuda Qin examinó <u>detenidamente</u> esos <u>regulares</u> meteoros y leyó en ellos <u>la lenta</u> y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra, <u>a pesar de sus largas ingratitudes</u> y constantes delitos.] Falso sentido + falso sentido + supresión + supresión	
36	TO2	Se adelgazó la luna en el cielo y las figuras de papel y de caña traían cada tarde la misma historia, <u>con casi imperceptibles variantes</u> . (TO2: 310)	N + N + S
	TM3	天空中，月亮细而弯。蔗杆和纸做的旗子每天傍晚都带着同样的故事、传说降到水面上。(TM3: 25) <i>Tiankong zhong, yueliang xi er wan. Zhegan he zhi zuode qizi meitian bangwan dou daizhe tongyang de gushi, chuanshuo jiang dao shuimian shang.</i> [En el cielo la luna era delgada y las banderas de papel y de caña traían cada tarde la misma historia <u>o leyenda</u> y <u>se posaban en el agua</u> .] Adición + adición + supresión	
37	TO2	La Viuda <u>se afligía</u> y pensaba. (TO2: 310)	S + N
	TM3	秦寡妇默默不语，低头沉思。(TM3: 25) <i>Qin Guafu momo buyu, ditou chensi.</i> [La viuda Qin <u>callaba</u> , <u>bajó la cabeza</u> y pensaba.] Falso sentido + adición	

38	TO2	Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón y dedicó su <u>lenta</u> vejez al contrabando de opio. (TO2: 310)	N
	TM3	<p>编年史学家们说，狐狸得到了宽恕。但它在老年又从事鸦片走私。(TM3: 25)</p> <p><i>Biannian shixue jia men shuo, huli dedao le kuanshu. Dan ta zai laonian you congshi yapian zousi.</i></p> <p>[Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón, pero dedicó su vejez al contrabando de opio.] Supresión</p>	
39	TO2	Desde aquel día (escribe un historiador) <u>los barcos</u> recuperaron la paz. (TO2: 310)	N
	TM3	<p>从此以后（一位历史学家这样写道），<u>天下</u>太平。(TM3: 25)</p> <p><i>Congci yihou (yiwei lishi xue jia zheyang xie dao), tianxia taiping.</i></p> <p>[Desde aquel día (escribe un historiador) <u>el mundo</u> recuperó la paz.] No mismo sentido</p>	
40	TO2	[...] se regocijaron <u>durante el día</u> cantando atrás de biombos. (TO2: 310)	S
	TM3	<p>每逢那一天，人们还在屏风后饮酒高歌。(TM3: 25-26)</p> <p><i>Meifeng na yitian, renmen haizai pingfeng hou yinjiu gaoge.</i></p> <p>[<u>Al llegar ese día</u>, siempre se regocijaban cantando atrás de biombos.] Falso sentido</p>	

- Las inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada

En el TM3 observamos las siguientes erratas e inadecuación de conectores:

41	TM3	假仁假意 <i>jiaren-jia yi</i> [benevolencia y honradez simuladas]	N
	Propuesta de traducción	义 <i>yi</i>	
42	TM3	<p>但<u>它</u>在老年又从事鸦片走私。</p> <p><i>Dan <u>ta</u> zai laonian you congshi yapian zousi</i></p> <p>[pero dedicó su vejez al contrabando de opio.]</p>	N

	Propuesta de traducción	她 <i>ta</i> ⁸⁵	
--	--------------------------------	---------------------------	--

43	TM3	<p>编年史学家们说，狐狸得到了宽恕。但它它在老年又从事鸦片走私。</p> <p><i>Biannian shixue jia men shuo, huli dedao le kuanshu. Dan ta zai laonian you congshi yapian zousi.</i></p> <p>[Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón, pero dedicó su vejez al contrabando de opio.]</p>	N
	Propuesta de traducción	Eliminar “pero”	

Asimismo, encontramos formulaciones poco claras, y a veces defectuosas:

44	TO2	La palabra <i>corsarias</i> corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón. (TO2: 306)	N
	TM3	<p>女海盗这几个字往往会引起并不十分愉快的遐想：一幕幕已经黯然失色、群魔乱舞的景象会出现在脑际。而在一些饶舌的女佣嘴里，叱咤风云的女盗都变成了一堆硬纸人儿。(TM3: 19)</p> <p><i>Nü haidao zhe jige zi wangwang hui yinqi bingbu shifen yukuai de xiexiang: yimumu yijing anran-shise, qunmo-luanwu de jingxiang hui chuxian zai naoji. Erzai yixie raoshe de nüyong zuili, chicha-fengyun de nüdao dou biancheng le yidui yingzhi rener.</i></p> <p>[La palabra <i>corsarias</i> suele despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: aparecen varias escenas descoloridas de baile desordenado. Sin embargo, en el cuento de las mucamas cotillas, las piratas poderosas se han convertido en figuras de cartón.] Formulación defectuosa o poco clara</p>	
45	TO2	[...] <u>ofreceremos después</u> algunos alarmantes ejemplos. (TO2: 307)	N

⁸⁵ 它 (*ta*) y 她 (*ta*) son pronombres chinos de tercera persona del singular, se pronuncian igual. El primero es utilizado para referirse a los animales, mientras que el segundo, a las femeninas. En el cuento, “la zorra” se trata del símbolo de la protagonista, y no se refiere al animal de verdad, por lo que consideramos más oportuno utilizar el pronombre 她 en esta ocasión.

	<p>TM3</p>	<p>我们以后将引用一些令人张口结舌的例子。 (TM3: 22)</p> <p><i>Women yihou jiang yinyong yixie lingren zhangkou-jieshe de lizi.</i></p> <p>[<u>Ofreceremos en el futuro</u> algunos alarmantes ejemplos.] Formulación defectuosa o poco clara</p>	
--	-------------------	--	--

Apéndice 6. Recopilación de los errores de traducción en el TM4

1	TO2	La palabra <i>corsarias</i> corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón. (TO2: 306)	S + S + S
	TM4	<p>提起“女海盗”一词，难免引起不太舒服的回忆，让人想起一个已经过时的说唱剧，但在仆妇下女们津津乐道的闲谈中，歌舞演员扮演的女海盗成了形形色色的卡通片里的人物。(TM4: 27)</p> <p><i>Tiqi “nü haidao” yici, nanmian yinqi butai shufu de huiyi, rang ren xiangqi yige yijing guoshi de shuochang ju, dan zai pufu-xianü men jinjin-ledao de xiantan zhong, gewu yanyuan banyan de nü haidao cheng le xingxing-sese de katong pian li de renwu.</i></p> <p>[La palabra <i>corsarias</i> corre el albur de despertar un recuerdo que es vagamente incómodo: el de una ya descolorida zarzuela, pero en <u>la charla deleitosa</u> de las mucamas, las piratas, que interpretaban <u>las actrices y bailarinas</u>, se han convertido en <u>diversas figuras de animación</u>.] Falso sentido + adición + falso sentido</p>	
2	TO2	Mujeres hábiles en la maniobra marinera, en el gobierno de tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de naves de alto bordo. (TO2: 306)	N + N + N
	TM4	<p>那些妇女航海本领高明，把桀骜不驯的船员控制得服服帖帖，把远洋船舶追逐和掠夺得叫苦不迭。(TM4: 27)</p> <p><i>Naxie funü hanghai benling gaoming, ba jieao-buxun de chuanyuan kongzhi de fufu-tietie, ba yuanyang chuanbo zhuizhu he lueduo de jiaoku-budie.</i></p> <p>[Mujeres hábiles en la maniobra marinera, en hacer <u>dóciles y obedientes</u> a las tripulaciones bestiales y en la persecución y saqueo de <u>naves oceánicas</u> y <u>hacerlas quejarse constantemente</u>.] Adición + falso sentido + adición</p>	
3	TO2	Anne, despectiva, dio con esta áspera variante de la reconvencción de Aixa a Boabdil: “Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro”. (TO2: 306)	N
	TM4	<p>安妮用艾克萨责备博阿布迪尔的话鄙夷地责备拉克姆说：“假如你像个男子汉那样战斗，你就不会像条狗似的被人绞死。” (TM4: 28)</p> <p><i>Anni yong aikesa zebei boabudier de hua biyi de zebei lakemu shuo: “jiaru ni xiangge nanzihan nayang zhandou, ni jiu buhui xiang tiao gou shide bei ren</i></p>	

		<p><i>jiaosi.</i>"</p> <p>[Anne, despectiva, dio con la reconvencción de Aixa a Boabdil: "Si te hubieras batido como un hombre no te ahorcarían como a un perro".]</p> <p>Supresión</p>	
4	TO2	<p>Los accionistas lo supieron <u>a tiempo</u>, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de <u>orugas</u> envenenadas, cocidas con arroz. (TO2: 307)</p>	N + N
	TM4	<p>股东们听到了风声，用一碗下了毒的辣芝麻菜和米饭表达了他们的义愤。(TM4: 29)</p> <p><i>Gudong men tingdao le fengsheng, yong yiwan xia le du de la zhima cai he mifan biaoda le tamen de yifen.</i></p> <p>[Los accionistas lo supieron, y su virtuosa indignación se manifestó en un plato de <u>rúculas picantes</u> envenenadas con arroz.] Supresión + falso sentido</p>	
5	TO2	<p>Era una mujer <u>sarmentosa</u>, de ojos <u>dormidos</u> y sonrisa cariada. (TO2: 307)</p>	N + N
	TM4	<p>这个女人身材瘦削，轮廓分明，老是眯缝着眼睛，笑时露出蛀牙。(TM4: 29)</p> <p><i>Zhege nüren shencai shouxue, lunkuo fenming, laoshi mifeng zhe yanjing, xiao shi louchu zhuya.</i></p> <p>[Era una mujer <u>delgada, de rasgos afilados</u>, <u>siempre tenía los ojos entreabiertos</u> y una sonrisa cariada.] No mismo sentido + no mismo sentido</p>	
6	TO2	<p>El pelo renegrido y aceitado tenía más resplandor que los ojos. (TO2: 307)</p>	S
	TM4	<p>Supresión</p>	
7	TO2	<p>[...] ofreceremos después algunos <u>alarmantes</u> ejemplos. (TO2: 307)</p>	N
	TM4	<p>下文有例子说明。(TM4: 30)</p> <p><i>Xiawen you lizi shuoming.</i></p> <p>[se ofrecerán después algunos ejemplos.] Supresión</p>	

8	TO2	Lo cierto es que organizó una segunda (expedición), terrible en estandartes, en marineros, en soldados, en pertrechos de guerra, en provisiones, <u>en augures y astrólogos</u> . (TO2: 309)	N + N + N
	TM4	<p>有一点可以确定：他组织了第二次讨伐船队，配备大量水手士兵，武器粮草，经过占星问卜后，<u>选择了一个黄道吉日</u>，大张旗鼓、浩浩荡荡地出发了。(TM4: 33)</p> <p><i>You yidian keyi queding: ta zuzhi le di erci taofa chuandui, peibei daliang shuishou-shibing, wuqi-liangcao, jingguo zhanxing-wenbu, xuanze le yige huangdao-jiri, dazhang-qigu, haohao-dangdang de chufa le.</i></p> <p>[Lo cierto es: organizó una segunda expedición, provista de gran cantidad de marineros y soldados, pertrechos de guerra y provisiones, <u>tras consultar la astrología y la adivinación</u>, <u>eligió un día bendecido en el calendario amarillo</u>, partió <u>a banderas desplegadas y a gran escala</u>.] No mismo sentido + adición + adición</p>	
9	TO2	Los mediodías eran más <u>poderosos</u> , las siestas infinitas. (TO2: 309)	N
	TM4	<p>中午火伞高张，午睡没有尽头。(TM4: 33)</p> <p><i>Zhongwu huosan-gaozhang, wushui meiyou jintou.</i></p> <p>Los mediodías eran más <u>calurosos</u>, las siestas infinitas. No mismo sentido</p>	
10	TO2	Sin embargo, altas bandadas perezosas de livianos <u>dragones</u> surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas. (TO2: 309)	N
	TM4	<p>尽管如此，轻灵的龙旗每天傍晚从帝国的船队腾空而起，徐徐落到江面和敌船甲板上。(TM4: 33-34)</p> <p><i>Jinguan ruci, qingling de longqi meitian bangwan cong diguo de chuandui tengkong-erqi, xuxu luodao jiangmian he dichuan jiaiban shang.</i></p> <p>[Sin embargo, altas bandadas perezosas de livianas <u>banderas de dragón</u> surgían cada atardecer de las naves de la escuadra imperial y se posaban con delicadeza en el agua y en las cubiertas enemigas.] No mismo sentido</p>	
11	TO2	La Viuda examinó con ansiedad esos <u>regulares</u> meteoros y leyó en ellos <u>la lenta y confusa</u> fábula de un dragón. (TO2: 309-310)	N + N
	TM4	<p>郑寡妇急切地察看那些飞行物，上面写的是龙和狐狸的寓言。(TM4: 34)</p> <p><i>Zheng Guafu jiqie de chakan naxie feixing wu, shangmian xiede shi long he huli</i></p>	

		<p><i>de yuyan.</i></p> <p>[La viuda Zheng examinó con ansiedad esos meteoros y leyó en ellos la fábula de un dragón y una zorra.] Supresión + supresión</p>	
12	TO2	<p>Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón y dedicó su <u>lenta</u> vejez al contrabando de opio. (TO2: 310)</p>	N
	TM4	<p>编年史家记载说狐狸得到了赦免，晚年从事鸦片走私。(TM4: 34)</p> <p><i>Biannian shijia jizai shuo huli dedao le shemian, wannian congshi yapian zousi.</i></p> <p>[Los cronistas refieren que la zorra obtuvo su perdón y dedicó su vejez al contrabando de opio.] Supresión</p>	

Apéndice 7. Recopilación de los errores de traducción en el TM5

1	TO3	Tres mil años de cronología tenían los chinos [...] cuando Shih Huang Ti ordenó que <u>la historia empezara con él</u> . (TO3: 633)	S
	TM5	当秦始皇下令从他上台之日开始记载历史时，当时的中国却已有三千年的历史记载。(TM5: 2) <i>Dang Qin Shi Huang xialing cong ta shangtai zhi ri kaishi jizai lishi shi, dangshi de zhongguo que yi you sanqian nian de lishi jizai.</i> [China ya tenía tres mil años de cronología, cuando Shih Huang Ti ordenó que <u>se registrase la historia desde su reinado</u> .] Falso sentido	
2	TO3	Shih Huang Ti [...] se recluyó en un palacio <u>figurativo</u> , que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año. (TO3: 633-634)	N
	TM5	他又让自己幽居于 <u>想象中的</u> 宫殿，这宫殿的房间与一年的日子一样多。(TM5: 2) <i>Ta you rang ziji youju yu xiangxiang zhong de gongdian, zhe gongdian de fangjian yu yinian de rizi yiyang duo.</i> [Shih Huang Ti [...] se recluyó en un palacio <u>imaginativo</u> , que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año.] Falso sentido	
3	TO3	Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que <u>de un modo secreto se anulan</u> . (TO3: 634)	S
	TM5	或许，焚毁书籍和修建长城只是悄悄地失去其重要性的行动。(TM5: 3) <i>Huoxu, fenhui shuji he xiujian changcheng zhishi qiaoqiao de shiqu qi zhongyao xing de xingdong.</i> [Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que <u>de un modo secreto pierden su importancia</u> .] Falso sentido	
4	TO3	La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre <u>tierras que no veré</u> , su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más <u>reverente</u> de las naciones quemara su pasado. (TO3: 634)	N + N
	TM5	此时此刻，并且每时每刻，坚固的长城在我陌生的 <u>土地上</u> 投下一列长长的影子，这是命令世上最温顺的民族毁掉历史的另一位凯撒的影子。(TM5: 3) <i>Cishi cike, bingqie meishi meike, jiangou de changcheng zai wo mosheng de tudi shang touxia yilie changchang de yingzi, zheshi mingling shishang zui wenshun de minzu huidiao lishi de ling yiwei Kaisa de yingzi.</i> [La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que <u>no conozco</u> , su sistema de sombras, es la sombra de un César que	

		ordenó que la más <u>obediente</u> de las naciones quemara su pasado.] Falso sentido + falso sentido	
5	TO3	[...] esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, <u>el hecho estético</u> . (TO3: 635)	S
	TM5	<p>对这种未产生的启示所感到的焦躁也许就是文学。(TM5: 4)</p> <p><i>Dui zhezhong wei chansheng de qishi suo gandao de jiaozao yexu jiushi wenxue.</i></p> <p>[Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, <u>la literatura</u>.] Falso sentido</p>	

Apéndice 8. Recopilación de los errores de traducción en el TM6

1	TO3	[...] y en esos años, el Emperador Amarillo y Chuang Tzu y Confucio y Lao Tzu [...]. (TO3: 633).	S
	TM6	Supresión	
2	TO3	La muralla <u>tenaz</u> que <u>en este momento</u> , y en todos, proyecta sobre tierras <u>que no veré</u> , su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado. (TO3: 634)	N + N
	TM6	<p>目前和今后我无缘见到的在大地上投下影子的长城，是一位命令世上最谦恭的民族焚毁它过去历史的凯撒的影子。(TM6: 4)</p> <p><i>Muqian he jinhou wo wuyuan jiandao de zai dadi shang touxia yingzi de changcheng, shi yiwei mingling shishang zui qiangong de minzu fenhui ta guoqu lishi de Kaisa de yingzi.</i></p> <p>[La muralla proyecta sombras sobre tierras que <u>no veré en este momento</u> <u>ni en el futuro</u>, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado.] Supresión + no mismo sentido</p>	

Apéndice 9. Recopilación de los errores de traducción en el TM7

1	TO4	Fueron dejando atrás, en largo desfile, las <u>primeras terrazas occidentales</u> . (TO4: 801)	N + N
	TM7	他们连续不断地沿着西边最主要的几条回廊向前走去。 (TM7: 247) <i>Tamen lian buduan de yanzhe xibian zui zhuyao de jitiao huilang xiangqian zouqu.</i> [Siguieron las <u>principales galerías</u> occidentales.] Falso sentido + falso sentido	
2	TO4	[...] un paraíso o jardín cuyos <u>espejos de metal</u> y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. (TO4: 801)	N
	TM7	园子里的铜镜和错综复杂的柏枝围篱，已经表明这是一座迷宫。 (TM7: 247) <i>Yuanzi li de tongjing he cuozong-fuza de baizhi weili, yijing biao ming zheshi yizuo migong.</i> [<u>Los espejos de bronce</u> y sus intrincados cercos de ciprés figuraban ya el laberinto.] Falso sentido	
3	TO4	<u>Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba</u> , pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo. (TO4: 801)	N
	TM7	<u>皇宫里的宫廷侍从来来往往，向他们弯腰鞠躬。但是有一天他们上了一个岛，那里有一个人却并不这样做，因为他还从来没有看见过天子，于是刽子手不得不砍下他的脑袋。</u> (TM7: 247) <i>Huanggong li de shicong lailai-wangwang, xiang tamen wanyao jugong. Danshi you yitian tamen shang le yige dao, nali you yige ren que bingbu zheyang zuo, yinwei ta hai conglai meiyou kanjian guo tianzi, yushi guizishou budebu kanxia tade naodai.</i> [<u>Iba y venía el séquito imperial en el palacio y se prosternaba ante ellos</u> , pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo.] Falso sentido	
4	TO4	Negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro <u>vieron con indiferencia sus ojos</u> . (TO4: 801)	N
	TM7	黑头发的脑袋，黑色的舞蹈，花纹复杂的金色的面具， <u>它们的眼睛都漠不关心地看着前方。</u> (TM7: 247) <i>Hei toufa de naodai, heise de wudao, huawen fuza de jinse de mianju, tamen de yanjing dou mobu-guanxin de kanzhe qianfang.</i> [Los ojos de las negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras	

		de oro <u>miraron con indiferencia hacia delante.</u>] Falso sentido	
5	TO4	[...] según repiten los historiadores más <u>elegantes</u> , le deparó la inmortalidad y la muerte. (TO4: 801)	N
	TM7	而按照更加细心的历史家的说法, 这篇作品使他丧失了性命, 也使他永垂不朽。(TM7: 248) <i>Er anzhaogengjia xixin de lishi jia de shuofa, zhe pian zuopin shi ta sang le xingming, ye shi ta yongchui-buxiu.</i> [Según los historiadores más <u>cuidadosos</u> , le deparó la inmortalidad y la muerte.] Falso sentido	
6	TO4	[...] bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y <u>fulminado</u> por la última sílaba. (TO4: 802)	N
	TM7	他们说, 这位诗人只要吟诵一首诗就可以使皇宫消失不见, 那座皇宫就象被诗的最后一个音节抹去了一般, 或者被吹成了碎片一般。(TM7: 248) <i>Tamen shuo, zhewei shiren zhiyao yinsong yishou shi jiu keyi shi huanggong xiaoshi bujian, na zuo huanggong jiu xiang bei shi de zuihou yige yinjie moqu le yiban, huozhe bei chui cheng le suipian yiban.</i> [Nos dicen que bastó que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido por la última sílaba, o <u>desgarrado por el viento</u> .] Falso sentido	

- Las inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada

En el TM7 observamos una errata:

7	TM7	很象 <u>hen xiang</u> [parecerse mucho]	N
	Propuesta de traducción	像 <i>xiang</i>	

Apéndice 10. Recopilación de los errores de traducción en el TM8

1	TO4	Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras <u>terrazas</u> occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. (TO4: 801)	N
	TM8	<p>他们一路走去，先经过西面一大片台阶，台阶像一个几近无边的露天剧场的梯级，向下通往一个乐园或者花园，园中的金属镜子和错综复杂的刺柏围篱显现出迷宫的迹象。(TM8: 584)</p> <p><i>Tamen yilu zouqu, xian jingguo ximian yi dapian taijie, taijie xiang yige jijin wubian de lutian juchang de tiji, xiangxia tongwang yige leyuan huozhe huayuan, yuanzhong de jinshu jingzi he cuozong-fuza de cibai weili xianxian chu migong de jixiang.</i></p> <p>[Fueron dejando atrás, primero las gradas occidentales que, como si fueran de un casi inabarcable teatro al aire libre, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto.] Supresión</p>	
2	TO4	Alegremente <u>se perdieron</u> en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud. (TO4: 801)	N
	TM8	<p>他们兴高采烈地走了进去，起初仿佛是在纡尊降贵地做一个游戏，但后来就开始不安了。(TM8: 584)</p> <p><i>Tamen xinggao-cailie de zou le jinqu, qichu fangfu shi zai yuzun-jianggui de zuo yige youxi, dan houlai jiu kaishi buan le.</i></p> <p>[Alegremente <u>entraron</u> en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud.] Falso sentido</p>	
3	TO4	Negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro <u>vieron</u> con indiferencia sus ojos. (TO4: 801)	N
	TM8	<p>漆黑的头发、漆黑的舞蹈和复杂的金质面具默然地望着他的眼睛。(TM8: 584)</p> <p><i>Qihei de toufa, qihei de wudao he fuza de jin zhi mianju moran de wang zhe tade yanjing.</i></p> <p>[Negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro vieron con indiferencia <u>sus ojos (los ojos de él)</u>.] Falso sentido</p>	

Apéndice 11. Recopilación de los errores de traducción en el TM9

1	TO4	Alegremente <u>se perdieron</u> en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud. (TO4: 801)	N
	TM9	他们兴致勃勃地走进了 <u>迷宫</u> ，起初倒还像是游玩，随后可就不无惴惴之感了。(TM9: 48) <i>Tamen xingzhi-bobo de zoujin le migong, qichu dao hai xiangshi youwan, suiyou kejiu buwu zhuizhui-zhigan le.</i> [Alegremente <u>entraron</u> en el laberinto, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud.] Falso sentido	
2	TO4	[...] según repiten los historiadores más <u>elegantes</u> , le deparó la inmortalidad y la muerte. (TO4: 801)	N
	TM9	就连最为认真的史学家们都一再断言，正是那首短诗使他名垂千古又死于非命。(TM9: 49) <i>Jiulian zuiwei renzhen de shixue jia men dou yizai duanyan, zhengshi nashou duanshi shi ta mingchui-qiangou you siyu-feiming.</i> [Según repiten los historiadores más <u>detenidos</u> , le deparó la inmortalidad y la muerte.] Falso sentido	
3	TO4	Su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, <u>la palabra del universo</u> . (TO4: 802)	S
	TM9	他的诗被人遗忘了，因为只配被人遗忘；他的后人们还在寻找那把宇宙的 <u>钥匙</u> ，但却永远也不可能找到。(TM9: 50) <i>Ta de shi beiren yiwang le, yinwei zhi pei beiren yiwang; tade houren men haizai xunzhao naba yuzhou de yaoshi, dan que yongyuan ye bu keneng zhaodao.</i> [Su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, <u>la llave del universo</u> .] Falso sentido	