



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Narrativas extraordinarias de China en
obras de Mo Yan y sus traducciones al
inglés y al español**

Tesis presentada por Xiaomeng Sun

Director: José Javier Martín Ríos

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Universidad de Granada

Granada, 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Xiaomeng Sun
ISBN: 978-84-1306-537-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/62928>

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor y director de esta tesis, Dr. José Javier Martín Ríos, por haberme orientado en las actividades formativas durante el doctorado, y por su inmensa ayuda y apoyo durante la redacción de mi investigación. Las valiosas sugerencias que me ha dado en momentos de duda durante la elaboración de esta tesis me han resultado imprescindibles tanto para la redacción como para la perfección de la misma.

Me gustaría asimismo dar las gracias al Dr. Francisco Linares Alés y al Dr. Xu Ruihua, por sus asesoramientos sobre el tema de la narratología.

Quiero aprovechar también estas líneas para dejar constancia de mi gratitud a mis amigos, en España y en China, quienes me han acompañado en momentos felices y difíciles.

A mis padres y a mi esposo, que siempre han estado a mi lado durante estos años.

ÍNDICE

RESUMEN	9
0. INTRODUCCIÓN	11
0.1 Antecedentes	12
0.2 Justificaciones	15
0.3 Objetivos	16
0.4 Hipótesis	16
0.5 Metodología	17
0.6 Estructura de la tesis	18
0.7 Notas sobre las transcripciones de las lenguas extranjeras	20
PRIMERA PARTE: TEORÍA E HISTORIA	23
1. MARCO TEÓRICO	23
1.1 Narraciones extraordinarias: mitos y cuentos folklóricos	23
1.1.1 Narraciones extraordinarias	24
1.1.2 Mitos: definiciones y clasificaciones	31
1.1.2.1 Delimitaciones del concepto	31
1.1.2.2 Clasificaciones	37
1.1.3 Cuentos folklóricos: definiciones y clasificaciones	41
1.1.3.1 Delimitaciones del concepto	41
1.1.3.2 Clasificaciones y modelos constantes	43
1.2 La traducción de los culturemas: teorías y técnicas	47
1.2.1 La traducción como proceso de comunicación: conceptos y presupuestos	47
1.2.2 La noción de <i>equivalencia</i>	52
1.2.3 Enfoque descriptivo de los estudios de la traducción y la <i>escuela de la manipulación</i>	55
1.2.3.1 El polisistema: relaciones y oposiciones binarias	58
1.2.3.2 Las normas de la traducción	60
1.2.4 Los culturemas	62
1.2.4.1 Conceptos y clasificaciones	62

1.2.4.2 La transferencia de culturemas: técnicas de traducción	64
2. NARRACIONES EXTRAORDINARIAS DE CHINA: MITOS, CUENTOS MARAVILLOSOS Y ADAPTACIONES.....	67
2.1 Los mitos	67
2.1.1 Mitos de creación del mundo y de la humanidad	68
2.1.1.1 Nüwa.....	70
2.1.1.2 Pangu	72
2.1.2 Mitos de los ancestros del clan: Huangdi y su guerra con Chiyou	73
2.1.3 Mitos de la naturaleza.....	75
2.1.4 Mitos de orígenes culturales	77
2.1.5 Mitos del tótem	80
2.1.6 Mitos de héroes: Yi el arquero y los luchadores contra la inundación ...	81
2.2 Los cuentos folklóricos.....	87
2.2.1 Cuentos maravillosos.....	87
2.2.1.1 Adversarios sobrenaturales (núm. 300-núm. 399).....	89
2.2.1.2 Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (núm. 400- núm. 459).....	91
2.2.1.3 Tareas sobrenaturales (núm. 460- núm. 499).....	92
2.2.1.4 Ayudantes sobrenaturales (núm. 500- núm. 559)	93
2.2.1.5 Objetos mágicos (núm. 560- núm. 649)	95
2.2.1.6 Poder o conocimiento sobrenatural (núm. 650- núm. 699)	98
2.2.2 Cuentos religiosos.....	99
2.2.2.1 El taoísmo y los cuentos de inmortales	100
2.2.2.2 El budismo	105
2.3 Contar nuevo de historias viejas—adaptaciones de las narraciones extraordinarias	110
2.3.1 Mitos y cuentos folklóricos: narraciones en constantes cambios desde la antigüedad	110
2.3.1.1 Caso 1: adaptaciones de la figura de Xiwangmu.....	111
2.3.1.2 Caso 2: adaptaciones de la figura de Sun Wukong.....	113

2.3.2 Adaptaciones modernas de las narraciones extraordinarias: deseos de despertar al pueblo chino	118
2.3.3 Adaptaciones contemporáneas: de la corriente literaria de <i>Xungen</i> a adaptaciones más libres.....	122
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE TEXTOS	133
3. BREVE PRESENTACIÓN DEL ESCRITOR Y DE SUS OBRAS	133
3.1 Ámbito social y marco literario de 1950 a 1990	133
3.2 Experiencia personal: de la infancia en el campo al camino literario	141
3.3 Acercamiento a su mundo literario.....	143
3.3.1 Nutrición de las obras clásicas chinas e influencias del extranjero	143
3.3.2 Escritura innovadora: experimentos narratológicos y estructurales	146
3.3.3 Lenguaje propio: contraste, sentidos sutiles, carnaval e ironía.....	147
4. JIUGUO: CUENTOS ANTIGUOS, CUENTOS MODERNOS	151
4.1 Breve presentación de la novela	151
4.2 Textos intercalados e intrusiones.....	153
5. SHENGSI PILAO: MUNDOS PARALELOS ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO REAL	173
5.1 Breve presentación de la novela	173
5.2 <i>Shengsi pilao</i> y <i>Liaozhai zhiyi</i> : una comparación	174
5.3 Las reencarnaciones: una interpretación estructural.....	180
6. CUENTOS Y RELATOS: TEMAS DIVERSIFICADOS, IMAGINACIÓN SUELTA	185
6.1 La metamorfosis	185
6.2 El mundo misterioso del más allá.....	195
6.3 Personas legendarias.....	202
7. LOS MITOS MODERNOS: TRADICIONES E INNOVACIONES	207
7.1 La creación de héroes locales: <i>Honggaoliang jiazu</i>	208
7.1.1 Innovaciones a base de la historia.....	210
7.1.2 Laberinto de acontecimientos: el tiempo y espacio mitológico.....	223
7.1.2.1 Presentación teórica sobre el tiempo narrativo y los narradores .	223
7.1.2.2 Homenaje a la tradición: tiempo mítico y narrador autoritario ...	227
7.2 Desconstrucción e ironía: el caso de <i>Guaxiang</i>	235

TERCERA PARTE: ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICOS	245
8. BREVE INTRODUCCIÓN DE LAS TRADUCCIONES DE MO YAN	245
8.1 Las traducciones al inglés	246
8.2 Las traducciones al castellano	250
9. TRADUCCIONES DE LOS ELEMENTOS EXTRAORDINARIOS EN <i>JIUGUO</i> — VERSIÓN INGLESA Y VERSIÓN ESPAÑOLA	255
9.1 Caracterización general de los textos meta: normas preliminares, iniciales y operacionales	256
9.2 Identificación y clasificación de los elementos extraordinarios	265
9.3 Análisis de traducción del TM1 y del TM2	273
9.3.1 Técnicas de traducción utilizadas en TM1 y TM2	275
9.3.2 Tendencia a la aceptabilidad o la adecuación	292
9.3.3 Grado de conservación de la formulación original de los elementos analizados	297
10. TRADUCCIONES DE LOS ELEMENTOS EXTRAORDINARIOS EN <i>SHENGSÍ PILAO</i> — VERSIÓN INGLESA Y VERSIÓN ESPAÑOLA	303
10.1 Caracterización general de los textos meta: normas iniciales, preliminares y operacionales	304
10.2 Identificación y clasificación de los elementos extraordinarios	311
10.3 Análisis de traducción del TM1 y del TM2	314
10.3.1 Técnicas de traducción utilizadas en TM1 y TM2	314
10.3.2 Tendencia a la aceptabilidad o la adecuación	320
10.3.3 Grado de conservación de la formulación original de los elementos analizados	323
CONCLUSIONES	331
ÍNDICE DE FIGURAS	343
BIBLIOGRAFÍA	345
APÉNDICES	369
1. Las dinastías de la historia de China (en orden cronológico)	369
2. Glosario de palabras en chino (en orden alfabético)	371
3. Corpus para los análisis de traducción	386

RESUMEN

La presente tesis expone los resultados de la investigación acerca de los elementos extraordinarios y fantásticos tradicionales chinos en las obras del escritor chino Mo Yan y sus traducciones al inglés y al español. Abarca tres partes: la parte teórica e histórica, los análisis de textos y los análisis traductológicos.

En la primera parte, definimos los objetos de investigación y repasamos brevemente los temas más destacados en el campo de los mitos y los cuentos folklóricos de China. El repaso teórico incluye dos aspectos. El primer aspecto consiste en las teorías sobre los elementos extraordinarios, que aportan definiciones y clasificaciones de los mitos y cuentos maravillosos. Tomamos como referencias principales propuestas de Honko (1984), Wang Zengyong (2007) y Ding Naitong (1986). El segundo aspecto trata sobre las teorías traductológicas, que presentan temas y conceptos como la equivalencia, las normas de traducción y los culturemas, de acuerdo con las investigaciones de Nida (1964), Toury (2012) y Molina (2006).

En la segunda parte, mediante unos análisis comparativos, analizamos tres novelas (*Jiuguo*, *Shengsi pilao* y *Honggaoliang jiazhu*) y varios cuentos de este escritor para encontrar los rasgos que le han dejado las narraciones tradicionales, y las innovaciones que ha aplicado a esas narraciones. Para las primeras dos novelas, aclaramos los vínculos temáticos que tienen con las narrativas tradicionales como *Liaozhai zhiyi* y, para la tercera, nos centramos en el proceso de creación de héroes por parte de Mo Yan basándose en las narraciones heroicas de la antigua China. También realizamos análisis sobre los temas extraordinarios recurrentes en los cuentos de este escritor, como, por ejemplo, la metamorfosis y los fantasmas.

En la última parte, tomamos como objetos de investigación dos novelas: *Jiuguo* y *Shengsi pilao*. Los análisis son principalmente descriptivos. Localizamos las palabras que contengan elementos extraordinarios para hacer un análisis porcentual de las técnicas de traducción utilizadas en el texto meta inglés, que es la versión intermediaria para la traducción española, y en el texto meta español. A base de estos datos, describimos las

normas que rigen las versiones traducidas, y el grado de conservación de la formulación original de estos elementos culturales en cada traducción.

Hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, los elementos extraordinarios aparecidos en las narrativas del escritor Mo Yan están estrechamente vinculados con los mitos, los cuentos folklóricos y otras formas de narraciones fantásticas tradicionales de China. En sus novelas y cuentos, estos elementos cumplen funciones complementarias, estructurales, temáticas e irónicas; asimismo, hemos descubierto numerosas alusiones e imitaciones de ellos por parte del escritor contemporáneo. En *Honggaoliang jiazhu*, incluso creó un grupo de héroes legendarios con características tradicionales y al mismo tiempo modernas.

En segundo lugar, sus traducciones españolas, que en la mayoría de los casos son traducciones indirectas a base de traducciones en inglés, suponen un problema transcultural debido a la gran diferencia entre las dos culturas y, por lo tanto, los traductores acuden a una variedad de técnicas de traducción. A raíz de los análisis porcentuales de las novelas *Jiuguo* y *Shengsi pilao* y sus versiones traducidas al inglés y al español, descubrimos que aunque las traducciones inglesas tienden de manera moderada al extremo de la aceptabilidad, en líneas generales el traductor mantiene un equilibrio entre las técnicas domesticantes y las extranjerizantes; en cambio, las versiones castellanas, siendo traducciones indirectas, suelen ser traducciones absolutamente adecuadas, manteniendo fidelidad con las versiones intermediarias. Esa fidelidad se demuestra también mediante el grado de conservación de la formulación original de los elementos, a saber, en la mayoría de los casos, en las traducciones de inglés se mantiene, de manera parcial o completa, la formulación original, y lo mismo ocurre con las versiones castellanas.

Palabras clave: Mo Yan, narraciones extraordinarias, culturema, traducción, chino, español

0. INTRODUCCIÓN

El interés por dirigir nuestro trabajo hacia las narraciones extraordinarias en las obras de Mo Yan 莫言 surgió a raíz de la lectura de una entrevista que realizó el escritor e investigador literario Li Jingze 李敬泽 a Mo Yan en el año 2005, justo cuando se publicó la novela *Shengsi pilao* 生死疲劳 [La vida y la muerte me están desgastando]. En esta entrevista, Li Jingze señala, al comentar esa novela, que la imaginación sobre los ciclos de la vida ha sido uno de los pilares de la filosofía china:

轮回是一种东方想象, 西方想象是地狱与天堂、拯救与救赎, 是一条直线; 而在东方想象中, 世界和生灵是在一个圆轮上, 循环不息, 这种想象曾是中国人基本的精神资源. (Mo Yan & Li Jingze, 2006)

El ciclo de vida, muerte y encarnación es imaginación de Oriente. En la imaginación occidental prevalecen las creencias de infierno-paraíso y de expiación-salvación, formando una línea recta; en Oriente, el mundo y los seres construyen un ciclo interminable. Esta imaginación ha sido uno de los recursos filosóficos básicos de los chinos. (Traducción de la autora)

Mo Yan añade que en los últimos años siempre ha estado buscando inspiraciones en las narraciones clásicas y la literatura folklórica y, en lugar de utilizar los recursos mágicos de Occidente, opina que se debe escribir una obra con los elementos mágicos de China, entre los cuales se destacan el budismo y el ciclo de vida, muerte y encarnación. El resultado de ello es la novela *Shengsi pilao*.

De esas declaraciones, pensamos que sería interesante ampliar el ámbito de investigación para abarcar no sólo esa novela, sino también otras obras narrativas de este escritor en las cuales se hace referencia a los elementos mágicos de la cultura china, ya que, gracias a nuestras lecturas previas, hemos descubierto que están muy presentes en varias obras suyas. También nos interesa investigar cómo esos elementos tan típicos de la cultura china se transfieren a otras culturas y, en específico, de qué forma pueden ser traducidos a una lengua occidental.

0.1 Antecedentes

Hasta el momento, las investigaciones literarias sobre el escritor chino Mo Yan han estado centradas en los siguientes temas:

1) Investigaciones sobre temas y personajes en sus obras. En este caso, numerosos investigadores han aportado sus opiniones sobre una obra específica del escritor o sobre los temas y estilos recurrentes en sus obras teniendo como objetos de análisis múltiples novelas y cuentos en un mismo artículo.

Zhou Yingxiong (1989) fue uno de los pioneros en hacer un comentario sobre este escritor, con la publicación del artículo *Honggaoliang jiazhu yanyi* 红高粱家族演义 [El romance del clan del sorgo rojo]. En este artículo compara la novela *Honggaoliang jiazhu* 红高粱家族 [El clan del sorgo rojo] con las narraciones tradicionales *yanyi xiaoshuo* (演义小说) [novelas desarrolladas a base de una historia], destacando que esta novela, tanto en el sentido narratológico como en el de los comportamientos de los personajes, se sitúa en un espacio entre el mundo histórico y el mundo ficticio. Zhao Yong (2013) analiza la novela *Fengru feitun* 丰乳肥臀 [Grandes pechos, amplias caderas] con su artículo *Mo Yan de liangji: jiedu Fengru feitun* 莫言的两极——解读《丰乳肥臀》 [Los dos polos de Mo Yan: una interpretación de la novela *Grandes pechos, amplias caderas*], proponiendo dos grupos de contraposiciones en esta novela: los héroes contra los payasos, lo sublime contra lo grotesco y lo ridículo. En el artículo *The “Saturnicon” forbidden food of Mo Yan*, Howard Goldblatt (2000) explora las numerosas narraciones antiguas y modernas acerca del tema del canibalismo, para luego revelar las luchas, la desesperación y la ironía en la novela *Jiuguo* 酒国 [La república del vino].

En *Qianyan wanyu, heruo moyan* 千言万语，何若莫言 [El silencio es mejor que miles de palabras], en lugar de centrarse en una sola obra, el famoso comentarista literario Wang Dewei (1999) escribe de forma ensayística sobre los variados elementos en las obras de Mo Yan: el espacio imaginario de Gaomi dongbeixiang (高密东北乡) [Pueblo noreste de Gaomi], el tiempo laberíntico, la narración carnavalesca, la figura del *yo* que está presente en múltiples obras, etc. En una investigación más reciente, *Shenxing, muxing, wuxing de gongcun yu zhuanhuan: lun Mo Yan xiju zuopin zhong de nüxing xingxiang* 神

性、母性、巫性的共存与转换——论莫言戏剧作品中的女性形象 [Coexistencia y transferencia de la divinidad, la maternidad y la magia: sobre los personajes femeninos en la obra teatral de Mo Yan], Pan Geng (2019) elige un tema menos estudiado, analizando, como indica en el título, las figuras femeninas en las obras teatrales de este escritor.

2) Análisis narratológicos y estilísticos. En el artículo *Shenhua jiegou de ziyou zhihuan: shilun Mo Yan changpian xiaoshuo de wenti chuangxin* 神话结构的自由置换——试论莫言长篇小说的文体创新 [Transformaciones libres de las estructuras mitológicas: sobre las innovaciones estilísticas en las novelas de Mo Yan] de Ji Hongzhen (2006), la investigadora propone unos rasgos narratológicos destacados en las narraciones de Mo Yan: la adaptación de los tópicos literarios y mitológicos, el punto de vista infantil, y la utilización de las técnicas narrativas de las narraciones folklóricas. Wang Xiqiang (2012) elige un tema más específico, analizando el papel del focalizador *yo* y sus derivados en las narrativas de Mo Yan, como *mi abuelo* y *mi abuela* en *Honggaoliang jiazhu*.

3) Investigaciones en el campo de la literatura comparada. Chen Chunsheng (1998) elaboró un breve análisis sobre las influencias que recibió Mo Yan de William Faulkner sobre el tema del pueblo natal, y de García Márquez sobre las técnicas narrativas como la utilización de símbolos y metáforas. En la tesis doctoral de Li Kunfei (2017), *Confluencias entre el mundo de Mo Yan y el de Gabriel García Márquez*, se hace un estudio contrastivo entre la novela *Cien años de soledad* y varias novelas de Mo Yan, aportando investigaciones tanto comparativas de personajes y ámbitos culturales, de técnicas narrativas, como del tema del nacionalismo e internacionalismo.

4) Investigaciones de la traducción y recepción de sus obras. En este aspecto se destaca la tesis doctoral *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea* de Maialen Marín Lacarta (2012), quien toma como ejemplo a Mo Yan para investigar sobre la recepción y el fenómeno de traducción indirecta de muchas obras chinas en España. Liu Jiangkai (2011) resumió de forma general en el artículo *Bentuxing, minzuxing de shijie xiezu: Mo Yan de haiwai chuanbo yu jieshou* 本土性、民族性的世界写作：莫言的海外传播与接受 [Una escritura universal con características locales y nacionales: sobre la recepción de Mo Yan en el

extranjero] las características de recepción de las obras de este escritor chino en el extranjero y, mientras tanto, múltiples investigadores como Zhu Fen (2018), Pan Huihuang (2015), Zhang Yinde & Liu Haiqing (2016) aportaron sus investigaciones sobre la situación de la traducción y recepción en un país concreto, como en Japón, Vietnam y Francia, respectivamente.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, en un sentido más amplio, ya abundan trabajos sobre los elementos folklóricos aparecidos en las obras de Mo Yan. Por ejemplo, Chen Sihe (2001) propone que las obras de Mo Yan están arraigadas en la sociedad popular en dos aspectos: *minjian lichang* (民间立场) [la postura popular] y *minjian xushi* (民间叙事) [las formas narrativas vulgares]. En *Mo Yan xiaoshuo yu zhongguo xushi chuantong* 莫言小说与中国叙事传统 [Obras de Mo Yan y las tradiciones narrativas de China], Ji Hongzhen (2014) analiza de forma sintetizada las influencias que le han dejado a Mo Yan las narraciones clásicas: los cuentos de *chuanqi* (传奇) [leyendas] de la Dinastía Tang, los *huaben* (话本) [guiones], e incluso las óperas populares, etc. En cuanto a los elementos fantásticos, en concreto, las investigaciones son escasas. La mayoría de ellas se centran en las influencias de *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 [Cuentos de Liaozhai], una de las recopilaciones más famosas en la literatura clásica de cuentos extraordinarios, en las obras de Mo Yan. Por ejemplo, la experta en *Liaozhai zhiyi*, Ma Ruifang (2013), compara los elementos similares en dos novelas de Mo Yan, *Tanxiangxing* 檀香刑 [El suplicio del aroma de sándalo] y *Shengsi pilao* 生死疲劳 [La vida y la muerte me están desgastando] con unos cuentos en *Liaozhai*. Además de esos estudios de índole comparativa, Sun Junjie y Zhang Xuejun (2017a, 2017b, 2018a, 2018b) escribieron una serie de artículos sobre los elementos fantasmales, los sueños, y los mitos de la Creación que se hallan en las novelas y cuentos de Mo Yan, en los cuales intentaron encontrar el origen de esos elementos en las narraciones antiguas.

En definitiva, aunque abundan trabajos centrados en temas muy variados sobre este famoso escritor chino, los análisis sistemáticos acerca de los elementos extraordinarios aparecidos en sus obras todavía son bien escasos y, más concretamente, los estudios que combinen este análisis con la traducción española de esos elementos son hasta el momento inexistentes. Por lo tanto, esperamos llenar este vacío investigador con nuestro estudio.

0.2 Justificaciones

Nuestro estudio se centra en los elementos extraordinarios existentes en las obras del escritor chino Mo Yan y sus traducciones castellanas, porque, en primer lugar, las investigaciones sobre este escritor, galardonado con el Premio Nobel de Literatura del año 2012, ya han sido sólidas, hecho que nos ofrecerá la posibilidad de basarnos en unas referencias bibliográficas bastante amplias. En segundo lugar, como hemos señalado en el apartado anterior, todavía no existen muchos trabajos sobre este tema y aún menos en el campo de la traducción castellana, así que queda un vacío que es necesario superar.

El corpus de nuestra investigación se basa en tres novelas y varios cuentos y relatos de Mo Yan. Hemos elegido las novelas *Honggaoliang jiazhu*, *Jiuguo*, y *Shengsi pilao*, porque, además de ser las novelas más famosas y más representativas del escritor, representan los tres modos de combinar los elementos fantásticos y mitológicos de la antigüedad con la narración contemporánea: en *Honggaoliang jiazhu*, el escritor introduce elementos tradicionales de las novelas como *Shuihuzhuan* 水浒传 [A la orilla del agua] para destruir los mitos modernos en las novelas revolucionarias de los años 1950; en *Jiuguo*, acude a la técnica del collage para insertar cuentos fantásticos en su propia narración, repitiendo un mismo tema con escritura intertextual; en *Shengsi pilao*, el concepto budista de *lunhui* (轮回) [reencarnación] sirve como un hilo que junta todas las partes de la novela, y sin este elemento sobrenatural no se podría desarrollar una historia que tiene un alcance temporal de más de 50 años. En cuanto a los cuentos y relatos, también hemos elegido los que más representan el estilo del escritor.

Las dos novelas que sirven como nuestro objeto de los análisis porcentuales de traducción son *Jiuguo* y *Shengsi pilao*. Por un lado, como esos análisis de traducción siguen los análisis de textos, se muestra una coherencia estructural; por otro lado, la abundancia de los elementos fantásticos en esas dos novelas ha aumentado en gran medida el número de fichas recopiladas en los textos originales y los textos metas, reduciendo la aleatoriedad y subjetividad de dichos análisis.

0.3 Objetivos

El objetivo principal que se plantea en esta tesis es analizar la utilización y traducción castellana de los elementos extraordinarios relacionados a las narraciones tradicionales chinas en las obras de Mo Yan. Hemos desglosado este objetivo principal en los siguientes más específicos:

1) Presentar un estado de la cuestión de los enfoques teóricos en temas como la narración extraordinaria y la traductología.

2) Presentar brevemente el desarrollo de las narraciones extraordinarias de China y las adaptaciones modernas y contemporáneas a base de estos textos clásicos.

3) Localizar los elementos extraordinarios en los objetos de investigación para clasificarlos, y describir los rasgos característicos de esos elementos en cada texto narrativo para luego efectuar análisis comparativos entre las narraciones extraordinarias de Mo Yan con las narraciones tradicionales y clásicas, es decir, en concreto, con los mitos antiguos, los cuentos folklóricos maravillosos, los *chuanqi* de la Dinastía Tang, las novelas y los cuentos de las dinastías Ming y Qing.

4) Tomando como objetos de investigación traductológica las dos novelas de Mo Yan, construir un corpus de los elementos fantásticos y sus traducciones inglesas y castellanas, y hacer un análisis descriptivo de las técnicas de traducción utilizadas en esas traducciones.

5) Sacar conclusiones sobre las normas de traducción a base de esos análisis de las técnicas utilizadas.

0.4 Hipótesis

Las hipótesis generales de las que parte esta investigación consisten en que los elementos extraordinarios aparecidos en las narrativas del escritor Mo Yan están estrechamente

vinculados con los mitos, los cuentos folklóricos y las narraciones fantásticas tradicionales de China, y que sus traducciones españolas suponen un problema transcultural debido a la gran diferencia entre las dos culturas. A partir de esas hipótesis generales, hemos planteado otras más específicas:

1) El escritor inserta en sus narraciones los elementos extraordinarios tradicionales de forma muy diversificada, esto es, puede tomar un relato entero cuyo origen se remonta a alguna narración clásica, o puede mencionar solamente un tema recurrente en los cuentos maravillosos, o simplemente puede inspirarse en cierto concepto antiguo para el propio desarrollo de su historia.

2) Adapta esos elementos según la necesidad de sus narraciones para transformarlos y añadir sus propias innovaciones sobre ellos.

3) En las versiones inglesas, para traducir esos elementos típicos de la cultura china, el traductor acude a una serie de variadas técnicas de traducción. Tomando en cuenta la índole del texto original, las experiencias y formación del traductor, y las posibles características de sus receptores, las traducciones son principalmente aceptables, y se pierden una gran parte de las connotaciones culturales.

4) Por la incapacidad de acceder directamente al texto original, los traductores de las versiones castellanas se decantan básicamente por traducciones adecuadas, respetando las traducciones de las versiones intermediarias inglesas.

0.5 Metodología

La investigación que nos proponemos realizar es esencialmente analítica y descriptiva, que se enmarca dentro de los estudios analíticos literarios y de los estudios descriptivos de la traducción.

En la primera parte, empezamos delimitando los objetos de nuestra investigación revisando las definiciones aparecidas en estudios anteriores, con el fin de encontrar el marco teórico y los instrumentos adecuados para realizar los análisis de textos y análisis

de traducción. A continuación, una vez aclarados los conceptos básicos, repasamos de forma muy concisa los temas más destacados en los mitos y cuentos maravillosos de China, para facilitar la comparación entre esos textos y las obras de Mo Yan.

En la segunda parte, iniciamos el estudio analítico de los elementos fantásticos, mitológicos y legendarios en varias narrativas del escritor. Además, acudimos a métodos contrastivos para clarificar las semejanzas y diferencias entre esas narrativas y las narraciones tradicionales.

Para el análisis traductológico de la tercera parte, partiremos de las normas de traducción propuestas por Toury (2012), y de las técnicas de traducción de Molina (2006). Primero recogemos los elementos extraordinarios dispersados en el TO (texto original en chino), TM1 (texto meta núm. 1 en inglés) y el TM2 (texto meta núm. 2 en castellano) para elaborar un corpus, para luego proceder a un análisis descriptivo de esos datos encontrados.

0.6 Estructura de la tesis

Esta tesis consta de tres partes diferenciadas. En la primera parte, antes de abordar los análisis de texto y de traducción, definimos los objetos de investigación y repasamos brevemente los temas históricos más destacados. En la segunda parte analizamos tres novelas y varios cuentos para encontrar los rasgos que le han dejado las narraciones tradicionales al escritor Mo Yan y las innovaciones que ha aplicado a esas narraciones. En la última parte, a base de los datos encontrados en los textos originales y los textos traducidos, describimos los rasgos característicos de cada versión traducida en cuanto a la traducción de los elementos fantásticos.

La primera parte consta de dos capítulos. En el primer capítulo, repasamos las teorías que luego nos servirán de base para poder avanzar en las cuestiones analíticas y traductológicas. Este repaso incluye dos aspectos: las teorías sobre los elementos extraordinarios, que aportan definiciones y clasificaciones de los mitos y cuentos maravillosos; y las teorías traductológicas, que presentan temas y conceptos como la equivalencia, las normas de traducción y los culturemas. Esas teorías nos permiten

dilimitar bien nuestros objetos de estudio, y nos proporcionan instrumentos prácticos para los análisis de las siguientes partes. En el segundo capítulo, siguiendo las definiciones y clasificaciones del primer capítulo, hacemos una revisión de los temas más recurrentes en las narraciones extraordinarias de China.

La segunda parte abarca cinco capítulos, en los cuales los análisis de textos literarios ocupan un lugar central. Primero hacemos una breve presentación de Mo Yan sobre su estilo literario, sus experiencias personales, etc. Luego, mediante comparaciones entre los textos de Mo Yan (dos novelas y varios cuentos) y las narraciones clásicas, en los tres capítulos siguientes, se analizan las variadas funciones que tienen esos elementos en las obras del escritor contemporáneo. En el último capítulo de esta parte nos centramos en cómo el autor se rebela contra los denominados mitos modernos.

La tercera parte, de tres capítulos, consiste en un análisis de traducción principalmente descriptivo. En el octavo capítulo, presentamos la situación de traducción de Mo Yan en el panorama mundial, en especial en el mundo de habla inglesa y castellana. En el noveno capítulo, localizamos las palabras que contengan elementos extraordinarios (ej. shen 神 [dios], gui 鬼 [fantasma]) para hacer un análisis porcentual de las técnicas de traducción y las preferencias de los traductores. En el último capítulo, además del análisis porcentual, abarcamos también un análisis detallado sobre la connotación cultural de algunos elementos fantásticos.

La tesis concluye con el capítulo de conclusiones y la bibliografía que hemos consultado para la elaboración del presente trabajo. Además, incluimos tres apéndices: en el primero listamos las dinastías de la historia china; en el segundo elaboramos un glosario de los libros chinos y los nombres chinos aparecidos en la tesis para facilitar la consulta de los lectores; el tercero abarca los corpus a base de los cuales procedemos nuestros análisis traductológicos.

0.7 Notas sobre las transcripciones de las lenguas extranjeras

Como es una tesis sobre la literatura china y la traducción chino-español, aparecen una gran cantidad de términos y citas originalmente escritos en lenguas extranjeras. En cuanto a las citas en inglés y en francés, lenguas bien conocidas en España, las hemos recogido en la lengua original. Para los términos en sánscrito, seguimos las normas establecidas en el Alfabeto Internacional de Transliteración Sánscrita (AITS).

Hemos traducido al español las citas textuales que son en chino y hemos puesto los textos originales en notas a pie de página. En algunos casos, cuando ya existe una traducción publicada, en lugar de poner esas notas, indicamos el traductor entre paréntesis. En las citas separadas y en las tablas, aparecen primero el texto original en chino y luego una traducción al español.

Las normas que hemos seguido para la transcripción del chino son las recogidas con el sistema pinyin (拼音), que es el sistema de romanización de los caracteres chinos, aunque en algunos casos también hemos respetado las transcripciones que utilizan otros sistemas si ya son transcripciones bien conocidas (ej. Kuomintang para 国民党, en lugar de Guomindang en pinyin).

Para las palabras en chino intercaladas en el texto, siempre seguimos el orden de transcripción en pinyin, caracteres en chino y, si es necesario, traducción en español. Si se trata de nombres de personas, no van en cursiva ni ponemos paréntesis para los caracteres, por ejemplo: Cao Xueqin 曹雪芹. Si son títulos de libros, primero ponemos la transcripción en pinyin en cursiva, seguida por los caracteres y una traducción en español entre corchetes, por ejemplo: *Hongloumeng* 红楼梦 [Sueño en el pabellón rojo]. Si, por último, son términos y palabras, para distinguirlos con los nombres de libros, la transcripción va en cursiva y los caracteres van entre paréntesis, por ejemplo: *shenhua* (神话) [mito].

Para todas esas transcripciones, de no ser absolutamente necesario, hemos decidido prescindir de los tonos de pinyin con el fin de facilitar la lectura de los que desconozcan el chino (ej. en lugar de *shénhuà*, ponemos simplemente *shenhua*). Asimismo, ponemos caracteres chinos y traducciones en español cuando los nombres y los términos aparecen

por primera vez; en el resto de los casos sólo acudimos a las transcripciones. Se adjunta un glosario de ellos por orden alfabético en los apéndices.

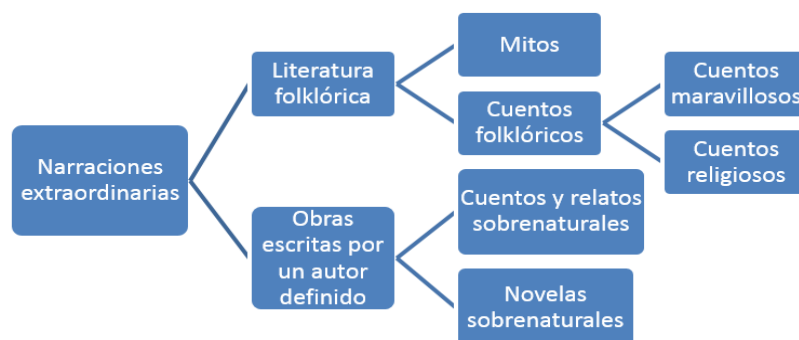
PRIMERA PARTE: TEORÍA E HISTORIA

1. MARCO TEÓRICO

En este capítulo, en primer lugar, repasaremos las definiciones más relevantes en el campo de la mitología y de los cuentos folklóricos, para delimitar nuestro objeto de estudio: la narración extraordinaria. En segundo lugar, haremos un breve repaso sobre los presupuestos más importantes de la traducción bajo el punto de vista descriptivo, comunicativo y funcionalista. Una vez determinados los principios básicos, detallaremos en los siguientes apartados la clasificación y las técnicas de traducción de los denominados *culturemas*, que arrojarán luz sobre los análisis traductológicos de los siguientes capítulos.

1.1 Narraciones extraordinarias: mitos y cuentos folklóricos

En este apartado, se va a aclarar una serie de conceptos que frecuentemente se confunden unos con otros: mitos, leyendas, cuentos folklóricos, y el término utilizado ampliamente en esta tesis: narración extraordinaria. Nuestro objetivo de investigación se basará, orientado por el *contenido*, en buscar los elementos extraordinarios que se dispersan en los mitos de la antigüedad, en cuentos maravillosos y en cuentos religiosos siguiendo la numeración del sistema AT (Aarne-Thompson, 1995) de cuentos folklóricos. Como se abarcan géneros literarios distintos, preferimos utilizar el término *narración*, en lugar de *novela*, *cuento* o *relato*, para incluirlos a todos. Con la siguiente figura aclararemos de manera panorámica las relaciones internas que tienen estos términos, para luego entrar en explicaciones más detalladas que pondrán en claro el alcance de este trabajo en los siguientes apartados:



Esquema 1. Alcance de las narraciones extraordinarias¹

1.1.1 Narraciones extraordinarias

Las *narraciones extraordinarias* son, en chino, *zhiguai xushi* (志怪叙事). La palabra *zhiguai* (志怪) [lit. anotar lo extraño] apareció por primera vez en el libro *Zhuangzi* 庄子, pero en aquel contexto no era un sustantivo, sino un verbo: según los glosadores de este clásico filosófico, *zhi* 志 significaba «anotar», y *guai* 怪 se refería a «cosas anormales»² (Zhuang Zhou, 1983, 3).

Este género literario surgió de manera masiva en la época de los Tres Reinos y en la Dinastía Jin, cuando la sociedad china vivió grandes cambios e inestabilidades debido a las frecuentes guerras y transferencia de poderes. En el aspecto cultural, esos disturbios políticos y sociales estimularon a la gente a pensar más en temas como la muerte y la incertidumbre de la vida, hecho que contribuyó a la aparición de nuevas ideologías y filosofías. Este proceso se caracterizó en general por el derrumbamiento del confucianismo, que se preocupaba principalmente por los asuntos políticos, sociales y morales, y que había ocupado la posición predominante en la Dinastía Han, un imperio de poder centralizado. El taoísmo y el budismo alcanzaron una gran pujanza, cuyas doctrinas prestaban más atención a la meditación, el despertar, la esencia de la vida y de la muerte, y la filosofía del vacío. Fue precisamente en aquel entonces cuando aparecieron numerosos cuentos sobrenaturales, a veces creados por los intelectuales y a veces

¹ Todos los esquemas o cuadros que aparecen en la tesis doctoral son de elaboración propia; los que no lo son quedarán indicados debajo de cada cuadro o esquema.

² «记载怪异的书». T. de la A.

recopilados por ellos, sobre fantasmas, la transformación de un animal o una planta en un ser humano, el mundo del más allá, etc., y este término *zhiguai* se convirtió en un sustantivo que los escritores usaron para denominar sus libros en los cuales se compilaban estos cuentos.

A finales de la Dinastía Tang, el novelista Duan Chengshi 段成式 utilizó la palabra *zhiguai* para denominar no sólo a una compilación de cuentos extraordinarios sino también al género literario. Este nombre fue aceptado y utilizado luego por muchos novelistas. En la Dinastía Ming, Hu Yinglin 胡应麟 también utilizó este término cuando intentaba clasificar los *xiaoshuo* (小说) [lit. pequeños discursos]³ de la antigua China (Li Jianguo, 1984, 5 y 10). En las investigaciones más recientes, el término *zhiguai* fue ampliamente aceptado por el mundo académico como un género literario después de que Lu Xun (2001a, 24) lo abarcó como un componente muy importante de la narrativa tradicional china en su investigación *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中国小说史略 [Breve historia de la novela china].

El significado básico de la palabra *zhiguai* no ha cambiado desde el principio, aunque pasó de ser un verbo a un sustantivo. Li Jianguo (1984, 11) definió que en los cuentos de *zhiguai* se escribe sobre «personas, objetos y sucesos extraordinarios»⁴ y, para detallar, sobre los *shen* (神) [divinidades], *xian* (仙) [inmortales], *gui* (鬼) [fantasmas], *guai* (怪) [monstruos], *yao* (妖) [monstruos], *yi* (异) [anomalías]. Sobre las primeras dos categorías hablaremos luego cuando intentemos distinguir entre los mitos y cuentos de inmortales⁵. En cuanto a la tercera, según Li Jianguo (1984, 12), la palabra 鬼 (*guǐ*) tenía una pronunciación parecida a la palabra 归 (*guī*) [lit. volver], así es que, en la antigüedad, llamaron a los difuntos *guiren* (归人) [lit. gente que vuelve], por lo tanto, los *gui* son espíritus de los muertos. Los *guai* y los *yao*, al principio, se referían también a las anomalías, pero después se les añadió otro significado: los animales, plantas e incluso objetos que tenían poderes extraordinarios, como, por ejemplo, el poder de convertirse en

³ En la antigua China, el término *xiaoshuo* no correspondía a la traducción moderna *novela, cuento o relato*, porque abarcaba una categoría mucho más amplia, incluyendo los relatos, cuentos, ensayos e incluso normas para una familia (en este caso se denomina *jiaxun* 家训): en fin, todos los textos cortos y misceláneos frente a los históricos, los filosóficos y los poéticos.

⁴ «非常之人、非常之物、非常之事». Traducción de la autora.

⁵ Estrictamente hablando, el concepto de *xian* es típico de la cultura china y no equivale a *inmortal*. Sin embargo, en numerosas traducciones en castellano se traduce ese término simplemente como *inmortales* o *inmortales taoístas*. En esta tesis seguimos con estas traducciones.

un ser humano y practicar la magia, y muy posiblemente contaban con apariencia terrible y les hacían daño a los seres humanos. A veces también se utiliza la palabra *jing* (精) [lit. espíritu de los seres] para referirse a este tipo de criaturas. El último ítem, *yi*, amplía en gran medida esta corriente literaria, porque así no sólo caben los sucesos sobrenaturales, sino también personas con capacidad o talento extraordinario, en definitiva, personas tan diferentes a la gente común que son consideradas anormales.

El género de *zhiguai* se inscribe en una parte muy importante en los *xiaoshuo* de la antigua China, porque estos cuentos, en comparación con los otros géneros como *zhiren* (志人) [lit. anotar a la gente] y *suoyu* (琐语) [lit. fragmentos de todo tipo] se caracterizan por tener «mucha imaginación, imágenes vívidas y argumentos relativamente completos»⁶ (Li Jianguo, 1984, 8).

Sobre el origen de esos cuentos de *zhiguai*, Lu Xun intentó vincularlos con el chamanismo y las religiones tanto locales de China como las introducidas desde el extranjero:

中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土，渐见流传...其书有出于文人者，有出于教徒者。(Lu Xun, 2001a, 24)

El Chamanismo estaba muy difundido en la antigua China y durante las dinastías Chin y Han se hablaba mucho acerca de espíritus y santos, mientras que a finales de la dinastía Han se registró un gran incremento del culto chamánico, motivo por el cual reinaba la superstición... el budismo... se fue divulgando por etapas... Algunas fueron escritas por letrados, otras por devotos religiosos. (Lu Xun, 2001b, 35, trad. Blanco Facal)

Esa explicación de origen la aceptan muchos investigadores. En *Zhongguo wenxueshi* 中国文学史 [Historia de la literatura china] de Yuan Xingpei (2003, 199-200), el autor, dando unos ejemplos, atribuye la aparición y popularidad de este género a los siguientes aspectos:

1. La magia y los rituales religiosos de la alta Antigüedad, por ejemplo, las actividades de adivinación;

⁶ «丰富的想象和幻想、比较鲜明的形象和比较完整的情节». T. de la A.

2. La popularidad de *fangshi* 方士 [lit. hechiceros], quienes inventaron numerosos cuentos de inmortales;

3. La pujanza del taoísmo y la introducción del budismo, porque algunos autores eran exactamente taoístas o budistas.

En la otra versión de *Zhongguo wenxueshi* escrita por Zhang Peiheng y Luo Yuming (1997a, 449-450), los autores, además de citar la opinión de Lu Xun, señalan en especial lo complicado que era establecer el origen de las narrativas de *zhiguai*, porque en realidad recibieron influencias de los mitos, cuentos folklóricos, historias, fábulas, etc. Asimismo, destacan lo diversificado que era el contenido: a veces servían como instrumentos para la mayor difusión de la religión, y a veces solamente eran diversiones para los que se interesaran por las cosas extraordinarias y anomalías.

Para la traducción de este término *zhiguai*, tomamos la de Yao Ning y Gabriel García-Noblejas (Gan Bao, 2000) de *cuentos extraordinarios*, que aparece en la introducción al libro *Cuentos extraordinarios de la China medieval—Antología del Soushenji*, una colección representativa del género de *zhiguai* de la Dinastía Jin Oriental escrita por Gan Bao. Así comentaron los dos traductores acerca de los cuentos extraordinarios:

Así pues, *Soushenji* nos presenta dos mundos—el de los espíritus y el de los vivos, el de lo extraordinario y el de lo ordinario—bajo ese curioso estado más cercano a la conjunción que a la colisión a pesar de que sean incompatibles... (Los dos mundos) coexisten y se entrecruzan, se compagina, se interpenetran. (Gan Bao, 2000, XVII)

Existen otras formas para traducir a lenguas occidentales el nombre de este género tales como «accounts of anomalies or tales of the supernatural» (Zhang Zhenjun, 2007, 1), y «relatos sobrenaturales» (Lu Xun, 2001b, 35), término traducido por Rosario Blanco Facal, que consiste en una categoría más estrecha que *cuentos extraordinarios*, porque éste último no sólo se refiere a lo sobrenatural, sino también a los seres humanos que tengan capacidades extraordinarias. *Registros de anomalías*, traducido del inglés *accounts of anomalies*, sí es un término más apropiado, pero en español la palabra *anomalía* casi siempre tiene un toque negativo, así que elegimos la palabra *extraordinario* en lugar de las demás.

Además, decidimos utilizar el término *narración* en lugar de *cuento* o *novela* porque en esta tesis nuestro objeto de investigación tiene un alcance más amplio, limitado no por la extensión sino por el contenido. Para la elección de este término, tomamos como referencia la definición de Barthes (1970, 9):

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (Barthes, 1970, 9)

Según la RAE, la palabra *relato* que mencionó el teórico francés tiene dos significados, *narración* o *cuento*, y aquí se refiere naturalmente a *narración*. Utilizamos el término *narración* en lugar de la traducción del relato aparecida en la última cita para evitar ambigüedades porque este último también puede significar un género literario.

En definitiva, el término *narración extraordinaria* que aparece a lo largo de este trabajo no es un género literario, sino un concepto compuesto por la literatura folklórica, refiriéndose principalmente a los mitos y cuentos folklóricos, y los elementos fantásticos aparecidos en obras creadas no por un colectivo, sino por un escritor específico. Sin embargo, en realidad no es posible distinguir entre estas dos categorías porque en los cuentos escritos por un individual, el escritor utilizó y reorganizó muy frecuentemente los elementos folklóricos. Por lo tanto, en la práctica, cuando los folkloristas intentan clasificar los cuentos folklóricos chinos, incluyen también estas obras de creación individual como ejemplos; mientras tanto, un cuento escrito por un intelectual también dejaría influencia en las narraciones folklóricas (ej. el cuento *Liu Yi zhuan* 柳毅传 [Biografía de Liu Yi], escrito por Li Chaowei 李朝威 de la Dinastía Tang, ha sido adaptado a múltiples formas folklóricas como la ópera, y de este cuento se han derivado otros). Así que, de todas formas, nuestro objeto de investigación pertenece principalmente al campo de la *literatura folklórica*.

La *literatura folklórica*, llamada también *literatura oral* se define como:

民间文学是劳动人民的口头创作；... 神话、传说、民间故事、歌谣、史诗、民间叙事诗、谚语、谜语，以及民间小戏和民间说唱等。这些就是民间文学的主要体裁。(Zhong Jingwen, 1980, 1 y 4)

La literatura folklórica son creaciones orales de la gente trabajadora; mitos, leyendas, cuentos folklóricos, canciones, épicas, poesía narrativa,

refranes, adivinanzas, óperas folklóricas y el arte de cantar y contar historias. Estos son los géneros principales de la literatura folklórica. (T. de la A.)

Según resumió el mismo teórico (ibíd, 23-46), se destacan cuatro características de este género literario:

1. Creación colectiva. Es decir, en lugar de un autor específico, las obras folklóricas se crearon por un grupo de personas en el trabajo o en el tiempo de ocio, y se enriqueció el contenido en el proceso de difusión. En algunos casos (como el de *Xiyouji* 西游记 [Viaje al Oeste] y *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 [Cuentos de Liaozhai]), el autor recogió y documentó los materiales dispersos para desarrollar y escribir una obra nueva, y en esta circunstancia se conservó todavía la tradición colectiva.

2. Tradición oral en cuanto a la creación y difusión. Como el pueblo común de la antigüedad no disponía de la oportunidad de recibir educación, siendo la mayoría de las personas analfabetas, la mayor parte de las obras se crearon y se transmitieron oralmente. Sin embargo, eso no implica que no existan versiones escritas; al contrario, las recopilaciones realizadas por los intelectuales han ayudado mucho en la conservación de ellas.

3. Inestabilidad en cuanto al argumento. La oralidad de este género decide la característica inestable de estas obras.

4. Estabilidad en cuanto a la forma narrativa. Se destacan unas formas estilísticas ampliamente usadas en la poesía, y algunas formulaciones generalizadas como la repetición y las frases típicas para la introducción de una historia.

Los mitos, las leyendas y los cuentos folklóricos, que hemos subrayado en la cita de arriba, son la base de nuestra investigación. En cuanto a la forma, pertenecen al género denominado *prose narrative*, concepto propuesto por William Bascom en su artículo *The Forms of Folklore* (cf. Dundes, 1984, 7) para distinguir esas narraciones de otras formas literarias y verbales tales como los proverbios y los poemas. Bascom también intenta elaborar una tabla para poner en evidencia las relaciones internas que existen entre estas tres categorías de la narrativa en prosa:

Form	Belief	Time	Place	Attitude	Principal Charaters
Myth	Fact	Remote past	Different world: other or earlier	Sacred	Non-human
Legend	Fact	Recent past	World of today	Secular or sacred	Human
Folktale	Fiction	Any time	Any place	Secular	Human or non-human

Cuadro 2. Diferencias entre mitos, leyendas y cuentos folklóricos. Fuente: Bascom (cf. Dundes, 1984, 9)

Según esta tabla, lo que difiere la leyenda del mito es, en primer lugar, el período en el cual se produjo: un pasado reciente, cuando el mundo estaba más o menos como el de hoy, o un pasado remoto, en un mundo diferente. Este criterio, por más razonable que parezca, es en realidad poco práctico, porque nunca podremos saber exactamente cuál es el punto decisivo que separe lo remoto de lo reciente, por no mencionar las situaciones muy variadas del sistema mitológico de cada pueblo. En segundo lugar, en cuanto a los protagonistas, nos decantamos por la opinión de que, tanto en los mitos como en las leyendas, puede aparecer un protagonista que no es un ser humano. Por ejemplo, las historias de Yu 禹, quien aplastó las inundaciones, cumplieron con el requisito de que ocurrirse en un pasado bastante reciente, porque fue él quien «hizo que desembocaran los doce canales y que nada obstruyera el cauce de los tres ríos principales... delimitó el territorio, devolvió la paz al mundo» (García-Noblejas, 2007, 212), y los nombres y localidades geográficas de muchas regiones de su época coinciden incluso con los de hoy, es decir, estas narraciones sobre Yu sí ocurrieron en el mundo de hoy. Sin embargo, ese héroe salió del vientre de su padre y se convirtió en un oso cuando trabajaba, lo que le difiere aparentemente de los seres humanos. Es inevitable que a las leyendas se les añadan elementos sobrenaturales para que los protagonistas se destaquen por su poder extraordinario y, como resultado, la contraposición entre no ser humano-ser humano no puede suponer un criterio divisorio. Por último, incluso el propio mitólogo admitió que las leyendas a veces también podían ser sagradas, hecho que borraría aún más su diferencia con los mitos. Por lo tanto, en esta tesis, reducimos esta clasificación triple a

otra dual: los mitos frente a los cuentos folklóricos, tomando las leyendas como parte de los mitos.

1.1.2 Mitos: definiciones y clasificaciones

Las definiciones del *mito* son bastantes variadas. En este apartado intentamos repasar algunas de las definiciones más representativas del mundo, junto con algunas típicas de China, para luego presentar también las formas de clasificar los mitos chinos.

1.1.2.1 Delimitaciones del concepto

Sobre la variedad de las definiciones de *mito*, el mitólogo japonés Obayashi Taryo (1989, 31) escribió:

有多少学者研究这个问题就有多少个神话的定义。不仅各个学者有不同的神话定义, 而且, 不同的民族、不同的文化中关于神话的概念也往往很不相同

Hay tantas definiciones de mito como el número de los mitólogos. Además de estas opiniones personales, esta definición también varía según la nacionalidad y la cultura. (T. de la A.)

La palabra *mito* tiene su origen en la palabra griega *μῦθος* o *mýthos*⁷, que según el mitólogo Alan Dundes (1984, 1), significa *palabra* o *cuento*. En realidad, según la investigación del mitólogo Wang Xiaolian (1983), esta palabra se remonta al siglo VIII a. C. e incluso al siglo XII a.C., en los versos de Homero. En aquella época se refería a *discurso* o *leyenda contada*, que consistían en cuentos sobre divinidades o héroes.

En chino, *shenhua* (神话) [lit. palabras sobre dioses, que es *mito*] es una palabra proveniente de Occidente, y muy posiblemente vía del país vecino Japón. Desde los años 60 del siglo XIX, después de la Restauración Meiji, Japón comenzó a ser el país de Asia

⁷ <http://dle.rae.es/?id=PQM1WuslPQMf1C3>, fecha de consulta: 16-05-2017

Oriental que tuvo más contacto con Occidente y se tradujeron al japonés numerosas palabras y conceptos tales como *minzhu* (民主) [lit. el pueblo rige, que significa *democracia*], *geming* (革命) [lit. acabar con la vida, que realmente equivale a *revolución*], etc., los cuales se utilizan hoy todavía en ambos idiomas. La mitóloga china Ma Changyi (cf. Zhao Xin, 2011) propone, tras sus investigaciones en los periódicos y publicaciones de aquella época, que esa palabra *shenhua* apareció por primera vez en China en unos libros históricos sobre la civilización escritos por japoneses y traducidos al chino en el año 1903, como *Xiyang wenmingshi* 西洋文明史 [Historia de la civilización del Occidente] e *Shijie wenmingshi* 世界文明史 [Historia mundial de la civilización]. Como las dos lenguas comparten muchísimos caracteres, que incluso en muchos de los casos son iguales en los significados, no era extraño que tomaran directamente del japonés este término. En chino, el carácter *shen* 神, según los diccionarios como *Shuowenjiezi* 说文解字 [Diccionario de comentarios y explicaciones de caracteres] de la Dinastía Han y *Kangxi zidian* 康熙字典 [Diccionario de Kangxi] de la Dinastía Qing, significa al principio «divinidades del cielo», pero en realidad también se utilizaba en un sentido más amplio como «divinidades, dioses o fantasmas»⁸. El carácter *hua* 话 puede ser tanto un verbo como un sustantivo, que se refiere respectivamente a *la acción de hablar y el habla* (CDBJS, 2005, 590). Antes de que apareciera la traducción japonesa, en los textos antiguos chinos no se solía combinar estos dos caracteres, pero el significado es más o menos igual que en el de Occidente: cuentos de las divinidades.

Con esas explicaciones etimológicas ya contamos con una impresión preliminar, aunque imprecisa del concepto *mito*. La definición de este concepto también ha sido tema muy recurrente en las investigaciones mitológicas. Alan Dundes (1984, 1) así lo define:

A myth is a sacred narrative explaining how the world and man came to be in their present form.

En comparación con otras formas narrativas como cuentos folklóricos, que son generalmente seculares y ficticios, para referirse a los mitos, el mitólogo considera como palabra decisiva «sacred». Sin embargo, otro mitólogo G. S. Kirk (cf. Dundes, 1984, 56) sostiene que los mitos son:

⁸ 天神, 神明, 鬼神. (T. de la A.) <http://www.zdic.net/z/20/kx/795E.htm>, fecha de consulta: 11-05-2017

... primitive, unsophisticated and non-literary tales, tales that are told in non-literate cultures that are repeated and developed by anonymous storytellers.

Según él, los mitos, aunque muchos son *sagrados* porque se refieren a los dioses o espíritus, no necesariamente tienen que ser así. Toma como ejemplo las leyendas de Hércules, quien realizó una serie de aventuras y cumplió con los doce trabajos, que tenían más toque secular que sagrado. El investigador (ibíd, 57), enfatizando la forma de circulación de los mitos, concluyó que «*traditional oral tale is the only safe basis for a broad definition of myth*».

Lauri Honko (cf. Dundes, 1984, 46), dejando al lado las disputas entre lo sagrado y lo secular, propone que los mitos son multidimensionales y tienen varias facetas:

Myths are multidimensional: a myth can be approached from, shall we say, ten different angles, some of which may have greater relevance than others depending on the nature of the material being studied and the questions posed.

Este mismo mitólogo, en lugar de intentar dar una definición simple a un concepto tan amplio como el mito, enumeró primero las 10 interpretaciones del mito en la antigüedad y otras 12 más modernas. Nos parece necesario destacar aquí algunas de las más relevantes para tener un mejor entendimiento sobre los papeles que juega el mito en diferentes campos de estudio (ibíd, 47-48):

1. Mitos como fuente de categorías cognitivas, porque en muchos casos sirven como explicaciones a fenómenos naturales que en aquel tiempo los seres humanos no eran capaces de entender y dar una explicación científica.

2. Mitos como forma de expresión simbólica, que consiste en una proyección de la mente humana, y una estructuración simbólica del mundo.

3. Mitos como proyección de la sub-consciencia.

4. Mito como permisión y justificación a ciertos comportamientos o privilegios.

5. Mitos como resultado de situaciones históricas, cuyas transformaciones se vinculan con la historia.

6. Mitos como género religioso.

Según su teoría (ibíd, 49-51), los mitos cumplen con cuatro criterios: en cuanto a la *forma*, tiene que ser una narrativa; la *información* que contiene son los sucesos decisivos y creativos al principio de todo; tiene como *función* proporcionar ejemplos y modelos que dan una explicación más o menos uniforme del mundo, hecho que resultaría bastante imprescindible en la sociedad primitiva cuando la gente tenía poco conocimiento sobre el entorno que le rodeaba; se sitúa en un *contexto* de rituales, que traen a la vida su contenido y permiten su repetición hasta el presente. Estos criterios nos parecen lo más exhaustivos y justos, porque, basándose en las teorías anteriores, establecen al mismo tiempo el límite temporal (épocas primitivas) y la característica funcional (modelos que dan explicaciones).

La mitología china, además de compartir rasgos generales con la mitología mundial, tiene, por supuesto, sus propias características. En primer lugar, aunque en el sistema de los mitos sí ha aparecido una serie de visiones del mundo única y típica de China, tales como la idea de que el cielo es de forma redonda y la tierra cuadrada, carece de una épica como *La Iliada* de Grecia o *Edda* de los países nórdicos, y los materiales mitológicos generalmente son más fragmentados y menos detallados. Algunos investigadores (ej. Lu Xun, 2001a, 10 y Zhao Yanqiu, 2001) atribuyen esta escasez de mitos al desarrollo y predominancia del confucianismo, que siempre presta más atención a los temas mundanales en lugar de los míticos, y también al subdesarrollo de las religiones primitivas. En segundo lugar, los *xianhua* 仙话 [cuentos de inmortales taoístas], que cuentan la historia de las divinidades taoístas y de las personas ordinarias que se convirtieron, a través de numerosas prácticas religiosas, en inmortales, son una parte única e imprescindible de las narraciones sobrenaturales de China, teniendo una fecha de aparición mucho más tardía que los mitos. Debido a un conocimiento cada vez más profundo de los seres humanos sobre la naturaleza y la muerte, se generan los deseos para una vida eterna. A esos deseos se suma la creencia de los emperadores como Qinshihuang 秦始皇 y Hanwudi 汉武帝, y de muchas personas poderosas, que, con los medicamentos que les elaboraron los alquimistas, conseguirían una vida más prolongada e incluso eterna. En la búsqueda de los materiales para fabricar esos medicamentos y de los lugares mágicos aptos para la práctica religiosa, ya se han generado bastantes cuentos y leyendas sobre los inmortales y sobre plantas y animales mágicos. Con la madurez y popularidad del taoísmo, religión original de China cuyos creyentes aspiraban a la inmortalidad, estas

prácticas religiosas para prolongar la vida se extendieron con rapidez, junto con los cuentos de inmortales.

El mitólogo chino Yuan Ke (cf. Ma Changyi, 1995b, 314-330) sostiene la inclusión de esos cuentos de inmortales en el sistema de mitos. Aboga por una definición muy generalizada del mito. Su teoría central reside en que desde la época primitiva hasta hoy en día no han dejado de surgir nuevos mitos (quitando básicamente el límite temporal de la creación de mitos que propuso Lauri Honko), alegando que los mitos antiguos se transforman, y los nuevos se crean. Es decir, amplifica en gran medida la delimitación del término *mito*, añadiéndole categorías como las narraciones extraordinarias más recientes, que anteriormente fueron clasificadas como leyendas y cuentos folklóricos. Sostiene que, en el sentido semántico, en chino incluso no se distingue entre la palabra *shen* y *xian* y que tanto los mitos y como los cuentos de inmortales taoístas son ficciones fantásticas y sobrenaturales de índole parecida. El carácter *xian* 仙 está compuesto por dos partes: 亻, variante del carácter *ren* 人, que significa ser humano; y *shan* 山, que significa montaña. Entonces este carácter se parece, según *Shuowen jiezi*, a la imagen de un ser humano en la montaña⁹, indicando que las personas que querían ser inmortales casi siempre se trasladaron a las montañas para estar tranquilas. Este concepto taoísta de *xian*, que tiene un significado tan amplio como *personas que profesan alguna religión en montañas aisladas*, extendió su sentido para ser utilizado también con las divinidades budistas después de su introducción en China (Li Jianguo, 1984, 12), y así se amplió cada vez más este concepto hasta que se produjo la palabra *shenxian* (神仙) para referirse a todo tipo de divinidades e inmortales sin importar a qué religión pertenecían.

A base del fenómeno de que las distinciones entre *shen* y *xian* son confusas, Yuan Ke (1988, 17-18) propone nuevos criterios para delimitar el término *shenhua*, explicando que no hace falta cumplir todos sino unos cuantos de ellos: 1) El animismo; 2) Argumentos sobre metamorfosis de seres humanos a objetos, de objetos y otras criaturas a seres humanos, etc., y sobre los poderes divinos y la magia; 3) Coexistencia de seres y divinidades; 4) Función explicativa a fenómenos naturales, a invenciones y descubrimientos de utensilios, etc.; 5) Una actitud revolucionaria y rebelde hacia la realidad; 6) Un amplio lapso temporal y espacial; 7) Amplia difusión y gran influencia.

⁹ <http://www.zdic.net/z/15/sw/4ED9.htm>, fecha de consulta: 08-06-2017.

Esta definición, en lugar de ser cerrada y concreta, puede abarcar una serie de narrativas extremadamente numerosas e incluso llega al infinito (ej. por no tomar en cuenta la fecha de aparición, la ciencia ficción y el género fantástico también cumplen con esos requisitos). A nuestro parecer, de acuerdo con las definiciones más reconocidas mundialmente que hemos citado en apartados anteriores, aunque tanto los mitos como los cuentos de inmortales son frutos de la imaginación humana, lo que los diferencia consiste en lo siguiente: los cuentos de inmortales tienen como eje la manera de convertirse en un inmortal, o dicho en otras palabras, son cuentos sobre la humanidad, no de la divinidad, y son más *recientes* que los mitos. En los mitos que se crearon en las edades primitivas, como la gente no tenía conocimientos exactos sobre la muerte y el mundo del más allá, no había un límite claro entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Por ejemplo, el cadáver de Gun 鯀, hombre matado por el emperador Yao 尧 debido a su incapacidad de frenar la inundación, seguía sin corromperse durante años y desde su vientre salió su hijo Yu 禹; Xingtian 刑天, enemigo de Huangdi 黄帝 [lit. emperador amarillo] fue decapitado pero seguía luchando utilizando como ojos sus pezones y el ombligo como boca. En los cuentos de inmortales que surgieron mucho más tarde, en cambio, la gente ya entendía perfectamente qué significaba la muerte y por eso trataba de luchar contra ella mediante una serie de prácticas químicas, médicas y religiosas.

Para profundizar aún más en la distinción, citamos la teoría de William Bascom, quien considera que el protagonista es uno de los criterios más importantes para distinguir entre mitos, leyendas y cuentos folklóricos. Propone que en los mitos, el protagonista no puede ser un ser humano; asimismo, destaca también que los mitos se crearon en tiempos más remotos, a saber, en el mundo primitivo:

Their main characters are not usually human beings, but they often have human attributes; they are animals, deities, or culture heroes, whose actions are set in an earlier world, when the earth was different from what it is today, or in another world such as the sky or underworld. (cf. Dundes 1984, 9)

En definitiva, en este trabajo excluirémos los *xianhua* de la categoría de los mitos, dejándolos como una categoría independiente. Sostenemos la idea de que casi todos los cuentos de inmortales son inventados por un escritor o varios escritores, por un objetivo político o religioso, y no se refieren a ningún acto de gran importancia como la Creación al principio de todo ni a ninguna divinidad, y por lo tanto no pertenecen a la categoría de los mitos.

1.1.2.2 Clasificaciones

Una vez aclarada la definición del mito, a continuación haremos una clasificación de ellos, exponiendo al mismo tiempo las opiniones de los mitólogos chinos y los occidentales. La elaboración de un sistema o una estructura universal que abarque casi todo tipo de mitos resulta posible gracias al hecho de que, siendo creaciones colectivas, los mitos de todo el mundo comparten ciertas similitudes debido a las semejanzas del contorno natural y atmosférico (ej. los mitos sobre el sol y la luna existen en casi todas las partes del mundo). El antropólogo Claude Lévi-Strauss señala que, a diferencia de la poesía, que resulta muy difícil de traducir, el valor mitológico de los mitos se conserva incluso mediante las peores traducciones, insinuando que esas narraciones antiguas son fácilmente entendidas incluso por personas pertenecientes a otra cultura bien distinta:

Whatever our ignorance of the language and the culture of the people where it originated, a myth is still felt as a myth by any reader anywhere in the world. Its substance does not lie in... but in the story which it tells. (cf. Dundes 1984, 9)

Entre las clasificaciones de los mitos mundiales propuestas por los múltiples mitólogos, la de Lewis Spence (cf. Wang Zengyong, 2007, 34-35) es bastante exhaustiva porque abarca casi todo tipo de mitos, aunque parece un poco redundante: mitos de la Creación, del origen de la humanidad, de la inundación, del sol y de la luna, de los héroes, de animales, de estrellas, del fuego, de la muerte, del alma, mitos que dan explicaciones a costumbres o rituales, y mitos sobre los viajes aventurados al mundo de abajo o lugar de los muertos, para nombrar algunos. En total son 21 tipos, entre los cuales se puede combinar el uno con el otro, como, por ejemplo, mitos de la muerte y de los viajes al mundo de los muertos, porque igualmente son exploración e imaginación sobre el más allá. La clasificación por parte de *Zhongguo dabaike quanshu* 中国大百科全书 [La enciclopedia china—literatura extranjera] (ibíd. 37-38), en cambio, es mucho más sencilla:

1. Mitos de la Creación: la creación del cosmos, que incluye la creación del sol, de la luna, de las estrellas, y del mundo en el que vivimos; la creación de la humanidad, que también incluye las invenciones de herramientas, el descubrimiento del fuego, y el origen de la agricultura, etc. En este caso, suponemos que las invenciones y descubrimientos de

los utensilios y de la tecnología deberían pertenecer a una categoría independiente, porque cuentan con fecha de aparición mucho más tardía.

2. Mitos de la naturaleza: día y noche, el cambio de estaciones, inundaciones, terremotos, rayos y truenos, etc.;

3. Mitos de la vida de las divinidades, que en realidad reflejan la vida de los primitivos y las relaciones entre tribus;

4. Mitos de animales y plantas, que abarcan sus orígenes, características y relaciones con los seres humanos.

Nos decantamos más por la clasificación propuesta por el mitólogo Wang Zengyong (ibíd. 38-40), que se basa en las características propias de la mitología China:

1. Mitos de los ancestros del clan. En China, la gente suele rendir culto a sus ancestros (incluso hoy día). En muchos lugares, especialmente en las zonas rurales, una de las actividades imprescindibles para celebrar la Fiesta de la Primavera es invitar a los ancestros de la familia en la Noche Vieja a través de una serie de ceremonias tales como colgar la imagen dibujada de ellos para que pasen juntos la fiesta con toda la familia. En la antigüedad, los líderes de las tribus se convirtieron poco a poco en divinidades. Como predominaba el animismo, este proceso abarcaba generalmente tres fases: la conversión del líder en animal; la antropomorfización de esos animales; consumación de una divinidad con toda característica humana (ibíd. 13). Así que las divinidades tales como Huangdi, el Yandi 炎帝, Chiyou 蚩尤, y los tres emperadores Yao, Shun 舜 y Yu 禹, son al mismo tiempo ancestros de los pueblos primitivos y divinidades importantes en el sistema de la mitología china.

2. Mitos de la naturaleza. Este tipo de mitos abarca todos los fenómenos naturales que, en la alta antigüedad, sin conocimientos científicos, la gente primitiva no era capaz de entender. Por ejemplo, como la agricultura era el pilar de la sociedad y todavía el sistema de riego no estaba desarrollado, la sequía consistía en un gran factor que perjudicaba la vida del pueblo. Según los mitos, un arquero que se llamaba Yi 羿 disparó sus flechas contra los diez soles que un día aparecieron en el cielo. Mató a los nueve y sólo quedó uno, hecho que salvó a todo el pueblo (García-Noblejas, 2007, 223-224). En la gran guerra entre Huangdi y Chiyou, apareció la diosa de las sequías que se llamaba

Ba 魃 o Nüba 女魃, quien secó la inundación que Chiyou utilizó como arma para atacar a Huangdi (ibíd. 182). Tanto los diez soles como la diosa de la sequía son explicaciones que los primitivos dieron a este fenómeno natural que tantos daños les había causado.

3. Mitos del tótem. Estos mitos explican las razones por las cuales el pueblo eligió cierto animal (o cierta planta, e incluso otras cosas sin vida) como su tótem, y en algunos casos los beneficios que les podía traer este tótem. En la Dinastía Shang, cada clan se identificó con un tótem diferente (ibíd. 49). En un mito, la concubina del emperador Diku 帝嚳, llamada Jiandi 简狄, devoró el huevo de un pájaro negro y después dio a luz a Qi 契, ancestro del pueblo Shang 商, cuyo apellido era Zi 子, que significaba huevo. Así que el tótem del clan Shang era un huevo de pájaro. Curiosamente, esta historia que tenía carácter aparentemente fantástico fue registrada en el libro histórico oficial de la Dinastía Han, *Shiji* 史记 [Registros históricos] como el origen del pueblo Shang (Sima Qian, 1997, 41), demostrando una influencia muy profunda de los mitos en la historia.

4. Mitos de las metamorfosis. Este tipo de mitos tiene como base la creencia animista. Por ejemplo, el héroe Yu, quien reencauzó las aguas desbordadas en la gran inundación y salvó a todo el pueblo, tenía la capacidad de transformarse libremente entre oso y ser humano. Lo peculiar e interesante era que, cuando su mujer le encontró por coincidencia transformado en un oso, se avergonzó tanto que finalmente se convirtió en una roca (García-Noblejas, 2007, 219-221). Por la falta de detalles, no sabemos por qué se avergonzó, pero podemos deducir que, a diferencia de las épocas más antiguas cuando era normal que las divinidades tuvieran la cabeza de un ser humano y el cuerpo de una serpiente (en el caso de Fuxi 伏羲 y Nüwa 女娲), en la época de Yu, convertirse en un animal ya no es un fenómeno bien aceptado por el pueblo porque las divinidades ya se parecían más a la humanidad en la apariencia, a saber, se hacían cada vez más *humanas*.

5. Mitos de orígenes culturales. En los mitos, las invenciones culturales siempre se atribuyen a cierta divinidad. Por ejemplo, Youchaoshi 有巢氏 [lit. el hombre que tiene nido] inventó la casa y, como resultado, el pueblo contó desde entonces con techos para abrigarse; Shennongshi 神农氏 [lit. el agricultor prodigioso] enseñó al pueblo a cultivar la tierra, además de probar cientos de hierbas para saber cuáles le servirían como medicamentos.

6. Mitos de la creación del mundo y de la humanidad. Este tipo de mitos aparece en casi todos los países, y cada uno intentó dar su propia explicación a la pregunta permanente de la humanidad: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? En la mitología china, acerca del nacimiento del universo contamos con Pangu 盘古, quien separó el cielo de la tierra y, después de su muerte, sus órganos se transformaron en montañas, sus lágrimas, en ríos (García-Noblejas, 2007, 136 y 140). Sobre la creación de la humanidad, el mito que se extiende de forma más generalizada es, sin lugar a dudas, el que cuenta la historia de cómo la diosa Nüwa *fabricó* a los seres humanos con su propia mano utilizando la tierra (Yuan Ke, 1988, 25).

7. Mitos históricos. Estos mitos aparecieron más tarde y, en aquella época, la gente ya contaba con más conocimientos sobre la naturaleza y sobre sí misma, hecho que añadió más elementos realísticos a las divinidades. Es decir, los dioses ya tenían más características humanas, y algunos eran incluso personajes históricos. Los mitos de los tres emperadores Yao, Shun y Yu pertenecen a esta categoría. En realidad, en el libro *Shiji*, uno de los registros históricos más meticulosos de China, aparecieron no sólo estos tres emperadores, sino también muchos personajes como Huangdi y Chiyou. Al escribir sobre la guerra entre ellos, sin embargo, el historiador Sima Qian 司马迁 quitó los toques míticos, como, por ejemplo, la participación de las múltiples divinidades y Yinglong 应龙 [lit. el dragón Ying] (Sima Qian, 1997, 1).

8. Mitos con características de cuentos inmortales. Aunque no consideramos parte de la mitología los cuentos de inmortales, algunos de éstos sí tienen origen en los mitos. Un ejemplo muy típico es el mito sobre Xiwangmu 西王母 [lit. la reina madre de occidente], quien pasó de ser un monstruo o una persona salvaje, posiblemente un hombre, a una reina elegante que gozaba de una vida eterna (Yuan Ke, 1988, 45-51). De este personaje observamos cómo un mito primitivo y simple se convirtió en un cuento de inmortal taoísta, mucho más complicado y con más elementos literarios y religiosos, pero de eso hablaremos más adelante.

Hay que tener en cuenta que un mito puede pertenecer al mismo tiempo a dos categorías. Por ejemplo, Huangdi es uno de los protagonistas del mito de la gran guerra que tuvo con Chiyou, pero también se considera como el ancestro del pueblo e inventor de las armas y de los pozos para regar.

Nos limitamos a aclarar las definiciones que diferentes mitólogos han propuesto sobre el mito, y presentar brevemente las posibles maneras de clasificarlos, eligiendo opiniones tanto de mitólogos chinos como occidentales. La mitología es un estudio bastante complicado que abarca conocimientos de historia, de antropología, de sociología, de literatura, entre otros campos de estudio. No profundizaremos más en este tema para que podamos dedicarnos mejor a los análisis literarios y traductológicos.

1.1.3 Cuentos folklóricos: definiciones y clasificaciones

Los cuentos folklóricos, como hemos señalado, son parte imprescindible de las narrativas en prosa de la literatura folklórica. En este apartado delimitaremos la extensión de los cuentos folklóricos mediante la comparación entre estos cuentos y los mitos, que pondrá de relieve sus características. Presentaremos también la tipología de los cuentos folklóricos propuesta por Aarne y Thompson (1995), y el modelo constante que Propp (2000) descubrió sobre ellos.

1.1.3.1 Delimitaciones del concepto

En la tabla arriba citada, Bascom destaca entre los rasgos característicos de los cuentos folklóricos el hecho de ser *ficticios*, es decir, muy posiblemente ni los narradores ni los oyentes creen que esos cuentos sean verdad. Esta actitud difiere mucho de la de los primitivos, quienes de verdad creyeron que los mitos eran explicaciones correctas del mundo que los rodeaba. Esa conclusión sobre la incredulidad del pueblo se basa en el hecho de que, según señala este mitólogo, en algunas sociedades, cuando el narrador empezaba a contar un cuento, daba consejos a los oyentes diciendo que era ficticio, y en algunas tribus como la de la Isla Trobriand y la de Yoruba incluso existía el tabú de no contar cuentos folklóricos durante el día. Sin embargo, como hemos argumentado antes, en China la separación entre los héroes de la historia y las divinidades de los mitos y de las leyendas no es tan clara, y así resulta que tampoco existe un límite exacto entre lo real

y lo ficticio. Resumió Lu Xun que las formas para registrar los cuentos sobrenaturales incluso son iguales que los registros de la vida de los seres humanos:

当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣。(Lu Xun, 2001a, 24)

... la gente de aquella época creía que aunque las costumbres de los mortales no eran las de los espíritus, estos últimos existían. Por ello registraron estos relatos de lo sobrenatural en la misma forma que las anécdotas sobre hombres y mujeres y no consideraron a las primeras como novelas y a las últimas como hechos. (Lu Xun, 2001b, 35, trad. Blanco Facal)

El folklorista Zhong Jingwen (1980, 96) también sostiene que la actitud de los oyentes hacia los cuentos es complicada, porque «tanto los narradores como los oyentes no necesariamente creen todo, pero pueden creer algo»¹⁰. Así es que en el caso concreto de los cuentos folklóricos de China, nos inclinamos a modificar en la Tabla 1 el ítem de *ficción a ficción o realidad*.

Además de la propuesta de Bascom, en la que destaca la actitud escéptica de los narradores y los oyentes y su índole secular para definir a los cuentos folklóricos, propone Stephen Benson (2003, 20) que son narraciones profundamente inestables en comparación con la literatura escrita, en los cuales existen muchas variaciones sobre un tema o un motif similar. Es decir, en el proceso de narración de los cuentos, cada narrador añadiría según su propia necesidad o gusto lo que le pareciera conveniente, y no había un texto fijo hasta que alguien los acopió y los transformó en textos escritos (incluso habría toques después de la escritura). Esta característica coincide con las propuestas de Zhong Jingwen (1980, 23-46) sobre los rasgos característicos de la literatura folklórica en general. Para una definición más concreta, ese mitólogo enfatizó el aspecto funcional, y añadió que a pesar de que se dice con frecuencia que los cuentos folklóricos sirven para el entretenimiento, «they have other important functions, as the class of moral folktales should have suggested» (Dundes, 1984, 8). Esta característica es la clave para distinguirlos de los mitos, que eran narraciones sagradas para los primitivos y que se vinculaban siempre con los ritos y los cultos. Lu Xun (2001a, 71) sostiene la misma opinión señalando que el nacimiento de este género literario obedece a dos motivos: entretener a la gente y persuadirle a ser bondadosa, y esta última es de suma importancia.

¹⁰ «说的人和听的人未必都信，也未必都不信». T. de la A.

1.1.3.2 Clasificaciones y modelos constantes

Según el mitólogo ruso Vladimir Propp (cf. Benson, 2003, 21), los cuentos folklóricos, como resultado de la creación colectiva, se parecen más a una lengua en cuanto a su estructura:

In its origin folklore should be likened not to literature but to language, which is invented by no one and which has neither an author nor authors. It arises everywhere and changes in a regular way, independently of people's will.

Como las diferentes lenguas suelen compartir ciertas similitudes en la lexicología, la morfología y la sintaxis, basándose en los temas compartidos entre los cuentos folklóricos de diferentes países y regiones, varios folkloristas han intentado construir una tipología de ellos a escala nacional y mundial. Por ejemplo, Aarne y Thompson (1995) estableció una clasificación de los temas de cuentos folklóricos a nivel mundial, y Ding Naitong (1986) creó una tipología china a base de esa clasificación universal, añadiendo características propias del país asiático. En la tipología de Aarne y Thompson (llamada también la clasificación AT), los dos investigadores enumeraron los cuentos folklóricos de más de dos mil tipos, para resumirlas en categorías como, por ejemplo, cuentos de animales, cuentos maravillosos, cuentos religiosos, chistes y anécdotas, etc.

A partir de la base de esta tipología, Vladimir Propp describió una estructura constante, parecida a una gramática para un idioma, en todos los *cuentos maravillosos* rusos, que «están clasificados en el índice de Aarne y Thompson entre los números 300 y 749» (Propp, 2000, 31). Según esta clasificación, los cuentos entre los números 300 y 749 son *cuentos de magia*, formados por (Aarne & Thompson, 1995, 7-8): adversarios sobrenaturales (núm. 300-399); esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (núm. 400-459); tareas sobrenaturales (núm. 460-499); ayudantes sobrenaturales (núm. 500-559); objetos mágicos (núm. 560-649); poder o conocimiento sobrenatural (núm. 650-699); otros cuentos de lo sobrenatural (núm. 700-749).

Propp (2000, 33-36) sacó las siguientes conclusiones tras haber realizado una serie de análisis de una gran cantidad de ellos:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes;
2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado;
3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica;
4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

El núcleo de esta teoría es, sin duda alguna, las *funciones*. El antropólogo ruso la define así: «por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (ibíd. 33). Los personajes cambian, al igual que las circunstancias, pero lo que no cambia son sus acciones. Por ejemplo, los siguientes casos no son iguales al parecer, pero en realidad tienen las mismas *funciones*, que son la *recepción del objeto mágico* y el *desplazamiento en el espacio entre dos reinos*:

1. El rey da un águila a un valiente. El águila se lleva a éste a otro reino.
2. Su abuelo le da un caballo a Sutchenko. El caballo se lleva a Sutchenko a otro reino.
3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino.
4. La reina da un anillo a Iván. Dos fuertes mozos surgidos del anillo llevan a Iván a otro reino. (ibíd. 31-32)

Se ve claramente que las frases subrayadas, que son los nombres y papeles de los protagonistas, son diferentes, pero las acciones de *dar* y *llevar* marcadas por líneas onduladas son iguales. Así es que, según la teoría de Propp, estas acciones comparten las mismas *funciones*, sin importar apenas cómo cambian los nombres de los personajes o la naturaleza de los objetos mágicos. Además de estas funciones, según el mismo teórico, «los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una *situación inicial*», en la cual «se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado» (ibíd. 37). Bajo esta premisa, en las siguientes páginas de este libro, él enumeró las 31

funciones de los personajes en el orden dictado por los cuentos mismos, pero nos limitamos a presentar unas cuantas que nos parecen más recurrentes como ejemplos:

1. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (fechoría)

8-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo (carencia)

11. El héroe se va de su casa (partida)

12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (primera función del donante)

16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (combate)

18. El agresor es vencido (victoria)

19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada (reparación)

Aunque sean muchas las funciones, el propio antropólogo opinó que no hace falta que aparezcan todas para componer un cuento maravilloso. El narrador no tiene libertad de cambiar el orden de las funciones, que es natural, porque es una secuencia básicamente lógica, pero sí puede elegir unas funciones y omitir las otras:

Se puede llamar *cuento maravilloso* desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace, que puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado, o de un modo general la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución. (ibíd. 107)

La teoría de Propp no sólo proporcionó a los folkloristas una manera de analizar los cuentos maravillosos desde un punto de vista estructuralista, sino que también dio sugerencias muy valiosas a múltiples teóricos posteriores tales como Levi-Strauss, Greimas y Roland Barthes, quienes intentaron amplificar esta teoría dedicada específicamente al análisis de cuentos maravillosos para descubrir una estructura más universal que se podría aplicar a todas las narrativas. Por ejemplo, Greimas (1973, 263-275) establece un *modelo actancial* para dejar claro los papeles (según su terminología, las *funciones*) que juegan los personajes (es decir, los *actantes*) en *cualquier forma de relato* (cf. Román Calvo, 2007, 55), buscando lo invariable en las innumerables

narraciones que existen en el mundo. Esas teorías sobre funciones nos servirán de gran uso en especial cuando intentamos comparar dos narrativas de estructuras parecidas, pero de épocas diferentes y con personajes distintos, porque de inmediato pondrán en evidencia las similitudes de argumentos a pesar de las diferencias. Según él, en una narrativa puede haber, aunque no necesariamente todos, los siguientes grupos de actantes:

1. Sujeto y objeto. Es la relación que existe entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo, que suele ser la relación más importante en una fábula. El objeto puede ser una persona o una situación (una sociedad justa), la riqueza, la felicidad, etc. Por ejemplo:

	Actante-sujeto	Función	Actante-objeto
a	Juan	quiere casarse con	María.
b	Los marxistas	quieren conseguir	una sociedad sin clases.
c	Sherezade	quiere evitar	que el rey la mate.

Cuadro 3. Sujeto y objeto. Fuente: Bal, 2009, 35.

2. Dador y receptor¹¹. En general, el dador ofrece facilidades para que el sujeto realice su objeto. El receptor, que suele ser el mismo sujeto, recibe correspondientemente esta ayuda. A veces, el dador y el receptor incluso pueden ser los mismos que el sujeto y objeto, por ejemplo en un cuento de amor puede aparecer la siguiente situación como *María está dispuesta a casarse con Juan*, donde María es, al mismo tiempo, objeto y dador; y Juan, sujeto y receptor. Listamos unos ejemplos más:

	Dador	Función	Receptor
d	La historia	lo hace imposible	para la humanidad.
e	Sus poderes narrativos	tienen ese efecto	para su propio beneficio.

¹¹ Estos términos son propuestos por Mieke Bal, y Greimas utiliza en realidad los términos de *destinador* y *destinatario* (en la versión original de francés, *destinateur* y *destinataire*). Elegimos la denominación de la primera porque así se entiende mejor en español.

Cuadro 4. Dador y receptor. Fuente: Bal, 2009, 37.

3. Ayudante y oponente. Estos dos actantes son relativamente fáciles de entender: el ayudante es el o la que ayuda al protagonista a cumplir su misión y, al contrario, el oponente le obstaculiza e incluso se lo impide. El ayudante y el oponente son, en la mayoría de los casos, personajes concretos. En el ejemplo a), *Juan quiere casarse con María*, si este Juan tiene un amigo que le ayuda para que consiga a María, es un ayudante; pero si este Juan tiene buena reputación y buen empleo, esta condición no es un ayudante, sino un dador. Hay que tener en cuenta que aquí el ayudante se refiere al que ayuda al sujeto, y el oponente es el que impide que el sujeto alcance su objeto. La determinación de un ayudante u oponente depende solamente de su relación con el sujeto cuando éste trata de lograr su objeto, sea con buena o mala intención, aplaudida por los lectores o no.

1.2 La traducción de los culturemas: teorías y técnicas

Tratándose de un proceso comunicativo intercultural, en la traducción participan múltiples agentes, como, por ejemplo, el escritor del texto original, el traductor, y el receptor del texto meta. En ese proceso, la traducción de los culturemas únicos de la cultura de partida supone, naturalmente, un problema en especial debido a la falta de conocimientos compartidos entre dos culturas diferentes. En los siguientes apartados, tras presentar de manera breve los presupuestos básicos y más relevantes del campo de la traductología, haremos un repaso sobre la clasificación de los elementos culturales y las técnicas para traducirlos.

1.2.1 La traducción como proceso de comunicación: conceptos y presupuestos

En este apartado, quisiéramos hacer un repaso panorámico sobre unos enfoques teóricos básicos de la traducción y la traductología: las diferentes formas de la traducción, la definición de esta misma, y los presupuestos básicos bajo el punto de vista funcionalista.

Jakobson (cf. Hurtado, 2016, 26) propone tres formas diferentes para la interpretación de un *signo verbal*:

1) La *traducción intersemiótica*, que se trata de una «interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal», por ejemplo, la adaptación de una novela a una película.

2) La *traducción intralingüística*, que es una «interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua», caso que no nos parece raro, porque existen numerosas traducciones de los textos escritos en el chino culto al chino vernáculo para facilitar el entendimiento de la gente contemporánea: a esto se le llama *traducción diacrónica*.

3) La *traducción interlingüística*, a la que el teórico ruso considera que es la verdadera traducción. Esta última es la traducción propiamente dicha, a la que define él mismo como la «interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua». En esta tesis, cuando mencionamos el término *traducción*, nos referimos a la traducción interlingüística y, en especial, a la que se hace por escrito. En todas estas tres modalidades, según él (cf. Rabadán, 1991, 63), no existe una *equivalencia absoluta*, pero propone que «la experiencia cognitiva puede expresarse en cualquier lengua», siempre que se superen «las barreras impuestas por la organización estructural peculiar de cada sistema». Esta afirmación sobre la experiencia cognitiva en realidad sirve como base lingüística que comprueba la viabilidad de las actividades traductoras.

La traducción se efectúa para que los que no conozcan una lengua puedan leer y entender también los textos escritos en ella. Acerca de esta actividad, Hurtado (2016, 29) propone cuatro presupuestos básicos:

1. La razón de ser de la traducción es la diferencia entre las lenguas y las culturas;
2. La traducción tiene una finalidad comunicativa;
3. La traducción se dirige a un destinatario que necesita de la traducción al desconocer la lengua y la cultura en la que está formulado el texto original;
4. La traducción se ve condicionada por la finalidad que persigue y esta finalidad varía según los casos.

En estos presupuestos, ante todo, la teórica destaca la índole comunicativa que tienen las traducciones. La traducción como un texto es, al fin y al cabo, una «unidad lingüística comunicativa» (ibíd. 507), aunque se trate de un proceso más complicado que lo ocurrido con un texto escrito en una sola lengua. Propone que en este proceso participan el escritor (emisor de partida), el lector del texto original (receptor de partida), el traductor (juega un papel dual: al mismo tiempo es el receptor de partida y el emisor de llegada), y lector del texto meta (receptor de llegada). Al mismo tiempo, intervienen factores como «lengua de partida y la de llegada; medio sociocultural de partida y el de llegada; época de partida y la de la traducción» (ibíd. 509).

Tanto el texto original como el texto meta surgen en un contexto socio-cultural, que se vincula con numerosos factores tales como la educación que reciben el escritor y los traductores, y la época en la cual se sitúan ellos. Nord (1997, 28) distingue entre la *intención* por parte del emisor, y la *función* que se vincula con los receptores, a la que define como el sentido que el texto tiene para el receptor. Propone que en una situación ideal, la intención y la función tendrían que ser idénticas. Efectúa la distinción entre las cuatro funciones a base de las propuestas de Jakobson y Bühler (cf. Nord, 2010):

1) La *función fática*. Es la función de establecer, mantener o terminar la comunicación entre el emisor y el receptor. Los saludos, los marcadores conversacionales y las fórmulas de despedida son ejemplos de esta función y, como se puede imaginar, se vincula estrechamente con la cultura y con el *código cultural* que comparte la gente en cierta comunidad.

2) La *función referencial*. Una de las funciones más importantes del texto es aludir a objetos y fenómenos, a saber, todas las *cosas* que pueden aparecer en nuestro alrededor. Esta función se basa en los conocimientos posiblemente compartidos entre el emisor y el receptor. Como en una traducción el contexto socio-cultural de la cultura meta es bien distinto al de la cultura de origen, los conocimientos compartidos entre esas dos comunidades también varían, hecho que dificulta sin duda las actividades traductorales, obligando a los traductores a buscar un equilibrio entre lo conocido y lo nuevo.

3) La *función expresiva* se refiere a que el emisor puede expresar sus actitudes, sentimientos, emociones, y también formular su evaluación hacia cierto fenómeno en un texto. La teórica propone algunas sub-funciones tales como la emotiva, la evaluadora, y

la ironía. En este último caso, el traductor tiene que tener en cuenta el sistema de valores de la cultura original, que puede ser distinto al de la cultura meta, hecho que dificultará el entendimiento por parte del receptor.

4) La *función apelativa* sirve para alcanzar cierto efecto o reacción del receptor. Abarca sub-funciones como la persuasiva, la imperativa, la publicitaria, etc. Esta función, como se puede imaginar, es la parte más problemática en la traducción porque el receptor del texto traducido tiene otra socialización cultural u otra perspectiva del mundo, y a veces un texto que provoca cierta emoción en la cultura original, no hace lo mismo con el receptor de la lengua de llegada.

La atención que se ha prestado en el aspecto comunicativo de la traducción hace que se llegue a la conclusión de que la traducción está «determinada por la *finalidad*» (Hurtado, 2016, 520), y en este proceso participan varios elementos que no sólo tienen que ver con el texto de partida, sino también con la intención del traductor y con los conocimientos que tienen los receptores de llegada de dicho texto. Así es que, dependiendo de la intención del autor, el traductor se ve obligado a elegir una o varias de las funciones del texto de partida que le parecen predominantes (a veces también es necesario optar por una que sea la más importante), y esta elección y jerarquía determinan los métodos y los signos lingüísticos que va a utilizar. En una situación ideal de perfecta equivalencia traductora, el uso que hace el receptor de partida del texto es idéntica que el que hace el receptor de llegada.

Bajo esta perspectiva funcionalista, Nord (1997, 15-26) define la traducción como:

1. Una forma de *interacción translativa*, que siempre incluye la participación de un intermediario. En las traducciones interlingüísticas a las cuales nos referimos en esta tesis, se exige la existencia de un texto de partida y de las diferencias lingüísticas y culturales.

2. Una *interacción intencionada*. La intención primordial de la traducción consiste siempre en ayudar a los destinatarios que no conozcan la lengua de partida a entender el texto original. Esta intención también se ve influenciada por diversos factores y agentes (por ejemplo la política y las circunstancias sociales) y se refleja en las estrategias que emplea para la traducción.

3. Una *interacción interpersonal*, en la cual participa agentes como: el productor del texto original; el iniciador de la traducción, que es la persona o agente que determina el comienzo y la finalidad de esta traducción; la persona que se encarga de la traducción; la persona que asume la responsabilidad encomendada; el receptor; el usuario final, que se trata de la persona que utiliza esta traducción, como, por ejemplo, material de enseñanza.

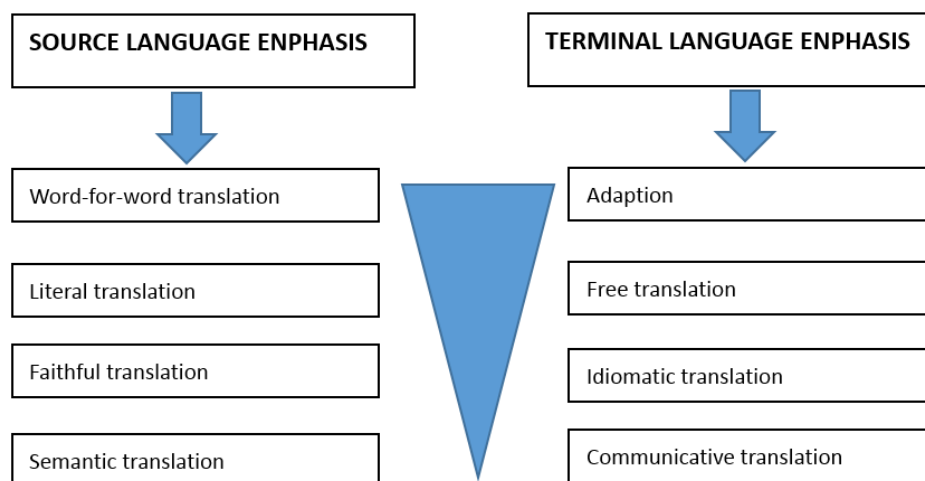
4. Una *acción comunicativa*, en la que el traductor sirve como intermediario entre la cultura de partida y la cultura meta. En este proceso, algunos signos, además de los lingüísticos, pueden ser interpretados de manera diferente al ser traducidos para receptores procedentes de diferentes culturas de llegada.

5. Una *acción intercultural*. Por lo tanto, siempre hay que tener en cuenta ambas culturas.

6. Una *acción de procesamiento textual*.¹²

Dentro del campo de la traducción, se engloban otros conceptos cuando estén relacionados a «la transformación a partir de un texto original» (ibíd. 27). Siempre existen dos extremos en el proceso de traducción: el polo original y el polo meta. O mejor dicho, la práctica traductora vacila entre «la fidelidad al original y «la libertad de adaptación al polo meta» (Rabadán, 1991, 57). Los términos para referirse a la inclinación de los traductores, aunque se difiere el uno al otro en algún sentido porque se han ido enriqueciendo su connotación, son abundantes: de la propia palabra *fidelidad* propuesta por Horacio (cf. Hurtado, 2016, 202) en la *Epistola ad Pisones* del siglo 13 a. C., a términos más sistemáticos como *extranjerización* y *domesticación* de Venuti (1995, 20) y los de *adecuación* y *aceptabilidad* de Toury (2012, 80). Newmark intenta clasificar los actos de traducción según sus relaciones con la lengua de partida y la lengua de llegada, mostrando así las diferentes escalas entre el polo original y el polo meta:

¹² En la traducción de los términos traductológicos está de acuerdo con Hurtado (2016, 528-529).



Esquema 5. Métodos de traducción en forma V. Fuente: Newmark, 1988, 45.

Con esta figura se enriquece prácticamente la división dual entre el extremo de la lengua original y el de la lengua de llegada. Con la ayuda de la forma V, muestra cómo se va disminuyendo el énfasis hacia la lengua de partida desde la *traducción palabra por palabra* hasta la *adaptación*, que es la manera más cercana al extremo del polo meta.

1.2.2 La noción de *equivalencia*

La *equivalencia* es, sin duda alguna, «condición necesaria de toda traducción» (Rabadán, 1991, 52) y concepto crucial en muchos estudios de la traductología.

Nida (1964, 165) propone dos tipos de equivalencia: la *equivalencia formal* y la *equivalencia dinámica*. La primera categoría, según el teórico, se inclina básicamente al polo original, es decir, «it is designed to reveal as much as posible the form and content of the source context». Para alcanzar esta equivalencia formal, se intenta reproducir unos elementos formales, que incluyen:

1. *Unidades gramaticales*. En este sentido, se podría: a) mantener la formulación original de las unidades gramaticales traduciendo los nombres por nombres y los verbos, verbos; b) mantener *intactas* las frases, es decir, intentar no separar y reorganizar el orden de las palabras en una frase; c) preservar los indicadores formales, como, por ejemplo, marcas de puntuación y de separaciones de párrafos, etc.

2. *Consistencia en el uso de palabras*. Esta consistencia consiste en, generalmente, la denominada *concordancia de terminología*. Es decir, el traductor tiene que intentar emplear siempre la misma palabra en la lengua meta para traducir cierto término del texto original. Esta concordancia funciona bien, en particular, en la traducción de los términos técnicos, filosóficos y religiosos, pero en algunos casos el traductor corre el riesgo de perder el sentido original del término en un texto concreto.

3. *Significados de acuerdo con el texto original*. En una traducción que aspira a la equivalencia formal, se intenta reproducir el significado de las expresiones de una manera más o menos literal, lo cual permitirá a los lectores percibir cómo funcionan los elementos culturales de la lengua original para expresar cierta idea.

El teórico (ibíd. 166) comenta que este tipo de equivalencia, pese a las ventajas arriba mencionadas, es una forma de traducción básicamente excluida salvo en circunstancias excepcionales, como, por ejemplo, en una investigación comparativa lingüística. El mayor problema de la equivalencia formal reside en que no es una manera de traducción suficientemente inteligible para la mayoría de los lectores que no conozcan ni la lengua original ni el contexto cultural de partida, hecho que provoca la necesidad de acudir con frecuencia a explicaciones entre paréntesis y a notas explicativas a pie de página para ayudar a los receptores de llegada a comprender estos elementos tanto gramaticales como culturales únicos de la cultura original.

En contraposición a la equivalencia formal, Nida propone otro tipo de equivalencia traductora: la *equivalencia dinámica*. En una traducción orientada a esta equivalencia, la atención del traductor se centra más en las respuestas de los receptores. La define el traductólogo como «the closest natural equivalent to the source-language message» (Nida, 1964, 166). Destaca tres palabras clave en esta definición: *equivalent*, que se refiere a la transmisión correcta del mensaje que la lengua original intenta transmitir; *natural*, que se orienta a la lengua meta; *closest*, que combina las dos orientaciones a base de una aproximación lo máxima posible.

Esta equivalencia tiene prioridad sobre la equivalencia formal, que Hurtado (2016, 214-216) califica de una reproducción mecánica del mensaje del texto original a la lengua receptora. Además de la definición de la equivalencia dinámica arriba mencionada, que

resulta más teórica que práctica, Nida luego acude a una definición más concreta que tiene como énfasis absoluto la respuesta de los receptores:

Cualidad de una traducción en la que el mensaje del texto original ha sido transferido a la lengua receptora, de tal modo que la respuesta del receptor es esencialmente igual que la de los receptores originales. (cf. Hurtado, 2016, 215)

Pese a las dificultades que existen para medir la respuesta del receptor, esta propuesta toma en cuenta el papel que juegan los receptores en el proceso de la traducción, y lo considera como un criterio crucial para evaluar la calidad de una traducción. Dicho en otras palabras, el texto de llegada tiene que cumplir las mismas funciones (la informativa, la expresiva, etc.) que cumple el texto de partida, produciendo las mismas reacciones en los lectores de ambas culturas.

La equivalencia dinámica representa, según el teórico (Nida, 1964, 171), el polo meta en el proceso de traducción en contraposición a la equivalencia formal, que se acerca mucho más al extremo de la lengua de partida. Para profundizar en los rasgos característicos de esa equivalencia, explica con más detalles una de sus tres palabras clave, *natural*. En una *traducción natural* se abarca dos áreas principales: la gramatical y la léxica. Son imprescindibles los cambios gramaticales en la traducción debido a las normas estructurales y gramaticales de la lengua meta, y eso generalmente no provoca problemas. En cambio, en el campo léxico, como no hay normas obvias para seguir, se generan más opciones cuando el traductor intenta elegir palabras correspondientes en la lengua meta. Propuso (Nida, 1964, 167) tres escalas en el área léxica: 1) términos que ya tienen palabras paralelas en la mayoría de las lenguas meta, por ejemplo, palabras como *river, tree, stone, etc.*; 2) términos que se emplean para identificar diferentes objetos en la lengua meta, pero con funciones parecidas; 3) términos que refieren a concreciones culturales difíciles de encontrar en otra cultura. Dada la gran diferencia que podría existir entre distintas culturas, es inevitable que haya términos que no puedan ser *naturalizados*.

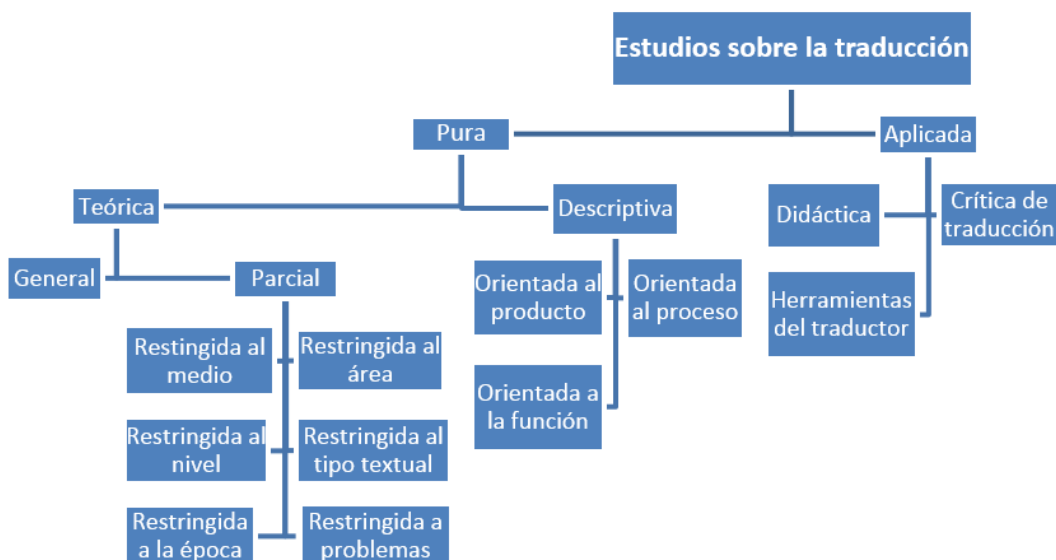
Toury (2012) no se limita a los conceptos tradicionales de equivalencia. Resume Rabadán (1991, 54) que ese traductólogo trata la equivalencia como un concepto relacional:

La cuestión ya no es si un TM es equivalente a su TO, sino qué tipo o grado de equivalencia presenta ese binomio textual TM-TO (en la escala entre los polos adecuación-aceptabilidad).

Como las traducciones se sitúan, sin lugar a dudas, en el *polisistema*, la equivalencia entre el TO y el TM también está gobernada por las *normas* de los dos polisistemas (revisaremos esos conceptos de forma más detallada en el siguiente apartado). Así que se trata de una noción funcional y relacional, que está sujeto siempre a condicionamientos contextuales: como detalla Molina (2006, 36), «a que los receptores de esas traducciones las consideren como tales, como traducciones válidas, aceptables y correctas».

1.2.3 Enfoque descriptivo de los estudios de la traducción y la *escuela de la manipulación*

Los estudios sobre la traducción empezaron desde la antigüedad. Santoyo propone cuatro etapas en el desarrollo de esta disciplina: la traducción oral; la traducción escrita; etapa en la que empezaron a aparecer reflexiones, que se remonta a la época romana de Cicerón y Horacio; la teorización de carácter sistemático de estas reflexiones (cf. Hurtado, 2016, 103). Holmes clasifica esos estudios traductológicos en tres ámbitos destacados: estudio descriptivo, estudio teórico y estudio aplicado, elaborando la siguiente figura:



Esquema 6. Ámbitos de estudios de traducción. Fuente: Hurtado, 2016, 138.

Los estudios descriptivos, según él, pueden ser los «orientados al producto, que se trata de la descripción y comparación de traducciones en el plano sincrónico y diacrónico»; los «orientados a la función», que consiste en análisis de la función de una traducción en el marco sociocultural, o análisis del contexto; y los «orientados hacia el proceso», que se dedica a la descripción de los comportamientos del traductor (ibíd. 139). En fin, estos estudios empíricos tienen como objeto de investigación una o varias traducciones concretas, hecho que los distingue de los estudios teóricos, cuyo objeto no se limita al análisis de una o un número definido de traducciones. En esos análisis orientados al texto meta, se tiene en cuenta también el papel que juegan los traductores y los otros agentes que participen en el proceso dinámico que es la traducción. Además, como se indica en su nombre, el estudio descriptivo de la traducción, en lugar de intentar dar instrucciones sobre cómo se mejorarán las traducciones del futuro, o criticar los fallos que ha cometido una versión de traducción existente, intenta simplemente admitir la existencia de dicha traducción tal y como es y analizar por qué esa traducción ha aparecido de tal forma, como propone Hermans (1985, 7-15), el estudio descriptivo «takes the translated text as it is and tries to determine the various factors that may account for its particular nature». Bajo estas perspectivas empíricas, descriptivas y sistémicas, los investigadores tratan de descubrir las causas funcionalistas que determinen las características de una traducción determinada. Tomamos como ejemplo la traducción de *Evolution and Ethics* en China en el año 1897 bajo el nombre de *Tiyanlun* 天演论 [lit. la evolución por el cielo] por parte de Yan Fu 严复, traductor de varias obras clásicas filosóficas y políticas de Occidente, quien hizo varias adaptaciones en las traducciones para satisfacer la necesidad política y social de aquel entonces:

TO	TM
<p>And in the living world, one of the most characteristic features of this cosmic process is the struggle for existence, the competition of each with all, the result of which is the selection, that is to say, the survival of those forms which, on the whole, are best adapted, to the conditions which at any period obtain; and which are, therefore, in that respect, and only in that respect, the fittest.</p>	<p>以天演为体，其用有二：曰物竞，曰天择。此万物莫不然，而于有生之类为尤著。物竞者，物争自存也... .. 天择者，物争焉而独存... .. 斯宾塞尔曰：“天择者，存其最宜者也。” (cf. He Huaihong, 2013)</p>

--	--

Como se puede ver, en la traducción china de este párrafo el traductor añadió su propia comprensión sobre el término *evolution*, dividiéndolo claramente en *wujing* (物竞) [lit. la competición entre especies] y *tianze* (天择) [lit. la selección por parte del cielo], dándoles también sus propias definiciones respectivas. Incluso citó al filósofo Spenser para mejorar su argumento, cuyas palabras no aparecieron en la versión original. En un estudio descriptivo no se va a tachar que la versión traducida no ha sido fiel a la original; al contrario, se va a describir simplemente el fenómeno, para luego investigar sobre la razón por la cual aparece este tipo de traducción: a saber, analizar las necesidades de la cultura meta, el intento del traductor, de la editorial, y de los financiadores, etc.

Hermans (1985, 7-15) califica de un «nuevo paradigma» el trabajo de los investigadores de la denominada *escuela de la manipulación*, con un enfoque descriptivo y sistémico. Ellos, en lugar de observar las maneras investigadoras orientadas únicamente por el texto de partida, empiezan a prestar más atención al texto de llegada y el marco sociocultural que lo rodea, intentando describir y analizar los fenómenos que aparecen en el proceso de la traducción. En estos análisis descriptivos no se intenta juzgar si la traducción es buena o mala, llegando a un juicio que los críticos tradicionales siempre suelen hacer, sino que se observa, mediante la acción traslativa que en realidad conecta las dos culturas, las características de la cultura de llegada y las influencias que esta circunstancia sociocultural podrá dejar sobre las traducciones. En esta escuela de la manipulación existen dos tendencias principales por parte de dos grupos de investigadores encontrados en diferentes localizaciones geográficas: el grupo de Tel Aviv representado por Even-Zohar y Toury; y el grupo europeo-norteamericano, en el cual se destaca la contribución de Holmes, Lambert, Lefevere, y el propio Hermans. Al principio, la propuesta central residen en la teoría del *polisistema* y a finales de los años 80 se empezó a tener una «orientación más ideológica» (Hurtado, 2016, 559).

Hermans (1985, 7-15) resume cuatro presupuestos básicos de esta escuela:

1) Los investigadores de esta escuela comparten la idea y la visión de que, debido a las tensiones y conflictos generados por múltiples oposiciones, el conjunto de la literatura es un sistema complejo y dinámico.

2) Están convencidos de que debe haber una interacción continua entre los modelos teóricos y los estudios de casos prácticos.

3) Se caracterizan por el enfoque descriptivo, funcional, sistémico y orientado al texto y cultura meta.

4) Se interesan por las normas y condicionamientos que rigen la producción y recepción de las traducciones, por la relación que existe entre la traducción y otros tipos de procesamientos textuales, y por el papel que juegan las traducciones tanto dentro de un sistema literario como en la interacción entre varios sistemas.

1.2.3.1 El polisistema: relaciones y oposiciones binarias

La teoría del *polisistema*, propuesta por el teórico israelí Even-Zohar en los años setenta, es uno de los pilares teóricos de la escuela de la manipulación. Bajo la convicción de que los fenómenos semióticos, que abarcan una amplia categoría tales como la cultura, la literatura y la lengua, serán estudiados con más eficacia y de manera más adecuada si son tratados como un *sistema* en lugar de un mero conglomerado de elementos dispersos. Basándose en una visión dinámica sobre dicho sistema propuesta por los formalistas rusos y los estructuralistas checos de la Escuela de Praga, Even-Zohar propuso el término del *polisistema*, que se caracteriza por su índole «dinámico y heterogéneo» (cf. Hurtado, 2016, 562). Rabadán (1991, 294) así define el polisistema:

Conjunto de co-sistemas semióticos interrelacionados de forma dinámica y regulados por normas históricas, en el que se inscriben todas las actividades behaviorísticas y sociales del ser humano, incluida la propia traducción.

El teórico israelí (Even-Zohar, 1990b) explica la connotación de su polisistema con unas oposiciones binarias:

1. Canonizado vs. no canonizado. En la literatura, ciertas propiedades se quedan canonizadas, mientras que otras siguen siendo no canonizadas. Al usar la palabra *canonizado*, el teórico se refiere a las normas literarias (es decir, los modelos) y las obras literarias (los textos) que son aceptadas como legítimas por los círculos dominantes de

cierta cultura, y son conservadas por la comunidad para convertirse en herencias históricas de esta cultura. Al contrario, las que no están canonizadas son rechazadas y consideradas como no legítimas, para luego ser olvidadas con el transcurso del tiempo. El teórico destaca en especial la competición o estimulación que supone lo no canonizado para lo canonizado, que corre con frecuencia el riesgo de ser sustituido, hecho por el cual siempre se ve obligado a esforzarse para no entrar en un estado estancado y petrificado, garantizando así la evolución del sistema.

2. Central vs. periférico. Propone, ante todo, el concepto del *repertorio*, que se define como el conjunto de las normas y elementos que rigen la producción de textos. Lo central de un polisistema coincide con el repertorio canonizado más prestigioso y, por lo tanto, cuenta con más poder que lo periférico. Igual que la oposición entre lo canonizado y lo no canonizado, este par también está en constante lucha.

3. Primario vs. secundario. Even-Zohar define lo primario como el repertorio innovador, y lo secundario como lo conservador. Si el repertorio (y el sistema) ya está establecido y es conservador, los productos (textos escritos por individuales) tienden a ser predecibles, mientras que las actividades primarias, que introducen elementos nuevos, reestructuran y amplían el repertorio existente, haciendo que los productos sean menos predecibles. La tensión y lucha entre esta oposición también son decisivas para la evolución del sistema, porque cuando lo primario ocupa el lugar dominante, habrá innovaciones, pero su perpetuación lleva consigo nuevo conservadurismo. Naturalmente, el repertorio dominante no admite elementos que posiblemente perjudican su lugar central en el sistema, y así estos elementos nuevos tienen que ser cambiados y re-traducidos para incorporarse en el viejo repertorio. Por lo tanto, la evolución del sistema se efectúa de forma paulatina y a veces incluso pasa casi desapercibida.

Even-Zohar (1990a) menciona en especial el papel que juega la traducción en la conformación del polisistema. Señala que estas actividades traslativas por parte de los traductores reflejan el estado del sistema de llegada, porque las obras traducidas de una cultura extranjera son generalmente elementos diferentes al sistema existente. Con esta visión descriptiva, propone dos situaciones opuestas:

1. Cuando la literatura traducida ocupa un lugar central. En esta situación, las obras traducidas participan activamente en la formación del polisistema, y con los elementos

innovadores ayudan a la formación de un nuevo repertorio, cumpliendo las funciones primarias. En este caso, el sistema de la literatura de la cultura receptora es generalmente joven, periférico y débil, y también puede ser que haya crisis o vacío dentro de él.

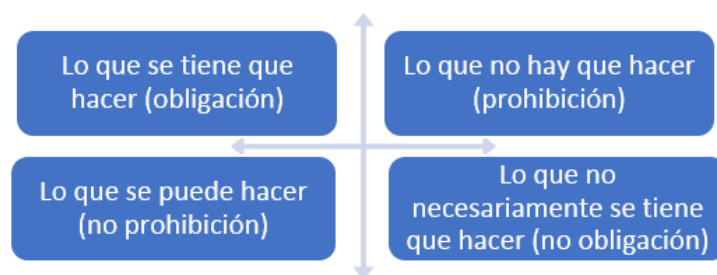
2. Cuando la literatura traducida ocupa un lugar periférico. En este caso, la literatura traducida cumple funciones secundarias y conservadoras, reforzando el repertorio ya existente. Es decir, estas traducciones son modeladas de acuerdo con las normas ya establecidas en la literatura meta. Eso ocurre cuando ésta es una literatura de fuerte tradición, donde no hay grandes cambios dentro del polisistema.

1.2.3.2 Las normas de la traducción

Toury parte de la teoría de polisistema de Even-Zohar y propone una serie de teorías descriptivas más prácticas en el campo de la traducción. Enfatiza el papel que juega el sistema receptor en las traducciones y, tratándose de actividades inter-culturales, estas traducciones tienen que ser estudiadas de una manera descriptiva, haciendo hincapié en las influencias que les podría dejar la cultura de llegada, y viceversa. Sosteniendo un punto de vista funcional y relacional hacia la noción de *traducción*, propone la teoría de las *normas*, a las que define como:

... the translation of general values or ideas shared by a community- as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate- into performance *instructions* appropriate for and applicable to concrete situations. (Toury, 2012, 63)

Es decir, son las instrucciones para guiar las actividades de traducción, dándoles estrategias y justificaciones. El teórico utiliza una figura para explicar este concepto:



Esquema 7. Extensión de las normas de la traducción. Fuente: Toury, 2012, 63.

Distingue las normas de la traducción entre varias categorías (Toury, 2012, 79-85):

1. *Normas iniciales*. Bajo la influencia de estas normas, todos los traductores se ven obligados a elegir entre los dos extremos que orientarán su futura traducción: inclinación hacia el texto y la cultura original para convertirse en una *traducción adecuada* (el término utilizado para describir este fenómeno es *adecuación*), o inclinación hacia el polo meta, observando las normas generadas dentro de la misma cultura meta para ser una *traducción aceptable* (*aceptabilidad*).

2. *Normas preliminares*. Consisten en dos tipos de consideraciones interrelacionadas: primero, la existencia y naturaleza de la política traductora; segundo, lo que atañe al asunto de traducción directa o indirecta. La primera consideración hace referencia a los factores que determinan la elección de materiales que se van a traducir, abarcando la elección de los tipos de textos (literarios o no literarios, por ejemplo), medio (escrito u oral), etc. La segunda se refiere al umbral de tolerancia para traducir desde lenguas que no sean la lengua original. El teórico propone cuatro situaciones acerca de la actitud de una comunidad hacia una traducción indirecta: permitida, preferida, prohibida o tolerada. Surgen así preguntas como: ¿cuáles son las lenguas de mediación que están permitidas, prohibidas, toleradas, o preferidas y por qué? ¿Existe una tendencia u obligación de mencionar/ignorar/camuflar e incluso negar el hecho de que una traducción sea indirecta? Y si lo menciona, ¿hace referencia también la lengua de mediación?

3. *Normas operacionales*. Esas normas, que se conciben como las que regulan las decisiones concretas que se toman en el proceso de traducción, todavía se distinguen entre *normas matriciales* que afectan la determinación de la macroestructura textual (cf. Hurtado, 2016, 565), a saber, por ejemplo, normas que ayudan a decidir si se conserva íntegramente el texto y cómo se dividen los capítulos y los párrafos, y *normas lingüístico-textuales*, que determinan la selección de los materiales lingüísticos usados para traducir del texto original al meta.

1.2.4 Los culturemas

Los *culturemas*, llamados también *elementos culturales*, *ámbitos culturales*, etc., es un concepto que ha recibido bastante atención en el campo de la traductología. En este apartado haremos un breve repaso sobre las diferentes definiciones que los traductólogos han propuesto para ellos, para luego presentar las formas para clasificarlos y las técnicas de traducción que podrían servir de referencia en su traducción.

1.2.4.1 Conceptos y clasificaciones

En el año 1945, Nida (cf. Molina, 2006, 61) distingue entre los cinco ámbitos culturales: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística. En los años sesenta Florin y Vlakhov (Florin, 1993, 122-128) proponen el concepto de *realia*, que significa *las cosas reales* en el latín medieval para referirse a los conceptos culturales, sociales e históricos que pertenecen exclusivamente a un país y que resultan extranjeros para otras naciones. A estas divisiones Newmark (1988, 95) añade los elementos paraverbales como los gestos y los hábitos, y le denomina a esos elementos culturales *palabras culturales* o *categorías culturales*. El propio término *culturema* lo propone Vermeer (cf. Molina, 2006, 66), al que define como:

Un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X.

Bajo cierta circunstancia, un fenómeno cultural puede ser comparado con el de otra cultura, y mediante esta comparación se nota con más claridad el elemento que pertenezca al extranjero. En el proceso de traducción naturalmente se compara dos culturas, la cultura original y la cultura meta, y una cultura extranjera sólo puede ser entendida mediante la comparación con nuestra propia cultura. Molina (2006, 78-79) enriqueció la definición de Vermeer proponiendo que los culturemas «no existen fuera de contexto», sino que siempre surgen en una *transferencia cultural* entre dos culturas concretas. Bajo esta perspectiva dinámica, define así el 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.

La clasificación de los ámbitos culturales o culturemas que propone esta teórica (ibíd. 79-82) se basa en las catalogaciones de los investigadores anteriores como Nida y Nord. Utilizaremos en esta tesis su clasificación de cuatro categorías porque es más concisa en comparación con clasificaciones de otros traductólogos como Nida y Newmark, y resultará más accesible para el análisis:

1. *Medio natural*: 1) ecología: flora, fauna, fenómenos atmosféricos, vientos, climas, etc.; 2) ambiente natural: paisajes naturales y creados por el hombre; 3) topónimos.

2. *Patrimonio cultural*: 1) historia, cultura religiosa y folklore: personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y movimientos artísticos, cine, música, bailes, juegos, monumentos emblemáticos, lugares conocidos; 2) cultura material: viviendas, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, en la pesca, estrategias militares, medios de transporte, etc.

3. *Cultura social*: 1) convenciones y hábitos sociales: el tratamiento a la gente, cortesía, modo de comer, de vestir y de hablar; 2) costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que guardan los interlocutores, etc.; 3) organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, pesos, etc.

4. *Cultura lingüística*: 1) la fonología; 2) el léxico. En este caso se incluyen problemas de traducción causados por la transliteración, por los refranes y las frases hechas, y por la falta de ciertas metáforas o asociaciones simbólicas en la lengua meta. Pertenecen también a esta categoría la cuestión del trasvase cultural de insultos y blasfemias, cuyo grado de aceptación varía según culturas.

Si se trata de un proceso intercultural, la traducción de estos culturemas a veces lleva consigo *interferencias culturales*, que significa «la disfunción de un concepto entre las culturas de origen y meta por estar asociados a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas-culturas» (ibíd. 82). Estas interferencias pueden tener lugar en la traducción de un concepto que tiene distintos sentidos simbólicos según culturas. Por

ejemplo, el color blanco se utiliza en funerales en China, pero en bodas en muchos países occidentales. Para evitar las interferencias negativas siempre se exigen conocimientos abundantes sobre ambos contextos culturales.

1.2.4.2 La transferencia de culturemas: técnicas de traducción

Como estos culturemas son muy característicos en una cultura específica, pueden resultar desconocidos en las otras. Así consisten en un obstáculo en el proceso de traducción, que casi siempre se basa en los conocimientos compartidos por la cultura de partida y la de llegada. Hurtado (2016, 614-615) sostiene la perspectiva funcional y dinámica y, basándose en las técnicas propuestas por Florin y Newmark, entre otros, destaca varios factores textuales y contextuales que siempre hay que tener en cuenta cuando se traducen los culturemas:

1. La relación entre la cultura de partida y la de llegada. Este factor determina primero el grado de acercamiento entre dos culturas, que pueden ser culturas cercanas con mucha similitud, o culturas lejanas. También deja influencia en la visión que tiene una cultura hacia la otra, caso que ocurre con mucha evidencia entre una cultura dominante y la otra minoritaria, y viceversa.

2. El género textual en que se encuentran los culturemas. La función de un culturema está decidida en gran medida por las características del texto en el que se inserta. Por ejemplo, una metáfora que hace referencia a algo único en la cultura de partida puede contener un sentido estético e importante si se sitúa en un texto literario, pero en un texto técnico puede servir meramente para describir mejor una máquina. Así que hace falta elegir si la mantiene o la adapta según la cultura de llegada, o simplemente la elimina.

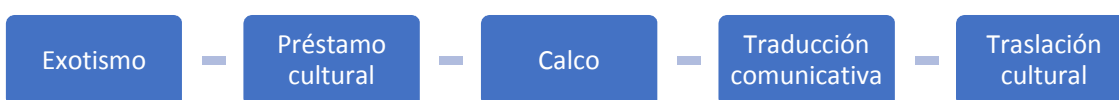
3. El lugar que ocupa el culturema en el conjunto del texto original.

4. La naturaleza del mismo culturema. Es decir, si se trata de un concepto bien conocido por muchas culturas, si es algo novedoso, etc.

5. Las características de los receptores. El nivel cultural y las motivaciones de los destinatarios a los cuales se plantea dirigir la traducción también son factores que hay que tomar en cuenta.

6. La finalidad de la traducción, o las funciones que se espera que cumpla. Este factor influye la elección de técnicas de traducción utilizados por los traductores.

En cuanto a las técnicas que se puede utilizar en su traducción, en concreto, Hervey y Higgins proponen una figura que visualiza el grado de inclinación entre la cultura de partida y la de llegada:



Esquema 8. Grado de inclinación entre la cultura original y la cultura meta en una traducción. Fuente: Hurtado, 2016, 613.

El *exotismo* es una técnica con la cual se conserva lo máximo posible los rasgos tanto lingüísticos como culturales del texto original y, en el otro extremo, la *traslación cultural* se refiere a una adaptación del texto original para satisfacer las necesidades de la cultura meta y para cumplir con las normas lingüísticas y culturales de esa cultura. Molina (2006, 101-104) amplifica estas técnicas y, basándose en las propuestas de varios teóricos, las categoriza como las siguientes (intentamos añadir unos ejemplos de la traducción sino-castellano en las más vinculadas con la traducción de culturemas):

1. Adaptación: sustituir un culturema por otro propio de la cultura meta.

2. Ampliación lingüística: añadir elementos lingüísticos.

3. Amplificación: añadir explicaciones e informaciones que no aparece en el texto original, sea en forma de notas a pie de página o simplemente intercaladas en el texto meta.

4. Calco: traducir literalmente una palabra, una frase o un culturema.

5. Compensación: explicar en un lugar distinto al original donde aparece una palabra o frase, que generalmente debido a las dificultades lingüísticas no pueden ser traducidos en su ubicación original.

6. Comprensión lingüística: utilizar menos palabras en el texto meta para interpretar una frase del texto original. (Oposición: ampliación lingüística)

7. Creación discursiva: el traductor establece una equivalencia según el contexto, que sería imprevisible e incluso incomprensible si no existiera ese contexto.

8. Descripción: sustituir un elemento por la descripción a éste.

9. Equivalente acuñado: utilizar una expresión hecha y reconocida por el diccionario o por el uso lingüístico de la cultura meta, aunque no sea la misma del texto original.

10. Generalización: usar un término más general o neutro que el texto original.

11. Modulación: cambiar el punto de vista o la focalización del texto original.

12. Particularización: usar un término más concreto que el texto original. (Oposición: generalización)

13. Préstamo: introducir una palabra o una expresión tal y como es del texto original en la traducción. Puede ser un préstamo puro, sin ningún cambio, o con cambios ortográficos según las reglas de la lengua de llegada.

14. Reducción: reducir en el texto de llegada alguna información que aparece en el texto original.

15. Substitución: reemplazar elementos lingüísticos por los paralingüísticos, que se usa generalmente en las interpretaciones.

16. Traducción literal: traducir palabra por palabra una frase o una expresión, pero no una sola palabra. Cuando se usa esta técnica, la traducción cumple con los requisitos que propone Nida (1964) sobre la equivalencia formal.

17. Transposición: utilizar una categoría gramatical distinta a la del texto original.

18. Variación: cambiar los elementos lingüísticos o paralingüísticos, por ejemplo, tono, estilo, dialecto, etc.

2. NARRACIONES EXTRAORDINARIAS DE CHINA: MITOS, CUENTOS MARAVILLOSOS Y ADAPTACIONES

En este capítulo, haremos un repaso conciso sobre los temas más recurrentes en los mitos, los cuentos maravillosos y los cuentos religiosos de China con el fin de facilitar los análisis comparativos entre ellos y las obras de Mo Yan. Repasaremos seis categorías de los mitos chinos con unos ejemplos representativos: mitos de la creación, mitos de ancestros, mitos de la naturaleza, mitos de orígenes culturales, mitos del tótem, y mitos de héroes. De forma parecida, expondremos los cuentos más conocidos en la categoría de los cuentos maravillosos y de los cuentos religiosos, siguiendo la clasificación de Ding Naitong (1986).

2.1 Los mitos

La mitología china es bien distinta en varios aspectos de la mitología griega. Lu Xun (2001a, 10) enfatiza la falta de una obra ensamblada de los mitos porque la mayoría de ellos están prácticamente dispersos en varios libros históricos, ficticios, e incluso colecciones poéticas. El investigador da tres razones por este fenómeno:

1) Las condiciones naturales del valle del Río Amarillo no eran tan favorables como para aliviar el trabajo duro al que se enfrentaban los pueblos que vivían allí, y, por lo tanto, siempre prestaban más atención a lo realístico en lugar de lo imaginario. Ese argumento ha sufrido réplicas por parte de Mao Dun 茅盾 (cf. Ma Chanyi, 1995, 129-130), quien alega el ejemplo de la mitología nórdica.

2) El confucianismo, que ocupaba un lugar decisivo en el campo de la política y de la filosofía de la antigua China, también se centraba más en cuestiones del mundo real en lugar del más allá, hecho que dificultó aún más la conservación de los mitos.

3) La indiferencia entre el mundo de dioses y el de la gente común, o el hecho de que una persona también podía convertirse en un dios (o un inmortal taoísta), provocó la confusión entre mitos y cuentos folklóricos más recientes.

Mao Dun (ibíd. 123-142) destacó lo dinámico y lo complicado que era el sistema de los mitos chinos, proponiendo que la fragmentación de la mitología china se debía al hecho de que, en el norte, el centro y el sur de China se habían desarrollado por su propia cuenta diferentes sistemas de mitos, pero por diversas razones gran parte de ellos desaparecieron con el transcurso del tiempo. Lo que quedó era en realidad una mezcla de fragmentos de estos tres sistemas, por lo cual faltaba una historia ininterrumpida y uniforme.

García-Noblejas (2007, 62-72) así resume los tres rasgos característicos de las fuentes de los mitos chinos: la *dependencia*, es decir, estos mitos se insertan en los textos filosóficos, históricos y poéticos; la *brevedad*, porque su función es simplemente ilustrar cierto concepto filosófico o histórico, así que no hace falta desarrollarlos; y la *dispersión*, a saber, el mismo mito puede ser empleado en textos de diversas corrientes y escuelas, mostrando una gran riqueza semántica.

No intentamos hacer un registro completo de los mitos, que sería una tarea demasiado ambiciosa para realizar en un espacio tan limitado como este capítulo. Elegiremos, en cambio, unos temas más representativos y recurrentes para ilustrar de qué se trata básicamente la mitología china. Seguimos la categorización establecida principalmente por el mitólogo chino Wang Zengyong (2007, 38-40) que hemos citado en el apartado 1.1.2.2, pero quitamos la categoría de *cuentos de los inmortales* porque sostenemos la idea de que no son mitos sino una categoría separada y típica de China.

2.1.1 Mitos de creación del mundo y de la humanidad

Según la *Enciclopedia Británica*, los *mitos de creación*, también llamados *mitos cosmogónicos*, son las narraciones simbólicas del origen del universo, y a diferencia de los mitos de orígenes culturales, sirven como base para una cultura tanto en el sentido filosófico como en el teológico:

The initial ordering of the world through the cosmogonic myth serves as the primordial structure of culture and the articulation of the embryonic

forms and styles of cultural life out of which various and differing forms of culture emerge.¹³

Se dividen en cinco categorías los mitos de este tipo:

1. Creación por un ser supremo. En este caso, el creador tenía que ser muy poderoso e inteligente. Antes de la Creación, que fue un proceso consciente y ordenado dependiendo totalmente de su voluntad, había vivido solo en el mundo. Generalmente era un dios del cielo.

2. Creación mediante una aparición. El poder creativo estaba latente bajo la tierra. Parecido al crecimiento y parto de un feto, se trataba de un poder propio, progresivo e interior.

3. Creación por los padres del mundo. En esta categoría, el mundo era percibido como descendiente de una pareja primordial. La madre y el padre simbolizaban respectivamente la Tierra y el Cielo. La separación de éstos se debió generalmente a que sus descendientes exigían más espacio o más luz.

4. Creación desde un huevo cósmico. El origen del mundo era un huevo que simbolizaba el caos prior a la creación, y su ruptura marcó el comienzo de un nuevo orden.

5. Creación por buzos que descubrieron tierra. Antes de la creación, en el mundo sólo había aguas indiferenciadas. Un animal se sumergió en el agua y encontró una pequeña porción de tierra, que se convertiría en el origen de un continente.

6. Creación por la muerte de un gigante. Con la metamorfosis de un gigante muerto, se crearon el mundo, el sol, la luna, el viento, las montañas, los ríos, etc.¹⁴

En la mitología china, los mitos de creación con más popularidad y mayor difusión pertenecen a los tipos 4 y 6, y los protagonistas son Nüwa 女媧 y Pangu 盘古 respectivamente.

¹³ <https://www.britannica.com/topic/creation-myth#toc142144main>. Fecha de consulta: 2-11-2017.

¹⁴ Esta categoría la ponemos aquí para facilitar la lectura, pero en realidad fue propuesta por el mitólogo japonés Takagi Toshio como otro tipo de creación terrestre junto con la creación desde un huevo cósmico. (cf. Ye Shuxian, 1992, 325-326)

2.1.1.1 Nüwa

Sobre esta diosa existen tres mitos: la creación del mundo, la creación de los seres vivos y la reparación del cielo derrumbado por la lucha entre dos dioses.

1. Creación del mundo. El mitólogo Yuan Ke (1988, 25-26) propone que, observando las reglas del desarrollo histórico del matrilineaje al patrilineaje, al principio la creación del mundo no se debía atribuir a un creador masculino como Pangu, sino a una creadora. Cita unas frases, aunque sean breves y fragmentadas, de *Shanhaijing* 山海经 [Libro de los montes y los mares] y de *Shuowen jiezi* 说文解字 [Diccionario de comentarios y explicaciones a caracteres]:

有神十人，名曰女娲之肠，化为神，处栗广之野，横道而处。
(Yuan Ke, 1992, 445)

Estas diez personas-espíritus son los llamados Nüwazhichang o “intestinos de Nüwa”, pues son una metamorfosis de sus intestinos en espíritus; están por la zona sin cultivos de Liguang y son como intestinos caídos en los caminos, cuyo paso cortan e impiden. (Yao Ning & García-Noblejas, 2000, 223-224)

媧，古之神圣女，化万物者也。(Yuan Ke, 1988, 25)

Wa, diosa de la antigüedad, se convirtió en todo. (T. de la A.)

Pertenece a la categoría núm 6, porque el mundo fue creado por la metamorfosis de la creadora Nüwa.

2. Creación de los seres vivos. Se encuentra en *Huainanzi* 淮南子 un registro sobre la creación de esta diosa de los seres humanos con la ayuda de otros dioses:

黄帝生阴阳，上骈生耳目，桑林生臂手：此女娲所以七十化也。
(cf. Yuan Ke, 1985, 43-44)

Huangdi le ayudó a distinguir el *yin* y el *yang*, Shangpian hizo las orejas y los ojos, Sanglin elaboró los brazos y las manos: así Nüwa fabricó a numerosos seres humanos. (T. de la A.)¹⁵

¹⁵ La traducción literal de la última frase tiene que ser *setenta seres humanos*, pero no se refieren a un número exacto. Sobre el uso del número *setenta* y su significado filosófico, véase el argumento de Ye Shuxian (1992, 240-241).

Y más tarde viene el mito, con muchos más detalles, de que Nüwa hizo a los hombres con tierra amarilla:

俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引絙于泥中，举以为人。(ibíd, 44)

Se cuenta que después de la separación del cielo y la tierra, no había ningún ser humano. Nüwa modeló la tierra amarilla para hacer personas pero era demasiado trabajo y ella se fatigó. Por lo tanto introdujo al barro una sogá, lo levantó y así aparecieron más hombres. (T. de la A.)

Además de estas dos formas de creación por parte de Nüwa, existe otra versión señalando que fueron esta diosa y su hermano-esposo Fuxi quienes crearon la humanidad. Wen Yiduo 闻一多 (cf. Ma Changyi, 1995, 683-693) propone esta teoría, alegando los descubrimientos arqueológicos de dibujos y de esculturas de piedra en los cuales se mostraba la imagen de dos personas, un hombre con nota clara del nombre de Fuxi, y una mujer con colas de serpiente entrecruzadas. Se suma a sus argumentos una serie de mitos de varios grupos étnicos de China en los cuales se cuentan que sólo estos dos hermanos se salvaron en la gran inundación que había destruido todo el mundo, quienes luego se casaron y tuvieron hijos, y que todos los seres humanos eran sus descendientes.

3. Reparación del cielo derrumbado. En el mismo *Huainanzi* se halla el mito de reparación del cielo por parte de la diosa:

往古之时，四极废，九州裂，天不兼覆，地不周载，...于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，...积芦灰以止淫水。(Yuan Ke, 1985, 44)

En los tiempos más remotos, las Cuatro Columnas se deterioraron y las Nueve Regiones se resquebrajaron de tal modo que el cielo perdió la horizontalidad y la tierra dejó de sostenerlo bien por todas partes... Así que Nüwa reparó primero el cielo azul con piedras de cinco colores que fundió y luego lo levantó usando las patas cortadas de una tortuga gigante a modo de cuatro columnas... y detuvo las malas aguas que se habían desbordado por medio de diques que construyó con la ceniza de las cañas quemadas. (García-Noblejas, 2007, 175)

Aunque se trata de un mito del derrumbamiento y reparación del cielo, su núcleo es realmente la inundación universal y la lucha contra ella, porque tanto las piedras como las cenizas en realidad son instrumentos para parar el agua. Además, el mismo hecho de derrumbar el cielo puede ser una metáfora de lluvias incesantes en muchas obras literarias más recientes, por ejemplo:

“这死天，要下多久呢，天河的底子八成被捅漏了。” (Mo Yan 2012a, 275)

Odio este tiempo. ¿Hasta cuándo va a llover? Se le habrá roto el fondo a la Vía Láctea. (Mo Yan, 1992, 392, trad. Poljak)

2.1.1.2 Pangu

Los mitos del creador Pangu han gozado de un arraigo mayor en la mentalidad china durante siglos, aunque su aparición fue más tardía, y todavía existen debates sobre su origen. Existen dos versiones sobre este creador:

1. Creación dentro de un huevo cósmico. En *Sanwuliji* 三五历纪 [Historia de los Tres Soberanos y de los Cinco Emperadores] del siglo III, aparece el mito de separación entre el cielo y la tierra:

天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地。... 天日高一丈¹⁶，地日厚一丈，盘古日长一丈，如此万八千岁。天数极高，地数极深，盘古极长。(cf. Ye Shuxian, 1992, 326)

El cielo y la tierra estaban juntos como un huevo, dentro del cual nació Pangu. Habían pasado dieciocho mil años hasta que se separaron. El *yang* era claro y subió para convertirse en el cielo, mientras que el *yin* era turbio y descendió haciéndose la tierra... Durante estos años, el cielo fue subiendo una *vara* al día, y la tierra fue bajando otra vara, mientras Pangu fue creciendo tanto cada día. Así que el cielo llegó al máximo de su altura, la tierra al tope de profundidad, y Pangu el máximo de su tamaño. (T. de la A.)

2. Creación por la muerte del gigante. En este caso, después de la muerte, el cuerpo de Pangu se convirtió en todos los fenómenos naturales y así se creó el mundo, como lo registrado en *Shuyiji* 述异记 [Registros de anomalías]:

昔盘古氏之死也，头为四岳，目为日月，脂膏为江海，毛发为草木。... 先儒说，泣为江河，气为风声为雷，目瞳为电。古说，喜为晴，怒为阴。吴楚¹⁷间说，盘古氏夫妻，阴阳之始也。(cf. Ye Shuxian, 1992, 325)

¹⁶ *Zhang* 丈 es una medida de la antigua china, que equivale a unos dos o tres metros según lo regulaban varias dinastías. La traducción de *vara* fue propuesta por García-Noblejas (2007, 134).

¹⁷ Wu 吴 y Chu 楚 son zonas del tramo medio y bajo del Río Yangtze.

Después de la muerte de Pangu, su cabeza se convirtió en los cuatro montes, los ojos en el sol y la luna, la grasa en los ríos y el mar, los pelos en plantas. Según algunos estudiosos de la antigüedad, sus lágrimas se transformaron en ríos, su respiro en viento, su voz en trueno, sus ojos en relámpago. Su alegría se convirtió en los días soleados y su furia, los nublados. Otras leyendas de la zona Wu y Chu cuentan que Pangu y su mujer eran el origen de *yin* y *yang*. (T. de la A.)

Algunos mitólogos e historiadores (cf. Yuan Ke, 1979, 1-15; Ye Shuxian, 1992, 323-329) sostienen la idea de que ambas versiones del mito de Pangu provenían de mitos de los grupos étnicos del sur de China e incluso de los mitos de la India, que se introdujeron en China junto con los clásicos budistas. Alegan que, en primer lugar, tienen gran similitud en el contenido, por ejemplo, el universo era al principio un huevo, y las diferentes partes del cuerpo del gigante se convirtieron en fenómenos naturales; en segundo lugar, la coincidencia de su período de aparición con la oleada de traducción de los clásicos budistas.

2.1.2 Mitos de los ancestros del clan: Huangdi y su guerra con Chiyou

Huangdi 黄帝 [lit. el emperador amarillo] es sin duda una de las figuras más importantes de la mitología y de la historia antigua china. Además de ser un dios multifacético que cuenta con varias habilidades, ha sido reconocido como el ancestro del pueblo chino. Es el ancestro de figuras tan famosas como Yao, Shun y varios emperadores de la antigüedad como Zhuanxu 颛顼 y Diku. Hasta hoy en día, los chinos nos llamamos *yanhuang zisun* (炎黄子孙) [lit. descendientes de Huangdi y Yandi].

Al principio Huangdi era el dios del trueno. Después de ganar una serie de batallas con Yandi y con Chiyou, descendiente del Yandi, se convirtió en el emperador que reinaba todo el territorio. Según el mitólogo Yuan Ke (1988, 30), esta guerra entre los tres dioses era en realidad una guerra entre dos tribus, que duró muchos años. Citamos el registro del historiador Sima Qian de la Dinastía Han:

炎帝欲侵陵诸侯，诸侯咸归轩辕¹⁸。轩辕乃修德振兵，... 教熊罴貔貅羆虎¹⁹，以与炎帝战于阪泉之野。三战，然后得其志。蚩尤

¹⁸ Xuanyuan 轩辕 era el apellido de Huangdi.

¹⁹ Son nombres de unos animales fieros y legendarios de la antigua china.

作乱... 于是黄帝乃征师诸侯，与蚩尤战于涿鹿之野，遂禽杀蚩尤。而诸侯咸尊轩辕为天子... 是为黄帝。(Sima Qian, 1997, 1)

Yandi planteaba invadir a otros estados, cuyos reyes acudieron a Xuanyuan. Éste entonces preparó bien los ejércitos... entrenó al oso, zorro, *pi*, *xiu*, *chu*, y tigre, para luchar contra Yandi en el campo de Banquan. Con tres batallas le venció. Chiyou se rebeló... y Huangdi convocó a los reyes para luchar contra él en el campo de Zhuolu y lo mató. Así que estos reyes le reconocieron como hijo del cielo,... con el nombre de Huangdi. (T. de la A.)

Una de las batallas más encarnizadas tuvo lugar entre Huangdi y Chiyou. Cuentan que éste último era el Dios de la Guerra con un gran talento guerrero, inventando varias armas como *ge* (戈) [lit. daga] y *mao* (矛) [lit. lanza] (Yuan Ke, 1985, 339). En el registro histórico que acabamos de citar, Sima Qian (1997, 2604), quien tenía la fama de ser muy cuidadoso en elegir los datos históricos que entrarían en su libro, declaró que «no me atrevo a hablar sobre las anomalías registradas en *Shanhaijing* e *Yubenji*»²⁰. Así que en su narración de esta batalla, salvo la participación de unos animales (incluso este registro puede ser verdadero, porque entrenar los animales para que participen en las guerras también era común en la antigüedad), no se abarca ningún elemento sobrenatural. En los mitos, al contrario, fue una batalla sobrenatural entre dioses:

蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水，蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。(cf. Yuan Ke, 1992, 490-491)

Cuando el Emperador Amarillo supo que Chiyou estaba fabricando armas para luchar contra él, envió al dragón Ying a luchar contra Chiyou en la zona sin cultivos de Yizhou; acumuló para la lucha el dragón Ying una gran cantidad de agua, pero su fuerza fue aplacada por los grandes vientos que los espíritus de la Lluvia y el viento, a petición de Chiyou, levantaron en su contra. Ordenó entonces el Emperador Amarillo a Ba que bajase del Cielo y detuviese aquellas lluvias, y lo hizo y dio muerte a Chiyou. (Yao, Ning y García-Noblejas, 2000, 237)

Los mitos sobre ancestros siempre se vinculan estrechamente con la historia. Karl Theodor Jaspers (cf. Zhao Peilin, 1995) propone que cuando los seres humanos primitivos intentaban describir la historia, lo hacían siempre con la ayuda de los conceptos mitológicos, porque existía una creencia arraigada de que uno o varios dioses controlaban cualquier suceso histórico. Opina Zhao Peilin que en la antigua China es especialmente difícil distinguir entre la historia y la mitología, porque desde hace cuatro o cinco mil años, el culto a los ancestros, en lugar del culto a la naturaleza en la antigua Grecia,

²⁰ «至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言之也». T. de la A.

empezó a ocupar un lugar predominante en las actividades religiosas. Así que les fueron dotando a los ancestros, quienes habían contribuido a la fundación o el desarrollo de la tribu, poderes divinos y supernaturales, convirtiéndolos en dioses protectores de ella misma. Luego, con el desarrollo de esta tribu y con el enriquecimiento de las creencias religiosas, esos ancestros-dioses se fueron transformando cada vez en más poderosos.

Contrario a este proceso de *divinizar* la historia, simultáneamente se estaban convirtiendo los mitos en historias, porque, al fin y al cabo, los primitivos trataron los mitos como sucesos reales. El mitólogo Mao Dun (cf. Ma Changyi, 1995, 130) señala que es una de las razones por las cuales los mitos chinos son fragmentados, porque al transformarse en registros históricos, que en la mayoría de los casos eran registros oficiales, los historiadores casi siempre se decantaron por quitar los elementos que les parecían *demasiado fantásticos*, hecho que hizo se perdieran numerosos registros mitológicos. Por ejemplo, en el caso de Huangdi, el historiador Sima Qian lo describió como un emperador con mucha virtud en vez de un dios. Zhao Peilin (1995) incluso señala que los líderes de las tribus primitivas que realmente existieron a veces carecían incluso de nombres, pero en los mitos se les añadió nombres y un árbol familiar completo, junto con capacidades y virtudes, datos que luego aparecerían en los registros históricos.

2.1.3 Mitos de la naturaleza

Los mitos de la naturaleza reflejan, en especial, la creencia del animismo. Es decir, los seres primitivos creían que todas las cosas que les rodeaban, como, por ejemplo, el sol, la luna, el río, las plantas y los animales, eran seres vivos y tenían sentimientos. Mao Dun (cf. Wang Zengyong, 2007, 175) define este tipo de mitos como «los que dan explicaciones a todos los fenómenos naturales»²¹, abarcando un ámbito muy amplio sobre historias de los dioses del sol, de la luna, de la lluvia y del viento, incluyendo también cuentos que dan explicaciones a los cambios entre día y noche, la forma de cierto animal o planta, etc. En el apartado 1.1.2.2, nos hemos referido ya a unos dioses que controlaban los fenómenos naturales, quienes participaron en la guerra entre Huangdi y Chiyou:

²¹ «自然界的神话即是解释一切自然现象的神话». T. de la A.

Yinglong era el dios del agua; Fengbo 风伯 [lit. el señor de los vientos] y Yushi 雨师 [lit. el maestro de las lluvias] tenían la capacidad de controlar respectivamente el viento y la lluvia; Ba era la diosa de la sequía.

Los mitos del sol y de la luna, entre otros mitos de la naturaleza, ocupan un lugar de suma importancia en la mitología china y también son componentes imprescindibles en los mitos de todo el mundo. Según *Shanhaijing*, dos diosas, ambas esposas de emperador Dijun 帝俊, dieron luz al sol y a la luna:

东海之外，甘水之间，有羲和之国。有女子名曰羲和，方浴日于甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日，常浴日于甘渊。(cf. Yuan Ke, 1992, 438)

En zonas extranjeras, más allá del Mar del Sureste, por donde fluye el río Gan, está el país Xihe. Xihe es el nombre de una mujer que está bañando a los soles en el lago Gan; fue mujer del emperador Jun y madre de los diez soles. (Yao Ning y García-Noblejas, 2000, 220)

有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。(Yuan Ke 1992, 463)

Esta mujer, que está empezando a bañar las Lunas, es Changyi, mujer del emperador Jun y madre de las doce Lunas. (Yao Ning y García-Noblejas, 2000, 228)

Los mitos de la luna se convirtieron luego en cuentos de inmortales cuyo protagonista era Chang'e 嫦娥, los cuales detallaremos luego. El sol inspiró la creación de numerosos mitos debido a sus movimientos diarios. Al principio la gente creía que un pájaro (o un cuervo) negro llevaba el sol sobre su espalda:

大荒之中，有山名曰肇摇顛羝。上有扶木，柱三百里，其叶如芥。有谷曰温源谷。汤谷上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌。(Yuan Ke 1992, 408)

En las grandes zonas remotas se eleva este monte, llamado Nieyaoqundi, en el que hay un hibisco cuyo tronco mide trescientos *li* de altura y cuyas hojas son semejantes a las hojas de la mostaza. También está allí el valle Wenyuan. Y el valle Tang, en el que hay este hibisco en el que, cuando entra un sol, ya hay otro dispuesto para salir, todos a lomos de un cuervo trípodo. (Yao Ning y García-Noblejas 2000, 212)

Más tarde, el pájaro se convirtió en un carruaje arrastrado por seis dragones, y la diosa Xihe 羲和, que era la madre de los soles en otras versiones, se transformó en la conductora (Wang Zengyong, 2007, 199). El poeta Qu Yuan 屈原, del período de los

Reinos Combatientes, mencionó el trabajo de esta diosa en su poema *Lisao* 离骚 [Aflicción de la despedida] y *Tianwen* 天问 [Preguntas al cielo]:

吾令羲和弭节兮，

望崦嵫而勿迫。

Pido a Xihe que baje su látigo y decelere su paso,
impidiendo que el sol se acerque al monte Yanzhi.

羲和之未扬，

若华何光? (Huang Shouqi & Mei, Tongsheng 1984, 17-18 y 60-62)

Xihe todavía no ha levantado su látigo,

¿por qué la flor del árbol Ruo ya se ha iluminado?²² (T. de la A.)

Este tipo de mitos de la naturaleza muestra la curiosidad de los seres humanos por los fenómenos naturales y refleja, asimismo, la gran imaginación que tenían ellos. Consiste siempre en una parte imprescindible en la mitología de todos los pueblos.

2.1.4 Mitos de orígenes culturales

Los mitos de orígenes culturales, según Wang Zengyong (2007, 280), son los que conciernen a «la invención y descubrimiento en la época primitiva de los objetos del ámbito cultural, de técnicas de elaboración y agricultura, y de maneras para mejorar la vida»²³. Los ejemplos de esta categoría se encuentran con facilidad en todo el mundo: el descubrimiento del fuego, la invención de la agricultura, el descubrimiento de las plantas para curar enfermedades, etc. En realidad, ninguno de estos descubrimientos e invenciones pudo atribuirse a una sola persona: se debían a la colaboración de varias personas, y el proceso de descubrimiento podía durar años e incluso siglos. Según el mismo mitólogo, la acción de divinizar los orígenes culturales refleja el modo de pensar de los seres primitivos, quienes inventaron prácticamente a un dios para asumir la

²² Según las notas que añadieron estos dos investigadores, el monte Yanzhi es el lugar donde se pone el sol; el árbol Ruo está en el monte, y cuando el sol vuelve a ese árbol, su flor se ilumina.

²³ «人类早期发现和创造各种文化性事物以及生产技术生活技能的神话». T. de la A.

responsabilidad de dichos descubrimientos porque creían que todo lo que tenían fue regalo de los dioses (ibíd.). En la mitología china, la característica más destacada de este tipo de mitos es, de nuevo, su brevedad: generalmente están escritos en unas frases breves, y la estructura también es parecida (ibíd. 281). Presentaremos unos personajes de suma importancia de este tipo de mitos:

1. Suirensi 燧人氏 [lit. persona de fuego]. Se dice que este hombre descubrió el fuego y le enseñó al pueblo a cocinar:

国有火树，名燧木，... 折枝相钻，则火出矣。... 后世圣人... 目此树表，有鸟若鸚，以口啄树，粲然火出。圣人感焉，因取小枝以钻火，号燧人氏。

燧人始钻木取火，炮生为熟，令人无腹疾，有异于禽兽，遂天之意，故为燧人。(Yuan Ke, 1985, 440-441)

... En aquel país había un árbol de fuego que se llamaba Suimu... si uno cogía una rama y la frotaba contra el árbol, aparecería fuego... Un santo²⁴ vio que en este árbol había un pájaro que se parecía a un águila que lo picoteaba, y con cada picoteo salía fuego. Esta escena le inspiró, y cogió una rama pequeña para luego sacar fuego. Entonces le llamaron Suirensi.

Suiren frotó la madera contra el árbol para obtener fuego, y cocinó lo crudo, haciendo que los seres humanos no padecieran de enfermedades del vientre, y que se difieran de los animales. Sus comportamientos obedecieron las órdenes del cielo, y por eso se llamaba Suiren.²⁵ (T. de la A.)

2. Shennongshi 神农氏 [lit. el agricultor prodigioso]. Según los registros mitológicos, Shennong es el apodo de Yandi (cf. Yuan Ke, 1985, 299), y le llamaban así justamente porque inventó la agricultura:

神农之时，天雨粟。神农遂耕而种之，作陶冶斤斧，为耒耜锄耨，以垦草莽。然后五谷兴助，百果藏实。(ibíd.)

En los tiempos cuando vivía Shennong, llovió mijos. Entonces arregló la tierra desierta para cultivarlos, fabricando herramientas agrícolas. Sólo después de eso, crecieron bien los cinco tipos de cereales y todas las frutas. (T. de la A.)

²⁴ Traducida como *santo*, la palabra *shengren* 圣人 en chino clásico en realidad no tiene sentido religioso, y se refiere sólo a las personas sabias y justas.

²⁵ Son párrafos originalmente recogidos en *Taipingyulan* 太平御览, en los volúmenes 869 y 78.

Más aún se le atribuyó la distinción entre las hierbas que podían servir como curas a las enfermedades y las venenosas, porque probó centenares de ellas:

故者，民茹草饮水，采树木之实，食羸蠃之肉，时多疾病毒伤之害。于是神农乃始教民播种五谷... 尝百草之滋味，水泉之甘苦，令民知所辟就。当此之时，一日而遇七十毒。(ibíd.)

En la antigüedad, la gente comía hierbas y bebía agua, colectaba frutas en árboles, comía moluscos bivalvos y caracoles. Padecía de enfermedades, sufría intoxicación, y se hería con frecuencia. Entonces Shennong enseñó al pueblo a cultivar la tierra... Probó cientos de hierbas y fuentes para saber si eran buenas, para ayudar al pueblo a saber si podían acercarse a ellas. Cuando hacía eso, se intoxicó setenta veces al día. (T. de la A.)

3. Huangdi. En apartados anteriores, hemos mencionado ya varias veces a este emperador: era al principio el jefe de una tribu muy potente, y luego se convirtió en un dios que reinaba todo el país y, al final, ha sido uno de los ancestros venerados por todos los chinos. Siendo uno de los dioses más importantes de la mitología china, se le atribuyó numerosos descubrimientos e invenciones, por ejemplo (Wang Zengyong, 2007, 282-283):

1) El descubrimiento del fuego y de la cocina (en otras versiones el fuego fue descubierto por Suirenshi);

2) La utilización de los pozos como fuente de agua;

3) La invención de las ropas y viviendas;

4) La invención del carruaje;

5) La invención del carruaje con brújula.

4. Fuxi 伏羲. Como hemos escrito, Fuxi aparece en algunas versiones del mito de creación de la humanidad como esposo y hermano de Nüwa y creador masculino de los seres humanos. Además de este papel importante, se le atribuyó la invención de *bagua* 八卦 [lit. los ocho cambios], de la adivinación, y de la escritura:

坐于方坛之上，听八风之气，乃画八卦。(Yuan Ke, 1985, 163)

Se sentaba en un altar cuadrado, escuchando al viento de ocho direcciones y así dibujó *bagua*. (T. de la A.)

古者伏羲氏之王天下也，始画八卦，造书契，以代结绳之政，由是文籍生焉。(Lü Simian, 2011, 160)

En la antigüedad, cuando Fuxi era el rey de todo el mundo, dibujó *bagua* e inventó la escritura para reemplazar el artilugio de recordar historias mediante nudos en cuerdas: de aquí aparecerían libros. (T. de la A.)

Otra versión más popular cuenta que la escritura fue inventada por Cangjie 仓颉, quien se inspiró en la forma de las huellas que dejaban los pájaros. De acuerdo con los registros en *Huainanzi*, cuando lo hizo, «llovió mijo y las fantasmas lloraron por la noche»²⁶, porque las divinidades en el cielo sabían que con la invención de la escritura, la gente trabajaría menos en el campo y sufriría hambre; mientras tanto, los fantasmas lloraron porque temían que con la escritura la gente descubriera con más facilidad sus delitos (cf. Wang Zengyong, 2007, 284-285).

2.1.5 Mitos del tótem

Antes de proceder al tema de los mitos del tótem, citamos primero un párrafo que explica de qué se trata el tótem:

Totemism, system of belief in which humans are said to have kinship or a mystical relationship with a spirit-being, such as an animal or plant. The entity, or totem, is thought to interact with a given kin group or an individual and to serve as their emblem or symbol.²⁷

Según el antropólogo J. G. Frazer (cf. Freud, 1967, 137), generalmente los tótems son animales o plantas. Con menos frecuencia, pueden ser objetos inanimados y, más raramente aún, también pueden ser objetos artificialmente fabricados. Entre todos los tótems, los más importantes son los tótems del clan, que se heredan entre generaciones.

De acuerdo con Wang Zengyong (2007, 186), los mitos del tótem son «explicaciones sencillas acerca del tótem»²⁸. Con el fin de que toda la tribu rindiera culto al tótem en las

²⁶ «天雨粟，鬼夜哭». T. de la A.

²⁷ <https://www.britannica.com/topic/totemism-religion> Fecha de consulta: 11-12-2017.

²⁸ «有关图腾的简单解释和说明就是图腾神话». T. de la A.

ceremonias religiosas, tenía que haber explicaciones sobre qué relación tenía ese con la tribu y por qué la gente lo homenajeara.

Entre los mitos de este tipo se destaca el de la concepción mítica de la madre del ancestro:

殷契，母曰简狄，有娥氏之女，为帝誉次妃。三人行浴，见玄鸟墮其卵，简狄取吞之，因孕生契。(Sima Qian, 1997, 41)

Qi del clan Yin, cuya madre se llamaba Jiandi, era mujer del clan Yousong, y concubina del emperador Diku. Fue con otras dos a bañarse y vio que un pájaro negro puso un huevo. Lo sacó y lo devoró, debido a lo cual se quedó embarazada y luego dio a luz a Qi. (T. de la A.)

周后稷，名弃。其母有邠氏女，曰姜原。姜原为帝誉元妃。姜原出野，见巨人迹，心忻然说，欲践之，践之而身动如孕者。(Sima Qian, 1997, 55)

Houji del clan Zhou se llamaba al principio Qi. Su madre era mujer del clan Youtai y se llamaba Jiang Yuan. Era esposa del emperador Diku. Salió al campo, vio la huella de un gigante, se sintió feliz y quiso pisarla. La pisó y se quedó embarazada. (T. de la A.)

El apellido del clan de Shang 商, Zi 子, significa literalmente *huevo*, y ese apellido se debe justamente al mito en el cual se cuenta que la madre de Qi 契 devoró el huevo del pájaro negro para luego dar a luz a su hijo. El apellido del clan de Zhou 周 es jī 姬, que tiene pronunciación similar que jì 迹, que significa huella. Estos mitos explican la vinculación especial de estas tribus con cierta criatura, sea un animal tan normal como un pájaro negro, sea una criatura mágica, un gigante. Los mitos que describen a Nüwa como una mujer con cabeza humana y cuerpo de serpiente también podrían ser insinuaciones del totemismo (Wang Zengyong, 2007, 188).

2.1.6 Mitos de héroes: Yi el arquero y los luchadores contra la inundación

Entre todas las definiciones de la RAE de la palabra *héroe*, que incluyen «persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble», y «protagonista de una obra de ficción», un héroe mitológico sobre el que estamos hablando es, según el mismo diccionario, «hombre nacido de un dios o una diosa

y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios».²⁹ Con esta definición más semántica que mitológica, entendemos que un héroe en el campo de la mitología tiene que contar con cierta relación sanguínea con los dioses, hecho que le dota de habilidades especiales, pero no es tan poderoso como un dios. En la antigua China, el culto a los ancestros (por ejemplo, a Huangdi y a Chiyou) era tan importante que esos ancestros del clan al mismo tiempo eran dioses con poderes sobrenaturales. Así que, en la mitología china, un héroe mitológico tiene que ser descendiente de uno de esos emperadores o líderes de tribu divinizados.

A diferencia de los mitos de creación, en los cuales aparecen con frecuencia creadoras o diosas femeninas, los mitos de héroes surgieron más tarde y, entrados ya en la sociedad patriarcal, los protagonistas eran, casi siempre, hombres (Wang Zengyong, 2007, 287). Varios mitólogos y antropólogos han intentado descubrir una morfología o arquetipo en los mitos y cuentos folklóricos de héroes. Por ejemplo, Lord Raglan (1949, 178-179) ha sido el primero en proponer los 22 elementos en una historia de héroes, incluyendo puntos como: la concepción especial del héroe; intento fallido del niño por parte del padre o el abuelo materno; la victoria del héroe frente a un dragón o en una batalla; matrimonio con una princesa; conversión en rey; exilio y muerte. La mayoría de estos modelos se basa en los mitos europeos, en especial los griegos como el mito de Edipo, pero la situación de los mitos chinos puede ser bien distinta. En lugar de la importancia de un destino trágico para los héroes griegos, en la mitología china se presta más atención a las habilidades superiores que les posibilitan salvar toda la humanidad: es decir, posiblemente debido a la influencia del confucianismo, incluso los mitos que se conservan hasta hoy en día enfatizan el valor que uno tiene en la sociedad. Según el mitólogo Wang Zengyong (2007, 287-288), otras características de los mitos de héroes de China pueden abarcar: nacimiento poco normal; desgracias sufridas en la infancia; el hecho de encontrarse con una misión casi imposible de cumplir; el cumplimiento de una gran hazaña.

El mito de Yi 羿 o Houyi 后羿 (la palabra *hou* 后 sirve para mostrar el respeto) es uno de los mitos de héroes más importantes. En *Tianwen*, el poeta Qu Yuan propone varias dudas sobre este personaje mitológico que nos ayudan a formular el esquema de este mito:

²⁹ <http://dle.rae.es/?id=KEGB43L> Fecha de consulta: 22-12-2017.

羿焉彈日?

¿Cómo abatió los soles Yi?

烏焉解羽?

¿Dónde cayeron las plumas de los cuervos?

...

帝降夷羿, 革孽夏民。

El emperador hizo bajar a Yi para quitar las preocupaciones del pueblo Xia.

胡射夫河伯, 而妻彼雒嫫?

¿Por qué disparó una flecha contra el dios del Río Amarillo, y se casó con su mujer, diosa del Río Luo?

馮珧利決, 封豨是射。

Valiéndose de su buen arco y la habilidad, cazó fieras grandes.

何獻蒸肉之膏, 而后帝不若?

¿Por qué cuando le ofrecía la carne de estas fieras, el emperador no estaba contento?

浞娶純狐, 眩妻爰謀。

Zhuo quería casarse con Chunhu, esposa de Yi, por lo cual los dos le tendieron una trampa.

何羿之射革, 而交吞揆之? (Huang Shouqi & Mei Tongsheng 1984, 60-64)

¿Por qué la flecha de Yi podía penetrar la piel, pero cayó en la trampa? (T. de la A.)

Descubrimos cinco puntos importantes en el mito de Yi según este poema:

1. Yi bajó del cielo al mundo, así que al principio también había sido un dios³⁰.
2. Disparó sus flechas contra los soles y los abatió, por lo cual murieron también los cuervos que vivían en el sol.

³⁰ Según los registros en *Shanhaijing*, fue el emperador Dijun quien envió a Yi al mundo de los seres: «帝俊賜羿彤弓素矰, 以扶下國, 羿是始去恤下地之百艱». [En cierta ocasión, el emperador Jun cedió a Yi un arco rojo con cuerda y flechas blancas, y le mandó que bajase a ayudar a los países en la Tierra. Fue Yi, por tanto, el primero en ayudar a vencer sus dificultades a los pueblos en la Tierra]. Yuan Ke (1992, 530). (Trad. Yao Ning & García-Noblejas 2000, 246).

3. Luchó contra otro dios, el del Río Amarillo, y lo abatió también, y luego raptó a su mujer.

4. Debido a que los soles que mató Yi eran hijos del emperador Dijun, éste no estaba contento con él, aunque le ofreció carne.

5. Este héroe tuvo un final trágico, porque cayó en la trampa que le tendieron su mujer Chunhu 纯狐 [lit. zorra negra] y uno de sus validos Zhuo 浞.

Aparte de estas dos mujeres, este héroe contaba todavía con una historia de amor y desamor con la diosa Heng'e 嫦娥, que es uno de los cuentos más famosos de China:

羿请不死之药于西王母，嫦娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之。
(cf. Wang Zengyong, 2007, 293)

Yi pidió la píldora de la inmortalidad a Xiwangmu (y la consiguió), pero Heng'e la robó y voló a la luna, hecho que le hizo infeliz pero no sabía cómo recuperarla. (T. de la A.)

Según las notas de Gao You 高诱 para el libro *Huainanzi*, donde se encuentra este fragmento, esta Heng'e era esposa de Yi, quien luego se convirtió en la diosa de la luna (ibíd). Se opina que el origen de esta diosa Heng'e, llamada también Chang'e 嫦娥, puede remontarse al mito de la madre de las diez lunas, Changxi 常羲, porque la pronunciación antigua del carácter 羲 era *e*, igual que la del carácter 娥 (Yuan Ke, 1985, 304). Con la presencia de la píldora de la inmortalidad, se entiende que este cuento ya no es un mito antiguo, sino un cuento de los inmortales con apariencia más tardía, posiblemente a principios del período de los Reinos Combatientes (Wang Zengyong, 2007, 293).

Debido a la característica inestable de los mitos, incluso un mismo personaje puede tener varias identidades según la época en la que aparece. En los cuentos más tardíos, como, por ejemplo, en *Huainanzi*, este héroe perdió la identidad de dios y se convirtió en uno de los vasallos del emperador Yao, quien le asignó la tarea de disparar las flechas contra los diez soles que habían causado tanta sequía en el mundo que la gente no podía cultivar la tierra. Le mandó también que matara a las bestias como el jabalí enorme y la serpiente que amenazaban al pueblo, y justamente debido a esas hazañas, su jefe Yao ganó la confianza del pueblo y al final se convirtió en el emperador (Yuan Ke, 1985, 303).

Si tomamos los diez soles como metáfora de una gran sequía que amenazaba la supervivencia de la gente, la inundación era sin duda otra catástrofe grave para los pueblos primitivos. El registro sobre la lucha contra la gran inundación en *Shanhaijing*, que empieza con la historia del padre de Yu, es conciso y muy claro:

洪水滔天。鯀窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融杀鯀于羽郊。鯀复生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。(Yuan Ke, 1992, 536)

Cuando hubo ingentes e imparables inundaciones y el agua llegaba hasta el Cielo, Gun, sin haber recibido tal orden, se hizo con un poco de *xirang* de los emperadores del Cielo para detener los desbordamientos, lo cual encendió la ira de éstos de tal modo que mandaron a Zhurong que le diera muerte en la zona sin cultivos del monte Yu. Ya muerto, Gun (que era varón) dio a luz a Yu, a quien los emperadores del Cielo ordenaron librar de peligro al mundo usando tierra para contener y controlar los desbordamientos. (Yao Ning & García-Noblejas 247-248)

Según los comentarios del mitólogo Yuan Ke (1992, 536-537), resumimos los detalles de este mito en los siguientes puntos:

1. La identidad del emperador en ese mito era Huangdi, ancestro directo de Gun 鯀;
2. *Xirang* era un tipo de tierra que nunca dejaba de crecer, así que era muy útil para contener las aguas;
3. La tierra que utilizó Yu era en realidad la misma que había robado su padre Gun, *xirang*. Por lo tanto, Gun fue matado por haber desobedecido la orden de Huangdi intentando salvar a la humanidad de la inundación. Sólo cuando a este emperador le pareció suficiente el castigo que había impuesto a los seres del mundo, ordenó a Yu que controlara las aguas. Por lo tanto, el mitólogo Yuan Ke lo comparó con Prometeo en la mitología griega por su intento de salvar a los mortales contra la orden del dios. Cuando este mito se convirtió en un registro histórico, Gun fue matado por orden del emperador Shun debido a que no era capaz de contener la inundación³¹.
4. El héroe Yu, quien consiguió aplastar la inundación, contaba con un nacimiento bastante peculiar, del vientre de su padre.

³¹ «于是尧听四岳，用鯀治水。九年而水不息，功用不成。...舜登用，...行视鯀之治水无状，乃殛鯀于羽山以死。 Entonces el emperador Yao tomó en cuenta la sugerencia de Siyue y encargó a Gun la misión de aplastar la inundación. Pasados los nueve años, no tuvo éxito...Shun subió al poder...vio el fracaso de Gun y lo condenó a muerte en la Montaña de Yu». (Sima Qian, 1997, 21. T. de la A.)

El hijo de este héroe trágico Gun, Yu 禹, llamado también Dayu 大禹 [El gran Yu] para mostrar el respeto, contuvo por fin esta gran inundación y, tras cumplir la hazaña, se ganó la confianza del pueblo y se convirtió en el nuevo emperador. Yuan Ke (1985, 284) resumió cinco puntos importantes en su lucha contra la inundación:

1. Reunió a los dioses (en realidad, jefes de tribus) en la Montaña Kuaiji 会稽山, y mató a Fangfengshi 防风氏 por haber llegado tarde.

2. Abatió a Gonggong 共工 y mató a su vasallo Xiangliu 相柳. Este Gonggong era descendiente del Emperador del Fuego y, cuando disputó con Zhuanxu 颛顼 por la corona, se golpeó la cabeza contra la montaña Buzhou 不周, soporte para sostener el cielo. Esa batalla entre los dos dioses causó que el cielo se inclinara hacia el Noroeste, por lo cual las estrellas caían en aquella dirección, y que la tierra se inclinara hacia el Sureste, por lo cual los ríos corrían del Oeste al Este. En otros mitos cuentan que este dios Gonggong era el dios del agua, y precisamente era él quien causó la inundación (Yuan Ke, 1985, 144-145).

3. Se transformó en oso cuando trabajaba.

4. Recibió la ayuda de Fuxi para contener las aguas;

5. Venció al monstruo de agua Wuzhiqi 无支祁, quien se parecía a un mono gigante. Este cuento podría dejar influencia en la novela *Xiyoubi* 西游记 [Viaje al Oeste].³²

Por último, hace falta destacar la diferencia entre el récord histórico y los mitos acerca de este mismo suceso de contener la inundación. El fragmento en *Shanhaijing* atribuye tanto la inundación como la salvación de la humanidad a la voluntad de Huangdi, que en aquel entonces era un dios omnipotente. La hazaña de vencer a la inundación se cumplió bajo el orden del emperador-dios con la ayuda de una tierra mágica que este mismo poseía, y el trabajo que Yu hizo fue omitido totalmente. Sin embargo, en los otros mitos más tardíos se presta cada vez más atención a la fuerza que el mismo héroe dedicó a cumplir su trabajo. En *Shiji*, siendo ya una narración histórica, el historiador Sima Qian describió muy detalladamente cómo Yu efectuaba duramente su trabajo dragando los ríos

³² Entre estos mitos y cuentos, el número 1 se encuentra en el libro *Guoyu* 国语 [Historia de los países], del período de los Reinos Combatientes; el núm 2 está registrado en *Huainanzi* y *Shanhaijing*; el núm 3 está en *Huainanzi*. Los dos demás son de registros mucho más tardíos y detallados que no pueden considerarse como mitos.

y luchando contra las tribus rebeldes. En su registro mencionó incluso el nombre de cada río y cada monte en los cuales había trabajado Yu, junto con un resumen sobre la personalidad de este personaje:

禹为人敏给克勤；其德不违，其仁可亲，其言可信；声为律，身为度，称以出；亶亶穆穆，为纲为纪。

Yu era una persona inteligente, fuerte, trabajadora y con mucha capacidad; obedecía los requisitos morales, y era benevolente y honesto; sus voces eran músicas, sus comportamientos eran reglas, su personalidad era discreta; la diligencia y decencia le convirtió en el ejemplo de todos.

... 禹乃遂与益、后稷奉帝命，命诸侯百姓兴人徒以傅土... 居外十三年，过家门不敢入。薄衣食，致孝于鬼神。卑宫室，致费于沟渫。(Sima Qian, 1997, 21-22)

Obedeciendo la orden del emperador, Yu, junto con Yi y Houji, empezó a reclutar obreros para excavar tierra para aplastar la inundación, ... vivió fuera de su casa durante trece años, y no se atrevió a entrar incluso cuando estaba justamente delante de ella. Su comida y su ropa eran pobres, igual que su vivienda, con el fin de ahorrar dinero para rendir homenaje a los dioses y dragar los ríos. (T. de la A.)

Con este proceso de *historiar* el mito, Yu se convirtió al final en un héroe mundano.

2.2 Los cuentos folklóricos

En este apartado, repasaremos los temas más recurrentes de las categorías *cuentos maravillosos* y *cuentos religiosos* de los cuentos folklóricos chinos, siguiendo la tipología establecida por Aarne y Thompson (1995) y Ding Naitong (1986). Además de presentarlos de forma general, propondremos también algunos de los ejemplos más conocidos y representativos para cada categoría.

2.2.1 Cuentos maravillosos

Hace falta señalar, ante todo, que en muchas categorías de los cuentos folklóricos existen elementos sobrenaturales. Por ejemplo, en los cuentos de animales, estos pueden hablar

y comunicarse con la gente. Sin embargo, como señala Todorov (1994, 29), todos sabemos perfectamente que no se debe tomar estos cuentos al pie de la letra, sino entenderlos en el sentido alegórico. Los denominados *cuentos maravillosos*, en cambio, son los que verdaderamente cuentan historias mágicas y sobrenaturales, en los cuales los personajes saben practicar magia y/o poseen objetos mágicos. Basándose en el índice de Aarne y Thompson (índice AT) sobre cuentos folklóricos y tomando en cuenta las características propias de los cuentos folklóricos chinos, Ding Naitong (1986) divide los cuentos maravillosos chinos en seis categorías temáticas. Cabe mencionar que este folklorista, al determinar los materiales que entran en sus objetos de investigación, no excluye los cuentos de creación individual, como, por ejemplo, los cuentos fantásticos de la época de las Seis Dinastías, los *chuanqi* 传奇 de la Dinastía Tang, e incluso las novelas y cuentos de las dinastías Ming y Qing como *Xiyouji* y *Liaozhai zhiyi*. En realidad, no es posible separar estos cuentos escritos por los intelectuales de los denominados cuentos folklóricos, caracterizados por la creación colectiva, debido al hecho de que, por un lado, muchas obras atribuidas a algún escritor individual están vinculadas estrechamente con los cuentos folklóricos tanto en el sentido del argumento como en el del lenguaje. Por ejemplo, la novela de *Xiyouji*, escrita por Wu Cheng'en de la Dinastía Ming, cuenta la historia del viaje que hizo el monje Sanzang 三藏 [en sánscrito: Tripiṭaka] de la Dinastía Tang para recuperar sutras a la India, cuyos argumentos y personajes se fueron enriqueciendo durante cientos de años en los cuentos folklóricos y en las ópera, y el escritor prácticamente ordenó esas historias de manera sistemática añadiendo sus propias ideas. Por otro lado, en sentido inverso, muchos cuentos y novelas de creación individual también pueden dejar profundas influencias en la literatura popular de épocas posteriores, por ejemplo, el cuento *Liu Yi zhuan* 柳毅传 [Biografía de Liu Yi], escrito por Li Chaowei 李朝威 de la Dinastía Tang, fue adaptado luego a *huaben* 话本 [lit. guiones de los locutores] y a óperas, para convertirlo en un tema bastante importante de la literatura popular. En esta tesis seguimos la categorización de este folklorista, no dejando aparte las obras escritas o recopiladas por los intelectuales.

2.2.1.1 Adversarios sobrenaturales (núm. 300-núm. 399)

El argumento central de los cuentos que pertenecen a esta categoría es, como indica su nombre, la lucha entre los protagonistas y sus enemigos que poseen cierta habilidad sobrenatural o que, simplemente, son criaturas mágicas. En este caso, la formulación de los cuentos puede ser bastante variada. El adversario puede ser todo tipo de monstruos, dioses y fantasmas, y generalmente se puede incluir argumentos, como, por ejemplo, la búsqueda de cierto tesoro que se encuentra bajo la protección de un monstruo, la salvación de personas secuestradas por un dios o un monstruo, la lucha entre dos o más dioses, monstruos o inmortales, e incluso la lucha entre el mortal y la Muerte. Además de esas luchas intencionadas, en otras circunstancias el encuentro tiene lugar en una casa abandonada a la que el protagonista entró por casualidad. Proponemos dos ejemplos aplicando el *modelo actancial* de Greimas para ilustrar mejor el papel que juegan el protagonista, el adversario, los ayudantes y los oponentes:

1. Salvación de la esposa secuestrada. Ejemplo: *Bu Jiangzong baiyuan zhuan* 补江总白猿传 [Biografía del mono blanco: para complementar la narración de Jiang Zong], Dinastía Tang, anónimo (cf. Lu Xun 2014, 1511-1539). En este cuento, el protagonista mató a su adversario, un gigante mono blanco, y salvó a su mujer, quien parió luego a un hijo de ese mono. Con la siguiente tabla se aclara las relaciones internas de los personajes:

<u>Grupo 1: Actante-sujeto</u>	Ouyang He 欧阳纥
Función	Salvar
Actante-objeto	Su esposa secuestrada por el mono
<u>Grupo 2: Actante-dador</u>	El destino. Por ejemplo: 此天杀我 [Fue el cielo quien me mató]; 吾已千岁，而无子，今有子，死期至矣 [Ya tengo mil años pero no tengo hijos; ahora que me viene un hijo, también me vendrá la Muerte] (T. de la A.)

Función	Justificar el hecho de matar al monstruo
Actante-receptor	Ouyang He
<u>Grupo 3</u> : Actante-ayudante	Otras mujeres secuestradas por el mono
Función	Le señalaron a Ouyang He la parte vulnerable del mono—el ombligo y le ayudaron a atarle al mono en la cama
Actante-oponente	El monstruo-mono blanco

Cuadro 9. Modelo actancial del cuento *Bu Jiangzong baiyuan zhuan*

Muchos cuentos en *Xiyouji* también siguen esta estructura. Los cuatro discípulos juegan el papel del sujeto, quienes salvan a Sanzang (el objeto) de las manos de los monstruos (oponentes) que quieren comérselo. El actante dador es, parecido al cuento *Bu Jiangzong baiyuan zhuan*, la voluntad del Buda. Existen bastantes ayudantes, como, por ejemplo, Guanyin Pusa 观音菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Avalokiteśvara] y Taishang laojun 太上老君 [El gran emperador supremo], quienes ayudan a los discípulos en las luchas contra monstruos demasiado fuertes.

2. Lucha entre dos protagonistas que saben practicar la magia. Ejemplo: fragmentos en *Xiyouji*, Dinastía Ming, Wu Cheng'en (1990, 40-43). En este fragmento de la novela, los dos dioses-monstruos, el dios Erlang 二郎神 y Sun Wukong 孙悟空 pelearon de forma feroz mostrando sus destrezas, entre las cuales se destacaba la de la metamorfosis, cuando se convirtieron en peces, pájaros e incluso en un templo. Al final el dios Erlang venció a Sun Wukong gracias a la ayuda que le ofreció un dios en el cielo. Las relaciones internas entre esos personajes muestran de forma clara el papel que juega cada personaje en este tipo de cuentos:

<u>Grupo 1</u> : Actante-sujeto	El dios Erlang
Función	Derrotar
Actante-objeto	Sun Wukong

<u>Grupo 2: Actante-dador</u>	Ser un dios adscrito al sistema oficial de dioses
Función	Justificar la pelea entre él y Sun Wukong
Actante-receptor	El dios Erlang
<u>Grupo 3: Actante-ayudante</u>	Otros dioses
Función	Le ayudaron con sus armas en la pelea
Actante-oponente	Los súbditos y discípulos de Sun Wukong

Cuadro 10. Modelo actancial de la lucha entre el dios Erlang y Sun Wukong

La lucha de este tipo es un tema bastante recurrente en las narraciones extraordinarias de China. Por ejemplo, en la novela *Fengshen yanyi* 封神演义 [La investidura de los dioses], abundan escenas bélicas entre expertos de la magia.

2.2.1.2 Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (núm. 400- núm. 459)

Dentro de esta categoría, los cuentos más populares son los que pertenecen al tipo número 400 del índice AT, que narran el amor y matrimonio entre una mujer sobrenatural y un hombre humano. El argumento imprescindible es la separación definitiva de los dos, debido al quebrantamiento por parte del esposo de alguna prohibición, la discriminación de los vecinos, o la intervención y castigo de cierta autoridad con poder. La esposa sobrenatural generalmente practica una metamorfosis para ocultar su verdadera identidad. Proponemos dos ejemplos: el primero pertenece a la sub-categoría 400A, donde la protagonista era hija del dios más poderoso; el segundo pertenece a la categoría número 411, tratándose de una historia amorosa muy famosa entre una serpiente blanca convertida en mujer y un chico joven.

1. La separación con la esposa sobrenatural. Ejemplo: *Niulang zhinü* 牛郎织女 [El

pastor y la tejedora], fuentes variadas (cf. Yuan Ke, 1988, 318-319). Al principio era un mito sobre dos estrellas, Altair y Vega, que se encuentran a dos lados de la Vía Láctea, por lo cual las imaginaron los primitivos como una pareja enamorada que no podían verse nunca. Con el tiempo se le iba añadiendo detalles a este mito, convirtiéndolo en una historia de desamor entre un pastor y una diosa del cielo. Niulang era un chico pobre y soltero quien vivía de la tierra junto con un buey. Un día se encontró con una joven bañándose en el río, que en realidad era hija del emperador del cielo. Aceptando la sugerencia del buey, Niulang escondió la ropa de la diosa Zhinü, y los dos se enamoraron y se casaron. Las autoridades del cielo, al saber eso, forzaron a Zhinü a volver a la corte del cielo. El viejo buey, moribundo, le dijo al marido desesperado que, después de su muerte, utilizando su piel como capa, podría volar al cielo, y así lo hizo. Sin embargo, al final no pudo atravesar el gran río en el cielo que la emperadora hizo con su horquilla para impedirlo, y los dos amantes sólo podían encontrarse una vez al año, como ordenó la corte.

2. El joven y la mujer sobrenatural. Ejemplo: *Baisheshuan* 白蛇传 [Historia de la serpiente blanca], fuentes variadas (cf. Yuan Ke, 1988, 334-336). Al principio sólo era una historia de horror sobre una serpiente que se transformó en una mujer, y que puso trampas para los hombres con el fin de comérselos; luego se convirtió en una mujer buena y se casó con un hombre llamado Xu Xian 许仙, hasta que éste se dio cuenta de que era extraña y le pidió ayuda al monje Fa Hai 法海, quien la derrotó y la puso en prisión debajo de la pagoda Leifeng 雷峰塔. Con el transcurso del tiempo, a esta serpiente blanca se le iba añadiendo cualidades buenas, enfatizando su carácter bondadoso y el amor que sentía por su esposo, hecho que convirtió al final al monje en un personaje molesto que siempre intentaba separar a la pareja.

2.2.1.3 Tareas sobrenaturales (núm. 460- núm. 499)

Las tareas a las que suele enfrentarse un chico cuando hace una propuesta de matrimonio consisten, ante todo, en una parte importante en esta categoría. Por ejemplo, en el cuento *Pei Hang* 裴航, el protagonista se vio obligado a buscar un majadero y un mortero hechos

de jade para la madre de la chica de la cual se había enamorado con el fin de pedir su mano (Pei Xing, 2015, 69-71). Según Ding Naitong (1986), en esta categoría también se abarcan cuentos sobre el encuentro inesperado del protagonista (o protagonistas) con inmortales:

信安郡石室山，晋时王质伐木至，见童子数人棋而歌，质因听之。童子以一物与质，如枣核，质含之而不觉饥。俄顷，童子谓曰：“何不去？”质起视，斧柯尽烂。既归，无复时人。(cf. Yuan Ke, 1985, 288)

En la Dinastía Jin, un hombre llamado Wang Zhi una vez llegó a la montaña Shishi, en la provincia de Xinan, cuando talaba árboles. Vio a unos niños jugar al go mientras cantaban y se quedó escuchándolos. Un niño le dio algo como un hueso de dátil. Se lo puso en la boca y no sintió hambre. Pasado un rato, un niño le preguntó: -¿Por qué no te vas? Se levantó y vio que el mango de su hacha ya estaba podrido. Cuando regresó a su pueblo, ya no había gente de su época. (T. de la A.)

En otros cuentos, los inmortales no eran niños sino dos chicas hermosas, que invitaron a dos jóvenes a vivir con ellas. Al cabo de medio año, cuando se despidieron de ellas y regresaron a casa, sus descendientes ya superaban siete generaciones. Esos encuentros inesperados con inmortales son muy típicos de China y se vinculan estrechamente con la filosofía y doctrina de la religión del taoísmo.

2.2.1.4 Ayudantes sobrenaturales (núm. 500- núm. 559)

En esta categoría, la identidad del ayudante puede ser bien variada: ser humano con poder mágico, animal, fantasma, dios, inmortal, etc. Si se trata de un animal, siempre tiene que poseer algunas características antropomórficas.

Un caso famoso de esta categoría es el de *pagar el favor*. Generalmente se cuenta la historia de que el protagonista le hizo algún favor a un fantasma (también podía curar a un animal una enfermedad, o salvarle la vida), quien le salvó luego la vida, le liberó de la injusticia, le ayudó a hacerse rico, o lo casó con su hija, etc. Proponemos dos fragmentos escogidos de *Liaozhai zhiyi*:

1. *Wang Liulang* 王六郎. (Pu Songling, 1989, 28-36). Un hombre apellidado Xu 许

vivía de la pesca, y llevaba al río licor para que pudiera beber mientras pescaba. Antes de beber, siempre solía echar un vaso de licor al suelo diciendo que era para los que se habían ahogado en el río. Siempre obtenía más peces, incluso cuando los demás pescadores tenían sus cestas vacías. Una noche conoció al lado del río a un chico joven llamado Wang Liulang y los dos se hicieron muy amigos. Al cabo de medio año Wang vino a despedirse diciendo que era en realidad un fantasma ahogado en ese río debido a su exceso consumo de alcohol, y le explicó que era él quien siempre se ponía debajo del agua para que Xu pudiera obtener más peces que otros. Ahora, como había cumplido las penas del *karma*³³, mañana vendría alguien que sería su *sustituto*. Según decían, las personas ahogadas no podían reencarnarse hasta que alguien se ahogara en el mismo sitio. Al día siguiente, Wang se dio cuenta de que su sustituto era una madre, y si moría esta mujer, seguramente moriría su hijo. La salvó debido a su simpatía, y este comportamiento bondadoso conmovió al emperador del cielo, quien le otorgó el cargo de dios local. En este cuento, el favor era el licor, y la recompensa para el pescador fueron peces y amistad.

2. *Nie Xiaoqian* 聂小倩 (Pu Songling, 1989, 160-166). La historia se divide en tres partes. En la primera parte, cuando el protagonista Ning Caichen 宁采臣 pasaba la noche en un templo abandonado, intentó seducir Nie Xiaoqian, una chica muerta a los dieciocho años, con su belleza y con oro, bajo la orden de una vieja fantasma. Ning era demasiado recto como para ser seducido, hecho que impresionó mucho a la chica, quien le enseñó luego la manera para escaparse de la vieja que quería comérselo. En la segunda parte, Ning trasladó los restos de Nie para que no sufriera más la tortura de la vieja. En la última parte, la chica siguió a Ning a su casa y ayudó a su madre en los quehaceres de la casa, y después de unos años, cuando la madre reconoció por fin que, a pesar de ser fantasma, era bella, bondadosa y trabajadora, la aceptó, y los dos se casaron y tuvieron un hijo. El argumento de este cuento es bastante complicado, pero podemos descubrir el argumento funcional acerca del tema de la ayudante mágica: el favor era enterrar bien los restos de la chica muerta, y el pago era las ayudas que le proporcionó ella a la madre del protagonista y el matrimonio.

³³ Es un término budista para referirse a los actos que merezcan castigo y los que merezcan recompensa.

2.2.1.5 Objetos mágicos (núm. 560- núm. 649)

Thompson (1946, 262) intenta justificar la aparición tan generalizada de los objetos mágicos y tesoros en los cuentos folklóricos alegando que sirven como dulces sueños en una vida dura:

In a life filled with struggle for food and shelter, with the fatigue of far travel, with the frustration that comes from thwarted ambition or disprized love, it is no wonder that in his dreams by night or his reveries by day such a creature as man should imagine conditions under which all these hardships would vanish. A magic tablecloth to supply him with food and drink, arms to defeat his enemies, carpets to carry him at will, talisman to induce love or to overcome sickness or death—the contemplation of all these has served as a drug to ease the pain of actual life.

Propuso que en este tipo de cuentos, la estructura básica era: forma extraordinaria de obtener el objeto, el uso del objeto por el protagonista, la pérdida y la recuperación. En los cuentos chinos, a veces sólo aparecen las dos primeras partes. Debido a la gran variedad de estos objetos mágicos, tomamos la categorización propuesta por Cheng Qiang (2003, 8-20) en su investigación sobre los temas de objetos mágicos y tesoros en los cuentos folklóricos:

1. Plantas o animales que tienen funciones mágicas. La investigadora propuso que generalmente estas plantas y animales eran cosas ordinarias que se podían encontrar en la vida cotidiana, pero poseían poderes mágicos que, con comerlos o solamente tenerlos en casa, le traerían efectos mágicos al dueño. Los objetos de esta categoría tienen una historia bastante larga, remontándose a *Shanhaijing*, donde se registraban ya múltiples plantas y animales que le darían a la persona que los comía capacidades mágicas, como, por ejemplo, no temer al relámpago, no tener miedo, etc. Por ejemplo, si uno comía una fruta llamada Shatang 沙棠, parecida a una ciruela, podía nadar enseguida y nunca se ahogaría en el agua (Yuan Ke, 1992, 56). En las narraciones más recientes, dotaron a algunas frutas o plantas de funciones mágicas para prolongar la vida hasta la inmortalidad, e incluso de resucitar a los muertos:

前面一千二百株，... 三千年一熟，人吃了成仙了道，体健身轻；
中间一千二百株，... 六千年一熟... 后面一千二百株，... 九千年一
熟，人吃了与天地齐寿，日月同庚。(Wu Cheng'en, 1990, 31)

En la parte delantera hay un total de mil doscientos árboles,... que maduran una vez cada tres mil años y quien tiene la fortuna de probarlos se convierte al instante en un inmortal iluminado por el Tao; sus miembros se tornan hermosos y su cuerpo se fortalece. En la parte central hay otros mil doscientos árboles... que maduran una vez cada seis mil años... En la parte de atrás, por último,... Estos son tan especiales que sólo maduran una vez cada nueve mil años y quien los come puede alcanzar sin ninguna dificultad la edad del cielo, de la tierra, del sol y de la luna. (Anónimo, 2004, 151, trad. Gatón & Huang-Wang)

白蛇女，盗灵芝，救活许仙。(cf. Yuan Ke, 1985, 207)

La mujer de serpiente blanca robó el *lingzhi*³⁴ y resucitó a Xu Xian. (T. de la A.)

2. Instrumentos con poderes mágicos. En este caso, los instrumentos son generalmente utensilios cotidianos, como, por ejemplo, la ropa, los recipientes, los muebles, e incluso las armas. Los poderes son variados: satisfacer los deseos del protagonista, ofrecerle tesoros infinitos, etc. (Ding Naitong, 1986, 195-221). Proponemos dos ejemplos:

1) *Baishuisunü* 白水素女 (Yuan Ke, 1985, 134-135). Un chico llamado Xie Duan 谢端 perdió a sus padres cuando era niño y vivía solo. Era muy trabajador, y cuando regresaba del campo la comida siempre ya estaba preparada. Curiosamente, un día volvió antes a casa donde encontró a una chica llamada Baishuisunü saliendo de la cañadilla grande que hacía días cogió en el campo. Le dijo que, como le había visto, no podía permanecer más en su casa, pero le regaló al chico la concha diciéndole que si lo usaba para almacenar arroz, nunca acabaría.

2) El arma mágica de Sun Wukong. Este arma se caracteriza por su origen mítico (hierro de la época de Yu el grande), su peso extraordinario (de 6.750 kilos) y su capacidad de ajustar el tamaño según la necesidad del dueño:

... 我们这海藏中，那一块天河定底的神珍铁... 那是大禹治水之时，定江海浅深的一个定子，是一块神铁... 悟空又颠一颠道：“再细些更好。”那宝贝真个又细了几分。... 紧挨箍有镌成的一行字，唤做：“如意金箍棒，重一万三千五百斤。”心中暗喜道：“想必这宝贝如人意。” (Wu Cheng'en, 1990, 19)

-Ésa-explicó el rey dragón-es la medida de la que se valió el Gran Yu para determinar la profundidad de los ríos y océanos, cuando dominó la inundación. Se trata, ciertamente, de una pieza de hierro mágico. ... -Un poco más resultaría ideal-volvió a decir Wu-Kung, pasándosela de una

³⁴ Un tipo de hongo que tiene posibles efectos terapéuticos en la medicina tradicional china.

mano a otra. La barra se dobló, una vez más, a sus deseos. ... En uno de ellos precisamente había sido grabada la siguiente inscripción: «La complaciente barra de las puntas de oro. Peso: trece mil quinientos kilos». –Esto sin duda alguna quiere decir-pensó Wu-Kung, loco de alegría- que la barra es capaz de satisfacer todos mis deseos. (Anónimo, 2004, 107-108, trad. Gatón & Huang-Wang)

Las armas mágicas de este tipo son muy típicas de las *shenmo xiaoshuo* (神魔小说) [lit. ficciones sobre dioses y demonios], las cuales detallaremos en el apartado de cuentos religiosos relacionados al taoísmo.

3. Cosas naturales relacionadas con la magia. En este caso, los objetos mágicos pueden ser objetos naturales como la roca, el barro, y también pueden ser órganos del cuerpo humano, como el pelo y las uñas, que se usan para practicar la magia contra alguna persona en específico. Según J. G. Frazer (2012, 12), existen dos tipos de magias, *imitative magic* y *contagious magic*, observando respectivamente *law of similarity* y *law of contact*:

From the first of these principles, namely the Law of Similarity, the magician infers that he can produce any effect he desires merely by imitating it: from the second he infers that whatever he does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact, whether it formed part of his body or not. Charms based on the Law of Similarity may be called Homoeopathic or Imitative Magic. Charms based on the Law of Contact or Contagion may be called Contagious Magic.

En los rituales para que caiga la lluvia, la utilización de ropa negra y objetos negros interpreta bien la ley de similitud, porque las nubes que llevan lluvia siempre son de color negro:

湘东新平县有一龙穴, 穴中有黑土。岁旱, 人则共壅水以塞此穴, 穴淹则大雨。(Li Jianguo, 2007, 435)

En el pueblo Xiping, al este de la provincia Xiang, había un hoyo de dragón, lleno de tierra negra. Cuando había sequía, la gente introducía agua en el hoyo. Cuando abundaba agua en el hoyo, llovería con fuerza. (T. de la A.)

En el segundo caso, abundan cuentos sobre el daño que la maldición le podría causar al rival si uno puede adquirir la uña, el pelo o, simplemente, saber su nombre. Por ejemplo, en *Hongloumeng* 红楼梦 [Sueño en el pabellón rojo], cuando la bruja Ma intentaba matar al protagonista y su prima, pidió que su amiga escribiera los nombres y las fechas de nacimiento de los dos para que pudiera practicar sus ritos mágicos contra ellos:

... (马道婆) 又向裤腰里掏了半晌, 掏出十个纸铰的青面白发的鬼来, 并两个纸人, 递与赵姨娘, 又悄悄的教他道: “把他两个的年庚八字写在这两个纸人身上, 一并五个鬼都掖在他们各人的床上就完了。我只在家里作法, 自有效验。(Cao Xueqin & Gao E, 1996, 221)

... luego rebuscó entre su faja y confeccionó doce figuras de papel, dos de seres humanos y diez de demonios de blancos cabellos y rostros azules, que entregó a Zhao. –Escribirás sobre estas dos figuras los Ocho Caracteres del señor y los de la dama Lian. —susurró—. Después pondrás cinco demonios en cada cama. Eso es todo. Yo haré en casa mis propios ritos mágicos. (Cao Xueqin, 2009a, 434-435)

2.2.1.6 Poder o conocimiento sobrenatural (núm. 650- núm. 699)

En los cuentos de esa categoría, a diferencia de la categoría anterior, el mismo protagonista posee poder extraordinario cuya realización no depende de ningún objeto. Las habilidades pueden variar mucho. Por ejemplo, los cuentos numerados 670 y 671 tratan sobre la habilidad de entender la lengua de los animales:

中州境有道士, 募食乡村。食已, 闻鹞鸣; 因告主人使慎火。问故, 答曰: “乌云: ‘大火难救, 可怕!’”众笑之, 竟不备。明日, 果火, 延烧数家, 始惊其神。好事者追及之, 称为仙。道士曰: “我不过知鸟语耳, 何仙也!” (Pu Songling, 1989, 1273)

En la Provincia del Centro había un taoísta que pedía comida en un pueblo. Al terminar de comer oyó el canto de un pájaro, y así advirtió al dueño que prestara atención al fuego. Cuando le preguntó por qué, contestó que el pájaro le dijo que sería terrible si se produjera un incendio difícil de apagar. La gente se rio de él y no tomó ninguna precaución. Al día siguiente, se produjo de verdad un fuego y se quemaron numerosas casas, así que todos se sorprendieron por su profecía. Algunos le llamaron inmortal. El taoísta dijo: -¡Sería ridículo llamarme inmortal! Hice la profecía sólo porque puedo entender el lenguaje de los pájaros. (T. de la A.)

Otros cuentos muy típicos de China de esta categoría tratan sobre el sueño. Este tipo de cuentos se remonta a los textos filosóficos de Zhuangzi (Zhuang Zhou, 1983, 92), donde el filósofo propone que, si en el *sueño* un hombre se ha convertido en una mariposa, y al *despertarse* sigue siendo un hombre, ¿cuál es la realidad y cuál es el sueño? A saber, ¿es una mariposa en cuyo sueño se ha convertido en un hombre, o es un hombre que sueña con convertirse en una mariposa?

Las creencias antiguas de los chinos sobre los sueños siempre estaban relacionadas con el espíritu y poderes sobrenaturales. Algunos creían que los sueños eran profecías de los fantasmas y dioses, por lo cual en muchos libros históricos aparecen registros e interpretaciones sobre los sueños (Pu Huajun, 2014). Un cuento famoso de este tipo se llama *Zhenzhongji* 枕中记 [Historia en la almohada] (cf. Lu Xun, 2014, 1553-1580): Un chico apellidado Lu 卢 era muy ambicioso pero todavía no podía realizar su ambición política. Un día encontró a un taoísta apellidado Lü 吕 en un hostel, quien le dijo que simplemente con acostarse en la almohada que le dio, podría realizar su sueño de convertirse en un político importante. Vio que el hueco en la almohada se hacía cada vez más grande y entró. Se dio cuenta de que era su casa. Luego se casó con una chica de una familia poderosa, pasó el examen de selección de los oficiales del gobierno, cometió hazañas en el campo de batalla, y se convirtió en funcionario de alto rango. Sin embargo, fue acusado falsamente por los colegas que lo envidiaban y fue castigado por el emperador pero al final éste reconoció su error y le dio honor y poder supremo. Gozaba de fama, dinero y poder. Cuando murió a los ochenta años, ya tuvo muchos hijos y nietos y su familia era una de las más poderosas de todo el país. Al morir, Lu se despertó de repente y se dio cuenta de que todo era un sueño, y el tiempo que había pasado en realidad era tan corto que el mijo que el dueño cocinaba todavía estaba crudo.

2.2.2 Cuentos religiosos

Ding Naitong (1986, 243-244) clasificó los cuentos religiosos chinos siguiendo la tipología AT, en la cual se abarcan los cuentos folklóricos numerados entre 750 y 849. Esta catalogación incluye exclusivamente los cuentos que tengan estructuras y argumentos similares a los del cristianismo y, por lo tanto, no corresponde bien a la situación china. Ding Naitong (1986, 191-192 y 209) clasificó muchos cuentos taoístas y budistas en otras categorías, como, por ejemplo, en la de *ayudantes sobrenaturales* (por ejemplo, los cuentos núm. 555 bajo el tema de el/la agradecido/a hijo/a del rey dragón tienen origen en el budismo). En realidad, gracias al taoísmo y al budismo, se ha formado una serie de cuentos típicos de China, como, por ejemplo, los cuentos de inmortales. En

este apartado proponemos por separado unos temas destacados y relacionados a esas dos religiones.

2.2.2.1 El taoísmo y los cuentos de inmortales

El taoísmo es una religión de origen chino. Aunque los creyentes veneraban al filósofo Laozi 老子 (*lao* significa anciano, y *zi* se usa para mostrar el respeto a gente con sabiduría y virtud) del período de Primavera y Otoño como uno de los dioses de máximo poder, en realidad esta religión fue creada por Zhang Ling 张陵, llamado también Zhang Daoling 张道陵, en la Dinastía Han del Este. Gozó de popularidad hasta la primera mitad de la Dinastía Ming, debido al hecho de que muchos emperadores de las dinastías Sui, Tang y Song creían en sus doctrinas, e invirtieron dinero para construir templos y venerar a sus dioses. Como religión local del país, sus doctrinas y leyendas se basan en la historia y cultura locales, así que ha dejado profundas influencias en los cuentos folklóricos.

Se denomina Daojiao 道教 [lit. religión del *dao*, pero se traduce generalmente como *taoísmo* debido a diferentes formas de transcripción de los caracteres chinos] porque se considera como el núcleo de las doctrinas el *dao* (道, que podría significar *camino*, *ley* o *doctrina*, etc.), que se encuentra en todos los lugares durante todo el tiempo y, siendo el origen del mundo, sigue rigiéndolo. La gente normal puede alcanzar el *dao* y así convertirse en una existencia igual que ello, es decir, en un inmortal. Este resultado se obtiene mediante una serie de prácticas religiosas: *waidan* (外丹), la toma del elixir obtenido a través de las prácticas alquímicas; *fulu* (符箓), la utilización de papelitos mágicos donde se escriben signos y dibujos que los taoístas creen que tienen poderes mágicos; *xingqi* (行气), el control de la respiración; *shouyi* (守一), la meditación. Se trata de una religión politeísta, porque aparte de las tres deidades Sanqing 三清, que son Yuanshi Tianzun 原始天尊, Lingbao Tianzun 灵宝天尊 y Daode Tianzun 道德天尊, se veneran una gran cantidad de dioses de diferentes rangos, incluyendo dioses del cielo, de la tierra, innumerables inmortales (si una persona normal practica el *dao* con éxito puede convertirse en inmortal, por lo cual el número de inmortales es difícil de calcular) y

fantasmas. Otro rasgo de esta religión es la existencia de las tierras legendarias donde viven los inmortales. A diferencia del concepto del paraíso único del cristianismo, en el taoísmo existen numerosos lugares de esa índole. El hallazgo por casualidad de una persona normal de esas tierras mágicas, junto con los encuentros inesperados con algunos inmortales, se convierten en temas recurrentes en muchos cuentos folklóricos. Hay cuatro tipos de tierras legendarias: Jiutian 九天 [lit. el noveno cielo], la montaña Kunlun 昆仑, las islas mágicas como la de Penglai 蓬莱, y numerosas montañas con paisaje pintoresco (cf. Qing Xitai, 2001, 241-249).

Como el empeño de entender el *dao* y convertirse en inmortal es el núcleo de esta religión, nunca han faltado los cuentos sobre esos inmortales. Según el folklorista Liu Shouhua (2012, 295), las influencias entre la literatura folklórica y el taoísmo son recíprocas: los taoístas intentaban utilizar los cuentos folklóricos para propagar su religión, haciendo que muchos cuentos religiosos taoístas llevaran toques folklóricos para facilitar el entendimiento del pueblo; mientras tanto, con el arraigo de la religión, el pueblo también iba añadiendo elementos taoístas en los cuentos folklóricos. En el artículo del mismo folklorista (Liu Shouhua, 1996) sobre la relación entre de los cuentos folklóricos chinos y el taoísmo, propone doce tipos de cuentos difíciles de clasificar en el sistema AT, que incluye el tipo de *un inmortal convirtió el agua en licor, una persona normal aprendió el Tao y se hizo inmortal, y encuentro con el inmortal*, etc. Destaca que esos cuentos, partiendo del taoísmo, no son puros cuentos religiosos sino una combinación de la religión y la vida civil, que se arraigan profundamente en la cultura china. Proponemos aquí dos cuentos de los más conocidos.

1. Zhang Daoling puso a prueba a su discípulo Zhao Sheng 赵升: una persona normal aprendió el Tao y se hizo inmortal. El tema de *problemas y pruebas* es muy recurrente en los cuentos folklóricos, donde el protagonista pasa con éxito una serie de pruebas que comprueban su capacidad o talento, para recibir luego una recompensa, como, por ejemplo, un tesoro, el matrimonio con una princesa, y la sucesión al trono. Este cuento taoísta tiene una estructura parecida a este tipo de cuentos, pero se añadieron elementos religiosos. Zhao Sheng era discípulo del maestro taoísta Zhang Daoling, quien le puso en siete pruebas para saber si estaba capacitado para entender el *dao* y convertirse en inmortal. Las pruebas eran las siguientes: Primero, cuando Zhao llegó a la casa del maestro, el sirviente se negó a recibirle y le regañó, pero insistió en esperar allí durante

cuarenta días hasta que le recibió. Segundo, se encontró con una mujer bella, pero ella no tuvo éxito en seducirlo. Tercero, no se dejó seducir tampoco por el oro abandonado en el camino. Cuarto, no tuvo miedo al enfrentarse con tres tigres. Quinto, cuando compraba seda en el mercado bajo la orden del maestro, el vendedor le acusó de no pagarle lo debido, aunque en realidad le había pagado. En lugar de discutir con él, Zhao fue a otro mercado a vender su propia ropa para pagarle de nuevo, y no mencionó a nadie ese suceso. Sexto, cuando un mendigo sucio, asqueroso y maloliente le pidió ayuda, se conmovió y le dio su propia ropa y comida. Por último, cuando el maestro les pidió a sus trescientos discípulos que alguien le cogiera melocotones en un árbol cerca del abismo, nadie excepto Zhao se atrevió a hacerlo, mostrando gran confianza en su maestro. Luego, cuando el mismo maestro se arrojó al melocotonero sin tener éxito, cayendo en el abismo, sólo Zhao y otro discípulo llamado Wang Zhang 王长, también discípulo preferido del maestro, se arrojaron al fondo del valle, donde el maestro les dijo, sonriendo, que sabía que los dos vendrían, y les enseñó la esencia del *dao*.

2. Cuentos de Baxian 八仙 [lit. los ocho inmortales]. Los denominados *baxian* se encuentran entre los inmortales más famosos en las narraciones folklóricas. Su origen se remonta a la Dinastía Han, refiriéndose a los ocho validos del rey Huainan 淮南王, que siempre se empeñaron en convertirse en inmortales mediante prácticas religiosas. Durante la Dinastía Ming, gracias a una novela llamada *Dongyouji* 东游记 [Viaje al Este], las figuras de este grupo de inmortales se quedaron claras: Tie Guaili 铁拐李 [lit. hombre apellidado Li con muleta de hierro], hombre con discapacidad en la pierna, quien frecuentemente se disfrazaba de mendigo; Zhong Liqun 钟离权, general que tenía mucho poder; Lü Dongbin 吕洞宾, un taoísta famoso; Zhang Guolao 张果老, anciano montado en un burro; Lan Caihe 蓝采和, inmortal con apariencia de un niño; He Xiangnu 何仙姑, chica bella con una flor de loto en la mano, porque su apellido He tiene la misma pronunciación que la palabra *he* 荷, que significa loto; Han Xiangzi 韩湘子, discípulo de Lü Dongbin; y Cao Guojiu 曹国舅 [lit. cuñado del emperador apellidado Cao], miembro de la familia real. Este grupo de inmortales son de posiciones sociales muy diferentes, incluyendo a un miembro tan poderoso como el pariente del rey, otro tan pobre como el mendigo, junto con un maestro taoísta, un anciano, un niño y una mujer. Esta combinación posibilita el desarrollo de muchos argumentos interesantes, como, por ejemplo, las variadas opiniones que tiene cada uno frente a un mismo tema; asimismo, facilita la

recepción entre el pueblo porque cada uno puede compartir algo en común con los inmortales. Los cuentos sobre ellos se pueden categorizar en dos tipos: 1) historias individuales, que son cuentos sobre uno o dos de los inmortales; 2) historia del conjunto, por ejemplo, el famoso cuento de cómo cruzaron el mar.

En la primera categoría la figura más destacable es Lü Dongbin. En esos cuentos, se cuenta cómo se convirtió en un inmortal y, siendo un maestro taoísta, cómo ayudaba a la gente utilizando la magia. Ding Naitong (1986, 236-237) categoriza el siguiente cuento bajo la categoría 750D1, bajo el nombre de «recompensa para la persona bondadosa convirtiendo agua en licor»³⁵. Cuenta que una mujer (en la otra versión, una pareja anciana) vendía té para ganarse la vida y, cuando encontraba a un monje, siempre le daba té sin cobrarle nada. El protagonista Lü Dongbin pasó muchas veces por su tienda, bebió su té y le quería recompensar. Tocó la tierra con su vara mágica y salió un pozo, pero, en lugar de agua, estaba lleno de licor. Pasaron muchos años, cuando Lü volvió a este lugar, la mujer (en la otra versión, los hijos de la pareja anciana) le dio las gracias como siempre por el pozo, pero añadió que era una lástima que este pozo no produjera al mismo tiempo residuos de fermentación para darles comida a los cerdos. El inmortal odiaba su codicia, y convirtió de nuevo el licor en agua (Liu Shouhua, 2012, 572).

En la segunda categoría, destaca la historia de los ocho cruzando el mar. Cuando los ocho inmortales regresaban de un banquete cruzando el mar, cada uno utilizaba sus tesoros mágicos para flotar en el agua. El hijo del rey dragón vio la placa de jade que llevaba Lan Caihe y se la quitó de repente. Los ocho se enfadaron y lucharon contra el ejército del mar, hirviendo incluso el agua. Los dragones fracasaron, y con la mediación de Guanyin Pusa cesó la guerra. En esta historia famosa se mezcla el proceso de conversión en inmortal de los miembros del grupo, y se destaca la rica imaginación en cuanto a la descripción de los poderes mágicos y tesoros mágicos de estos inmortales.

El taoísmo promueve la aparición de una serie de novelas a las cuales Lu Xun (2001a, 104) denomina *shenmo xiaoshuo* 神魔小说 [lit. ficciones sobre dioses y demonios], que son novelas taoístas recopiladas, adaptadas y recreadas en las dinastías Ming y Qing. La obra representativa de este género es *Fengshen yanyi*. En comparación con los cuentos taoístas que arriba hemos mencionado, esa novela ya cuenta con una extensión más larga,

³⁵ «用取不完的酒报答好施者». T. de la A.

una estructura más completa, y detalles más ricos sobre la personalidad de los personajes y sobre las escenas bélicas entre dioses, inmortales y monstruos. La prosperidad de este tipo de novelas, además de la veneración por parte del emperador y de la gente común a los taoístas con habilidad mágica, también se debe a la consumación de la fusión de las llamadas *sanjiao* (三教) [las tres religiones]—el confucianismo, el taoísmo y el budismo en las dinastías Ming y Qing. Como resultado, los escritores se sentían cada vez más libres al añadir en sus novelas variados elementos sobrenaturales del taoísmo, del budismo y de las creencias populares.

La novela *Fengshen yanyi* fue escrita (o recopilada, según algunos investigadores) por Xu Zhonglin 许仲琳 de la Dinastía Ming, y se basa en la historia del derrocamiento de la Dinastía Shang debido a la rebelión del rey Zhouwuwang 周武王. Las personas que ayudaron a Zhouwuwang pertenecían a la religión Chan 阐教, una religión ficticia que creó el autor basándose en el taoísmo y el budismo en cuanto a los nombres de los personajes y a las habilidades y tesoros que poseían; los que ayudaron al rey Shangzhouwang 商纣王 eran los que creían en la religión Jie 截教, también creada por el escritor mezclando elementos de las dos religiones. Así que, además de la lucha entre los seres humanos, ocuparon el lugar central las numerosas luchas entre los inmortales y dioses, cada uno con su propia habilidad y tesoro mágico:

文殊广法天尊骑狮子，普贤真人骑白象，慈航道人骑金毛犼...
灵宝大法师仗剑而来，太乙真人持宝锉进阵... 燃灯将定海珠把金
灵圣母打死。广成子祭起诛仙剑，... 子牙祭打神鞭，任意施为...
哪吒现三首八臂，往来冲突。(Xu Zhonglin 2013, 528-529)

El *tianzun* Wenshuguangfa cabalgaba en un león, el *zhenren* Puxian en un elefante blanco, Cihang en el Hou de pelo dorado... El mago Lingbao acudió con su espada, el *zhenren* Taiyi con su lima preciosa... Randeng mató a la diosa Jinling con su bola que podía aplastar el mar. Guangchengzi utilizó su Espada Zhuxian,... Jiang Ziya usó con destreza su látigo mágico... Nezha se transformó en una persona con tres cabezas y ocho brazos, luchando entre todos. (T. de la A.)

Los tratamientos típicos del taoísmo como *tianzun* (天尊) y *zhenren* (真人) se mezclaron obviamente con nombres de personajes del budismo, como, por ejemplo, Wenshu Pusa 文殊菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Mañjuśrī] y el Puxian Pusa 普贤菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Samantabhadra], formando así personajes bastante peculiares como Wenshuguangfa tianzun 文殊广法天尊 y Puxian zhenren 普贤真人. Al final de la

novela, la Dinastía Zhou sustituyó a la Dinastía Shang y, mientras Zhouwuwang premió a sus soldados y ayudantes con tierras y dinero, los 365 seres humanos, monstruos e inmortales que habían participado en esta guerra fueron elevados a la posición de dioses, y de ahí viene el título del libro *Fengshen* 封神 [Investitura de los dioses] . Pese a la imaginación fascinante y descripciones brillantes de las escenas bélicas, esta novela no tenía mucho valor literario, porque se centra solamente en el mundo imaginario de los dioses y los inmortales sin prestar atención al mundo real, persiguiendo únicamente que el argumento enganche.

En fin, los cuentos y novelas taoístas son muy típicos de la cultura china. En algunos casos se añaden elementos religiosos a los cuentos que pertenezcan a la clasificación AT, cambiando, por ejemplo, la identidad de algún personaje por un inmortal o un maestro taoísta sin alterar la estructura básica de la historia; en otros casos, se crean nuevos tipos de acuerdo con las doctrinas taoístas, como, por ejemplo, los cuentos sobre cómo una persona normal se convierte en un inmortal. Incluso en los cuentos no religiosos, los elementos relacionados al taoísmo también están bastante presentes.

2.2.2.2 El budismo

Fundado en el siglo VI a. C. en la India, el budismo se encuentra entre las tres religiones más importantes del mundo. El fundador era un príncipe que se llamaba Siddhārtha Gautama, luego llamado también Śākyamuni, cuyo significado era *el sabio de la familia Śākya*. Se cree que esta religión se introdujo en China en el siglo I, en la Dinastía Han (cf. Tong Xun, 2011, 6 y 117) y, con el transcurso del tiempo, se fue fusionando con las creencias religiosas y las ideas filosóficas locales, formándose poco a poco el budismo chino. Durante siglos, esta religión de origen indio dejó profundas influencias en el sistema religioso, filosófico y artístico de China.

Ji Xianlin (1980) señala que las influencias más destacadas que dejó la literatura budista en los cuentos sobrenaturales de la época de las Seis Dinastías fueron los conceptos del infierno y del *karma*. Según él, antes de la introducción del budismo, en China ya se habían formado conceptos confusos y fragmentados sobre el mundo del más

allá, pero la organización tan detallada, jerárquica y vívida del mundo de los muertos se debía a la creación de los indios. Además, India siempre ha sido un país rico en cuentos folklóricos y, con el fin de difundir la creencia budista, los monjes frecuentemente empleaban cuentos y metáforas para acercarse a gente con poca educación. Por lo tanto, la difusión de esta religión también proporcionó numerosos recursos narrativos a la literatura china. Proponemos unos ejemplos sobre cómo los cuentos budistas se convirtieron en tópicos recurrentes de la literatura popular de China.

1. Historia del monje Mulian 目连 salvando a su madre. Mulian, llamado originalmente Maudgalyāyana o Mahāmaudgalyāyana en sánscrito, era uno de los diez discípulos más importantes del Buda Śākyamuni y era conocido ante todo por sus poderes mágicos. Sin embargo, su popularidad en China no se debe a estos poderes, sino a su amor filial y a la acción de salvar a su madre del sufrimiento del infierno. Este cuento y las adaptaciones posteriores reflejan perfectamente cómo los conceptos del budismo se fusionan con los valores tradicionales de la cultura china.

Según el clásico budista, el argumento original es bastante simple: Mulian vio que su madre, flaca y hambrienta, fue enviada a vivir en el destino de los espíritus ávidos por los delitos que había cometido cuando estaba viva. Fue a buscarla con su bol para darle comida, pero al entrar en la boca, la comida se convirtió en fuego. El monje regresó y preguntó a Buda, quien le aconsejó que ofreciera a los monjes y gente del pueblo frutas y comidas en el día quince de julio en nombre de sus padres y sus antepasados, hecho bondadoso que al final salvó a su madre de este destino. Con el transcurso del tiempo, se fueron enriqueciendo los argumentos, detallando el nombre de la madre y del padre del protagonista, los delitos cometidos que la llevaron al infierno y, en especial, los detalles sobre los sufrimientos horribles en el infierno. Se añadieron personajes como Yanwang 阎王 [en sánscrito: Yama], Dizang Pusa 地藏菩薩 [en sánscrito: Bodhisattva Kṣitigarbha], e incluso dioses con origen taoísta como Taishan Duwei 泰山都尉 [lit. oficial de la montaña Tai], y se detalló el proceso de búsqueda del protagonista en el infierno describiendo de forma detallada lo que vio y oyó. Con estos cambios, se destacó el amor filial entre el hijo y la madre, observando la moral típica del confucianismo de China (Dai Yun, 2002).

Para entender mejor esta historia, y también los textos literarios que analizaremos en los siguientes capítulos, merece la pena presentar brevemente el sistema de karma del

budismo. La palabra china *ye* (業) [en sánscrito: karma] significa básicamente *acto* o *acción*. Según resume Cornu (2004, 251), «es la fuerza motriz, el carburante» de los ciclos de vida y de las reencarnaciones. De acuerdo con la intención y la naturaleza del acto efectuado, se distingue entre actos virtuosos que tendrán resultados favorables, actos negativos cuyos resultados serán desfavorables, y actos neutros que llevarán resultados ni positivos ni negativos. Estos resultados, sin embargo, podrían ser observados no sólo en la misma vida, sino también en la siguiente vida y la vida ulterior (ibíd. 252-253).

El concepto estrechamente vinculado con el karma es el de *liudao* (六道) [los seis destinos o las seis clases de seres]. En el ciclo de *lunhui* (轮回) [en sánscrito: Saṃsāra], que se refiere al ciclo de las existencias condicionadas, todos los seres vivos renacen sucesivamente en los seis destinos a merced de los actos consumados (es decir, el *karma*). Entre esos seis destinos, existen *san'edao* (三恶道) [tres destinos desfavorables] y *sanshandao* (三善道) [tres destinos favorables]. Los tres destinos desfavorables comprenden *diyu* (地狱) [los infiernos], *egui* (饿鬼) [los espíritus ávidos], y *chusheng* (畜生) [los animales], mientras que los tres destinos favorables son *ren* (人) [los seres humanos], *Axiuluo* (阿修罗) [lit. los asuras, que son seres poderosos e inteligentes, pero torturados por los celos y por lo tanto siempre luchan contra los dioses] y *tian* (天) [lit. el cielo, que se refiere a los dioses] (ibíd. 425-427). Cabe señalar que aunque se traducen a veces como *seis reinos* o *seis mundos* y tienen una localización en el universo, en realidad no son lugares concretos, sino el fruto del karma de cada uno. Es decir, si una persona cometió actos negativos, el karma le llevaría al destino que pertenecía, que podía ser el infierno, pero también existía la posibilidad de que renaciera como animal de acuerdo con la gravedad de su delito. En el cuento de Mulian, su madre cometió actos negativos que la pusieron en el destino de los espíritus ávidos, pero como su hijo les ofreció a los monjes y al pueblo comidas y frutas, hecho que fue un acto muy virtuoso, al final consiguió salvar a su madre del destino desfavorable.

2. Historia de la hija del rey dragón. Antes de la introducción del budismo en China, aunque la imagen de los dioses del agua o del río y mar era bastante variada y confusa, en la mayoría de los casos, eran dioses personalizados. Los animales como el *long* (龙) (un animal ficticio con cuernos, patas y cuerpo largo parecido a la serpiente, que se traduce generalmente como *dragón* pero que en realidad difiere mucho del dragón

occidental) y el pez no eran dioses, sino caballería para dioses. Los dragones³⁶ que aparecen con frecuencia en las novelas como *Xiyouji* son, en realidad, una mezcla de elementos locales y leyendas de la India sobre la criatura mágica *naga*. En esas leyendas, *naga* es un animal con forma de serpiente, que tiene la capacidad de controlar el agua y la lluvia. Todos viven en palacios bajo el agua donde guardan numerosos tesoros, y pueden convertirse en seres humanos excepto en cinco momentos: al nacer, al dormir, al tener relaciones sexuales, al enfadarse y al morir, por lo cual sufren dolor y quieren renacer como seres humanos. Siendo una especie inteligente, existen varios reyes y reinas, junto con sus príncipes y princesas, pero su apariencia es fea, y todos tienen carácter violento y poco piadoso (Bai Huawen, 1992). Una historia en *Jinglüyixiang* 经律异相 [Cuentos en los sutras], ilustra perfectamente estas características de este animal (cf. íbid.):

Un comerciante salvó a una *naga* femenina de la mano de una persona que se la quería comer, a cambio de ocho búfalos que tenía. Ésta lo invitó a pasar unos días en su palacio y le explicó que estaba siguiendo las doctrinas del budismo, hecho por lo cual no podía luchar contra la persona que se la quería comer. Le contó que siendo *naga*, sufría dolores y siempre quería convertirse en un ser humano de verdad en la otra vida, y le aconsejó al comerciante que se convirtiera en budista. Luego le regaló ocho pedazos de oro, que, al ser cortados, recuperarían pronto el tamaño original.

La figura del *naga* indio se mezcló con la del *long* de la antigua China, formando la nueva figura del dragón chino. A diferencia de los *nagas* indios, que tienen estados sociales inferiores a los seres humanos y que siempre quieren convertirse en ellos en la otra vida mediante las prácticas religiosas, los dragones chinos cuentan con poderes mágicos, riqueza, nobleza y belleza. Encargándose de controlar el agua y la lluvia, son prácticamente dioses y reyes del mundo acuático. Una historia que refleja estos cambios es *Liu Yi zhuan* 柳毅传 [Biografía de Liu Yi] (cf. Lu Xun 2014, 1719-1815).

Un chico llamado Liu Yi regresaba a su pueblo natal después de haber fracasado en el examen nacional de selección de oficiales, cuando encontró por casualidad a una chica hermosa pastoreando ovejas. Al darse cuenta de que estaba muy triste, le preguntó por qué y la chica le contestó que era hija del rey dragón de Dongting 洞庭, y que habiéndose

³⁶ Para simplificar la expresión, en esta tesis seguimos la traducción más usada, el *dragón*, para referirse al dragón chino.

casado con el segundo hijo del rey dragón de Jingchuan 涇川, su marido y sus suegros la trataron mal y la castigaron enviándola a pastorear ovejas. Le pidió a Liu que le ayudara a enviar una carta a sus padres para que la salvaran, y así hizo el chico. Llegó al palacio del rey dragón, lugar lleno de tesoros, y le contó al rey las miserias que estaba viviendo su hija. Al saberlo, el padre lloró, mientras que el tío de la chica se puso tan enfadado que se transformó enseguida en su figura original de dragón para volar a Jingchuan, matar al marido y llevar a su sobrina a casa. Liu rechazó la sugerencia del tío de casarse con su sobrina alegando que le había proporcionado su ayuda porque le tenía simpatía y que nunca quería contraer matrimonio bajo esta circunstancia, porque era él quien causó la muerte del marido. Tampoco le gustaba nada que el tío, siendo dragón con mucho poder, le forzara a casarse con la chica. Con los tesoros que le dio el rey dragón, cuando regresó a la tierra, se hizo muy rico. Se casó sucesivamente con dos chicas, pero ambas murieron años o meses después de la boda. Al quedarse viudo alguien le recomendó la chica de la familia Lu 卢, y unos meses después de la boda descubrió que en realidad era la hija del rey dragón, quien siempre le agradecía y le amaba, rechazando el consejo de sus padres de casarse con otro príncipe dragón. Al final los dos regresaron al palacio de Dongting, y no se supo nada de ellos desde entonces.

En el cuento llamado *Zhangdaanchun Lidiaoyu* 张打鹤鹑李钓鱼, la hija del rey dragón, hermosa e inteligente, luchó junto a su marido contra los malos oficiales para defender su matrimonio, ganando varios partidos contra un joven rico y ávido que quería robarla como esposa (cf. Liu Shouhua, 2012, 543-544). Esos cuentos cambiaron en gran medida la figura original de la *naga* femenina del cuento budista. Liu Shouhua (ibíd. 544-545) propuso tres cambios principales:

- 1) Se elevó mucho el estado social del dragón. En China este animal siempre era venerado, e incluso servía como símbolo del emperador.

- 2) Se cambió el carácter de la princesa dragón, que originalmente en los cuentos indios era fea y cruel.

- 3) Se diversificaron los argumentos de los cuentos, enfatizando lo bondadosa y poderosa que era esa princesa.

En definitiva, la introducción del budismo no sólo trajo consigo temas y figuras que se repetirían en muchos cuentos folklóricos, sino que también proporcionó conceptos de suma importancia para la formación de la tradición literaria china. Esos conceptos como el de karma han sido inspiración para numerosos escritores posteriores, incluido el propio Mo Yan.

2.3 Contar nuevo de historias viejas—adaptaciones de las narraciones extraordinarias

En este apartado, presentaremos con ejemplos las adaptaciones que se han realizado con los mitos y cuentos folklóricos desde la antigüedad hasta tiempos contemporáneos. Estas adaptaciones pueden ser creaciones colectivas, y también pueden ser realizadas por algún escritor específico.

2.3.1 Mitos y cuentos folklóricos: narraciones en constantes cambios desde la antigüedad

En el capítulo anterior, hemos mencionado las cuatro características de la literatura folklórica, llamada también literatura oral, entre las cuales se destacan la inestabilidad y el carácter cambiante del argumento porque entre el pueblo analfabeto no era posible conservar una versión definida de la historia, así que cada uno podría añadir lo que le pareciera justo al contarla. Proponemos dos ejemplos para ilustrar cómo han cambiado los cuentos a lo largo de la historia.

2.3.1.1 Caso 1: adaptaciones de la figura de Xiwangmu

El registro más antiguo sobre Xiwangmu 西王母 [lit. Reina Madre del Occidente] se remonta a *Shanhaijing*. Entre todos los dioses aparecidos en aquel libro, era el (la) que tendría más influencias en tiempos posteriores. Según el sinólogo García-Noblejas (2007, 400), «ha sido una figura de cambiantes poderes y atribuciones según la dinastía que se trate».

Las adaptaciones sobre ese personaje empezaron incluso dentro del mismo *Shanhaijing*, que es un libro compuesto por textos de varias épocas entre el período de los Reinos Combatientes (403-221 a. C.) y principios de la Dinastía Han (202 a.C.- 220 d.C.). En la parte más antigua del libro, esta figura no era un dios, sino un hombre con apariencia monstruosa:

有人戴胜，虎齿，豹尾，穴处，名曰西王母。(cf. Yuan Ke, 1992, 466)

Vive en una cueva de dicho nombre una persona con horquillas en el cabello, dientes de tigre y cola de leopardo; su nombre es Xiwangmu. (Yao Ning & García-Noblejas 2000, 229)

Luego se convirtió en un dios encargado de desastres y penalidades, y su figura siguió siendo salvaje y cruel:

西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。(cf. Yuan Ke, 1992, 59-60)

Xiwangmu tiene aspecto de persona, cola de leopardo y colmillos de tigre; ruge con fuerza enorme y acostumbra a llevar una horquilla de jade en el cabello, muy despeinado; rige la distribución de los castigos y las muertes, así como el rigor de los desastres naturales que envía el Cielo. (Yao Ning & García-Noblejas, 2000, 61)

Aunque no se mencionaba el sexo de este dios, los mitólogos se inclinaron a creer, según las descripciones de su aspecto, que era un dios masculino. Basándose en los registros de las dinastías Qin y Han, el mitólogo Yuan Ke (1988, 48-49) propuso que al principio la palabra *Xiwangmu* era nombre de una tribu, y opinó que aparte de la palabra *xi* (西), que se refería al oeste, el resto de su nombre tenía que ser la transliteración de alguna lengua extranjera, alegando que ya existían numerosas transliteraciones que carecían de significado en el mismo libro. Sin embargo, la palabra *wangmu* (王母), que

significaba literalmente en la lengua china *madre del rey*, hizo que se formara inevitablemente entre la gente la impresión de que era una mujer noble. Este cambio se reflejó, como hemos señalado, ya en el mismo *Shanhaijing*:

西王母梯几而戴胜杖，其南有三青鸟，为西王母取食。(cf. Yuan Ke, 1992, 358)

Esta es Xiwangmu, la madre reina del Oeste, apoyándose en un taburete y con su alfiler de jade en el pelo. Debajo se ven tres pájaros verdes: son los que le proporcionan los alimentos. (Yao Ning & García-Noblejas, 2000, 201)

En este fragmento escrito en una época más reciente, ya fueron eliminadas las descripciones como dientes de tigre, cola de leopardo y cabello despeinado; en cambio, se le añadió la postura elegante de apoyarse en el taburete. Su figura como una diosa se quedó fija gracias a un libro llamado *Mutianzi zhuan* 穆天子传 [Biografía del rey Mu], donde se narraba el encuentro y la posible relación amorosa entre el rey Mu de la Dinastía Zhou Occidental y Xiwangmu en el viaje que aquel hizo al oeste del país. En esta historia, declaró la diosa cuando conversaba con el rey que era «hija del dios del cielo»³⁷ quien vivía en el terreno desértico, rodeada por tigres, leopardos y pájaros, detalles en los cuales todavía se podía distinguir rasgos de los registros de *Shanhaijing* (cf. Yuan Ke, 1988, 57).

En las Dinastías Qin y Han, debido a la incesante aspiración de los emperadores y de las personas poderosas a una vida eterna, los denominados *xian* (仙) [inmortales] fueron venerados ampliamente por el pueblo y, por lo tanto, se desarrollaron numerosos cuentos de inmortales. Se registraba en *Huainanzi* que la esposa de Yi, Chang'e, robó la píldora de la inmortalidad que su esposo había pedido a Xiwangmu y voló a la luna (íbid. 49). En posesión de píldoras de la inmortalidad, Xiwangmu ya era una figura típica de los inmortales. En la época de las Seis Dinastías, con la popularidad del taoísmo, se convirtió aún más en «una divinidad que fue integrada en el panteón taoísta en calidad de diosa suprema» (2007, 400), quien contaba con numerosos tesoros y a su alrededor se reunía un grupo de inmortales como sus discípulos y sirvientes. Las historias escritas en aquella época ya eran bastante sofisticadas y religiosas:

半食顷，王母至也，悬投殿前，有似鸟集，或驾龙虎，或乘白麟，或乘白鹤，或乘轩车，或乘天马...唯见王母乘紫云之辇，驾九色斑

³⁷ «我惟帝女». T. de la A.

龙，别有五十天仙，侧近鸾舆... 视之可年三十许，修短得中，天姿掩蔼，容颜绝世，真灵人也。(cf. Lu Xun, 2001a, 19)

En un abrir y cerrar de ojos llegó la diosa. La deidades descendieron ante el palacio como una bandada de pájaros, algunas montando dragones y tigres, otras sobre unicornios o cigüeñas blancos, algunas en carruajes o cabalgando caballos alados. ... Apareció la Reina Madre del Oeste. Con sus cincuenta súbditos, conduciendo un carruaje de nubes color púrpura llevado por dragones de nueve colores. ... Parecía tener unos treinta años, de estatura mediana; su belleza divina y magnífica era sin par. ¡Se trataba de una verdadera diosa! (cf. Lu Xun, 2001b, 28, trad. Blanco Facal)

因出桃七枚，母自啖二枚，与帝五枚。帝留核著前。王母问曰：“用此何为？”上曰：“此桃美，欲种之。”母笑曰：“此桃三千年一著子，非下土所植也。”(cf. Lu Xun, 2001a, 19)

Sacó siete melocotones y comió dos, dándole los otros cinco al emperador. Como él conservó las semillas, ella le preguntó qué pensaba hacer con ellas.

Él le dijo:

-Estos melocotones son tan deliciosos que pienso plantarlos.

La diosa sonriendo dijo:

-Este melocotonero solamente da frutos una vez cada tres mil años, y no puede crecer en la tierra. (Lu Xun, 2001b, 27, trad. Blanco Facal)

Desde la Dinastía Tang, ya era una diosa de gran poder que aparecía con frecuencia en novelas y cuentos folklóricos, a veces como representante de los oponentes en la historia amorosa entre los protagonistas (ej. en el cuento *Niulang zhinü* hizo un gran río en el cielo con su horquilla para impedir que los protagonistas se reunieran), y a veces como esposa del emperador del cielo y reina de la corte del cielo en posesión de un bosque de melocotones de la inmortalidad (ej. en la novela *Xiyouji*, fue la anfitriona del banquete de melocotones). Hasta hoy en día le rinden culto en muchos templos taoístas.

2.3.1.2 Caso 2: adaptaciones de la figura de Sun Wukong

Contando con una aparición mucho más tardía, Sun Wukong, conocido también como el Rey Mono en el mundo Occidental, ha sido una de las figuras ficticias más conocidas en todo el país gracias a una novela llamada *Xiyouji* y sus numerosas adaptaciones escénicas,

televisivas y cinematográficas. El origen de esta figura, según muchos investigadores, se remonta principalmente a dos fuentes bien distintas:

1. Las narraciones tradicionales de China y, en particular, la historia de Wuzhiqi 无支祁, monstruo de agua vencido por Yu cuando intentaba aplastar la inundación. En la Dinastía Tang, Li Zhao 李肇 mencionó al cuento de Yu y Wuzhiqi, citando al *Shanhaijing*, aunque en la versión actual de este libro ya no se conserva este fragmento (Xiao Bing, 1982). El cuento íntegro se encuentra en una recopilación de textos narrativos de la Dinastía Song, *Taiping guangji* 太平广记 [Registros de la época Taiping], en la cual ya se distinguen la figura de un mono inteligente, ágil y con capacidades sobrenaturales:

禹理水，三至桐柏山，... 不能兴... 乃获淮涡水神，名无支祁，善应对言语，辨江淮之浅深，原隰之远近。形若猿猴，缩鼻高额，青躯白首，金目雪牙。颈伸百尺，力逾九象... 颈锁大索，鼻穿金铃，徙淮阴之龟山之足下，俾淮水永安流注海也。(cf. Xiao Bing, 1982)

Cuando Yu trabajaba para aplastar la inundación, llegó tres veces al monte Tongbai sin tener éxito en su trabajo... Capturó al dios de los ríos Huai y Guo llamado Wuzhiqi, que tenía destreza en los idiomas, en saber la profundidad de un río y la ubicación de las tierras aptas para cultivar. Tenía la apariencia de un mono con la nariz encogida y la frente prominente; tenía el cuerpo negro y la cabeza blanca, los ojos dorados y dientes blancos como la nieve. Su cuello medía cientos de metros y su fuerza podía vencer a nueve elefantes... Yu puso una cadena en su cuello y una campanilla dorada en su nariz y le castigó trasladándolo al pie del Monte de Tortuga, haciendo que el Río Huai siempre corriera en su curso correcto hacia el mar. (T. de la A.)

En el cuento *Bu Jiangzong baiyuan zhuan* de la Dinastía Tang, que hemos citado en el apartado 2.2.1, un mono blanco secuestró a la esposa de Ouyang He. Ese mono contaba con habilidad en los artes marciales utilizando dos espadas, y podía leer y hablar y, además, sus discursos eran lógicos como los de seres humanos. Se considera que esta figura consiste en otro origen de Sun Wukong.

2) La figura del rey mono Hánuman en *Rāmāyaṇa*, una épica de la India. En esta epopeya, Hánuman le ayudó a Rama a rescatar a su esposa Sita, quien había caído en manos de Rávana, el rey demonio. Era un mono poderoso y un buen combatiente. Siendo hijo del dios de viento, contaba con habilidades mágicas como saltar muy largas distancias y volar (ibid.).

Además de estos dos orígenes remotos de la figura del mono sobrenatural, Cai Tieying (1989) sintetizó las cuatro etapas más recientes durante las cuales se formó la versión actual de *Xiyouji*. Se iba enriqueciendo esta figura durante cada etapa: *Datang Sanzang qujing shihua* 大唐三藏取经诗话 [Historia del viaje del monje Sanzang del Reino Tang para recuperar los sutras], óperas de la Dinastía Yuan, la versión antigua de *Xiyouji*, y su versión actual.

Datang Sanzang qujing shihua apareció aproximadamente a finales de la Dinastía Tang y a principios de la Dinastía Song. En esta historia, ya contamos con la figura de Houxingzhe 猴行者 [lit. el monje mono], quien ayudó con sus poderes mágicos al monje Sanzang a llegar a la India, venciendo a los monstruos y solucionando situaciones difíciles. En esta obra aparecieron unos argumentos clave de la novela que leemos hoy en día, como, por ejemplo, el robo de los melocotones de Xiwangmu, y la fruta mágica *renshenguo* (人参果), una fruta con apariencia de un niño. Teniendo un nombre relacionado al mono, era en realidad un intelectual con traje blanco, sin características de animales (cf. Lu Xun, 2001a, 80-82).

Más tarde, entre las óperas relacionadas con el viaje del monje Sanzang, se destaca la ópera *Xiyouji*, escrita a principios de la Dinastía Ming por Yang Jingxian 杨景贤. A diferencia de *Datang Sanzang qujing shihua*, donde el único ayudante para Sanzang era Houxingzhe, en estas óperas ya se formó el grupo de los cinco en el viaje: Sanzang, Sun Wukong, Zhu Bajie 猪八戒 [lit. Cerdo de Ocho Preceptos, llamado también Zhu Wuneng 猪悟能], Sha Heshang 沙和尚 [lit. El Monje Sha, llamado también Sha Wujing 沙悟净] y Bailongma 白龙马 [lit. Caballo de Dragón Blanco]. En esta ópera de Yang, la estructura era similar a la novela que leemos hoy: el nacimiento y las peripecias que vivió Sanzang cuando era niño, las experiencias de los tres discípulos antes de comenzar el viaje, las causas de ir a la India para recuperar los sutras y, lo que es más importante, los problemas y peligros que encontraron en el camino. Aparecieron argumentos sobre cómo Sun Wukong se rebeló contra la corte del cielo y cómo fue vencido por los dioses y los budas, y su carácter rebelde y orgulloso ya se notó bastante (Zhu Hongbo, 2005). En esta época entre las Dinastías Yuan y Ming, aparecieron numerosas novelas sobre el mismo tema, como, por ejemplo, la novela escrita por Yang Zhihe 杨志和 llamada *Xiyoujizhuan* 西游

记传 [Leyendas del viaje al Oeste], de 41 capítulos. Todas ellas servirían como materiales para la redacción de la versión actual de *Xiyouji* (Lu Xun, 2001a, 107-109).

La versión actual fue escrita (o recopilada) por Wu Cheng'en a mediados de la Dinastía Ming. En esta versión se le añadió muchos detalles, como, por ejemplo, las escenas de lucha entre Sun Wukong y sus rivales. Por ejemplo, en comparación con la ópera, amplió de unas 300 palabras a más de 3.000 la descripción de la lucha entre él y el dios Erlang, detallando cada metamorfosis que hicieron los dos. Aunque el argumento principal es *recuperar los sutras budistas*, esta novela se parece más a las *shenmo xiaoshuo* representadas por *Fengshen yanyi*, porque se enfatizan las habilidades mágicas y los tesoros mágicos que tienen los personajes. En esta novela el lenguaje de los personajes se convirtió más vívido y humorístico, destacando más el carácter poco obediente del Rey Mono:

(孙悟空将银角大王收入瓶中) 他拿着葫芦, 说着话, 不觉的到了洞口, 把那葫芦摇摇, 一发响了。他道: “这个像发课的筒子响, 倒好发课。等老孙发一课, 看师父甚么时才得出门。” 你看他手里不住的摇, 口里不住的念道: “周易文王、孔子圣人、桃花女先生、鬼谷子先生。” (Wu Cheng'en 1990, 255)

(Sun Wukong metió al Gran Rey del Cuerno de Plata en la calabaza mágica) Hablando de esta forma, no tardó en llegar a la entrada de la caverna. Agitó la calabaza con más energía y oyó un chapoteo, que de alguna manera, recordaba el vaivén del mar. -Esto se parece a la carraca de un adivino-volvió a decirse-. Creo que me va a servir de mucha ayuda para liberar a mi maestro de una vez por todas. Sin dejar de sacudir la calabaza, empezó a recitar el « I Ching del Rey Wen, el Sabio Confucio, el Maestro Chou de la Dama del Capullo de la Flor del Melocotón, el Maestro Kwei-Ku Tse... ». (Anónimo, 2004, 797, trad. Gatón & Huang-Wang)

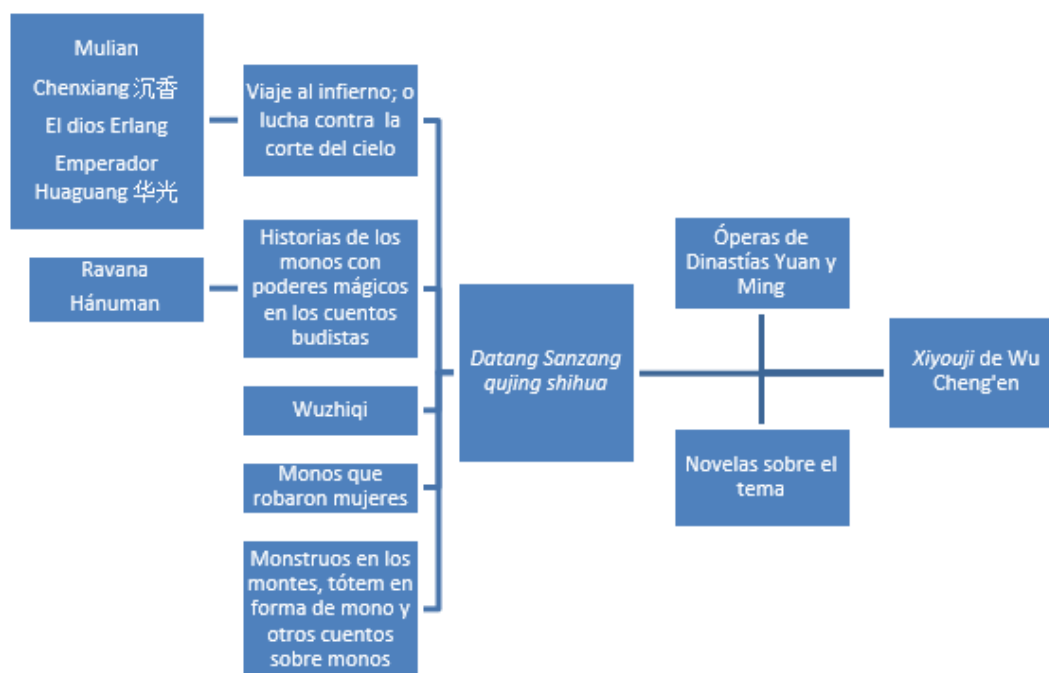
Vencido y castigado por los dioses, nunca dejó de burlarse de ellos con palabras poco respetuosas. El siguiente ejemplo describió la reacción de Sun al saber que unos monstruos fueron enviados deliberadamente por Guanyin Pusa para poner en prueba la voluntad de los monjes:

大圣闻言, 心中作念道: “这菩萨也老大惫懒。...我说路途艰涩难行, 他曾许我到急难处, 亲来相救; 如今反使精邪搆害。语言不的, 该他一世无夫...” (Wu Cheng'en 1990, 260)

-¡Qué lianta es esa Bodhisattva! – Se dijo el Gran Sabio, un tanto malhumorado-. ...Pero, al mismo tiempo, me prometió que acudiría en nuestra ayuda, cuando nos topáramos con dificultades prácticamente insalvables. ¿En qué ha quedado esa promesa, cuando ella misma envía a

monstruos con la intención de entorpecernos el camino? No me gusta nada su modo de obrar. Es tan falsa que merecería quedarse solterona para el resto de su vida. (Anónimo, 2004, 811, trad. Gatón & Huang-Wang)

Para resumir, citamos la tabla elaborada por el investigador Xiao Bing (1982), cuando intenta aclarar todas las posibles influencias que ha recibido este personaje:



Esquema 11. Orígenes de Sun Wukong. Fuente: Xiao Bing, 1982

En definitiva, tomando como ejemplos dos personajes de suma importancia en las narraciones extraordinarias de China, Xiwangmu y Sun Wukong, en los últimos dos apartados hemos comprobado la índole inestable de los mitos y los cuentos folklóricos, observando cómo han evolucionado las dos figuras a lo largo de la historia. En realidad, hasta hoy en día, no han cesado las adaptaciones sobre los tópicos literarios antiguos. A base de esta conclusión, en los siguientes dos apartados, presentaremos unas adaptaciones más típicas de la literatura moderna y contemporánea china³⁸.

³⁸ De acuerdo con la delimitación temporal reconocida por los investigadores de la historia de la literatura china, utilizaremos el término *xiandai wenxue* (现代文学) [literatura moderna] para referir al período comprendido entre el año 1917 y el 1949, es decir, desde el *Xinwenhua yundong* 新文化运动 [lit. Movimiento de la Nueva Cultura] hasta la fundación de la República Popular China; el término *dangdai wenxue* (当代文学) [literatura contemporánea] se usará para referirse a la literatura desde el año 1949 hasta hoy en día.

2.3.2 Adaptaciones modernas de las narraciones extraordinarias: deseos de despertar al pueblo chino

Con la entrada al siglo XX, siglo de modernización tanto en el sentido tecnológico como en el ideológico, la literatura extraordinaria no dejó de gozar de popularidad entre el pueblo y los intelectuales. En la época del *Xinwenhua yundong* (新文化运动) [lit. Movimiento de la Nueva Cultura], la introducción de la literatura occidental, en la cual frecuentemente aparecían elementos mitológicos griegos o romanos, despertó el interés de los intelectuales chinos sobre los mitos de su propio país. Empezaron a adaptar estas narraciones viejas, añadiendo pensamientos modernos. Si Pu Songling escribió su libro *Liaozhai zhiyi* para expresar metafóricamente su desilusión y enfado en una sociedad corrupta e injusta a través de los cuentos de fantasmas y de monstruos³⁹, los escritores modernos mostraron una tendencia más obvia de utilizar estas historias viejas como instrumentos para explicar sus propios pensamientos filosóficos, políticos y sociales. Frente a los cambios políticos y sociales radicales a principios del siglo XX, estas adaptaciones no se limitaron a enriquecer los argumentos y personajes existentes, sino que añadieron elementos irónicos e incluso poco armónicos para reflejar la circunstancia social de aquel entonces, y ese contraste entre lo viejo y lo moderno resultó impresionante.

Cabe destacar, ante todo, las adaptaciones que hizo Lu Xun de los tópicos antiguos. Como gran investigador de los textos narrativos de la antigua China, en su libro *Breve historia de la novela china* enfatizó el papel que habían jugado los mitos en la creación literaria, proponiendo que era «fuente de la literatura» (Lu Xun, 2001b, 7, trad. Blanco Facal). En su creación literaria, también dedicó una serie de cuentos a estas narraciones de la antigüedad, recopilados en un libro llamado *Gushi xinbian* 故事新编 [Contar nuevo de historias viejas].

Entre los ocho cuentos en este libro, cuatro de ellos fueron adaptados de mitos antiguos: *Butian* 补天 [La compostura del cielo], adaptado de la historia de Nüwa; *Benyue* 奔月 [La huida a la luna], a base del cuento de Chang'e, quien voló a la luna; *Lishui* 理水 [La contención de las inundaciones], sobre la gran inundación de la antigüedad y cómo

³⁹ «浮白载笔，仅成孤愤之书 Bebiendo vino y escribiendo cuentos, he terminado ese libro de sentimientos y enfados». (Pu Songling, 1989, 1. T. de la A.)

Yu la aplastó; y *Zhujian* 铸剑 [La forja de la espada], sobre la venganza de Meijianchi 眉间尺. Escogemos dos de ellos para analizar cómo el escritor integró elementos modernos en los mitos antiguos.

1. *Butian*. Este cuento se basó en el mito de Nüwa (hemos dedicado el apartado 2.1.1.1 a esta creadora de la humanidad), pero su intento no era narrar los comportamientos de esta creadora tal y como eran, sino ironizar a los seres humanos creados por ella, que eran débiles, hipócritas, sin coraje alguno y muy convencidos de la moral tradicional: en fin, tan ridículos que no valdría la pena salvarlos. Se nota con facilidad el contraste entre esta diosa de la antigüedad, quien era tan bondadosa y trabajadora que dedicó toda su vida a la creación de los seres y a la salvación del mundo, y los seres humanos egoístas e indiferentes, con los cuales quería aludir el escritor al pueblo chino en aquella época. Cuando la creadora intentaba componer el cielo trabajando duramente día y noche, en lugar de ayudarla, los seres humanos se burlaron de ella e incluso le hicieron daño:

...有时到热闹处所去寻些零碎 (的石头), 看见的又冷笑, 痛骂, 或者抢回去, 甚而至于还咬伊的手。(Lu Xun, 2011, 108-110)

En su búsqueda (de la roca), llega a veces a regiones habitadas; pero sus moradores se ríen de ella o la insultan, cuando no le arrebatan la carga, o le muerden, incluso, las manos. (Lu Xun, 2001c, 32, trad. Ramírez)

Frente a las hazañas tan impresionantes como componer el cielo roto y salvar la humanidad, los seres humanos no veneraron a la diosa, opinando que su desnudez era una ofensa para la moral:

项长方板的便指着竹片, 背诵如流的说道, “裸裎淫佚, 失德蔑礼败度, 禽兽行。国有常刑, 惟禁!” (Lu Xun, 2011, posición 119-120)

El de la placa rectangular señala la tabilla, y de corrido dice: -La desnudez incita al libertinaje y es ofensa para la moral, menosprecio de los ritos y ruina de las buenas costumbres, cosa propia de animales, prohibida por las leyes del reino. (Lu Xun, 2001c, 33, trad. Ramírez)

Después de la muerte de esa heroína, sin embargo, estas personas triviales se proclamaron sucesores legítimos de ella.

2. *Lishui*. Este cuento se basa en el mito de Yu, pero el escritor, mientras narra las hazañas de ese héroe, intenta satirizar con más detalles a tres tipos de personas no de la antigüedad, sino de su época:

1) Los intelectuales anticuados y atrasados. A ellos solo les importaban los conocimientos inútiles y ridículos. Por ejemplo, un intelectual escribió en una pieza de corteza de árbol (debido a la inundación ya no había papel) un artículo alegando que Yu, en realidad, no era un ser humano sino un gusano, porque su nombre no contenía la palabra *ren* 人 [persona], y gastó veintidós días para terminar ese artículo ridículo. No conocían al pueblo, ni les dolían nada los sufrimientos de la gente común, porque para ellos «el pan cae del cielo todos los meses, y el pescado, aunque con cierto sabor a tierra, es carnoso y no escasea» (Lu Xun, 2001c, 61, trad. Ramírez). El pueblo llano, en cambio, tenía que comer hojas de olmo y algas marinas porque no le quedaba otra cosa. Los intelectuales, quienes nunca habían experimentado una vida así, dijeron que el sabor de esas plantas «no es tan malo, que cierta originalidad no le falta» (ibíd.).

2) Los oficiales corruptos e incapaces, que siempre se oponían a los avances sociales y reformas. Cuando Yu envió a los oficiales a los lugares más afectados por la inundación, en lugar de trabajar mucho, se entretuvieron con los intelectuales locales:

第二天，说是因为路上劳顿，不办公，也不见客；第三天是学者们公请在最高峰上赏偃盖古松，下半年又同往山背后钓黄鳝，一直玩到黄昏。第四天，说是因为考察劳顿了，不办公，也不见客...(Lu Xun, 2011, 376-380)

Al otro día no trabajan ni reciben a nadie, por las fatigas del camino; al tercero, invitados por los sabios, suben a la cumbre más alta para admirar el pino centenario que se abre como una sombrilla, y por la tarde van a pescar anguilas de arrozal a la ladera opuesta, entreteniéndose en esta y otras ocupaciones hasta el caer de la noche. Al cuarto no trabajan ni reciben a nadie, por las fatigas de la inspección... (Lu Xun, 2001c, 62-63, trad. Ramírez)

Al regresar, fueron recibidos, de nuevo, por sus colegas con fiestas y comidas exquisitas. Eran tan anticuados que, sin saber nada de las maneras para aplastar la inundación, se opusieron por unanimidad a la propuesta de Yu de cambiar las técnicas utilizadas en la contención de la inundación, alegando que alterar las técnicas de los antepasados suponía falta de respeto.

3) El pueblo ignorante

El pueblo llano fue el más perjudicado en la inundación, pero ni la hambruna ni el maltrato por parte de los oficiales y de los intelectuales podían hacer que se rebelase contra el gobierno. Cuando le preguntaron al representante del pueblo cómo era la comida, este hombre contestó que estaban «acostumbrados a todo» (Lu Xun, 2001c, 63, trad. Ramírez), e incluso criticó a los que se quejaban de la vida. Fueron justamente ellos mismos quienes los hicieron esclavos, porque nunca tuvieron el coraje suficiente para luchar. En cambio, al ser elogiados por las autoridades, se sentían orgullosos y se convirtieron en más obedientes:

他又恐惧又高兴的退了出来，... 立刻把大人的吩咐传给岸上，树上和排上的居民，并且大声叮嘱道：“这是送到上头去的呵！要做得干净，细致，体面呀！... ..” (Lu Xun, 2011, 370-372)

Tan contento como asustado, el delegado se retira,... transmite las órdenes de los señores a los habitantes de la tierra firme, los árboles y las balsas, voceando por doquier, a modo de consejo:- ¡Mirad bien de aderezar todo con limpieza, finura y elegancia, que es para los de arriba! (Lu Xun, 2001c, 65, trad. Ramírez)

Los cuatro cuentos adaptados de los mitos antiguos fueron escritos entre los años 1922 y 1935, período de fuertes choques entre la cultura vieja y la nueva. La revolución del año 1911 reemplazó la monarquía por una república; en el sentido cultural, entre los años 1915 y 1922, Chen Duxiu 陈独秀, Hu Shi 胡适, Li Dazhao 李大钊 y Lu Xun, entre otros escritores, publicaron en la revista *Xinqingnian* 新青年 [Nueva Juventud] numerosos artículos, en los cuales criticaron de manera tajante la cultura tradicional china representada por el confucianismo, promovieron el uso del chino vernáculo e introdujeron los pensamientos occidentales. Además de Lu Xun, varios escritores de esta época presentaron sus propias interpretaciones de los mitos y cuentos de la antigüedad. Por ejemplo, Guo Moruo 郭沫若 escribió durante los años 1918 y 1921 varios poemas en chino vernáculo, entre los cuales se destaca el poema narrativo denominado *Nüshen zhi zaisheng* 女神之再生 [El renacimiento de la diosa], donde el escritor elogia la acción de Nüwa y sus compañeras, no de componer el cielo, sino de crear un mundo nuevo:

姊妹们，新造的葡萄酒浆

Hermanas, los vinos nuevos

不能盛在那旧了的皮囊。

no se guardan en recipientes viejos.

为容受你们的新热、新光，

Para recibir el calor y la luz recién creados,

我要去创造个新鲜的太阳! (Guo Moruo, 1997, 218)

¡voy a crear un nuevo sol! (T. de la A.)

Zeng Xubai 曾虚白 escribió seis cuentos en el año 1928, donde cambió por completo la imagen de varias figura mitológicas, considerando a Huangdi como un personaje poco agradecido y bastante cruel frente a la ayuda que le proporcionó la diosa Ba, e ironizando al emperador Shun por ser un hipócrita al fingir su amor filial a sus padres (cf. Jing Ying, 2014)⁴⁰. Zhang Henshui 张恨水 escribió, durante los años 1939 y 1941 en plena guerra sino-japonesa, varios cuentos recopilados luego en el libro *Bashiyimeng* 八十一梦 [Los ochenta y un sueños], en los cuales parodiaron a figuras extraordinarias como Sun Wukong y Zhong Kui 钟馗, una divinidad popular capaz de ahuyentar a los malos espíritus, con el fin de reflejar los problemas políticos y sociales en la guerra.

En fin, en este período lleno de cambios radicales, las adaptaciones eran más bruscos y atrevidos en comparación con las anteriores, y los escritores se sentían cada vez más libres al añadir elementos modernos que fomentarían la ilustración y el despertar del pueblo.

2.3.3 Adaptaciones contemporáneas: de la corriente literaria de *Xungen* a adaptaciones más libres

En los años 40 del siglo XX, dominados por la creencia de que la creación literaria estaba determinada solamente por la ideología política, los escritores e investigadores literarios de *Zuoyi zuojia lianmeng* (左翼作家联盟) [Liga de Escritores de Izquierda] empezaron a clasificar a los escritores según sus tendencias ideológicas y políticas, dividiéndolos en *geming zuojia* (革命作家) [lit. escritores revolucionarios], *zhongjian zuojia* (中间作家)

⁴⁰ Los dos cuentos mencionados aquí se llaman *Basu* 魅诉 [Acusaciones de Ba] y *Xiaozi* 孝子 [Amor filial del hijo], que fueron publicados en el año 1928 en la revista *Zhenshanmei* 真善美.

[lit. escritores de centro] y *fandong zuojia* (反动作家) [lit. escritores reaccionarios]. Obras que fueron clasificadas en categorías como literatura erótica, literatura fantástica, literatura de detectives y literatura de artes marciales recibieron duras críticas porque eran *fengjian wenxue* (封建文学) [lit. literatura feudal] que satisfacían solamente gustos vulgares (Hong Zicheng, 1998). Después de la fundación de la RPCh en el año 1949, debido a los incesantes movimientos políticos contra los llamados *escritores reaccionarios*, la literatura se convirtió en un instrumento político. Se permitieron solamente temas que describían la *nueva era*, es decir, temas sobre la vida de los campesinos y de los obreros, y sobre la lucha entre la burguesía y el proletariado. Durante un largo período la literatura «formaba parte de la máquina revolucionaria»⁴¹ (Chen Sihe, 2006, 6), y no era posible encontrar adaptaciones a base de los textos extraordinarios de la antigüedad, que habían sido clasificados como literatura atrasada y supersticiosa. Sólo después del año 1978, cuando se redujo el control absoluto en el campo de la literatura, empezaron a aparecer obras con temas más variados, que se centraban en el valor literario en lugar del valor político.

Así que en los años ochenta y noventa, tras unos años de reflexión sobre *Wenhua dageming* (文化大革命) [Gran Revolución Cultural], con la introducción de la literatura occidental, se observó la coexistencia de varios tipos de literaturas: novelas políticas que propagaban ideologías del gobierno comunista, literatura popular que tenía como meta alcanzar mayor popularidad y mayor venta, y la llamada literatura seria que tenía como objetivo crear obras literarias ajenas de las influencias políticas y de las presiones del mercado (Chen Sihe, 2006, 13). Surgida a mediados de la década 1980, la corriente *Xungen* (寻根), que significa literalmente *en busca de las raíces*, es una corriente literaria que se arraiga en la cultura tradicional y popular. Una de las características de esta corriente literaria consiste en la aparición frecuente de elementos fantásticos. Huang Yonglin (2007, 141-156) propuso tres causas:

1. Después de la época de tumulto de la Revolución Cultural, cuando se menospreció por completo la cultura tradicional y vulgar, urgió la necesidad de entender bien los fenómenos sociales y los comportamientos del pueblo chino mediante una investigación a fondo de los elementos culturales locales. *Xungen* supone, según el escritor de esta

⁴¹ «整个革命机器的一个组成部分». T. de la A.

corriente Han Shaogong (cf. Huang Yonglin, 2007, 144), «volver a conocer el pueblo y despertar los elementos históricos latentes en la subconsciencia»⁴². Durante años y siglos, la cultura fantástica consistía en una parte de suma importancia en la cultura popular china, así que no era de extrañar que el redescubrimiento de ella fuera tarea imprescindible en la creación literaria de la corriente *Xungen*.

2. La introducción del Realismo Mágico en China inspiró a los escritores a excavar más en el tesoro cultural de su propio pueblo y a escribir sobre lo mítico y lo extraordinario.

3. La cultura mítica tiene su propio encanto artístico. Los cuentos de fantasmas, las criaturas mágicas, los tabúes, junto con las doctrinas religiosas del budismo y del taoísmo, que muchos escritores habían conocido bien desde la infancia, añadieron a las obras literarias atmósferas míticas y románticas.

Los escritores representativos de esta corriente literaria como Han Shaogong, Chen Zhongshi 陈忠实, Jia Pingwa 贾平凹 y el propio Mo Yan introdujeron gran cantidad de elementos extraordinarios muy propios de su pueblo natal en sus cuentos y novelas. Igual que los escritores del Movimiento de la Nueva Cultura, tampoco se limitaron a contar tal y como eran las historias milenarias, sino intentaron descubrir nuevas inspiraciones en esas fuentes viejas:

当他们以现代意识的烛光，来照亮原始初民幽暗的文化形态时，它已不是原来的黑暗，而是带有作家新的选择和重组的意向。所以当我们将这些巫术文化形态时，我们看到的是异质文化之间的碰撞给人们带来的无穷惶惑和痛苦... 因而他们对巫术文化形态的表现，不是对它的认同，而是带有强烈的批判意识。(Zhang Xuejun, 2000, 266-267)

Cuando los escritores utilizan la luz de la modernidad para ilustrar la cultura de los primitivos, la oscuridad original está sustituida por ideas seleccionadas y reconstruidas por parte de los escritores. Entonces cuando vemos lo mágico, vemos en realidad la confusión y dolor causados por el choque entre las culturas heterogéneas... Por eso, la aparición de magia en estas obras no supone necesariamente que los escritores están de acuerdo con ella; al contrario, siempre tienen una actitud crítica. (T. de la A.)

Además de los elementos extraordinarios dispersos en las obras de esta corriente literaria, otro fenómeno que vale la pena mencionar es el proyecto internacional de

⁴² «寻根是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在的历史因素的苏醒». T. de la A.

adaptación y reescritura de los mitos y leyendas llamado *Canongate Myth Series*, concebido por Jamie Byng en el año 1999. Participaron escritores de varios países, entre los cuales se destacan Margaret Atwood, con la novela *The Penelopiad*; Jeanette Winterson, con *Weight*, una novela sobre Atlas y Hércules; Natsuo Kirino, con *The Goddess Chronicle*, novela sobre los dos dioses creadores de en los mitos japoneses, Izanagi e Izanami. Hasta ahora, cinco escritores chinos también han participado en este proyecto, publicando adaptaciones sobre los mitos y cuentos chinos.

Su Tong 苏童 publicó en el año 2006 una novela llamada *Binu: Mengjiangnü ku changcheng de chuanshuo* 碧奴: 孟姜女哭长城的传说 [Binu: la leyenda de Mengjiangnü quien hizo derrumbar la Gran Muralla con sus lloros], en el cual contó la historia de Mengjiangnü quien lloró tanto la muerte de su marido, quien había sido forzado a ir a construir la Gran Muralla, que colapsó al final la Muralla. Siguiendo el argumento básico de esta leyenda antigua, el autor detalló el viaje que hizo esta chica sola y triste: el aislamiento de los amigos cuando decidió irse para buscar a su marido, las bondades y maldades de las personas que encontró en el camino, etc. En lugar de usar el nombre tradicional Mengjiangnü, que significa *la hija mayor de la familia Jiang*, inventó el nombre Binu para la protagonista, que insinuaría que antes de ser miembro de una familia y esposa de un hombre, era una chica independiente quien contaba con su identidad propia. La novela se caracteriza por las descripciones muy sutiles de las sensaciones, y está llena de argumentos mágicos e imaginación fascinante: a la gente del pueblo de Binu le prohibió llorar el rey, y por eso tenían que verter sus lágrimas a través de otros órganos del cuerpo, como, por ejemplo, las orejas, la boca, el pelo, etc.; el espíritu de la madre ciega se convirtió en una rana, buscando a su hijo; los animales y plantas se reencarnaron como seres humanos y, más extraño aún, estos seres podían recordar su otra vida. Más que una historia antigua, el escritor intentó aludir a las situaciones en las cuales la gente de la sociedad moderna también nos podemos encontrar: el amor, la soledad, la incomprensión de amigos y familiares, la desesperación y las metas difíciles de alcanzar.

Con el famoso cuento de la esposa de la serpiente blanca que hemos presentado en el apartado 2.2.1, en la novela *Renjian: chongshu baishezhan* 人间: 重述白蛇传 [Mundo de los humanos: reescritura de la historia de la serpiente blanca], los escritores Li Rui 李锐 y Jiang Yun 蒋韵 introdujeron cuatro líneas narrativas paralelas: la narración en primera persona de una chica llamada Qiubai 秋白, nacida justamente en el momento

cuando colapsó la Pagoda Leifeng 雷峰塔 en el año 1924, quien, al final de la novela, resultó ser la reencarnación de la serpiente blanca; el manuscrito del monje Fa Hai 法海 descubierto por esa chica, narrado también en primera persona; el amor sin resultado entre Xiang Liuniang 香柳娘, una chica incapaz de llorar y Xu Shilin 许仕麟, hijo de Xu Xuan 许宣 y la serpiente blanca; historia amorosa entre la serpiente blanca y Xu Xuan contada por éste último a su hijo Xu Shilin, a veces en segunda persona, a veces en tercera persona. Se caracteriza no sólo por la estructura narratológicamente complicada, sino también por su cuestión incesante sobre la condición humana: la serpiente blanca, representante del amor y bondad, quien salvó al pueblo con su propia sangre, fue odiada tanto por el pueblo que al final la mataron entre todos por ser simplemente un monstruo. Los autores intentaron enriquecer la historia antigua, explicando, por ejemplo, las causas de los comportamientos del monje Fa Hai a través de su manuscrito en primera persona, quien siempre apareció en los cuentos folklóricos antiguos como un monje simplemente malvado.

Además de estos tres escritores, Ye Zhaoyan 叶兆言 publicó en el año 2007 la novela *Houyi: Houyi sheri he Chang'e benyue de shenhua* 后羿: 后羿射日和嫦娥奔月的神话 [Houyi: mito de Houyi quien abatió a los soles y mito de Chang'e, quien voló a la luna], que describió la degradación de Yi, quien se había convertido en un rey licencioso y cruel al tener poder absoluto. El escritor tibetano Alai 阿来 adaptó la epopeya tibetana para redactar la novela *Gesaer wang* 格萨尔王 [El Rey Gesar], añadiendo otra línea narrativa de un poeta que buscaba por todas partes los cuentos de ese rey-dios.

A finales del siglo XX, con el desarrollo de Internet y la fundación de varios sitios web de literatura, la literatura extraordinaria empezó a gozar de mayor popularidad gracias a la divulgación en línea. Aunque la mayoría de estas novelas son las llamadas *kuaican wenxue* (快餐文学) [lit. literatura de comida rápida] que sirven sólo para el entretenimiento y que tienen muy poco valor literario, existen también buenas adaptaciones que mezclaban bien lo antiguo con lo contemporáneo.

La denominada *qihuan wenxue* (奇幻文学) [literatura fantástica] tiene su origen en Occidente, con obras representativas como *The lord of the rings* y *Dragonlance*. A finales de los años 90 y a principios del nuevo siglo, este tipo de novelas empezaron a ser traducidas masivamente al chino (por ejemplo, *The lord of the rings* fue traducido en el

año 1998 en Taiwán en chino tradicional, y en el 2001 en China continental en chino simplificado⁴³), y justamente desde entonces empezó la creación de la literatura fantástica local de China. El traductor Zhu Xueheng 朱学恒, quien tradujo primero este género literario al chino, comentó:

这类作品多半发生在另一个架空世界中（或者是经过巧妙改变的现实世界），许多超自然的事情依据该世界的规范是可能发生的，甚至被视作理所当然的。（cf. Chen Xiaoming & Peng Chao, 2017）

Estas historias tienen como escena un universo ficticio (o el mundo real pero cambiado con imaginación), así que las cosas que se consideran sobrenaturales en el universo real pueden ocurrir según normas de este mundo de ficción, e incluso pueden ser vistas como normales. (T. de la A.)

Al ser introducido en China, este género literario se dividió en dos. El primero obedece más a las normativas establecidas por la literatura fantástica de Occidente y conserva el nombre original *qihuan wenxue*. El mundo de *Jiuzhou* (九州) [lit. nueve tierras] es ejemplo de esta categoría. Un grupo de escritores empezaron a crear el universo ficticio denominado Jiuzhou en el año 2001, cuyo nombre se remontó a las nueve provincias que había establecido el antiguo emperador Yu. En ese universo convivían seis razas, como, por ejemplo, Kuafu 夸父, que originalmente era personaje mítico de *Shanhaijing* e intentó perseguir al Sol, y Heluo 河络, que eran seres bajitos que tenían habilidad especial en forjar armas, cuyo origen podría ser los enanos de Tolkien.

El otro género, llamado *xuanhuan* (玄幻)⁴⁴, cambió casi por completo la estructura básica occidental y fue más atrevido al incorporar elementos fantásticos y religiosos locales de China. Como novela representativa de este género, *Zhuxian* 诛仙 [La matanza de los inmortales] fue publicada en Internet y luego como libros por entregas durante los años 2005 y 2006, en los cuales el escritor Xiao Ding 萧鼎 mezcló los elementos fantásticos taoístas describiendo los tesoros y habilidades mágicos de cada personaje, junto con la lucha entre las escuelas rectas y las malignas. Por un lado, se distinguen imitaciones de las novelas clásicas del género *shenmo xiaoshuo* de la Dinastía Ming,

⁴³ [https://lotr.huijiwiki.com/wiki/%E9%AD%94%E6%88%92\(%E4%B9%A6%E7%B1%8D\)](https://lotr.huijiwiki.com/wiki/%E9%AD%94%E6%88%92(%E4%B9%A6%E7%B1%8D)). Fecha de consulta: 18-5-2018.

⁴⁴ A diferencia de *qihuan wenxue*, este término es original de China, y las novelas y cuentos que entren en este género generalmente se basan en la cultura china. Sin embargo, como género que goza de mayor número de seguidores de la ciberliteratura de la actualidad, para atender a la demanda de los lectores y satisfacer la necesidad de la publicación por entregas por Internet, la mayoría de estas novelas persiguen solamente la rapidez de actualización y el estímulo directo que les causarán a los lectores los argumentos. Tienen poca profundidad, y el modelo es altamente repetitivo.

representado por *Fengshen yanyi*, en cuanto a las escenas bélicas entre los inmortales. El argumento también comparte similitudes estructurales con las novelas de artes marciales: un chico normal se hizo tan fuerte como para abatir a todos sus rivales debido al descubrimiento accidental de un libro mágico, o al encuentro inesperado con un maestro quien le enseñó artes muy potentes. Por otro lado, en este tipo de novelas los escritores enfatizan el valor individual en lugar del valor colectivo, mostrando una fuerte aspiración a la libertad y a la realización personal.

Vale la pena mencionar la adaptación contemporánea de la famosa novela *Xiyouji*, una de las novelas con más reescrituras a lo largo de la historia. El escritor Jin Hezai 今何在 publicó por entregas en Internet en el año 2000 la novela *Wukong zhuan* 悟空传 [Biografía de Wukong], cambiando por completo el carácter de los cinco monjes. El monje Sanzang era discípulo del Buda Śākyamuni. Para comprobar que la teoría del Buda fuera errónea y para buscar la última verdad de la vida, se ofreció a reencarnarse como un monje normal que viajaría al oeste. La figura de Sun Wukong se basa en un fragmento de *Xiyouji*: el monstruo Liuer mihou 六耳猕猴 [lit. macaco de seis oídos] se metamorfoseó en Sun Wukong y nadie podía distinguir a los dos. En la adaptación, ese Sun Wukong falso conservó todos los recuerdos del pasado y era el que nunca dejaría de luchar contra los dioses, mientras que el verdadero Sun Wukong que protegía al monje en el viaje al oeste perdió todo su coraje y memoria convirtiéndose en un monje manso y obediente, a quien sólo le importaba llegar al Oeste para ser perdonado por Buda. Las dos figuras simbolizan la lucha interna de una persona, y al final del libro los dos se hicieron uno. Tampoco faltan cambios sobre la identidad de los otros monjes. Por ejemplo, Bailongma ya no era un príncipe dragón sino una princesa dragón enamorada del monje Sanzang, y se suicidó porque no quería casarse con el emperador de la corte del cielo.

El tema central de esta novela, sin lugar a dudas, es la lucha contra las autoridades y el orden establecido, representado por los budas y los dioses de la corte del cielo. Con los poderes que tenían, controlaron los comportamientos y pensamientos de la gente a través de propagandas y castigos, y nunca permitirían que alguien se escapara de esos controles. Sun Wukong luchó acudiendo a la fuerza, matando casi con locura a todos los que apoyaran a las autoridades; el monje Sanzang, en cambio, se rebeló contra el régimen establecido mediante la búsqueda de la verdad en lugar de creer a ciegas las doctrinas que le enseñaba:

我要这天，再遮不住我眼，要这地，再埋不了我心，要这众生，都明白我意，要那诸佛，都烟消云散！ (Jin Hezai, 2017, 35)

Quiero que el cielo nunca me obstaculice la visión; que la tierra no me entierre el corazón; que todo el pueblo conozca mis pensamientos; ¡y que todos los dioses desaparezcan para siempre! (T. de la A.)

Sin embargo, los dioses eran tan poderosos que al final todos estos héroes que se habían rebelado contra ellos fracasaron y tuvieron un final trágico. El escritor acudió con frecuencia al *destino* para explicar por qué nadie podía tener éxito en su rebelión, que en realidad simboliza las dificultades insuperables cuando uno intenta perseguir su libertad y su sueño. La novela se caracteriza también por las técnicas narrativas modernas ampliamente utilizadas, como, por ejemplo, el desorden temporal y el estilo indirecto libre. Existen varias líneas narrativas: en cuanto al espacio, las historias suceden paralelamente en el mundo de los seres humanos y en la corte del cielo; en cuanto al tiempo, se mezclan los acontecimientos de hace 500 años y los del presente, complementados por los recuerdos de cada personaje.

Resumimos las características de las adaptaciones extraordinarias de la época contemporánea en los siguientes puntos:

1. Gran atención a las tradiciones literarias y al mismo tiempo ruptura con ellas. En esta época (desde los años 80 del siglo pasado hasta ahora), las adaptaciones literarias de los mitos y cuentos fantásticos han vivido un florecimiento. Por un lado, los escritores de la corriente literaria *Xungen* intercalaron en sus obras elementos extraordinarios y costumbres tradicionales y, por el otro, aparecieron reescrituras de un mito o un cuento folklórico específico. En casi todas esas adaptaciones, se observa una tendencia cada vez más atrevida cuando los escritores dieron su propia explicación a las historias antiguas, negándose a admitir los valores viejos. A esta tendencia la define el crítico literario Fredric Jameson (1991, 21) como «el debilitamiento de la historicidad», una de las características de la posmodernidad, que establece las nuevas relaciones entre el pueblo y «la historia oficial».

2. Aparición frecuente tanto en la literatura popular como en la literatura seria. Según el mismo teórico (Jameson, 1991, 13), el aspecto fundamental de las obras de la época posmoderna es «el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas». Shao Yanjun (2015) señala que, ya en el siglo nuevo, el florecimiento de la ciberliteratura ya ha demostrado

que la creación literaria no es privilegio de los expertos, sino una actividad en la que pueden participar todos: por un lado, con el desarrollo de Internet y con el fácil acceso a la educación, los aficionados a la literatura han sido capaces de escribir obras con nivel artístico similar al de los denominados escritores profesionales; por el otro, los lectores han contado con más oportunidades de participar en el proceso de creación literaria, dejando sus opiniones por Internet para los escritores. Por ejemplo, el mundo ficticio de Jiuzhou es una plataforma abierta a la cual todos pueden añadir sus creaciones siguiendo las normas básicas del mundo; mientras tanto, los escritores del género *xuanhuan* se esfuerzan por satisfacer las necesidades de los lectores, persiguiendo el enganche del argumento y el estímulo directo mediante palabras y frases simples y poco profundas. Jameson (1991, 21 y 34) define como uno de los rasgos constitutivos de la posmodernidad la *superficialidad*, alegando que «la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies». Se nota también que será cada vez más difícil definir la literatura pura debido al desarrollo de la economía de mercado y la generalización de los nuevos medios de comunicación, porque ni las revistas literarias ni los escritores pueden quedarse ajenos a la presión del mercado y el desafío de Internet: por ejemplo, revistas tradicionales como *Renmin wenxue* 人民文学 [Literatura popular] han desarrollado sus aplicaciones en el móvil.

3. El despertar del humanismo y el aprecio al valor del individuo. Pasaron ya la época colectivista y los diez años de la Revolución Cultural, cuando el humanismo y la libertad de creación literaria fueron criticados y suprimidos tan severamente que quedaron sólo obras que satisfacían necesidades políticas y propagandistas. En los años ochenta los escritores de la corriente literaria *Shanghen* (伤痕) [lit. cicatrices] y de *Xungen* empezaron a reflexionar sobre el valor del ser humano como un individuo ajeno a los valores políticos, recuperando de nuevo *la dignidad* de sí mismos (Chen Sihe, 2006, 218-219). Con el desarrollo de la economía de mercado y la desaparición de la frontera entre la denominada literatura de élite y literatura de masas, los escritores de los años noventa «dejaron de crear sus obras de acuerdo con una comprensión casi uniforme de la sociedad»⁴⁵ (ibíd. 338), es decir, sería cada vez más difícil clasificar a los escritores en cierta corriente literaria y ellos empezaron a actuar como individuos que expresaban sus propios sentimientos sobre el mundo que les rodeaba. En el nuevo siglo, esta tendencia se ha

⁴⁵ «作家们不再依照对世界的共同理解进行创作.» T. de la A.

profundizado a ritmo acelerado gracias al hecho de que Internet se ha ido convirtiendo en algo al alcance de todos, porque cada uno se siente más libre al expresar sus opiniones por Internet. Así que en la adaptación de Su Tong sobre Mengjiangnü, esa chica ya no era un mero símbolo de la lealtad a su esposo, sino una persona de carne y hueso que experimentaba felicidad, vacilación y tristeza; en la adaptación de *Xiyouji* por Jin Hezai, los cinco miembros de la expedición nunca dejaron de rebelarse contra las autoridades. En fin, estas adaptaciones pueden ser románticas, elogiando la heroicidad de los protagonistas, o bien pueden ser realísticas, poniendo los personajes míticos en situaciones similares a las contemporáneas, haciendo que experimenten sensaciones como la soledad y la desilusión, pero tanto la heroicidad como las peripecias son frutos de los comportamientos de un individuo, sin la necesidad de vincularse con el colectivismo.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE TEXTOS

3. BREVE PRESENTACIÓN DEL ESCRITOR Y DE SUS OBRAS

Mo Yan es, sin lugar a dudas, uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea china. Como punto de partida, en ese capítulo haremos una breve presentación de su mundo literario, abarcando principalmente tres aspectos: el marco socio-literario que le ha dejado profundas influencias en sus creaciones; sus experiencias personales; las características más destacables de su escritura.

3.1 Ámbito social y marco literario de 1950 a 1990

Según la filosofía marxista, siendo una creación individual, una obra literaria no puede existir fuera de la *historicidad*, que «constituye la base misma de la lógica productiva del texto» (Rodríguez, 2013, 72). Será necesario conocer las circunstancias políticas y sociales que ha vivido este escritor nacido en el año 1955, seis años después de la fundación de la República Popular China en el año 1949, quien ha sido testigo de numerosos cambios políticos y sociales.

Desde la fundación del nuevo régimen hasta mediados de los años 60, por un lado, el Partido Comunista se esforzó por la recuperación política y económica de China, un país que había sufrido la guerra durante muchos años. Ante todo, se reestableció la autoridad del gobierno, junto con la paz y la unidad del país. En cuanto a la economía, la situación fue estabilizada y la inflación, controlada. A mediados de los años 50, se dio por finalizada la época de *Tudi gaige* (土地改革) [lit. reforma de la tierra]: las tierras pertenecientes a los terratenientes fueron repartidas entre los campesinos que no tenían tierra. Gracias a esa reforma en las zonas rurales y una serie de movimientos en las ciudades, mediante las penas, los castigos y a veces ejecuciones, se eliminaron una vez más a los oponentes y se consolidó el control del Partido en todos los sectores de la

sociedad. De 1953 a 1957 se efectuó el primer *wunian jihua* (五年计划) [lit. plan quinquenal] con la ayuda de la Unión Soviética, y gracias a ese plan se construyeron múltiples plantas industriales y se mejoraron en gran medida las infraestructuras. Empezó también a realizarse el proceso de colectivización de la agricultura, de la artesanía y del sector comercial.

En el sentido cultural, en el año 1956, bajo el liderazgo del entonces presidente Mao Zedong 毛泽东, el Partido Comunista propuso un movimiento que promovía la libertad expresiva y el respeto de los conocimientos llamado *Baihuaqifang* (百花齐放) [lit. que florezcan las cien flores]. Bajo el lema de «que 100 flores florezcan, que 100 escuelas de pensamiento compitan»⁴⁶, animaron a los intelectuales a expresar libremente sus opiniones y críticas acerca de cuestiones tecnológicas, artísticas, sociales e incluso políticas sin preocuparse por ser castigados por el gobierno. Sin embargo, sólo un año después empezó el *Fanyoupai yundong* (反右派运动) [lit. movimiento antiderechista] contra los supuestos derechistas dentro y fuera del gobierno, entre los cuales muchos eran intelectuales y técnicos que habían expresado sus opiniones sobre los asuntos del país. La situación empeoró cuando se aplicó la estrategia de *Dayuejin* (大跃进) [lit. gran salto adelante], cuando Mao Zedong intentó colectivizar de manera radical tanto el sector agrícola como el industrial. Por ejemplo, las tierras de los campesinos fueron privadas para formar numerosas *Renmin gongshe* (人民公社) [lit. comunas populares] sin tener en cuenta ni las leyes naturales ni las opiniones de los expertos, quienes habían sido suprimidos en los movimientos antiderechistas. Esta estrategia, junto con los desastres naturales y la retirada repentina de las ayudas proporcionadas por la Unión Soviética, debido al empeoramiento diplomático entre los dos países, causó una gran hambruna que quitó la vida de millones de personas durante los años 1959-1961.

El gobierno se dio cuenta de la gravedad del problema, y ciertas políticas fueron corregidas. Liu Shaoqi 刘少奇, Deng Xiaoping 邓小平 y otros líderes del partido, que luego se convertirían en víctimas de la Revolución Cultural, llevaron a cabo una serie de programas para la recuperación económica, gracias a los cuales, a mediados de los años 60, la producción en casi todos los sectores recuperó el nivel de antes de *Dayuejin*. Sin embargo, la Revolución Cultural, llamada también *Wuchan jieji wenhua dageming* (无产阶级文化大革命)

⁴⁶ «百花齐放，百家争鸣». T. de la A.

阶级文化大革命) [lit. gran revolución cultural proletaria del pueblo], a la que califican muchos historiadores como uno de los eventos más determinantes y catastróficos de la historia china del siglo, interrumpió esa recuperación.

Esa revolución que duró diez años, entre 1966 y 1976, fue iniciada y dirigida por Mao, principalmente para eliminar a sus oponentes políticos. El entonces líder del país cuestionaba la pureza de la revolución de los años 60 y exageraba la situación, considerando que era necesario arrancar una revolución en el campo cultural por todo el país. Fue un desastre en varios sentidos. Los *Hongweibing* (红卫兵) [lit. guardias rojos] destruyeron palacios, templos, obras artísticas antiguas y patrimonios culturales, que calificaron como *sijiu* (四旧) [lit. los cuatro viejos, que abarcan pensamientos viejos, cultura vieja, costumbres viejas y hábitos viejos]. En fin, efectuaron una ruptura radical con el pasado y cuestionaron de forma masiva y violenta la autoridad de todos los intelectuales, incluidos sus propios profesores, poniéndolos en sesiones de *pidou* (批斗) [lit. criticar y luchar], que eran reuniones de humillación pública y tortura en las cuales las víctimas se esforzaban en admitir los *delitos* que muy posiblemente no habían cometido, mientras el público las maltrataba verbal y físicamente. Se cerraron los colegios y las universidades y no se respetó de ninguna manera el conocimiento. Harry Harding (cf. Twitchett y Fairbank, 1991, 110) califica como devastador y trágico este movimiento popular y político en el aspecto ideológico:

Although the economic damage done by the Cultural Revolution was not as severe as that produced by the Great Leap Forward, and although the human costs were not as devastating as those of the Taiping Rebellion, the Japanese invasion, or the Communist revolution itself, the effects of the Cultural Revolution in terms of careers disrupted, spirits broken, and lives lost were ruinous indeed.

El período de tumulto terminó con la muerte de Mao en 1976. Desde 1978, con la asunción al poder de Deng Xiaoping se tomó una serie de medidas para normalizar la educación y reformar la economía colectivista, introduciendo básicamente la economía de mercado y abriendo la frontera al exterior. Contrario al crecimiento de manera espectacular de la economía y la introducción de nuevas ideas del extranjero, la reforma política quedaron prácticamente estancadas después de la represión de las protestas estudiantiles de la Plaza de Tian'anmen en el año 1989, y los problemas sociales y políticos como la corrupción quedaron sin ser resueltos incluso en el nuevo siglo.

En cuanto al marco literario, desde los años 50 hasta el fin de la Revolución Cultural, la política ejerció enormes influencias sobre la creación literaria, causando obvia monotonía en la literatura. Aun así, cabe destacar dos aspectos sobre el campo literario de esa época que podrían haber influenciado a nuestro escritor:

1. La escritura sobre la vida rural y la absorción de los elementos populares en la creación literaria. Esta tendencia se remota a las tradiciones de *Jiefangqu wenxue* (解放区文学) [lit. literatura de la zona liberada], cuando el Partido intentó fomentar el entusiasmo de los campesinos en la revolución comunista con obras literarias, que se caracterizaban por el *geming leguan zhuyi* (革命乐观主义) [lit. optimismo revolucionario]. Después de la fundación de RPCh, abundaba también este tipo de literatura rural, en la cual se elogiaban los movimientos políticos como la Reforma de la Tierra. Para acercarse a los campesinos, en esas novelas se añadieron elementos folklóricos y populares, y no faltaban descripciones sobre la vida rural.

2. El énfasis que se puso en los temas realísticos, como, por ejemplo, la historia de la revolución comunista y la vida campesina y obrera después de la fundación de RPCh. En este caso, casi todas las obras se vincularon estrechamente a la realidad, haciendo que el realismo, aunque con influencias inevitables de la política, ocupara un lugar predominante.

Al finalizar la Revolución Cultural, en los años 80 y 90, se rompió la monotonía literaria y surgieron numerosas corrientes literarias nuevas:

1. *Shanhen wenxue* (伤痕文学) [lit. literatura de cicatrices] y *Fansi wenxue* (反思文学) [lit. literatura de reflexión]. A finales del año 1976, los intelectuales ya empezaron a reflexionar sobre la Revolución Cultural. Los escritores como Liu Xinwu 刘心武, con su cuento *Banzhuren* 班主任 [Jefe del grupo] escrito en el año 1977, y Ba Jin 巴金, con su colección de ensayos *Suixianglu* 随想录 [Pensamientos sueltos] escritos entre los años 1978 y 1986, describieron con evidente dolor y desesperación los daños que había dejado ese período de tumulto a los jóvenes, a los intelectuales y a todo el pueblo chino. Al mismo tiempo, empezaron a reflexionar sobre el papel que había jugado cada persona en esa revolución falsa. Entre los años 1979 y 1981 esas reflexiones se hicieron más profundas.

Se examinó la verdadera causa de la Revolución Cultural, a saber, la tendencia ultraizquierdista que había dominado el país desde la fundación del nuevo régimen.

2. *Gaige wenxue* (改革文学) [lit. literatura de reforma]. Las medidas tomadas para reformar el sistema económico colectivista también tienen profundas repercusiones sociales y culturales. Los escritores como Zhang Jie 张洁, con la novela *Chenzhong de chibang* 沉重的翅膀 [Las alas pesadas] publicada en el año 1981, y Gao Xiaosheng 高晓声, con cuentos como *Li Shunda zaowu* 李顺大造屋 [La construcción de una casa de Li Shunda] y *Chen Huansheng shangcheng* 陈奂生上城 [Chen Huansheng fue a la ciudad], reflejan con tono realista en sus obras los cambios económicos, políticos, ideológicos y sociales surgidos en esa la época tanto en las ciudades como en las zonas rurales.

3. *Xiangtu wenxue* (乡土文学) [lit. literatura rural] y *Shijing wenxue* (市井文学) [lit. literatura urbana]. En lugar de vincularse con la realidad política y social, estos tipos de novelas y cuentos son más románticos y se centran en descubrir la belleza de la vida campesina y urbana, utilizando un lenguaje bien conciso. Son temas recurrentes los personajes legendarios que se parezcan a personas normales en su vida cotidiana, la gastronomía local, el paisaje idílico y, por supuesto, el amor entre personas comunes. Los autores representantes de esta corriente son Liu Shaotang 刘绍棠, con obras como *Puliu renjia* 蒲柳人家 [Familias del álamo], y *Guapeng liuxiang* 瓜棚柳巷 [Cobertizo de melón y callejón de sauce]; Wang Zengqi 汪曾祺, con cuentos como *Shoujie* 受戒 [El inicio de ser monje], *Danao jishi* 大淖记事 [Historia de Danao]; y Feng Jikai 冯骥才, con cuentos como *Shenbian* 神鞭 [El látigo mágico], *Diaohua yandou* 雕花烟斗 [La pipa decorada].

Varias obras de Mo Yan han sido consideradas representativas de algunas corrientes literarias de esa época:

1. *Xungen wenxue* 寻根文学 [lit. literatura en búsqueda de las raíces]. Alrededor del año 1985, surgió la tendencia entre los intelectuales de volver a conocer e investigar sobre la cultura local de China, bajo el nombre de *xungen*. Uno de los representantes de esa corriente literaria, Han Shaogong (1985), señaló lo que perseguían los escritores de ese grupo:

文学有“根”，文学之“根”应深植于民族传说文化的土壤里，根不深，则叶难茂。

La literatura tiene su *raíz*. Tiene que fijarse profundamente en la tierra de la cultura local, que está llena de leyendas y cuentos folklóricos. Sin esa raíz, no pueden crecer bien las hojas.

（寻根）是一种对民族的重新认识、一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求和把握人世无限感和永恒感的对象化表现。

(La búsqueda de las raíces) es el redescubrimiento de la propia nacionalidad, el despertar de la historia en la sub-consciencia estilística, y la demostración concreta de la búsqueda de eternidad en la vida mortal. (T. de la A.)

Por un lado, la ruptura cultural radical con el pasado que causó la Revolución Cultural despertó la preocupación de los intelectuales por la pérdida de los tesoros de la cultura tradicional e incluso de la identidad propia; por el otro, la apertura de las fronteras en los años 80 que condujo a la entrada masiva de la cultura extranjera y al fervor del pueblo por la modernización, hecho que estimuló a los escritores a pensar sobre cómo tratarían a su propia cultura. Los escritores representantes son Han Shaogong, con la obra representativa *Bababa* 爸爸爸 [Papapá]; Jia Pingwa 贾平凹, con *Shangzhou chulu* 商州初录 [Primer registro de Shangzhou]; Acheng 阿城, con *Qiwang* 棋王 [Rey del Go]; y Zhang Chengzhi 张承志, con *Beifang de he* 北方的河 [El río del norte]. Prestando mucha atención a la cultura local y tradicional, no rechazaron, sin embargo, la influencia de la literatura modernista. Al contrario, las narraciones sobre el pueblo natal de los escritores, como, por ejemplo, García Márquez y Faulkner, proporcionaron inspiraciones para esos escritores chinos. Además, absorbieron numerosas técnicas narrativas del modernismo, característica que los distinguió con los escritores folklóricos como Wang Zengqi. Chen Sihe (2006, 277-278) resumió los tres aspectos más importantes de esa corriente:

1) El redescubrimiento y reinterpretación de la cultura tradicional en el sentido literario y estilístico;

2) La búsqueda de la vitalidad en la naturaleza y en la cultura antigua bajo el punto de vista contemporáneo;

3) La crítica y reflexión hacia las tradiciones y costumbres atrasadas que se conservan hasta hoy en día.

Mo Yan es conocido como un escritor de la corriente literaria *Xungen* por su escritura sobre un pueblo llamado *Gaomi dongbeixiang* 高密东北乡 [lit. pueblo noreste de Gaomi], en la cual mezcla sus memorias del pueblo natal y técnicas narrativas modernas.

2. *Xianfeng wenxue* (先锋文学) [lit. literatura vanguardista]. En el mismo período (a mediados de los años 80), surgió otra corriente literaria llamada *Xianfeng*, en la que los escritores intentaron descubrir todas las posibilidades, algunas veces extremas de la literatura con una actitud innovadora. La innovación consiste en tres aspectos: 1) revolución narratológica; 2) experimentos del lenguaje; 3) el modo de ser de la gente contemporánea.

En el primer aspecto cabe destacar los intentos innovadores del escritor Ma Yuan 马原 y su novela vanguardista publicada en el año 1987, *Gangdisi de youhuo* 冈底斯的诱惑 [Las tentaciones de Gangtise]. El autor utilizó varias técnicas narrativas como la metaficción, la coexistencia de múltiples niveles narrativos, y el cambio con frecuencia entre narradores en primera, segunda y tercera persona, con el fin de borrar el límite entre lo real y lo ficticio y destruir el modelo tradicional de las novelas realistas, formulando la denominada *xushu quantao* (叙述圈套) [lit. trampa narrativa] de Ma Yuan.

En el segundo aspecto, casi todos los escritores de esa corriente intentaron explorar las nuevas posibilidades de la lengua china usando un lenguaje innovador. Los que representan mejor esa tendencia son Mo Yan y Sun Ganlu 孙甘露. En los cuentos de este último como *Fangwen mengjing* 访问梦境 [Visita al sueño] y *Woshi shaonian jiutanzi* 我是少年酒坛子 [Soy el cántaro joven de licor], el escritor usó un lenguaje que los escritores solían usar no en los textos narrativos sino en la poesía, «rompiendo la conexión entre la denotación y connotación»⁴⁷ (Chen Sihe 2006, 293) y formando conexiones nuevas, difíciles de comprender:

他们最先发现的是那片滑向深谷的枝叶。他们为它取了两个名字。使它们在落至谷底能够相互意识。随后以其中的一个名字穿越梦境。并且不致迷失。并且传回痛苦的信息。使另一个入迷。守护这一九五九年的秘密。(Sun Ganlu, 2001, 102)

Lo primero que ellos descubrieron era la hoja que se deslizó hacia el valle profundo. Le dieron dos nombres. Para que se sintieran mutuamente en el fondo del valle. Luego utilizar uno de los dos nombres para atravesar

⁴⁷ «词语被斩断了能指与所指的关系». T. de la A.

el sueño. Y no perderse. Y enviar mensajes dolorosos. Fascinar al otro.
Guardar el secreto del año 1959.⁴⁸ (T. de la A.)

Escritores como Yu Hua 余华 y Su Tong 苏童 intentaron cuestionar la crueldad del destino, la maldad de los seres humanos y lo absurdo que era la existencia. En el cuento *Xianshi yizhong* 现实一种 [Una realidad] del primero, escribió sobre varios asesinatos y venganzas entre hermanos y primos causados por ignorancia, rencor y la naturaleza salvaje y cruel escondida en la personalidad. Frente a estas atrocidades, el narrador evita describir los pensamientos de los personajes y dar sus opiniones, manteniendo siempre una actitud neutral e indiferente.

3. *Xin xieshi xiaoshuo* (新写实小说) [novelas neo-realistas] y *Xin lishi xiaoshuo* (新历史小说) [novelas neo-históricas]. Surgidas también a mediados de los años 80, estas dos corrientes literarias pueden ser consideradas como sucesores de la corriente de *Xungen*. Las novelas neo-realistas se distinguen de las novelas realistas de los años 50 por su rechazo tajante a satisfacer las necesidades políticas para crear modelos de personas revolucionarias, propagar la ideología comunista y justificar los movimientos políticos. Los escritores intentaron describir, bajo el punto de vista de lo más objetivo posible, la realidad de la vida, la existencia humana y los fenómenos sociales. En la novela corta de Chi Li 池莉, *Fannaorensheng* 烦恼人生 [Triste vida], la autora escribió detalladamente sobre lo que le ocurrió durante un día a un obrero chino, describiendo el estrés de supervivencia al que se enfrentaba, sus preocupaciones por la familia, las discusiones entre los esposos y, sobre todo, lo monótona y aburrida que era su vida cotidiana. Se trata de una sustitución de las grandes narrativas por los sucesos triviales. En cuanto a las técnicas narrativas, el narrador evita entrar en el mundo interior de los personajes y tampoco introduce comentarios en la narración, formulando el denominado *grado cero* de la escritura con un lenguaje neutral.

Las novelas neo-históricas son parecidas a las neo-realistas, trasladando sólo el escenario en el pasado, en concreto, el período entre la revolución de 1911 y la fundación de la RPCh, excluyendo intencionadamente las historias del Partido Comunista (Chen Sihe, 2006, 309). Las obras representativas son *Qiqie chengqun* 妻妾成群 [Esposas y concubinas] de Su Tong, en la cual describió los conflictos y desgracias de las concubinas

⁴⁸ Las frases después de *luego*, según el texto original, no llevan ni sujetos ni tiempo, así que hemos traducido los verbos con infinitos en español.

de un rico señor, reflejando la desesperación y decadencia de toda la época; y *Honggaoliang jiazhu* de Mo Yan.

3.2 Experiencia personal: de la infancia en el campo al camino literario

Mo Yan nació en el año 1955 en un pueblo llamado Gaomi 高密 de la provincia de Shandong 山东. Creció en una familia campesina, y en la infancia, como recordó en la conferencia del Premio Nobel de Literatura, escuchaba los «cuentos sobre fantasmas y duendes, muchas leyendas históricas, anécdotas interesantes que estaban estrechamente vinculadas con la naturaleza local y la historia familiar»⁴⁹, que le proporcionarían bastantes recursos folklóricos en su futura escritura. En otra conferencia que dio en el año 2001 dijo que en su infancia y adolescencia, «leyó con sus oídos»:

我在农村度过了漫长的青少年时期 ...除了我的爷爷奶奶大爷爷之外, 村子里凡是上了点岁数的人, 都是满肚子的故事, 我在与他们相处的几十年里, 从他们嘴里听说过的故事实在是难以计数。...他们讲述的故事神秘恐怖, 但十分迷人。在他们的故事里, 死人与活人之间没有明确的界限, 动物、植物之间也没有明确的界限, 甚至许多物品, 譬如一把扫地的笤帚, 一根头发, 一颗脱落的牙齿, 都可以借助某种机会成为精灵。在他们的故事里, 死去的人其实并没有远去, 而是和我们生活在一起, 他们一直在暗中注视着我们, 保佑着我们, 当然也监督着我们。(Mo Yan, 2009, 314-318)

Pasé la infancia y adolescencia durante largo tiempo en la zona rural... Además de mis abuelos, todos los ancianos de mi pueblo podían contar numerosos cuentos. Durante decenas de años, cuando vivía con ellos, oí incontables cuentos.

Sus cuentos eran misteriosos, terroríficos, pero fascinantes. En estos cuentos no existía un límite entre los vivos y los muertos, ni entre los animales y las plantas. Incluso los objetos, como una escoba, un pelo, un diente caído podían convertirse en monstruos al tener cierta oportunidad. Los muertos, en lugar de desaparecer para siempre, convivían con nosotros en la oscuridad, mirándonos, protegiéndonos y por supuesto, vigilándonos. (T. de la A.)

Las leyendas y cuentos basados en la historia también eran temas recurrentes:

⁴⁹ https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.pdf. Fecha de consulta: 25-09-2017

父亲一辈的人讲述的故事大部分是历史，当然他们讲述的历史是传奇化了的历史，与教科书上的历史大相径庭。在民间口述的历史中，没有阶级观念，也没有阶级斗争，但充满了英雄崇拜和命运感，只有那些有非凡意志和非凡体力的人才能进入民间口述历史并被不断地传诵，而且在流传的过程中被不断地加工提高。(Mo Yan, 2009, 314-318)

La mayoría de lo que contaba la gente de la generación de mis padres era la historia. Eran historias más parecidas a las leyendas, muy diferentes a las de los libros de texto. En esas historias transmitidas oralmente no había conceptos como clases sociales o luchas entre esas clases; en cambio, estaban llenas de homenajes a los héroes y al destino. Sólo los que tuvieran habilidades extraordinarias podían entrar en los registros históricos populares, que fueron divulgados, corregidos y perfeccionados en el proceso de difusión. (T. de la A.)

Como a todas las personas de su época, los movimientos políticos le afectaron a Mo Yan de forma tremenda. Vivió la gran hambruna cuando apenas tenía seis años, y no pudo entrar en la escuela secundaria debido a la Revolución Cultural, cuando su familia fue clasificada como *zhongnong* (中农) [lit. campesino mediano, que se refiere a los campesinos que tenían un poco de tierra para sostener la vida], por lo cual no recibió mucha educación. Trabajó como campesino y obrero durante casi diez años, cuando leía todo lo que pudiera encontrar, porque en aquellos años de caos, la gente tenía muy poco acceso a los recursos culturales. La memoria inolvidable de hambruna y tumulto le dejó profundas influencias en su futura creación literaria. Se alistó en el ejército en el año 1976, y luego trabajó como bibliotecario durante cuatro años, en los cuales tuvo la oportunidad de leer muchos libros, tanto literarios como históricos y filosóficos.

En los años 80 empezó a escribir cuentos, entre los cuales se destaca *Touming de hongluobo* 透明的红萝卜 [El rábano transparente], un cuento que narra la historia de un niño pobre viviendo la hambruna y soportando el maltrato por parte de sus padres. A ese tema realista le añadió elementos poéticos, imaginativos e incluso mágicos. Luego publicó sucesivamente cuentos y novelas como *Honggaoliang jiazhu* (1987), *Tiantang suantai zhige* 天堂蒜薹之歌 [Las baladas del ajo] (1988), *Jiuguo* 酒国 [La república del vino] (1992), *Fengru feitun* 丰乳肥臀 [Grandes pechos, amplias caderas] (1996), *Shengsi pilao* 生死疲劳 [La vida y la muerte me están desgastando] (2006), y *Wa* 蛙 [Rana] (2009), entre otros. En el año 2011 recibió el *Maodun wenxuejiang* (茅盾文学奖) [lit. premio de literatura de Mao Dun, uno de los premios de literatura más importantes de China] y en el 2012 recibió el Premio Nobel de Literatura. La Academia Sueca le calificó de un

escritor «who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary»⁵⁰.

3.3 Acercamiento a su mundo literario

En los siguientes apartados, presentamos los rasgos característicos de la escritura de Mo Yan en tres aspectos: en primer lugar, resumimos las dos posibles fuentes de su creación literaria, a saber, las influencias de las narrativas clásicas de China y de las obras literarias modernas provenientes del extranjero; en segundo lugar, analizamos las técnicas narrativas innovadoras que emplea en sus obras; por último realizamos un análisis sobre su estilo, resumiendo unas palabras clave en cuanto a su escritura.

3.3.1 Nutrición de las obras clásicas chinas e influencias del extranjero

Como hemos señalado en el apartado anterior, los cuentos fantásticos e históricos que le contaron sus familiares y vecinos le han dejado al escritor impresiones inolvidables. Además de esos cuentos orales, mencionó el propio escritor su experiencia de leer las obras clásicas:

我偷看的第一本“闲书”，是绘有许多精美插图的神魔小说《封神演义》，那是班里一个同学的传家宝，轻易不借给别人。...后来又用各种方式，把周围几个村子里流传的几部经典如《三国演义》、《水浒传》、《儒林外史》之类，全弄到手看了。(Mo Yan, 2012q, 147-150)

El primer libro que no fuera un libro de texto que leí clandestinamente era una novela sobre dioses y monstruos con muchas ilustraciones preciosas llamada *Fengshen yanyi*, tesoro de un compañero de clase quien no quería prestarlo a nadie...Luego conseguí leer obras clásicas guardadas en los pueblos de los alrededores como *Sanguo yanyi*, *Shuihuzhuan*, *Rulin waishi*, etc. (T. de la A.)

⁵⁰ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/facts/>

Cabe destacar la gran influencia que le ha dejado una colección de relatos fantásticos escrita por Pu Songling 蒲松龄, un escritor de la Dinastía Qing proveniente también de la provincia de Shandong. Esta colección de relatos denominada *Liaozhai zhiyi* trata sobre temas fantásticos y extraordinarios, pero refleja la realidad social en su época, abarcando temas como la corrupción y la injusticia. Según Mo Yan (Yang Shousen & He Lihua, 2013b, 40), al principio siguió el camino literario de Pu Songling sin querer, pero luego en su carrera como escritor tomó al escritor de la Dinastía Qing como modelo. En este sentido, su escritura siempre está vinculada estrechamente con la vida de los campesinos y del pueblo, que era exactamente la misma postura que tomó Pu Songling.

Además de las novelas clásicas, el propio escritor (cf. Yang Yang, 2005, 34-36) mencionó en varias ocasiones la experiencia de leer las novelas revolucionarias, llamadas también *hongse xiaoshuo* (红色小说) [lit. novelas rojas], en la escuela primaria. Estas obras, escritas principalmente durante los 17 años entre la fundación de la RPCCh y la Revolución cultural, tenían como tema central elogiar el heroísmo de los comunistas en la guerra sino-japonesa y la guerra civil y alabar a los líderes del partido y a los modelos en la recuperación económica y social del país. Esas obras tenían demasiado toque político y poco valor literario, y la manera de contar la historia bajo un punto de vista político le estimuló a Mo Yan a cuestionar su veracidad. Justamente por eso, escribió su propia historia sobre la guerra antijaponesa, *Honggaoliang jiazhu*. Al mismo tiempo, como en aquella época no tenía acceso a otras obras literarias, estas obras revolucionarias fueron los primeros contactos que tuvo el futuro escritor con el mundo literario, y según recordó luego, las descripciones del amor y del humanismo, aunque fueron pocas, le habían dejado profundas influencias (Yang Yang, 2005, 89-93).

Cabe destacar también, de acuerdo con lo que dijo el propio escritor, las influencias de las corrientes literarias occidentales. Terminada la Revolución Cultural, con la apertura al extranjero, en los años 80 la literatura occidental, en especial las obras modernistas y posmodernistas, empezaron a enriquecer el horizonte de los escritores chinos. Declaró el propio escritor:

我在 1985 年中，写了五部中篇和十几个短篇小说。它们在思想和艺术手法上无疑都受到了外国文学的极大的影响。其中对我影响最大的两部著作是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和福克纳的《喧哗与骚动》。(Mo Yan, 1986)

En el año 1985 escribí cinco cuentos y decenas de relatos. Sin lugar a dudas, estas obras recibieron mucha influencia de la literatura extranjera en el sentido del contenido y en el de las técnicas narrativas. Las obras que me dejaron más influencia fueron *Cien años de soledad* de García Márquez y *El ruido y la furia* de William Faulkner. (T. de la A.)

Estas influencias se vieron reflejadas en la selección de temas y el uso de técnicas narrativas. Por un lado, la creación de Macondo y Yoknapatawpha, aldeas situadas entre la realidad y la ficción, le inspiró al escritor chino a crear un escenario exclusivo para los personajes legendarios de sus obras, *Gaomi dongbeixiang*:

高密东北乡无疑是地球上最美丽最丑陋、最超脱最世俗、最圣洁最龌龊、最英雄好汉最王八蛋、最能喝酒最能爱的地方。(Mo Yan, 2012a, 2)

El municipio de Gaomi Noreste es, sin duda, el lugar más bonito y el más repulsivo, el más extraño y el más vulgar, el más sagrado y el más corrompido, el más heroico y el más cobarde, el más bebedor y el más sensual del mundo. (Mo Yan, 2002, 10, trad. Poljak)

La inspiración no se limitó sólo a la creación de un espacio literario. Las escrituras de estos dos escritores le advirtieron al escritor chino de la importancia de las historias que le habían parecido triviales de su pueblo natal. Intentó enriquecer estas historias con una perspectiva más amplia, reflejando así el proceso de la creación, el desarrollo y la destrucción de todo el mundo humano en esta tierra limitada, como había hecho García Márquez con su Macondo. Justamente debido a este giro hacia el pueblo natal y la cultura local, fue reconocido como uno de los escritores representativos de la corriente literaria de *Xungen*.

Por otro lado, la impresión más llamativa que les causaron a primera vista las obras como *Cien años de soledad* a Mo Yan y a otros escritores de los años 80 son las variadas técnicas narrativas. Como dijo el propio escritor (Mo Yan, 1986), le impresionaron, en primer lugar, «las técnicas como el desorden temporal, los mundos entrecruzados entre los vivos y los muertos y las descripciones muy exageradas»⁵¹. Los cuentos como *Qiuzhuang shandian* 球状闪电 [Rayo globular] y *Jinfa ying'er* 金发婴儿 [Bebé rubio], admitió el autor (cf. Yang Yang, 2005, 97), eran imitaciones evidentes de la corriente del Realismo Mágico. En las novelas como *Honggaoliang jiazhu* y *Jiuguo* se aplicaron

⁵¹ «颠倒时空秩序，交叉生命世界，极度渲染夸张的艺术手法». T. de la A.

ampliamente las técnicas narrativas modernas como el desorden temporal, la metaficción y la autoficción.

3.3.2 Escritura innovadora: experimentos narratológicos y estructurales

Reconocido por los críticos literarios principalmente como escritor de la literatura de *xungen*, Mo Yan escribió también varias novelas y cuentos que tenían características vanguardistas de los años 90 y del siglo XXI. El crítico Chen Xiaoming (2016) sostiene que nunca ha dejado de hacer experimentos sobre el estilo, las técnicas narrativas y sobre la estructura de los textos narrativos. Declaró una vez el propio escritor en su prólogo en una edición de la novela *Rana*:

结构从来就不是单纯的形式，它有时候就是内容。... 好的结构，能够凸现故事的意义，... 可以超越故事，也可以解构故事。... 结构就是政治。(Mo Yan, 2012k, 6)

La estructura nunca ha sido simplemente la forma: a veces es el fondo. ... Una buena estructura puede enfatizar el sentido de la narración... puede superarla y destruirla. ... La estructura es la política. (T. de la A.)

De hecho, la novela *Jiuguo* es una obra con una estructura bastante complicada y laberíntica, convirtiéndose en una de las obras más vanguardistas de este escritor. Acerca del tema del canibalismo, se desarrollan tres niveles narrativos: el que aparece en primer lugar es la historia de un detective encargado del caso de canibalismo, quien viajó a la Tierra del vino y los licores; el otro consiste en las cartas entre este escritor también llamado Mo Yan y un aficionado a la literatura, que vivía en la República del vino, y en estas cartas descubrimos que la historia del detective formaba parte de la novela que estaba escribiendo el Mo Yan ficticio; en el tercer nivel se abarcan los cuentos que escribió este aficionado, y la mayoría de ellos también trataba sobre el mismo caso de canibalismo. En esta novela, la realidad (el Mo Yan de verdad) y el mundo ficticio (el escritor que también se llama Mo Yan en la novela) se mezclan, y dentro del mundo ficticio, los personajes también rompen con frecuencia el límite entre los diferentes niveles, reforzando aún más esta mezcla.

En la novela *Shisanbu* 十三步 [Trece pasos], los cambios frecuentes entre primera persona, segunda persona y tercera persona y entre los diferentes focalizadores, junto con el argumento extraño y ridículo (la resucitación, el cambio de identidad gracias a una cirugía plástica, etc.), convierten esta novela en un verdadero experimento narratológico. En *Rana*, como lo ocurrido en *Honggaoliang jiazhu*, la historia es contada por el sobrino de la protagonista en primera persona, y se divide en tres partes: las cartas que escribió este sobrino a un escritor japonés; la narración del sobrino sobre la vida de su tía y sobre él mismo; una obra teatral que escribió éste. En *Tiantang suantai zhige*, el escritor intenta variar la narración mediante la introducción de los versos cantados por el ciego Zhang Kou 张扣 al principio de cada capítulo. En *Tanxiangxing*, en la primera parte, la historia fue contada por varios personajes en primera persona; en la segunda el narrador se convirtió en un narrador externo omnisciente; en la última parte volvieron los narradores-personajes en primera persona. Todas estas narraciones se mezclan con letras de una ópera llamada Maoqiang 猫腔, ópera propia del pueblo Gaomi.

3.3.3 Lenguaje propio: contraste, sentidos sutiles, carnaval e ironía

Sería demasiado ambicioso resumir en un apartado tan breve todas las características del lenguaje literario que ha utilizado este escritor chino en sus obras y, por lo tanto, nos limitamos a hacer mención de unas palabras clave que mejor resumen su estilo: contraste, sentidos sutiles, carnaval e ironía.

Una de las características más llamativas es el contraste entre la belleza y la fealdad, la bondad y la crueldad, el amor y el odio: todo esto lo lleva el escritor al extremo. Nunca evita escribir sobre escenas extremadamente sangrientas, sucias, feas y crueles. Comentando la obra más famosa del escritor, *Honggaoliang jiazhu*, el crítico literario Wang Dewei (1999) propuso:

如果当年的历史叙述以雄浑炫美 (sublime) 是尚, 那么莫言所执著的, 应是一种丑怪荒诞的美学及史观。

Si decimos que en las narraciones históricas del pasado se admiraba lo sublime, lo que Mo Yan persigue ahora tiene que ser una concepción estilística e histórica grotesca. (T. de la A.)

En esta novela, por un lado, igual que en *Tanxiangxing*, Mo Yan describió de forma detallada las escenas sangrientas, como, por ejemplo, la muerte lenta y dolorosa de los soldados al ser disparados por los invasores japoneses. Por otro lado, los recuerdos de la abuela antes de su muerte sobre su juventud y su amor, junto con las descripciones del paisaje espléndido de los campos de sorgo rojo, nos hacen sentir una belleza incomparable. En *Jiuguo*, es impresionante el contraste entre la gastronomía demasiado lujosa, cuyo extremo condujo al canibalismo, y lo sucio que era la letrina en la que se ahogó el investigador Ding Gou'er 丁钩儿 con sus «ideales sagrados: la justicia, el respeto, el honor y el amor» (Mo Yan, 2010, 416, trad. Tiedra).

La segunda característica que queremos destacar son las descripciones muy sutiles de los sentidos. En sus obras estas sensaciones se mezclan y se interfieren, por ejemplo:

河上传来的水声越加明亮起来，似乎它既有形状又有颜色，不但可闻，而且可见。河滩上影影绰绰，如有小兽在追逐，尖细的趾爪踩在细沙上，声音细微如同毳毛纤毫毕现，有一根根又细又长的银丝儿，刺透河的明亮音乐穿过来。(Mo Yan, 2012n, 29-30)

El río parecía tener no solo una música propia que podía oírse, sino una forma y un color que también podía verse. Sobre la arena de la orilla se extendían varias sombras que eran como las garras afiladas de unos animales. El río hacía sonar su música fina y suave-su música sabiamente concertada con el silencio del entorno-, y unas tiras plateadas y brillantes cubrían mientras tanto su superficie. (Mo Yan, ^{2017, 73}, trad. Piñero)

En este párrafo sacado del cuento *Touming de hongluobo*, el sonido del agua del río tenía forma y color, y los sonidos que producían los animales eran agudos como pelos y como hilos de color de plata. En cuanto a otros sentidos como el gusto, las descripciones también son novedosas:

他扎起一片胳膊，闭闭眼，塞到嘴里。哇，我的天。舌头上的味蕾齐声欢呼，腮上的咬肌抽搐不止，喉咙里伸出一只小手，把那片东西抢走了。(Mo Yan, 2012f, 90)

Cogió un trocito del brazo con los palillos, cerró los ojos y se la metió en la boca. – ¡Guau, dios mío! Sus papilas gustativas dieron saltos de alegría al unísono, los músculos de su mandíbula se torcieron y una mano salió de su garganta para agarrar el trocito de comida y llevárselo al interior del estómago. (Mo Yan, 2010, 110, trad. Tiedra)

En tercer lugar, como hemos dicho antes, al escritor le gusta llevar al extremo no sólo las descripciones del paisaje, los sonidos y los colores, sino también el carácter y las actividades de los personajes. La acumulación de estas sensaciones fuertes realza los

efectos carnalescos. La tortura estremecedora en *Tanxiangxing* se convirtió en un carnaval cuando la compañía teatral de Maoqiang empezó a cantar y a bailar delante del torturado, haciendo que todo el pueblo se volviera loco:

义猫在台上翻花起浪地慷慨悲歌，在他的身后，群猫执戟持枪，一个个怒火万丈。台下群情激昂，咪呜声，跺脚声，震动校场。震动校场，尘土飞扬。(Mo Yan, 2012h, 403)

El gato justiciero cantaba sobre la plataforma del cielo su canto generoso y triste, y detrás de él, los gatos, con las armas en las manos sacaban fuego de lo rabiosos que se habían puesto. En la parte baja de la plataforma aumentaba la indignación y se oían los maullidos: miau, y las pisadas: tap, tap, y la agitación montante en el campo de entrenamiento que iba a desembocar en una estampida; y por la agitación, se levantaba el polvo en el campo de entrenamiento. (Mo Yan, 2014, 710, trad. Piñero)

En *Honggaoliang jiazhu*, el amor entre el abuelo y la abuela tenía carácter carnalesco cuando los dos hicieron el amor en el campo de sorgo como un mar inmenso de color rojo; las fiestas patéticamente despilfarradas en *Jiuguo* eran carnales descontrolados; incluso los desfiles para humillar a los *anti-revolucionarios* durante la Revolución Cultural en la novela *Shengsi pilao* parecen carnales, aunque eran carnales trágicos, llenos de dolor, rencor y furia:

...又有谁愿意扯下你头上的红旗！扯下你头上的红旗，好戏就要收场。人们躲闪着，喊叫着，不由自主地拥挤着，老婆哭孩子叫，哎哟娘，踩碎我的鸡蛋了！踩死小孩了！碰破我的瓦盆了，你们这些混蛋。(Mo Yan, 2012j, 148)

Pero ¿quién iba a estar dispuesto o a tener el valor de hacerlo? Quitártela habría puesto punto final a un buen espectáculo. Mientras corría para ponerse a salvo, la gente sin darse cuenta formaba racimos apiñados. Las ancianas lloraban, los niños gimoteaban. ¡Maldita sea, me has machacado los huevos! ¡Estás pisando a mis hijos! ¡Me habéis roto el cuenco, malditos cabrones! (Mo Yan, 2009, 256, trad. Ossés)

Por último, la ironía también consiste en un elemento de suma importancia en las narraciones de Mo Yan. El término *ironía* significa, simplemente hablando, que lo que uno dice no coincide con lo que quiere decir. Esa oposición, entre el significado literal y el significado real, genera una tensión dramática. Uno de los ejemplos más destacados se encuentra en *Jiuguo*:

最后一杯酒，他缓缓地端起来，在胸前画一个优美的弧线，好像小提琴的弓子在琴上运行……对金刚钻的好感像春天坚冰初融的小溪边的草芽，缓慢生长起来。……琴声悠扬，轻凉的秋风吹拂着金黄色的落叶，墓碑前开着白色的小花朵。(Mo Yan, 2012f, 56)

...un arco deslizándose por las cuerdas de un violín...las plantas que florecen en los arroyos tras el deshielo en primavera...la ligera brisa otoñal que hace susurrar las hojas doradas y caídas, una pequeña flor frente a un mercadillo silencioso. (Mo Yan, 2010, 72-73, trad. Tiedra)

Este párrafo tan poético resulta ser la descripción de un oficial del gobierno que era capaz de beber gran cantidad de licor sin emborracharse, habilidad muy importante en un gobierno corrupto como el de esta novela. La elegancia que debía mostrarse en el trabajo lo mostró en los banquetes lujosos. La ironía no sólo se encuentra en los párrafos dispersos y en las descripciones, sino también en argumentos importantes de una novela: en *Fengru feitun*, la familia de Shangguan 上官 aspiraba tanto a tener un hijo varón para garantizar la *continuidad del clan*, que la madre tuvo que dar a luz incesantemente a ocho hijas antes de tener un hijo. Sin embargo, su marido en realidad era estéril, y todos estos hijos eran hijos bastardos que no tenían nada que ver con el clan. En *Shisanbu*, el protagonista vivía en la pobreza siendo profesor de física, pero al morir dando clases, una muerte que se consideraba honrosa, recibió premios y beneficios que nunca gozaría si estuviera todavía vivo.

En definitiva, nutrido por las tradiciones literarias de China y las técnicas narrativas modernas del extranjero, Mo Yan es un escritor representativo de la corriente literaria *Xungen* y, al mismo tiempo, muchas obras suyas tienen características vanguardistas. Los temas estrechamente vinculados a la vida rural, las descripciones muy sutiles de los sentidos y las narraciones vehementes y carnavalescas forman su estilo inconfundible en la literatura contemporánea china.

4. *JIUGUO*: CUENTOS ANTIGUOS, CUENTOS MODERNOS

En este capítulo, investigamos sobre los textos intercalados en la novela *Jiuguo*. Mediante esos textos que se vinculan estrechamente con las narraciones extraordinarias tradicionales, el escritor crea más niveles narrativos en una novela bien complicada en cuanto a la estructura, generando tensiones, confusiones y misterios. Estudiaremos la intertextualidad de esos textos con las narraciones tradicionales, y las funciones que tienen ellos.

4.1 Breve presentación de la novela

La novela *Jiuguo* fue publicada por primera vez en el año 1993. Es una de las novelas vanguardistas del escritor debido a la utilización masiva de las técnicas narrativas modernistas, y a los temas bastante modernos y simbólicos. Siendo una obra menos conocida, en realidad ha combinado perfectamente los elementos vanguardistas y los tradicionales chinos.

Tras un análisis exhaustivo del texto, hemos descubierto dos maneras de añadir elementos extraordinarios en la novela: en primer lugar, se insertan textos, en la mayoría de los casos relatos, que tienen argumentos relativamente independientes y completos, en el texto principal; y en segundo lugar, también hemos encontrado numerosos elementos dispersos en la novela relacionados a nuestro tema, que consisten en culturemas de patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística (de eso hablaremos en la siguiente parte, en los análisis traductológicos). Antes de proceder al análisis, debido a lo complicada que es la estructura de la novela, aclaramos unos conceptos narratológicos y luego presentamos brevemente los argumentos más importantes de esa novela.

La técnica narrativa que se utiliza de forma generalizada en esa novela es el paralelismo de los varios *niveles narrativos*. Genette (1980, 228) propone que «any event that a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed». Es decir, por ejemplo, en *Las mil y*

una noche, Scheherezade, quien cuenta los cuentos al sultán, pertenece al primer nivel, y los reyes y príncipes que aparecen en esos cuentos, al segundo nivel, es decir, según Genette, pertenecen a un nivel más alto. Zhao Yiheng (1988, 59) sugiere que hay que tomar como criterio el cambio del narrador para definir el cambio de niveles: un narrador, aunque no perceptible por los lectores, se encarga de contar la historia de Scheherezade y del sultán; Scheherezade es la narradora de sus cuentos. También propone que, en lugar de llamar los cuentos de Scheherezade un nivel *más alto*, sería mejor denominarlo el de *más bajo*, porque en realidad *pertenece* a la otra narración. En esta tesis, para no generar más confusiones, utilizaremos la denominación de este último. En *Jiuguo*, principalmente existen tres niveles narrativos:

1. Nivel narrativo principal (el nivel más alto). Li Yidou 李一斗, doctorando en vinos y licores de la Universidad de Destilación envió a un escritor llamado Mo Yan (莫言, que es exactamente el mismo nombre del escritor en el mundo real) cartas para hablar sobre la situación de corrupción en su ciudad denominada La República del Vino, sobre el caso del canibalismo en su ciudad, y sobre su camino literario como aficionado a la literatura. Adjuntó sucesivamente en estas cartas sus nueve cuentos llamados *Alcohol*, *Carne de Niño*, etc. En este nivel narrativo aparecieron personajes como Yu Yichi 余一尺, Diamante Jin 金刚钻, que eran protagonistas en el nivel 2A, y una chófer que tenía apariencia muy parecida a la de este nivel.

2. Nivel narrativo 2A (uno de los dos niveles paralelos inferiores al principal). Era la historia del investigador Ding Gou'er escrita por un escritor llamado Mo Yan. El investigador Ding Gou'er recibió la misión de investigar sobre el caso de canibalismo y fue a La República del Vino. Se emborrachó una y otra vez sin poder resistir la persuasión de *beber más* en los banquetes, y no pudo de ninguna manera cumplir con su misión. Al final cayó enfermo y tuvo alucinaciones, y se ahogó en la letrina. Siendo un nivel inferior al nivel principal, aparece al principio de la novela dándonos a los lectores la impresión de que se trata de un suceso real; en el capítulo 4, en una carta de Mo Yan nos enteramos de que todo este nivel era creación literaria de este escritor.

3. Nivel narrativo 2B (el otro de los dos niveles paralelos inferiores al principal). Eran los nueve cuentos escritos por Li Yidou, que tenían temas bastante diversificados: una conferencia que dio Diamante Jin; un cuento de una pareja que vendió su niño como

comida; biografía de Yu Yichi; descripción de una clase de cocina en la cual se enseñaba cómo cocinar a los niños; incluso un anuncio sobre la Ciudad del Vino y los Licores. Son fragmentos atrevidos, absurdos e incluso mágicos mediante los cuales vamos formulando la escena de banquetes sumamente lujosos y crueles, y nos hacen reflexionar sobre el entusiasmo patético por la gastronomía de los altos oficiales, con el cual el escritor intenta criticar la corrupción.

4.2 Textos intercalados e intrusiones

Jiuguo es un texto *intertextual*. Según la definición de Genette (1997), la intertextualidad supone las relaciones que tiene un texto con otros, que incluyen citas, imitaciones, alusiones, etc. Esas relaciones pueden ser explícitas cuando, por ejemplo, el escritor señala claramente la fuente de su cita; en otros casos, también pueden ser implícitas, cuando el escritor alude a ciertas obras cambiando algunos elementos.

En *Jiuguo*, la intertextualidad se realiza principalmente mediante los textos intercalados. Mieke Bal (2009, 148-151) propone tres posibles relaciones entre la narración principal y los textos intercalados: estos textos interpretan la narración principal, ofreciendo explicaciones a los comportamientos de los personajes; afectan o cambian las decisiones de ellos; comparten similitudes con la narración principal y, en este caso, refuerza esta última o genera ironía. Analizaremos, según esos comentarios, unos casos encontrados en la novela.

Caso 1: tres cuentos de Yu Yichi.

Dentro del nivel narrativo 2B, en concreto, en el cuento llamado *Yichi el héroe*, se intercalan tres relatos, a los que llamaremos nivel narrativo número 3, un nivel aún inferior. El primer relato fue contado por Yu Yichi, y trataba sobre un chico que trabajaba como camarero en un restaurante. Tenía una pequeña criatura mágica llamada *jiu'e* (酒蛾) [lit. polilla de vino] en el vientre, debido a la cual podía beber una cantidad increíblemente grande de licor, y su sed por el alcohol le hizo robar licor del restaurante varias veces. Al descubrir eso, el dueño lo ató al lado de los tarros grandes llenos de licor

donde podía oler el aroma pero no podía beberlo para hacer salir este insecto, porque según la leyenda, con sólo capturarlo, los licores en su restaurante nunca acabarían. Después de siete días, cuando el chico se arrojó precipitado al tarro para beber al ser desatado, de su garganta salió un animal de forma de sapo, que tenía tantas ganas de beber que no pudo esperar más.

Suponemos que este cuento es una mezcla de dos cuentos folklóricos: los cuentos del tipo 750D1 (véase el apartado 2.2.2) de la tipología AT, bajo el nombre de *recompensa para la persona bondadosa convirtiendo agua en licor*, y un cuento llamado *Jiuchong* 酒虫 [El insecto del vino] en *Liaozhai zhiyi*. El elemento clave *tesoro que convierte agua en el vino* viene de la primera categoría, y el argumento de *atar a la persona para que salga de su vientre el insecto* es idéntico que el cuento de *Liaozhai zhiyi*. La innovación consiste en que el propio narrador Yu Yichi, al terminar su narración, intentó ironizar este tipo de cuentos diciendo que son fantasías de todos los dueños de taberna:

余一尺哈哈大笑起来，他笑罢道：懵懂小子，你还真信了？这都是我编来骗你的。世界上哪里有什么“酒蛾”呢？这是我在酒店当伙计时，听掌柜的讲过的故事。开酒店的人，都盼着酒缸里的酒永不枯竭，这是梦想。(Mo Yan, 2012f, 189)

Yu Yichi rompió a reír y cuando terminó dijo: Pobre inocente granuja ¿te lo has creído? Me lo he inventado, palabra por palabra. ¿Cómo va a existir algo llamado polilla del alcohol? Sólo era una historia que le oí decir al dueño de mi taberna. Todos los dueños sueñan con tener una cuba que nunca se acaba. Pero es pura fantasía. (Mo Yan, 2010, 237, trad. Tiedra)

El segundo relato que contó Yu Yichi trataba sobre un chico que se enamoró de una chica que practicaba en la calle acrobacia y magia. Torturado por ese amor, cayó enfermo y se fue a buscarla. Al final la encontró en un lugar desierto y desconocido. Los orígenes más obvios de este cuento se remontan a cuatro cuentos: *Zhongli* 种梨 [Plantar peral] y *Abao* 阿宝 en *Liaozhai zhiyi*; la muerte de Jia Rui 贾瑞 en *Honglouloumeng* y el tipo de cuentos de *el encuentro inesperado del protagonista con inmortales* que hemos mencionado en 2.2.1.3. Analizaremos los elementos parecidos y las adaptaciones con la siguiente figura, en la cual marcaremos con números (1, 2, 3,...) las similitudes, y con letras (A, B, C,...) las diferencias:

Núm.	Narraciones en los clásicos	Narraciones en <i>Jiuguo</i>	Elementos parecidos	Adaptaciones de Mo Yan
1	<p>1) 把核于手，解肩上镢，坎地深数寸，纳之而覆以土。向市人索汤沃灌。见有勾萌出，渐大；俄成树，枝叶扶苏；倏而花，倏而实，硕大芳馥，累累满树。</p> <p>Dicho esto, se comió la pera y escogió una pepita. Luego cogió la paleta que llevaba a la espalda y se puso a hacer un hoyo en el suelo. Una vez terminado, depositó en el fondo la semilla y volvió a rellenarlo con tierra, rogando a continuación a los espectadores que le trajeran un poco de agua caliente para regarlo. ...El monje regó el lugar donde había hecho el hoyo. Cuando todos los ojos estaban fijos en aquel pedazo de tierra,</p>	<p>1) 她从地上捡起一个桃核，埋在浮土中，喷上一口水，说出！果然就有鲜红的桃树芽儿从浮土中钻出来，眼见着长，一会儿就成了树。接着就开花、结果。桃子熟了，一个个青白色，努着红红的嘴儿。</p> <p>Entonces cogió el hueso de un melocotón del suelo, lo plantó en un terreno fértil y escupió un buche de agua encima. “¡Crece!”, le ordenó. Quién iba a decir que un brote de un melocotonero de un rojo brillante iba a salir de la tierra. Cada vez era más y más alto, hasta que se volvió un árbol hecho y derecho. Entonces la multitud observó cómo brotaban las flores en</p>	<p>1) El proceso de cómo el árbol creció y dio frutas es idéntico en los dos cuentos;</p> <p>2) Para comprobar que eran frutas de verdad el/la protagonista las repartió entre todos.</p>	<p>A) La diferencia entre <i>todos comieron las frutas y sólo el joven se atrevió a comerla</i> conduce naturalmente a la historia amorosa entre el joven y la chica.</p>

	<p>comenzó a surgir un brote que crecía con velocidad vertiginosa. El brote se convirtió en árbol y a éste le fueron saliendo, poco a poco, el brote se convirtió en árbol y a éste le fueron saliendo, poco a poco, primero las hojas, luego las flores y por último peras de muy dulce olor.</p> <p>2) 道士乃即树头摘赐观者，</p> <p>El monje arrancó las peras y se las fue dando a los que lo rodeaban.</p> <p>A) 顷刻向尽。 En un instante se acabaron todas</p> <p>(Pu Songling, 1989, 36)</p> <p>(Pu Songling, 2004, 59, trad. Rovetta & Ramírez)</p>	<p>las ramas y los melocotones empezaban a crecer. En cuestión de segundos estaban maduros, y eran de un color blanco hueso.</p> <p>2) 女郎摘了桃，分给众人吃，</p> <p>La chica cogió unos cuantos melocotones y se los dio a los espectadores,</p> <p>A) 无人敢吃。唯有那小男孩接过桃子，大口小口地吃了。</p> <p>...ninguno de los cuales se atrevía a probarlos. Con la excepción del chico, que le cogió una de las manos y la devoró.</p>		
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

		(Mo Yan, 2012f, 190) (Mo Yan, 2010, 238, trad. Tiedra)		
2	<p>1) 至家，直上床卧，终日不起，冥如醉，唤之不醒。</p> <p>Después de haber llegado a casa, directamente se fue a tumbarse en la cama. No se levantaba todos los días como si estuviera borracho, y no se despertó incluso cuando lo llamaban.</p> <p>(Pu Songling 1989, 230-231)</p> <p>(T. de la A.)</p> <p>2) 只见凤姐站在里面招手叫他。贾瑞心中一喜，荡悠悠的觉得进了镜子，与凤姐云雨一番。</p> <p>Vio a Xifeng que lo llamaba con gestos. Ganado por el éxtasis, se sintió elevado y</p>	<p>1) 回到家里后，这男孩便得了相思病，不吃饭，不说话，每天只喝一杯水，慢慢瘦脱了形，只剩下一张黄皮包着一副骨头架子。</p> <p>Una vez que volvió a casa con su familia, el chico se encontraba enfermo de amor; no podía comer ni hablar. Sólo podía beber un vaso de agua al día y cada vez adelgazaba más y más hasta que llegó a ser pie y huesos.</p> <p>2) 一闭眼就感到那美貌女郎站在自己身边，他高叫着：好姐姐，想死我了！运动身体扑上去，睁眼却是虚空。</p> <p>“Querida Hermana Mayor-quería gritar-,</p>	<p>1) Le echaba tanto de menos a la chica que se enfermó.</p> <p>2) Ambos vieron en estado de confusión y enfermedad a su mujer deseada y querían tener relaciones sexuales con ella.</p>	<p>La combinación de un personaje aturdido por el amor y otro por el deseo sexual genera un contraste de personalidad en el mismo chico, añadiéndole carácter libertino.</p>

	<p>absorbido hacia su interior, donde por fin pudo abandonarse con su amada a los envites de la nube y de la lluvia.</p> <p>(Cao Xueqin y Gao E, 1996, 110)</p> <p>(Cao Xueqin, 2009a, 218)</p>	<p>¡te echo de menos más de lo que puedo soportar!”. Cuando se giraba para abrazarla, abría los ojos y se daba cuenta de que no había nada.</p> <p>(Mo Yan, 2012f, 191)</p> <p>(Mo Yan, 2010, 239-240, trad. Tiedra)</p>		
3	<p>汉明帝永平五年，剡县刘晨、阮肇共入天台山取谷皮，1) 迷不得返...</p> <p>Estaban perdidos sin saber cómo podían regresar</p> <p>2) 见二女，容颜妙绝，</p> <p>Encontró a dos chicas muy hermosas</p>	<p>男孩独自一人前行，</p> <p>1) 日暮途穷，坐在一块大石上啼哭，但思念女郎之心无一丝一毫减弱。</p> <p>... y la carretera casi llegaba a su final. Entonces se sentó en una roca al lado de la carretera y rompió a llorar,...</p> <p>2) 忽听一声巨响，石落地陷，男孩随之下落，睁眼一看，已在那女郎的温柔怀抱之中</p> <p>...justo antes de que el suelo se abriera y la</p>	<p>1) El protagonista (los protagonista s) se perdió en un lugar desierto y desconocido</p> <p>2) El encuentro inesperado con una chica (unas chicas) bella.</p>	<p>A) A diferencia de la pregunta implícita de “¿por qué habéis llegado tarde?”, el chico en el cuento de Mo Yan cayó directamente a los brazos de la chica, que implica más insinuación sexual.</p>

	<p>A)呼晨、肇姓名，问郎何来晚也。</p> <p>Llamaron el nombre de los dos y preguntó: - ¿Por qué habéis llegado tarde?</p> <p>(Yuan Ke, 1985, 174)</p> <p>(T. de la A.)</p>	<p>roca se hundiera en la tierra, arrastrándole con ella. Abrió los ojos y se vio a sí mismo entre los brazos acogedores de la chica a la que estaba buscando.</p> <p>A) 温柔怀抱之中。</p> <p>Se vio a sí mismo entre los brazos acogedores de la chica a la que estaba buscando.</p> <p>(Mo Yan, 2012f, 192)</p> <p>(Mo Yan, 2010, 241, trad. Tiedra)</p>		
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Cuadro 12. Orígenes de los nueve cuentos en *Jiuguo* (1)

El tercer cuento intercalado fue una copia de un cuento, ofrecida por Li Yidou, quien opinó que el cuento anterior de Yu Yichi le parecía similar a un cuento que había encontrado al leer un libro llamado *Sucesos extraños en la Tierra del vino y los licores*. Esta copia consiste en un nivel narrativo más bajo. Fue escrito en chino clásico, formando así una imitación más obvia a los cuentos antiguos. Igual que el segundo, su argumento también abarcaba tres secuencias clave: el encuentro del chico con una chica bella que practicaba magia, la enfermedad causada por el amor, y el reencuentro tras muchas dificultades. Se añadieron, sin embargo, detalles que tenían origen en obras clásicas chinas como *Gong Xian* 巩仙 [El inmortal Gong] de *Liaozhai zhiyi*, y un apartado de *Xiyouji*:

Núm.	Narraciones en los clásicos	Narraciones en <i>Jiuguo</i>	Elementos parecidos	Adaptaciones de Mo Yan
1	<p>道士展其袖曰：“必欲一见，请入此。”</p> <p>1) 尚窥之，中大如屋。伏身入，则光明洞彻，宽若厅堂；几案床榻，无物不有。</p> <p>Shang miró hacia dentro, y vio que su manga estaba tan grande como un cuarto. Se agachó para entrar. Por dentro había mucha luz, y el espacio era tan grande como si fuera una sala; había de todo: mesa, cama, etc.</p>	<p>女将瓶望空抛出，但见霞光万道，瑞气千条，瓶口旋转扩大，</p> <p>1) 顷刻高有丈余，俨然一月亮门户。一尺随女姗姗而入。鲜花镶径，绿杨成阴，珍禽异兽，嬉戏其间。</p> <p>La boca de la botella empezó a expandirse, creció y creció hasta que alcanzó al menos los tres metros de largo, tan redonda como la luna llena. Yichi entró lentamente en la botella con la chica. Era un camino adornado de flores, sombreado por pinos verdes, pájaros exquisitos y animales maravillosos retozando los unos con los otros.</p> <p>2) 余如醉如痴，春心如炽，反捉女手，牵</p>	<p>1) Objetos mágicos: mangas que se expandieron tanto como una casa; frasco que se convirtió en un jardín.</p> <p>2) Lugar que parecía idóneo para tener relaciones sexuales.</p> <p>3) Después de salir del lugar todavía se conservó algún rastro, mostrando que realmente habían entrado.</p>	<p>A) Frases que satirizan al protagonista por sus deseos sexuales.</p>

	<p>2) 忽有美人自檐间堕，视之，惠哥也。两相惊喜，绸缪臻至。</p> <p>De repente cayó una chica del techo, y era su amante Hui Ge. Era una gran sorpresa y alegría verse, y se expresaban el amor continuamente.</p> <p>道士既归，呼之出，问其情事，隐讳不以尽言。道士微笑，解衣反袂示之。</p>	<p>拉入怀，欲行于飞之乐。</p> <p>Yu cayó en un estupor y en estado de embriaguez, la lujuria ardía en su corazón. Agarró la mano de la chica y la acercó hacia su cuerpo, deseaba representar la danza del amor.</p> <p>A)女嗤嗤一笑，曰：君不畏村老耻笑乎？举手一指，即见众人在瓶外举颈探视。</p> <p>Con una sonrisa ella le dijo: « ¿No tienes miedo de que los ancianos del pueblo se rían de ti? ». La chica levantó la mano y apuntó fuera de la botella, donde los espectadores curiosos hacían todo lo posible para observar lo que estaba pasando.</p> <p>3) 女一举手，复见丽日晴空，盈指小瓶，</p>		
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

	<p>3) 尚审视，隐隐有字迹，细裁如虬，盖即所题句也。</p> <p>Shang miró la manga minuciosamente y descubrió que había rastros de escritura que eran tan pequeños como los huevos del piojo, y eran los versos que los dos habían escrito en la pared.</p> <p>(Pu Songling, 1989, 892-893)</p> <p>(T. de la A.)</p>	<p>置于掌上。余犹闻衣襟沾染奇异花香。</p> <p>...La chica hizo otro movimiento de mano y el joven se encontró así mismo bajo el cielo brillante, con la botella diminuta yaciendo en la palma de su mano, y percibió un aroma floral en su ropa.</p> <p>(Mo Yan, 2012f, 193)</p> <p>(Mo Yan, 2010, 243, trad. Tiedra)</p>		
2	<p>那长老见了，</p> <p>1) 战战兢兢，远离三尺道：“...怎么这观里作荒吃人？这个是三朝未满的孩童，如何与我解渴？”...</p> <p>-¡Santo cielo!- exclamó el monje, echándose hacia atrás y temblando de pies a</p>	<p>2) 有一株大木，叶如蒲扇，枝叶间结子无数，皆鲜活男童形状。</p> <p>...un árbol...cubierto con frutos que tenían formas de bebés.</p> <p>午膳，</p>	<p>1) El protagonista, al ver la fruta parecida a un niño, se asustó y se negó a comerla.</p> <p>2) Las frutas venían de un árbol.</p>	<p>A) y B) : Frases que satirizan la forma fea como tigres y lobos de los protagonistas al comer la fruta.</p>

	<p>cabeza-. ¿Cómo es posible que practiquéis el canibalismo en un lugar tan sagrado como éste? ¿Tan malos van las cosas por aquí que lo único que tenéis para saciar mi sed son dos niños de apenas tres días de vida?</p> <p>明月上前道：“老师，</p> <p>2) 此物叫做人参果，吃一个儿不妨。”...“实是树上结的。”</p> <p>-Esto que veis aquí, maestro, no son niños, sino un fruto llamado ginseng. No hay nada de malo en que comáis por lo menos uno...</p> <p>-Os doy mi palabra de que proceden de un árbol.</p>	<p>1) 盘中一金黄男婴，栩栩如生，生孩绝，不敢下箸。...</p> <p>A la hora de la comida había un niño asado en el centro de una fuente. Parecía tan real que Yu no se atrevía a tocarlo con los palillos.</p> <p>A) 女夹一童臂食之，啮咬之态如虎狼。</p> <p>La chica entonces cogió un trozo de brazo y se lo comió; lo masticó y lo trituró como si fuera un tigre o un lobo.</p> <p>2) 此童非童，童形之果尔，</p> <p>Que sepas que no es un niño sino una fruta con forma de niño,</p> <p>B) 遂放胆大食，狼吞虎咽，...满腮油污，状甚滑稽。</p> <p>Atacó la fuente como un lobo hambriento o</p>		
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

	(Wu Cheng'en, 1990, 175) (Anónimo, 2004, 559, trad. Gatón & Huang-Wang)	un tigre muerto de hambre...tenía grasa y aceite que le embadurnaban la cara, lo que era toda una novedad. (Mo Yan 2012f, 194-195) (Mo Yan, 2010, 246, trad. Tiedra)		
--	--------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Cuadro 13. Orígenes de los nueve cuentos en *Jiuguo* (2)

En este caso, los textos intercalados comparten similitudes con la narración principal reforzando los temas y enriqueciendo el carácter de los personajes, porque eliminarlos no afectaría ni a las decisiones de los personajes ni al desenlace de la novela. Esos cuentos que tienen fuentes bien variadas, escritos tanto en chino clásico como en chino vernáculo, forman un contraste muy fuerte entre el estilo moderno y el antiguo. Esta mezcla de épocas corresponde al intento del escritor de borrar la frontera entre lo real y lo ficticio, formulando una atmósfera confusa y mística. Incluso se añade frases típicas de la época maoísta, y el paralelismo entre ellas y las frases que aparecen con frecuencia en óperas y novelas antiguas resulta bastante peculiar:

各位看官，奴家的衣食父母... (Mo Yan, 2012f, 190)

Señoras y señores, fieles amigos, ahora esta servidora... (Mo Yan, 2010, 238, trad. Tiedra)

种桃之前，让我们学习语录：我们的文学艺术，是为工农兵服务的。(Mo Yan, 2012f, 190)

Antes de ello vamos a abrir el número con una cita del presidente Mao: -Nuestra literatura y las artes sirven a los trabajadores, campesinos y soldados- (Mo Yan, 2010, 238, trad. Tiedra)

Además, como podemos ver en las dos tablas, el escritor no cambia básicamente la estructura de los cuentos originales, añadiendo solamente frases satíricas que destacan el carácter de los protagonistas de los cuentos adaptados: el fuerte deseo sexual y el ansia

excesiva por la comida. Esas características corresponden al personaje Yu Yichi, de la narración principal, quien una vez declaró que se iba a «tirar a todas las chicas guapas de la Tierra del vino y los licores» (Mo Yan, 2010, 195, trad. Tiedra). También insinúan el tema general del libro: la gastronomía demasiado lujosa que conduce al canibalismo, y la vida libertina de los oficiales y de los ricos.

Caso 2: el pequeño demonio en rojo o el chico de piel escamosa.

El pequeño demonio es sin duda uno de los personajes clave de esta novela, primero debido a su participación en casi todos los sucesos importantes y, segundo, a su aparición frecuente en todos los niveles narrativos. De hecho, el niño en rojo que tiene mente de adulto y carácter travieso y feroz es una figura recurrente en la literatura tradicional china. Los ejemplos son bien conocidos: Ne Zha 哪吒, personaje en la novela *Fengshen yanyi* quien, vestido siempre en rojo, mató al príncipe dragón a los seis años; Honghaier 红孩儿 [lit. niño rojo] en *Xiyouji*, quien tenía tanta destreza de manejar fuego que abatió incluso a Sun Wukong. La experta en literatura contemporánea china Ji Hongzhen (2014) propone que esta imagen de un *niño travieso* se remonta al mismo Sun Wukong, porque ambos representan el espíritu rebelde, y sus comportamientos vacilan siempre entre lo bondadoso y lo malévolo.

El chico de piel escamosa, que en algún nivel narrativo era la misma persona que el niño en rojo, tenía el mismo carácter rebelde, robando a los malos para ayudar a los buenos. Los dos personajes a veces eran separados y a veces unidos en uno. A diferencia del Caso 1, los textos intercalados acerca de ellos son más cortos y dispersos, contados generalmente por un personaje. Como lo ocurrido en el cuento sobre la polilla del vino, el autor también intentó ironizar su propia narración señalando que esta escena del chico de piel escamosa con una daga entre los dientes «le recordó al cuento de la dinastía Tang sobre un caballero errante y misterioso» (Mo Yan, 2010, 147, trad. Tiedra), cuestionando así la veracidad de estas narraciones. En realidad, la figura de un *xiake* (侠客), o un *caballero errante y misterioso* siempre ha sido recurrente tanto en la literatura antigua como en la contemporánea, formando incluso una corriente literaria llamada *wuxia xiaoshuo* (武侠小说) [lit. novelas de artes marciales y de caballeros]. Hablando de este tipo de caballeros errantes de los cuentos de la Dinastía Tang, tenemos a Qiuranke 虬髯客, cuyo nombre significa literalmente *hombre con barba rizada*, quien mató a un hombre

malvado y comió su corazón, y tanto sus apariciones como desapariciones eran siempre repentinas y misteriosas. Las leyendas sobre Hongxian 红线 y Nie Yinniang 聂隐娘 tratan sobre chicas que poseían habilidades especiales como robarle a la gente sin que se diera cuenta, o matar a los malos mediante destrezas casi mágicas. Proponemos un ejemplo sacado del cuento *Nie Yinniang*:

是夜明烛，半宵之后，果有二幡子一红一白，飘飘然如相击于床四隅。良久，见一人自空而踣，身首异处。隐娘亦出曰：“精儿已毙。”拽出于堂之下，以药化为水，毛发不存矣。(Pei Xing, 2015, 32)

Esta noche se encendía la vela, y a la medianoche, aparecían dos banderas, una de color rojo y otra de color blanco que flotaban alrededor de la cama como si se estuvieran peleando. Después de un largo rato, vio a una persona cayendo del cielo y su cabeza ya se separó de su cuerpo. Yinniang apareció diciendo: -Jingjinger ya está muerto.- Lo arrastró bajo las escaleras y lo hizo desaparecer echándole alguna poción, sin quedar ni un pelo. (T. de la A.)

La figura del chico de piel escamosa se parece en múltiples aspectos a los caballeros de la antigüedad: la destreza en las artes marciales, la voluntad de ayudar a los vulnerados, los comportamientos misteriosos, el carácter peculiar que a veces nos resulta difícil juzgar si es buena o mala persona, la rebeldía y el orgullo, y experiencias legendarias como el encuentro inesperado con un maestro u obtención de algún objeto mágico (en nuestro caso, el chico de piel escamosa se convirtió en un niño después de haber bebido el licor de mono).

El rasgo característico más destacado de ese personaje es su habilidad de traspasar el límite entre niveles narrativos, apareciendo no sólo en un nivel, sino también en otros. A este fenómeno Genette (ibíd. 235) le denominó *metalepsis narrativa*, y lo definió como «intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse». En realidad, el propio teórico amplió después esta definición para abarcar todas las transgresiones de un nivel al otro. Esta intrusión puede, además de facilitar el desarrollo de la historia, insinuar el límite borroso entre el mundo real y el ficticio. En *Jiuguo*, el personaje que hizo más intrusiones entre los niveles narrativos era precisamente ese chico de piel escamosa, quien tenía diferentes identidades, a veces incluso contradictorias, en diferentes niveles. A continuación aclararemos con una tabla las narraciones relacionadas a este personaje por el orden de aparición en la novela. Aunque estrictamente hablando, algunas de ellas no

son textos intercalados sino parte de la narración principal, para garantizar la continuidad de los argumentos sobre ese personaje, las incluimos todas.

Núm	Nivel narrativo	Descripciones	Comentarios
1	2A	<p>一个赤脚赤膊只穿一条蓝布裤身上生着鱼鳞状皮肤、十四岁左右的男孩...他嘴里叼着一柄柳叶状的小刀，像黑猫叼着一尾柳叶状的小鱼。(Mo Yan, 2012f, 95)</p> <p>...un chico descalzo y sin camiseta, que solo llevaba puesto un par de pantalones cortos de color azul...entre los dientes tenía una daga, y la cuchilla era como una hoja de sauce, lo que le daba el aspecto de un gato negro con un pescado en la boca. (Mo Yan, 2010, 116, trad. Tiedra)</p>	<p>En este caso el chico de piel escamosa de unos catorce años apareció por primera vez robando al investigador Ding Gou'er.</p>
2	2B	<p>...因为我那时生着一种古怪的皮肤病，遍体鱼鳞...后来，我专事偷窃，在一位官员家里偷喝了一瓶画有猿猴图像的酒，身上的鱼鳞一层层剥落，身体也越剥落越小，成了今天这副模样。(Mo Yan, 2012f, 108)</p> <p>...una misteriosa enfermedad en la piel: me salieron escamas por todo el cuerpo...Al final empecé a robar. Un día entré en la casa de un oficial y me bebí una botella de licor que tenía unos dibujos de una abeja⁵² en la etiqueta. Las escamas empezaron a</p>	<p>Fue una declaración en primera persona del pequeño demonio en rojo en la cual manifestó que éste y el chico de piel escamosa era la misma persona: una botella de licor de mono que había robado le convirtió en un niño.</p>

⁵² La traducción correcta tiene que ser *un mono*.

		caerse. Con cada capa de piel que se me caía me iba haciendo más pequeño y es por eso por lo que ahora tengo este aspecto. (Mo Yan, 2010, 134, trad. Tiedra)	
3	2B	<p>在那黑影下落过程中，借着明亮月光，余一尺发现那似乎是个身体矮小的少年，他身上有一层鱼鳞般的东西反射月光，嘴里叼着一柄柳叶状的小刀，背上驮着一个大包袱……(Mo Yan, 2012f, 147)</p> <p>Cuando la figura oscura voló hacia el suelo, guiado por la luz de la luna, Yu Yichi había percibido que era un chico, un poco bajo, con el cuerpo cubierto de una piel escamosa que brillaba bajo la luz de la luna. Tenía entre los dientes una daga con forma de hoja de sauce y llevaba una bolsa atada a la espalda. (Mo Yan, 2010, 186, trad. Tiedra)</p>	<p>En este cuento de Li Yidou, fue el dueño de la taberna Yu Yichi quien descubrió al chico de piel escamosa, montado en un burro negro: entonces los dos no podían ser una misma persona. Luego al final de este cuento, el narrador yo, Li Yidou, también vi a este chico de piel escamosa junto con sus amigos que invitó a la taberna.</p>
4	2B	<p>一位穿红衣戴红帽的引座员...他那双一直是笑眯眯、傻哈哈的眼睛，正对着我们放射毒辣的光芒，...可是他并不服从我的调遣，他从我的小说里叛逃出来，加入了余一尺领导的侏儒队伍。(Mo Yan, 2012f, 150-151)</p>	<p>Li Yidou escribió en otro cuento que el pequeño demonio ha escapado de uno de sus cuentos para trabajar como camarero en la</p>

		<p>El <i>maître</i>, vestido de uniforme y con una gorra...tiene una sonrisa impostada y sus ojos vidriosos emiten rayos venenosos durante todo el trayecto...Pero en lugar de seguir mis indicaciones, el pequeño demonio se me rebeló y se escapó de mi relato para unirse al equipo de enanos de Yu Yichi. (Mo Yan, 2010, 190-192, trad. Tiedra)</p>	<p>taberna de Yu Yichi: es decir, este niño rojo ha atravesado la frontera entre dos cuentos.</p>
5	Principal	<p>鱼鳞小子是我们酒国市的一位神出鬼没的少侠，专干锄奸除恶、偷富济贫的好事。(Mo Yan, 2012f, 162)</p> <p>El niño de piel escamosa fue un pequeño héroe que iba por la Tierra del vino y los licores como una sombra realizando muchas acciones buenas, eliminando la maldad y erradicando el mal, robando a los ricos para dárselo a los pobres. (Mo Yan, 2010, 204, trad. Tiedra)</p>	<p>Li Yidou escribió en una de sus cartas sobre el chico de piel escamosa, así que este personaje pertenece también al nivel de la narración principal (el nivel más alto, o <i>el mundo real</i> en la novela).</p>
6	2B	<p>你们知道每当月明之夜，在这驴街上纵驴驰骋的鱼鳞小子是谁吗？那就是我、那就是我！(Mo Yan, 2012f, 186)</p> <p>¿Conoces la identidad del niño de piel escamosa que galopa sobre un corcel arriba y abajo de la Avenida del burro bajo la luz de la luna? Soy yo, el mismo. (Mo Yan, 2010, 233, trad. Tiedra)</p>	<p>Yu Yichi declaró que él era en realidad el chico de piel escamosa, contradiciendo la narración en el caso No.3.</p>
7	2A	<p>一个身穿红衣的小男孩，看起来步态蹒跚、但其实速度极快地滑过来，...</p>	<p>Igual que en el mundo ficticio de Li Yidou, el pequeño</p>

		<p>他看到那小男孩的脸上有一种令人脊梁发凉的邪恶表情...(Mo Yan, 2012f, 212)</p> <p>...un hombre diminuto vestido de rojo se acercó cojeando a una velocidad increíble...Se quedó paralizado por la mirada espeluznante y malvada de la cara de ese hombrecillo...</p> <p>(Mo Yan, 2010, 264, trad. Tiedra)</p>	<p>demonio que vio el investigador Ding también trabajaba como camarero en la taberna de Yu Yichi, pero en realidad los dos pertenecen a niveles narrativos diferentes, así que esa coincidencia parece misteriosa e imposible.</p>
8	2B	<p>我岳母说体能最为出色的是她的小叔叔, ...他遍体生着一层鱼鳞状的老皮...(Mo Yan, 2012f, 264)</p> <p>Mi suegra dijo que el escalador más destacado era su tío menor,... Su cuerpo estaba cubierto de una piel envejecida, como las escamas de un pez...</p> <p>(Mo Yan, 2010, 331, trad. Tiedra)</p>	<p>Ese chico de piel escamosa es el tío menor de la suegra de Li Yidou, que murió por un accidente cuando recolectaba nidos de golondrina.</p>

Cuadro 14. Intrusiones del personaje *chico de piel escamosa* en *Jiuguo*

Se puede ver en esta tabla que el chico de piel escamosa se ha metido en todos los niveles narrativos, o mejor dicho, ha atravesado la frontera entre los diferentes mundos ficticios. Las descripciones sobre este personaje están llenas de controversias incluso en un mismo nivel, añadiéndole aún más un carácter misterioso: en un cuento del nivel 2B, Yu Yichi declaró que él era el mismo chico de piel escamosa (caso 6), pero en el otro del mismo nivel, él vio con sus propios ojos a este chico montado en un burro negro (caso 3); si creemos en que él era en realidad este chico, y que se le cayeron las escamas y se convirtió en el niño en rojo (caso 2), no era posible que luego este niño trabajara en su taberna (caso 4 y 7). Esas contradicciones dentro de la misma novela aumentan aún más la atmósfera misteriosa y confusa, mezclando la verdad y la mentira, la realidad y la ficción. Metafóricamente hablando, el traslado libre de ese chico de un nivel narrativo al

otro le añade características misteriosas, insinuando su capacidad sobrenatural de moverse entre diferentes mundos. De acuerdo con la teoría de Mieke Bal, los textos intercalados relacionados a ese personaje aparentemente no sólo enriquecen la narración principal, sino también la afectan y la cambian. Por ejemplo, si el chico de piel escamosa no hubiera robado al investigador Ding, quizá habría podido seguir su investigación y tener algún éxito.

En resumen, tomando como ejemplo la novela *Jiuguo*, hemos analizado en este capítulo una forma de la utilización de los materiales extraordinarios tradicionales, que son los textos intercalados. Para la narración principal, esos cuentos intercalados las complementan y las refuerzan, y a veces incluso dejan influencias en su desarrollo.

5. SHENCSI PILAO: MUNDOS PARALELOS ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO REAL

En este capítulo, estudiamos otra forma que Mo Yan emplea para la incorporación de elementos extraordinarios tradicionales en sus obras. En este caso, los conceptos budistas del karma y de *lunhui*, que, en lugar de ser elementos dispersos como en el caso de *Jiuguo*, sirven como un hilo que conectan las diferentes partes de la novela. Descubriremos las fuentes de inspiraciones mediante estudios comparativos con *Liaozhai zhiyi*, y aclararemos cómo el escritor utiliza esos elementos budistas para construir la estructura de la novela.

5.1 Breve presentación de la novela

Según la investigadora Ji Hongzhen (2014), Mo Yan recibió influencias literarias de varias fuentes tanto chinas como extranjeras, pero «lo que decidió su forma de pensar artística, la selección de temas, las formas narrativas, la estructura connotativa y la creencia religiosa que ocupa un lugar determinante para el estilo estético, es, al fin y al cabo, las tradiciones narrativas de China»⁵³. A diferencia de *Jiuguo*, donde las narraciones legendarias tradicionales toman forma en citas y collages para que los lectores que tengan conocimientos sobre la literatura tradicional china sean capaces de descubrir su origen, en esta novela denominada *Shengsi pilao*, la utilización de los elementos extraordinarios es más latente, pero no menos importante, determinando prácticamente la estructura de toda la novela.

La inspiración del autor viene básicamente de una creencia budista de los seis destinos (véase el apartado 2.2.2.2), mezclada con creencias populares: el espíritu de una persona será llevado al infierno después de la muerte, donde el señor Yama, encargado de aquel lugar, decidirá qué será para la próxima vida según lo que ha hecho en esta. El protagonista de esta novela, Ximen Nao 西门闹, cuyo nombre significa literalmente

⁵³ «最终是中国悠久的叙事传统决定了他基本的艺术思维方式、选材的特征、叙述方式与语义结构，还有居于整体美学风格中心的宗教信仰». T. de la A.

disturbio, era un terrateniente bondadoso, pero le fusilaron durante la Reforma de la Tierra, una reforma realizada poco después de la fundación de la R.P.Ch. en la cual se confiscaron las tierras pertenecientes a los terratenientes para repartirlas de nuevo entre los pobres. Cuando su espíritu llegó al infierno, el señor Yama le condenó a reencarnarse sucesivamente, ignorando lo bondadoso que fuera, como burro, buey, cerdo, perro, mono y, al final, como un niño de cabeza grande. A través de los ojos de estos animales, que conservaron todavía la memoria e inteligencia de ese terrateniente muerto, conocemos la vida de sus hijos y de sus nietos, que reflejan la vida campesina y los cambios políticos y sociales durante los cincuenta años de la China comunista.

5.2 *Shengsi pilao* y *Liaozhai zhiyi*: una comparación

Según muchos investigadores, e incluso el propio escritor Mo Yan (cf. Ma Ruifang, 2013), la fuente más directa de esta novela se encuentra en dos cuentos de *Liaozhai zhiyi*: *Xi Fangping* 席方平 y *Sansheng* 三生 [Las tres vidas].

Al comienzo de *Shengsi pilao*, el escritor describió cómo el terrateniente Ximen Nao discutía con el Yanwang 阎王 [en sánscrito: Yama] en el infierno, porque creyó que su fusilamiento era injusto y exigió que lo resucitaran. El rey del infierno, en lugar de hacer la justicia, estaba harto de su tenacidad y ordenó que le impusieran torturas más crueles del infierno para que no insistiera tanto. Lo mismo ocurrió con Xi Fangping, quien fue por su propia voluntad al infierno porque se enteró de que su padre era maltratado allí debido a la corrupción de los oficiales. Estos oficiales corruptos tampoco hacían justicia y le condenaron a torturas insostenibles. En realidad, esos argumentos son parecidos a los mitos sobre el viaje que hizo un ser humano en el mundo de los muertos para alcanzar algún objetivo, como, por ejemplo, el mito de Orfeo, que intentó rescatar en el inframundo a su esposa Eurídice, aunque el concepto del infierno y de los encargados del infierno en las dos narrativas chinas están profundamente influenciados por el budismo.

La similitud más obvia es la tenacidad que muestran los dos protagonistas en las dos obras en cuanto a la reclamación de la justicia. En la siguiente tabla marcamos con números las similitudes:

<i>Xi Fangping</i>	<i>Shengsi pilao</i>	Elementos parecidos
<p>1) 不容置词，命答二十 No le dejó hablar y ordenó que le dieran veinte palos.</p> <p>2) 席厉声问：“小人何罪？”席受答，喊曰：“受答允当，谁教我无钱也！”-¿Qué delito he cometido?- Preguntó Xi Fangping.- ¡Me lo tengo bien merecido por no tener dinero!-</p> <p>1) 冥王益怒，命置火床。Se enfadó más y ordenó torturarlo en la cama de fuego</p> <p>2) 席曰：“大冤未伸，寸心不死，若言不讼，是欺王也。必讼！”-Mientras mi corazón siga latiendo, clamaré para que se repare la injusticia. Mentiría si os dijera que no voy a presentar más denuncias. ¡Seguiré presentando todas las que haga falta!</p> <p>2) 冥王又问：“尚敢讼否？”答曰：“必讼！”-¿Te atreves todavía a seguir presentando denuncias? – ¡Sí!-contestó Xi Fangping.</p>	<p>1) 在此之前两年多的时间里，我在阴曹地府里受尽了人间难以想象的酷刑。每次提审，我都会鸣冤叫屈。El los dos años anteriores a esta fecha, tuve que padecer en las entrañas del Infierno la tortura más cruel que un hombre pueda imaginar. Cada vez que me llevaban ante el tribunal, yo proclamaba mi inocencia con rotundidad y vehemencia...</p> <p>3)我身受酷刑而绝不改悔，挣得了个硬汉子的名声 así conseguí que todos me vieran como un hombre de hierro...</p> <p>2)宁愿在他们的石磨里被研成粉末，宁愿在他们的铁臼里被捣成肉酱，我也要喊叫：“冤枉！”...preferiría dejar que me machacaran hasta convertirme en polvo bajo una piedra de molino o que me convirtieran en pasta en un mortero si era lo que querían, pero no pensaba dar mi brazo a torcer. -¡Soy inocente!- grité.</p>	<p>1) Las torturas terribles que sufrieron los dos protagonistas.</p> <p>2) La actitud tenaz y valiente de ellos mostrada a través de las preguntas y respuestas entre ellos y el Yama.</p> <p>3) Incluso en los ojos de los oficiales del infierno, los dos protagonistas eran duros y valientes.</p>

3) 闻鬼曰：“壮哉此汉！”	(Mo Yan, 2012j, 3-4)	
-¡Qué hombre más tozudo!- exclamaron los demonios.	(Mo Yan, 2009, 15-16, trad. Ossés)	
(Pu Songling, 1989, 1336-1337)		
(Pu Songling, 2004, 345-346, trad. Rovetta & Ramírez,)		

Cuadro 15. *Shengsi pilao* y *Xi Fangping*

Si aplicamos el *modelo actancial* de Greimas, se ve con más claridad las similitudes que comparten los argumentos de la novela de Mo Yan y el cuento de Pu Songling, porque las funciones fundamentales de los dos protagonistas son parecidas:

	<i>Xi Fangping</i>	<i>Shengsi pilao</i>
Sujeto	Xi Fangping	Ximen Nao
Función	quiere reclamar	
Objeto	la justicia	
Dador	La habilidad de entrar en el inframundo	La habilidad de conservar las memorias de las vidas anteriores
Función	facilita	
Receptor	la lucha contra los oficiales del infierno	
Ayudantes	el dios Erlang	/
Oponentes	Yanwang y otros oficiales del infierno	

Cuadro 16. Comparación funcional entre *Shengsi pilao* y *Xi Fangping*

Además de *Xi Fangping*, la inspiración del tema de la reencarnación viene del cuento *Sansheng*, también del libro *Liaozhai zhiyi*. Las similitudes se reflejan en varios aspectos:

1. Las formas de reencarnación en los dos cuentos son parecidas. En ambos casos, el protagonista renació sin darse cuenta, empujado o golpeado por los oficiales del infierno, y luego descubrió que ya era un animal sin poder hablar la lengua humana. Como ambos conservaban memorias de la vida anterior como seres humanos, sentían vergüenza y enfado e incluso quisieron suicidarse, pero al final no pudieron resistir la tentación de la leche de la madre, teniendo ya características de animal.

<i>Sansheng</i>	<i>Shengsi pilao</i>	Elementos parecidos
<p>1) 鬼力楚之，痛甚而蹶。El oficial del infierno le golpeó con mucha fuerza y le dolió tanto que se desmayó.</p> <p>2) 但闻人曰：“驢马生驹矣，牡也。” Oyó que alguien decía: -La yegua dio a luz a una potra-</p> <p>3) 心甚明了，但不能言。Lo entendió todo, pero no podía hablar.</p> <p>4) 觉大馁，不得已，就牝马求乳。Tenía tanta hambre que se</p>	<p>1) 抓着我的胳膊猛力往前一送。我的眼前一片昏黄，就像沉没在水里一样。Me agarraron por los brazos y me empujaron hacia el interior. Todo era tenebroso. Tenía la sensación de que me estaba ahogando.</p> <p>2) “哈哈，生下来了！”他大声喊叫着...-¡Eh, el burrito ya ha nacido!- gritó.</p> <p>3) 但我的喉咙像依然被那两个蓝脸鬼卒抅住似的，虽竭尽全力，可发不出声音。Pero mi garganta estaba oprimida igual que cuando los dos demonios de rostros azules me habían ahogado. No era capaz de hablar por mucho que lo intentara. 24 y 30</p> <p>4) 我说过，我要死，我绝不能把那肮脏的猪奶子噙进嘴巴。...Ya sabes que deseaba con todas mis fuerzas morir, así</p>	<p>1) El protagonista fue golpeado o empujado por algunos sirvientes del infierno, y de repente nació en el mundo humano.</p> <p>2) Descubrió que era un animal porque alguien lo había dicho.</p> <p>3) Por más que se esforzara no pudo hablar.</p> <p>4) Al final tomó la leche de su madre animal porque no pudo</p>

<p>vio obligado a tomar la leche de la yegua.</p> <p>(Pu Songling, 1989, 75)</p> <p>(T. de la A.)</p>	<p>que no había forma de que me metiera una de esas desagradables tetas en la boca...一股温热的液体，喷到了我的唇边，我不由地吧咂了几下舌头，呜呀，上帝，想不到猪的乳汁，我的猪妈妈的乳汁，竟是如此的甜美、芳香...Nunca habría creído que la leche de puerca, la leche de mi madre puerca, pudiera ser tan deliciosa, tan aromática...</p> <p>(Mo Yan, 2012j, 8, 12, 191)</p> <p>(Mo Yan, 2009, 24 y 30, 324 y 325, trad. Ossés)</p>	<p>resistir la tentación.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------

Cuadro 17. *Shengsi pilao* y *Sansheng* (1)

2. Ambos protagonistas se reencarnaron más de una vez, y rechazaron, por lo menos una vez, la poción del infierno (un líquido de color oscuro) y por lo tanto tenían la habilidad de conservar memorias de vidas anteriores:

<i>Sansheng</i>	<i>Shengsi pilao</i>
<p>1) 觀冥王盞中茶色清彻，已盞中浊如胶。Vio que el té en la taza del Rey del Infierno era transparente, pero en la suya era tan opaco como el pegamento.</p> <p>2) 乘冥王他顾，以盞就案角泻之，伪为尽者。Mientras el rey miraba hacia otro lado, lo vertió debajo de la mesa fingiendo que ya lo había terminado.</p> <p>(Pu Songling, 1989, 75)</p>	<p>1) 一勺洋溢着馥臭气味的黑色液体 un líquido oscuro y hediondo</p> <p>2) 我挥手打翻了碗, Lo rechacé con un ademán de la mano.</p> <p>(Mo Yan, 2012j, 6)</p>

(T. de la A.)	(Mo Yan, 2009, 20, trad. Ossés)
---------------	---------------------------------

Cuadro 18. *Shengsi pilao* y *Sansheng* (2)

3. La manera de pensar y actuar de estos seres humanos reencarnados como animales también vacilan entre un animal y un ser humano:

<i>Sansheng</i>	<i>Shengsi pilao</i>
<p>稍长，见便液亦知秽，然嗅之而香，但立念不食耳。</p> <p>Al ver los excrementos, sabía que eran sucios, pero pensaba que olían bien; sin embargo, decidió con firmeza no comerlos.</p> <p>(Pu Songling, 1989, 75)</p> <p>(T. de la A.)</p>	<p>我无法再忍受了，我听不得白氏的哭声，她的哭声让我痛苦让我内疚...我猛扬头，缰绳拴在立柱上。我扬起后蹄，把一个破筐头踢飞。我摇啊，晃啊，喉咙里发出灼热的嘶鸣。</p> <p>No podía soportar más, no podía soportar escuchar a Ximen Bai llorar, y me producía una terrible sensación de dolor y culpabilidad.</p> <p>Lancé por los aires una cesta andrajosa de una coz que solté con las patas traseras. Arremetí hacia un lado, brinqué hacia el otro, mientras de mi garganta salía una retahíla de rebuznos candentes.</p> <p>(Mo Yan, 2012j, 42)</p> <p>(Mo Yan, 2009, 82-83, trad. Ossés)</p>

Cuadro 19. *Shengsi pilao* y *Sansheng* (3)

En definitiva, basándose en los conceptos budistas como los infiernos, el karma y las reencarnaciones, las fuentes de inspiración más directas para *Shengsi pilao* se encuentran en dos cuentos de *Liaozhai zhiyi*, colección de cuentos extraordinarios a la que el propio Mo Yan hace alusión múltiples veces en sus ensayos y discursos por las influencias que le ha dejado.

5.3 Las reencarnaciones: una interpretación estructural

Chen Sihe (2008) comenta esta novela con unas palabras muy precisas: «mezcla de lo animal y lo humano, coexistencia del mundo de los muertos y los vivos»⁵⁴. La creencia de que los animales tengan la habilidad de pensar y actuar como los seres humanos no ha sido creación propia de Mo Yan. El *animismo* es una de las características de los mitos y, en un sentido más amplio, de muchas creencias religiosas populares. Se refiere, en concreto, a «la creencia en la animación de toda la naturaleza, que se eleva hasta su grado máximo en la personificación» (Tylor, 1977, 271). Es decir, igual que los seres humanos, los animales, las plantas, los objetos sin vida e incluso las palabras tienen un espíritu dentro de ellos, que les permite decidir su propia manera de actuar y, posiblemente, comunicarse con la gente. De aquí vienen entonces las personificaciones del sol, de la luna y de otros fenómenos naturales como dioses y diosas. La mayoría de los cuentos sobre la metamorfosis que nuestro escritor ha conocido desde niño se basa también en esta creencia, así que no es nada extraño que elija los animales con inteligencia humana como sus narradores en esta novela *Shengsi pilao*. En el cuento de *Sansheng*, el protagonista se reencarna sucesivamente como tres animales: un caballo, un perro y una serpiente, pero Mo Yan sustituye estos tres animales por burro, buey, cerdo, perro y mono (éste último juega un papel mucho menos importante que los otros), animales con los cuales el autor está muy familiarizado:

小说里的牛呀，驴呀，猪呀，狗呀，我确实是跟它们打了大概有二十年的交道，我多次讲到我和牛的关系，我从五年级被赶出校门，就与牛一起呆了两三年，与牛有一种心灵上的沟通。(Mo Yan & Sun Yu, 2010)

De hecho, estuve con los animales como el buey, el burro, el cerdo y el perro durante unos veinte años. Hablé muchas veces sobre mi relación con el buey: desde que me expulsaron de la escuela cuando estaba en el quinto grado, estuve con los bueyes durante dos o tres años, y tuvimos una comunicación mental. (T. de la A.)

En uno de los párrafos más conmovedores del libro el escritor señala la inscripción en la lápida sepulcral de Lan Lian 蓝脸 [lit. cara azul]: «Todo lo que viene de la tierra acabará regresando a ella» (Mo Yan, 2009, 719, trad. Ossés). Estos animales son

⁵⁴ «人畜混杂, 阴阳并存». T. de la A.

justamente los que tienen más vínculo con la tierra y la zona rural. Las escrituras sobre ellos son dinámicas, mediante las cuales se puede observar la disminución de las características humanas y el aumento de los rasgos animales con la repetición de las reencarnaciones.

Al principio, cuando se reencarnó como un burro, animal que se caracteriza en la cultura china por su tenacidad, conservó más memoria de su vida como un ser humano lleno de rencor, furia, vergüenza y tristeza:

我要杀人，我要骂人，我要将蓝脸剁成肉泥。蓝脸，你这个忘恩负义的畜生，你这个丧尽天良的混账王八羔子！你口口声声叫我干爹，后来你干脆就叫我爹，如果我是你爹，那迎春就是你的姨娘，你将姨娘收做老婆，让她怀上你的孩子。你败坏人伦，该遭五雷轰顶！（Mo Yan, 2012j, 14）

Me invadieron los intestinos asesinos y necesitaba, como mínimo, maldecir a alguien. Me sentía capaz de trocear a Lan Lian en mil pedazos. ¡Lan Lian eres un cabrón desagradecido, un hijo de puta desconsiderado! Al principio me llamabas Padre de Acogida, pero has acabado mancillando la palabra “acogida”. Muy bien, si yo soy tu padre, entonces Yingchun, mi concubina, es tu madrastra, aunque la hayas tomado como esposa y conseguido que dé a luz a tu hijo. ¡Has corrompido el sistema de las relaciones humanas y mereces ser destruido por el Dios del Trueno! (Mo Yan, 2009, 34, trad. Ossés)

Viendo que su esposa fue torturada, los recuerdos de la vida anterior no dejaron de inundar su mente, e incluso olvidó por completo que ya era un burro dándole a su mujer un beso, que le causó una herida:

我看到瘫坐在青砖地上的贤妻白氏，心中纷乱，忘记了自己已经是驴的嘴脸驴的身体。我想抱起她，却突然发现她在我两腿之间昏迷了。我想亲她一口，却猛然发现她头上流出了血。（Mo Yan, 2012j, 42）

Entonces, mis ojos se depositaron en Ximen Bai, mi virtuosa esposa, que se revolcaba débilmente en el suelo de baldosas y que hizo que mi mente se convirtiera en un torbellino. Olvidé que ahora me encontraba en el cuerpo de un burro y con la cara de un asno. Quería agacharme y ayudarla a levantarse, hasta que descubrí que se encontraba tumbada e inconsciente entre mis patas. Tenía ganas de besarla, pero entonces me di cuenta de que estaba sangrando por la cabeza. (Mo Yan, 2009, 84, trad. Ossés)

En la segunda vida como un buey, todavía podía reconocer a su hijo:

我期待着给你一头。但你没有。他可是紧张了，连连后退着。你低沉地吼叫一声。那眼神，是那样的悲凉。你那声吼叫其实是一

个父亲在呼唤儿子。儿子自然听不懂。你一步步往前逼，你其实是想上前抚摸儿子，但儿子不懂。(Mo Yan 2012j, 116)

Oh, cómo me hubiera gustado que le hubieras embestido. Pero no lo hiciste. Sin embargo, mi hermano reuló con cautela. A cambio, lanzaste un sonido bajo y rezongón. Tus ojos estaban tan llenos de tristeza. El sonido que dejaste escapar fue, después de todo, una llamada a tu hijo, algo que no fue capaz de comprender. Te acercaste a él; lo que querías era acariciarle, pero eso tampoco lo comprendió. (Mo Yan, 2009, 201, trad. Ossés)

Como esta parte no es narrada por el propio buey en primera persona, como lo ocurrido en la parte anterior, no podemos enterarnos con exactitud de sus pensamientos. A pesar de esta incertidumbre, sabemos, según el narrador en primer persona de esta parte Lan Jiefang 蓝解放 [lit. liberación], que en esta vida como un buey siempre trabajaba junto con Lan Lian y que le tenía mucho afecto, hombre al que había tenido mucho rencor cuando era un burro porque se había casado con su concubina después de su fusilamiento.

En la tercera vida, cuando se reencarnó como un cerdo, los recuerdos de su vida como el terrateniente Ximen Nao ya fueron remotos y vagos. En la mayoría de los casos ni siquiera podía reconocer a su propia esposa:

我看不到她的形象，但能听到她的声音。她的声音那样熟悉，那样悦耳，但我却回忆不起她的容貌和名字。每当我想集中精力打开记忆通道时，一阵浓重的睡意便会袭来。(Mo Yan, 2012j, 197)

...la pared que se extendía entre nosotros era demasiado elevada como para que pudiera ver de quién se trataba. Su voz, su hermosa voz, me resultaba familiar, pero cuando intentaba recordar quién era y qué aspecto tenía, me quedaba dormido. (Mo Yan, 2009, 326, trad. Ossés)

La figura del cerdo puede ser un punto de división entre el Ximen Nao *más humano* y el *más animal*. Sólo empezó a recordar sus vidas pasadas cuando le dieron algún estímulo, como, por ejemplo, oír el nombre de su esposa. Además, mostró más características de un cerdo feroz y menos entendimiento sobre el mundo humano. El ejemplo más obvio es la castración de su antiguo rival Hong Taiyue 洪泰岳, causada por su mordedura cuando éste intentaba hacer el amor con la antigua esposa de Ximen Nao, Bai Xing 白杏, mientras le decía palabras feas como «todavía eres el objetivo de la dictadura. Te lo vuelvo a repetir: aunque te hayas deshecho de tus orejas, seguirás siendo una terrateniente» (Mo Yan, 2009, 516, trad. Ossés).⁵⁵ Siendo un cerdo, no era capaz de

⁵⁵ «我要专你的政，告诉你，摘了“帽子”你也是地主!» (Mo Yan, 2012j, 348). Al tener un sujeto 我, la frase 我要专你的政 podría significar que *quiero controlarte* o *quiero que seas mío*.

entender bien el significado escondido de estas palabras como coqueteo y demostración de amor, y las trató como puros insultos a su mujer en la otra vida. En lugar de proteger a la mujer del maltrato de Hong, como lo intentaba hacer el cerdo, esta incidencia condujo directamente al suicidio de Bai Xing por estar demasiado asustada y por sentirse culpable.

En su cuarta vida como un perro, existen dos narradores: el propio perro, en primera persona, y Lan Jiefang, también en primera persona. Casi no encontramos descripciones sobre sus recuerdos de vidas anteriores y, como un perro, desde el principio se declaró fiel a su dueña, la esposa de Lan Jiefang y a su hijo, perdiendo así su independencia de la personalidad. Cuando al final se convirtió en un mono, el narrador ya no entra en su corazón y sólo lo describe como un mono que participó en los espectáculos callejeros junto con su dueña, a la que tenía tanto cariño que la defendió al final con su vida.

Junto con esta pérdida paulatina de memoria y el cambio de personalidad, estos animales se fueron alejándose poco a poco de la misma tierra y de las faenas del campo, formando así una metáfora del proceso de urbanización y de la desaparición de las zonas rurales. El burro y el buey eran animales imprescindibles en la vida rural antes de la mecanización agrícola, siendo el uno un medio de transporte y el otro un animal de faena. El cerdo también debería ser un animal muy común en las zonas rurales como ganado comestible, pero nuestro protagonista había previsto su destino de ser matado y comido, y para evitar la muerte, se rebeló contra la humanidad y huyó del pueblo para convertirse en el rey de los jabalíes. Esta huida simboliza la separación definitiva entre él y la vida rural. Luego, como un perro, vivió ya en la ciudad y su trabajo consistió en escoltar a su pequeño dueño a la escuela y otras tareas triviales que no tenían nada que ver con el campo. En su vida como un mono, se degradó a un juguete sin importancia en las actuaciones callejeras. Este proceso refleja también la confusión de los campesinos al perder su tierra y al entrar en las grandes ciudades tras la urbanización masiva desde los años 80.

Además de reflejar los cambios sociales mediante los cambios de personalidad en las sucesivas reencarnaciones de Ximen Nao, esos renacimientos alargan en gran medida el lapso temporal, cubriendo un período de unos cincuenta años de manera muy natural. Con la ayuda de ese elemento supernatural, el protagonista puede ser testigo no sólo de la vida de gentes de su generación, sino también de la vida de sus hijos y sus nietos. De hecho, la dualidad de la identidad de los animales reencarnados posibilita la narración de

esta historia de múltiples generaciones. Por un lado, los animales, y la última reencarnación el niño Lan Qiansui 蓝千岁, conservan las memorias (o parte de ellas) y la inteligencia de Ximen Nao, así que en las reencarnaciones sus pensamientos siempre tienen que ver con ese terrateniente fusilado, y su actitud hacia los movimientos políticos siempre son más distante y fría que el resto de las personas a su alrededor, así que siendo narraciones en primera persona, son fiables. Por otro lado, en cada reencarnación el protagonista se convierte en un nuevo ser que cuenta con características nuevas, relacionadas con el rasgo de cada animal, y eso evita la monotonía de la narración. Para escribir una historia que cubre cincuenta años, el escritor hubiera podido elegir otros formatos, como, por ejemplo, una memoria de un anciano, pero sin ese paralelismo entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el mundo de los seres humanos y de los animales, no habría podido alcanzar ese efecto narrativo lleno de imaginaciones, conflictos e ironías.

En fin, a diferencia de los textos intercalados en *Jiuguo*, los elementos extraordinarios como el reencarnación y el infierno sirven como un hilo que conecta todas las partes de la novela, y tienen funciones más estructurales que complementarias o interpretativas. Además, en las novelas *Jiuguo* y *Shengsi pilao* también existen numerosas palabras y frases dispersas que tienen clara vinculación con las narraciones extraordinarias de la cultura tradicional china. Debido a su carácter fragmentario, decidimos analizarlas en los capítulos 9 y 10, cuando procedamos al análisis de traducción de ellas.

6. CUENTOS Y RELATOS: TEMAS DIVERSIFICADOS, IMAGINACIÓN SUELTA

Además de las novelas, Mo Yan escribió numerosos cuentos y relatos que, pese a la extensión limitada, no son menos atractivos. En comparación con las novelas de larga extensión en la que el escritor suele perfeccionar la estructura distribuyendo de forma adecuada el contenido entre capítulos, en esos cuentos cortos prevalece la originalidad de las ideas. En esos casos, los elementos fantásticos desempeñan generalmente un papel central y temático, acerca de los cuales el escritor añade sus ideas, o forma ironías. En los siguientes apartados analizaremos los tres temas extraordinarios más utilizados por Mo Yan.

6.1 La metamorfosis

Sin lugar a dudas, ese tema es uno de los más recurrentes tanto en las narraciones fantásticas tradicionales como en los cuentos de Mo Yan. En la novela clásica *Xiyouji*, el protagonista, Sun Wukong, es capaz de cambiar su apariencia según su voluntad, convirtiéndose en pájaro, pez, objeto e, incluso, en edificio (cf. 2.2.1.1). En *Liaozhai zhiyi*, muchos de los protagonistas son animales y plantas convertidos en seres humanos, que pueden comunicarse con los hombres e incluso enamorarse de ellos. Esas creencias en la metamorfosis, como hemos señalado en el apartado 2.1.3, se basa en el animismo, gracias al cual se ha borrado el límite entre el mundo de los seres humanos, el de los animales y las plantas, y el de los objetos sin vida. Mo Yan, como destaca en varias ocasiones, ha estado muy familiarizado con los cuentos fantásticos sobre la metamorfosis desde la infancia, y no ha dejado de incorporarlos en su propia creación literaria.

En algunos cuentos, el escritor escribe sobre la metamorfosis como parte importante de los recuerdos de su infancia y de su pueblo natal. Esos cuentos generalmente carecen de un tema específico, dándoles a los lectores la sensación de que son los abuelos quienes están contando cuentos a los niños. Por ejemplo, en *Caoxie yinzi* 草鞋窨子 [Sótano para fabricar zapatos], inserta varios cuentos extraordinarios:

他说他还见过“话皮子”，形状比黄鼠狼略小一点，嘴巴是黑的，尾巴是白的，会说人话，声音不大，像个小喇叭一样。...土墙上有一个小“话皮子”，身披一件蜡那么红的小棉袄，在墙头上像人一样站起来，来来回回地走，一边走一边喊：张老三、张老三，我会走了，我会走了！...张老三人醉心不醉，他知道这是“话皮子”挂号（由人做鉴定的意思，人说：你会走了。它就真会走了），就弯腰捡了一块半截砖，猛地摔过去，骂道：会走你娘！一砖头把那堵墙给打倒了。“话皮子”叫一声亲娘，四条腿着地跑了。(Mo Yan, 2012m, 244)

Dijo que se había encontrado con una *piel habladora*, que se parecía a una comadreja amarilla pero un poco más pequeña, que tenía la boca negra y la cola blanca. Podía hablar como los seres humanos, y tenía la voz baja como el sonido de una pequeña trompeta. ... Una *piel habladora* se levantó encima de la pared de barro, que se vestía de un abrigo rojo, y mientras caminaba como los hombres, gritaba: -¡Viejo Tercero Zhang, puedo caminar, puedo caminar! ... El Viejo Tercero Zhang, aunque estaba borracho, se dio cuenta de que esa criatura estaba pidiendo confirmación de los hombres. (Es decir, si dices: -sí, puedes caminar-, de verdad puede caminar desde entonces) Cogió un ladrillo roto para arrojárselo, maldiciendo: -¡Hijo de puta, cómo puedes caminar!- Con ese ladrillo la pared se vino abajo y ese monstruo huyó con las cuatro piernas. (T. de la A.)

En esos cuentos, incluso una escoba puede convertirse en un monstruo:

于大身说：“...有一年我劈木头把中拇指弄破了，就把血抹在一个笤帚疙瘩上，随手扔了。过了几个月，有一次夜里我出去撒尿，是个月明天，地上像下霜一样，看到有个小东西在墙根上跳，我寻思着是个黄耗子，几步扑上去，一脚踩住，你猜是什么？是那个抹过我中指血的笤帚疙瘩！我点起火来烧它，烧得它吱吱啦啦地冒血沫子。记住吧，中指上的血千万不能乱抹，它着了日精月华，过七七四十九天，就成了精了。”(Mo Yan, 2012m, 255-256)

Dijo Yu Dashen: -Un día, me herí el dedo del medio cuando cortaba la leña. Me limpié la sangre en una escoba y la tiré. Pasados unos meses, una noche, cuando hacía pis en el patio, gracias al brillo de la luna, vi algo dando saltos cerca de la pared. Pensaba que era un ratón amarillo y lo pisé. ¿Qué era? ¡Era la escoba mojada por mi sangre! Prendí fuego para quemarla, y cuando se estaba quemando, salía sangre de su cuerpo. Recordad: no limpiéis sangre del dedo medio con cualquier objeto, porque esa sangre supone lo esencial del sol y de la luna, y con eso, después de cuarenta y nueve días, ese objeto se convertirá en un monstruo. (T. de la A.)

Mao Dun (1981, 5) propone que existe un tipo de mitos cuyo fin es simplemente entretener a la gente y, como hemos citado en el Capítulo 1, Lu Xun (2001b, 106) también señala que una de las funciones de los cuentos folklóricos es el entretenimiento. En este cuento de Mo Yan, el escritor, en realidad, quiere captar y describir una escena de la vida cotidiana: los trabajadores se reúnen en el sótano para fabricar zapatos y, mientras

trabajan, se cuentan mutuamente cuentos y anécdotas para no aburrirse. Por lo tanto, esos cuentos no tienen que ser elegantes e incluso no tienen que tener sentido, porque su única función es llamar la atención de los oyentes con argumentos excéntricos, horrorosos o grotescos.

Sin embargo, además de esos cuentos fantásticos que, según los investigadores Sun Junjie y Zhang Xuejun (2018b), «muestran fielmente las características culturales y la vida cotidiana de la sociedad civil de Gaomi dongbeixiang»⁵⁶, en la gran mayoría de los casos, las metamorfosis en los cuentos de Mo Yan están estrechamente vinculadas con algún tema. Por ejemplo, en el cuento *Aoxiang* 翱翔 [Volar], el escritor intenta criticar e ironizar una costumbre matrimonial atrasada llamada *huanqin* (换亲) [lit. intercambiar esposas].

Yanyan 燕燕 [lit. golondrina], una chica joven y bonita, tuvo que casarse contra su voluntad con Hongxi 洪喜, hombre de cuarenta años y, encima, con picados de viruelas por toda la cara, para que su propio hermano mayor, mudo, pudiera casarse con la hermana menor de ese hombre. Esa costumbre reflejó en realidad que la gente trataba a las mujeres como objetos, que, sacrificando la felicidad de toda la vida, podían ayudar a los miembros varones de la familia a casarse para luego tener hijos, hecho que posibilitaría la continuidad del clan. La chica Yanyan, sin embargo, no quería someterse a ese destino. Huyó de la casa de su esposo al terminar la boda y, perseguida por su esposo y por los hombres del pueblo, de repente voló al cielo como si fuera un pájaro para luego reposar en un gran árbol. En los párrafos siguientes, el escritor detalla cómo la gente del pueblo- el jefe del pueblo, los hombres y las mujeres, los niños, un policía que representaba a las autoridades locales- intentó persuadir o amenazar a la chica de bajar de ese árbol. Incluso vino la madre de la propia chica, preocupada no por la hija sino por el hermano mudo de ésta, porque si ella rechazaba bajarse, su hijo mudo tampoco podría casarse. Ninguno de ellos, incluso la hermana de Hongxi, quien sufrió la misma miseria que su cuñada, se dio cuenta de lo absurdo que era esa costumbre de casar a las hijas para que los hijos con cierto defecto o discapacidad, pudieran tener esposas. Al final, cuando todas esas persuasiones resultaron inútiles, el policía le lanzó una flecha a Yanyan, quien se cayó al suelo. Nadie sabía si todavía estaba viva o no, pero el jefe del pueblo reaccionó

⁵⁶ «真实地呈现了高密东北乡的文化特色和民间生活本色». T. de la A.

con rapidez, echándole al cuerpo inmóvil un cubo de sangre de perro, que, según las supersticiones, servía para ahuyentar los malos espíritus.

Contrario a la función de diversión de los cuentos fantásticos en *Caoxie yinzi*, en ese cuento, el hecho de que una chica pueda convertirse en un pájaro es un símbolo de la aspiración que tienen las mujeres a la libertad. Sin embargo, esa rebelión contra las costumbres matrimoniales atrasadas y contra el menosprecio social por las mujeres sufre represión por tres grupos de gente:

1) Los machistas. El propio Hongxi no cuestionó nunca su matrimonio a cambio del casamiento infeliz de su hermana menor, Yanghua 杨花, con el hermano mudo de Yanyan. Dio por sentado el sacrificio de su hermana, mostrando solamente agradecimientos hipócritas que se desvanecieron de inmediato cuando vio a su hermosa novia.

Los hombres del pueblo fueron cómplices de la tragedia de Yanyan y Yanghua. Fueron ellos los primeros que salieron a la calle para ayudar a Hongxi a detener a la novia huida:

跑了新媳妇，是整个离密东北乡的耻辱。男人们下了狠劲，四面包抄过去。狗也追进麦田，并不时蹿跳起来，将身体显露在麦浪之上。(Mo Yan, 2012m, 124)

La huida de una novia era una vergüenza para todo el Pueblo Noreste de Gaomi. Los hombres se esforzaron por detenerla, cercándola por las cuatro direcciones. Incluso los perros la persiguieron en el triguero, saltando de vez en cuando fuera del mar de trigos. (T. de la A.)

2) Los familiares de la víctima, incluso las parientes femeninas. La actitud de los familiares de la novia huida aumentó aún más la atmósfera desesperada del cuento. En lugar de simpatizar con la hija, su madre le dijo:

燕燕，好孩子，听娘的话，下来吧……娘知道你心里委屈，但是没有法子的事……你要是不下来，咱也留不住杨花，那样的话，咱这家子人就算完了……(Mo Yan, 2012m, 130)

Yanyan, buena chica, escúchame y bájate... Sé que no te gusta una vida así, pero tampoco podemos hacer nada... Si no te bajas, tu hermano no podrá casarse con Yanghua, y así toda nuestra familia se vendrá abajo... (T. de la A.)

Su preferencia absoluta por el hijo varón se demostró con claridad: si el hijo no podía casarse, la familia se vendría abajo; sin embargo, no le importaba con quién se casaba su

hija, porque siendo una chica, se veía obligada a sacrificarse para la felicidad de su hermano. La madre, siendo una mujer, desempeñó también el papel de cómplice del machismo.

3) Las autoridades. La narración llega al clímax cuando el policía, representando el poder oficial, le lanzó una flecha a Yanyan, la cual cayó del árbol. Este policía no cuestionó desde el principio la legitimidad de ese matrimonio ni preguntó por qué huyó la novia, mostrando que las autoridades locales consintieron tácitamente esos comportamientos. El jefe del pueblo, un señor viejo llamado Tieshan 铁山, que representaba el poder del clan, concluyó al final la represión de la rebelión de Yanyan echándole un cubo de sangre de perro. Eso simboliza que nadie, desde el principio, se dio cuenta de que la conversión de esa chica en un pájaro suponía una rebelión contra el machismo y contra el matrimonio concertado, pensando solamente que la chica fue poseída por los demonios y actuó de forma anormal.

Visto desde otro ángulo, ese cuento es una variante del tópico literario *separación con la esposa sobrenatural*, número 400 en el índice AT de los cuentos folklóricos (nos hemos referido a ese tópico en el apartado 2.2.1.2), aunque se trata más de una ironía sobre ese tema tradicional. Acudiendo al modelo actancial, ilustraremos las similitudes entre los dos cuentos y las razones por las cuales el cuento de Mo Yan supone una ironía:

Secuencia 1: encuentro y matrimonio		
Actantes y funciones	<i>Niulang Zhinü</i>	<i>Aoxiang</i>
<u>Grupo 1</u> : Actante-sujeto	Niulang	Hongxi
Función	Quería casarse con	
Actante-objeto	Zhinü	Yanyan
<u>Grupo 2</u> : Actante-dador	Zhinü se bajó a la tierra para bañarse en el río	La costumbre de intercambio de esposas fue aceptada por todo el pueblo.

Función	Le dio la oportunidad de encontrarse con ella	Le permitió casarse con la chica a cambio de su hermana
Actante-receptor	Niulang	Hongxi
<u>Grupo 3</u> : Actante-ayudante	El buey	La madre de Hongxi, la madre de Yanghua
Función	Le aconsejó que escondiera la ropa de Zhinü	Las dos ancianas llegaron a un acuerdo sobre el intercambio.
Actante-oponente	/	Yanyan
Función	/	No estaba satisfecha con el matrimonio y quería huir.

Cuadro 20. Comparación funcional entre *Niulang Zhinü* y *Aoxiang* (1)

En esta secuencia, tanto Niulang como Hongxi intentaron contraer matrimonio de una forma más o menos indecente, pero la diferencia crucial se sitúa en que, en el cuento de Niulang, la chica que cayó en su trampa se enamoró luego de él, así que no existe un oponente; en el cuento protagonizado por Hongxi, en cambio, todo iba contra la voluntad de la novia, así que juega el papel dual de objeto-oponente.

Secuencia 2: separación		
Actantes y funciones	<i>Niulang Zhinü</i>	<i>Aoxiang</i>
<u>Grupo 1</u> : Actante-sujeto	Niulang	Hongxi
Función	Quería mantener su matrimonio con	
Actante-objeto	Zhinü	Yanyan

<u>Grupo 2: Actante-dador</u>	Los dos se enamoraron.	Los matrimonios forzados fueron ampliamente aceptados por el pueblo e incluso por las autoridades. Las mujeres fueron tratadas como objetos.
Función	Le justificó la acción de buscar a su esposa.	
Actante-receptor	Niulang	Hongxi
<u>Grupo 3: Actante-ayudante</u>	El buey	Los hombres del pueblo, el policía, la madre de Yanyan, etc.
Función	Le dio su piel mágica a Niulang después de su muerte para que pudiera subir al cielo.	Intentaron detenerla, y luego trataron de persuadirla a bajar del árbol, acudiendo incluso a la fuerza.
Actante-oponente	Las autoridades del cielo	Yanyan
Función	Forzaron a Zhinü a volver al cielo; hicieron con la horquilla de pelo un río grande (la Vía Láctea) para impedir que Niulang la encontrara.	Se convirtió en un pájaro para huir del matrimonio forzado. Se negó a bajar del árbol hasta que le tiró una flecha.

Cuadro 21. Comparación funcional entre *Niulang Zhinü* y *Aoxiang* (2)

En ambas secuencias, desde el principio al final, la protagonista Yanyan juega siempre el papel de oponente. Los dos cuentos comparten básicamente la misma

estructura, donde el argumento central consiste en la búsqueda del marido a la esposa sobrenatural. Sin embargo, el hecho de que el propio objeto de esa búsqueda es, al mismo tiempo, el oponente, forma un efecto irónico, creando una historia totalmente diferente al cuento folklórico tradicional.

Otro tema recurrente en los cuentos sobre la metamorfosis es el hambre. Como hemos presentado en la primera parte de este capítulo, nacido en el año 1955, el escritor Mo Yan vivió la gran hambruna de los años 1958-1962, y ese recuerdo del hambre de la infancia ha dejado rastro en muchas de sus obras. Al empezar la novela *Rana*, describe de forma excéntrica cómo los niños comieron carbón para aliviar el hambre. En los cuentos como *Tiehai* 铁孩 [El niño de hierro] y *Xiuweizu* 嗅味族 [El clan que olfatea], gracias a la rica imaginación del escritor, el hambre de los niños se retrata de forma detallada, irónica y humorística.

En *Tiehai*, el escritor no menciona la palabra *hambre*, pero todos sabemos que el protagonista, un niño de cuatro o cinco años, estaba pasando hambre debido a las descripciones sobre la época y sobre la vida cotidiana de los niños. Al empezar la narración el narrador cuenta:

大炼钢铁那年，政府动员了二十万民工，用了两个半月的时间，修筑了一条八十里长的铁路。(Mo Yan, 2012m, 113)

En el año que se impulsaba la Fundición Masiva de Acero, el gobierno reunió a 200 mil obreros, quienes construyeron una vía férrea de 40 kilómetros en dos meses. (T. de la A.)

La época de *dalian gangtie* (大炼钢铁) [lit. fundición masiva de acero] coincide justamente con la época de la gran hambruna. Una de las razones de aquella hambruna reside en que los campesinos fueron reclutados para la fundición y la ejecución de las obras, abandonando sus trabajos agrícolas. Todas las personas se vieron obligadas a donar los objetos de metal que tenían en casa para ponerlos en hornos, pese al hecho de que sin las técnicas adecuadas, nadie era capaz de producir acero de buena calidad. Situándonos en ese marco histórico, nos damos cuenta de que el escritor está siempre insinuando la influencia del hambre entre los niños:

她们每天熬三大盆野菜粥喂我们，早上一盆中午一盆晚上一盆。我们都把肚子喝得像小皮鼓一样。(ibíd.)

Nos cocinaron tres tazones grandes de sopa de verdura silvestre, para alimentarnos por la mañana, al mediodía y por la noche. Con esa comida nuestros vientres se parecían a tambores de piel. (T. de la A.)

La comida de los niños era escasa: según la descripción de ese niño, sólo podían comer sopa de verdura silvestre, y debido a la malnutrición, sus vientres «se parecían a tambores de piel». El recuerdo del hambre y de los altos hornos artesanales construidos en todas las comunas para fundir el acero inspiró la imaginación del escritor. En ese cuento, el niño protagonista se encontró con un niño de hierro, el cual tenía herrumbre en la piel. Cuando tenía hambre, ese niño de hierro le dijo que se podía comer hierro. El protagonista lo probó, al principio, con cuidado, pero luego descubrió lo rico que era:

我半信半疑地将铁筋伸到嘴里，先试着用舌头舔了一下，品了品滋味。咸咸的，酸酸的，腥腥的，有点像腌鱼的味道。他说你咬嘛！我试探着咬了一口，想不到不费劲就咬下一截，咀嚼，越嚼越香。(ibíd., 118)

Dudando, puse la varilla de acero en la boca. Primero la lamí con la lengua para probar su sabor: era salado, agrio, como el pescado salado. Me persuadió a morderla y así lo hice, tanteando. Para mi sorpresa, mordí sin esfuerzo un trozo y, cuando lo masticaba, descubrí que se hacía cada vez más rico.

我嗅到了铁锅片儿的焦香味儿，肚子咕碌碌地响起来。(ibíd., 120)

La olla de hierro olía a comida asada, que me hizo sonar las tripas. (T. de la A.)

En *Xiuweizu*, similar a *Tiehai*, la inspiración viene también de lo imposible: en plena hambruna, ¿qué pasaría si la gente pudiera llenar sus estómagos con sólo olfatear la comida? En ese cuento, el niño *yo* y su amigo se encontraron con un grupo de criaturas extrañas al bajar un pozo sin agua atraídos por el delicioso olor de comida. Esas criaturas tenían apariencia similar a los dos niños, como, por ejemplo, ojos pequeños, orejas grandes, pero con la nariz muy larga y una cola gruesa. Reunidas en la cueva debajo del pozo, estaban olfateando el olor de los platos de carne, pollo y cordero. Cuando éstas se fueron, los dos niños hambrientos no pudieron resistir la tentación y devoraron esos platos. Las criaturas de narices largas regresaron y los descubrieron, y les dijeron con amabilidad que ellos dos habían pertenecido al clan subterráneo que vivía con sólo olfatear las comidas, pero un día, un gran viento los llevó al mundo de los seres humanos. Así que siempre serían bienvenidos en ese mundo y, además, como ellos no necesitaban comer nada, si los dos niños no venían a comer, estarían malgastadas las comidas.

La ironía de ambos cuentos reside en la manera natural de contar lo imposible. En los años de hambruna, seguramente la gente solía gastar bromas como por ejemplo: ¡ojalá pudiéramos estar llenos con sólo olfatear las comidas! Incluso la gente podría criticar, clandestinamente, las políticas del gobierno de fundir de manera masiva el acero que agravaría la falta de comida, diciendo frases como: ¡todos los días nos esforzamos por producir acero, como si eso nos pudiera llenar los estómagos! Esas bromas y quejas se convierten en realidad en los cuentos de Mo Yan, quien crea criaturas cuya identidad vacila entre seres humanos y criaturas mágicas: se parecen a los hombres, pero tienen habilidades muy diferentes, como, por ejemplo, la capacidad de sobrevivir con comer cosas incomedibles e incluso sin comer.

Similar al protagonista Gregorio en el cuento de Kafka, la metamorfosis en esos cuentos también puede ser entendida como una metáfora sobre la alienación de las personas torturadas por el hambre. La utilización del narrador personaje en primera persona y de la focalización infantil ofrece más posibilidades de interpretación y añade una atmósfera borrosa, porque todo eso, en lugar de sucesos reales, puede ser un sueño de un niño hambriento. Además, siendo cuentos sobre hambre y sufrimientos, la imaginación de los niños añade toques humorísticos y sirve como registros de aquella hambruna desde un ángulo distinto al de los adultos.

En definitiva, a diferencia de los cuentos tradicionales, en los cuales se suele narrar la metamorfosis de los animales, las plantas y los objetos, a nuestro escritor le interesa más la metamorfosis al revés, o el *estado inestable* de los seres humanos. Es decir, siendo hombres, comparten ciertos rasgos característicos con otros seres. En *Tanxiangxing* y *Cangbaotu* 藏宝图 [El mapa del tesoro escondido] escribe sobre un bigote de tigre que ayuda a la gente a conocer su figura original. Al tomarlo en mano, uno puede ver qué en realidad son las personas que le rodean: tigres, leopardos, serpientes, etc. Obteniendo la inspiración en los cuentos tradicionales sobre la metamorfosis, en la mayoría de sus cuentos sobre ese tema, el escritor intenta describir e ironizar la alienación de los seres humanos, sean por presiones sociales o, simplemente, por su propio carácter. En muchos sentidos, ha combinado perfectamente los elementos fantásticos con los realistas.

6.2 El mundo misterioso del más allá

Otro tema preferido del escritor en sus narraciones extraordinarias reside en el mundo del más allá. La curiosidad de los seres humanos sobre su paradero después de la muerte se remonta a la época prehistórica, cuando la gente ya empezó a venerar los restos mortales y a preparar rituales funerarios para los seres humanos muertos. Se han descubierto rituales de este tipo por todo el mundo, pero según Mao Dun (1981, 67), en los fragmentos mitológicos chinos de la antigüedad, en realidad, se carecía de registros sobre el mundo de los muertos. Con la expansión del taoísmo y la introducción del budismo fueron aumentando cada vez más los cuentos sobre los infiernos y los fantasmas.

Dividimos los cuentos de Mo Yan sobre ese tema en dos categorías: cuentos cuyo fin es simplemente entrenar a la gente con argumentos atractivos y misteriosos, y cuentos a los cuales el escritor acude para realizar alguna ironía o metáfora o para profundizar algún tema.

En el primer caso, tomamos como ejemplo el cuento *Qiyu* 奇遇 [Un encuentro extraño], que supone una imitación perfecta de los cuentos fantásticos tradicionales. El narrador-protagonista, *yo*, regresó a su aldea para visitar a sus padres en las vacaciones. Como el tren llegó tarde, ya no había autobuses entre la estación y su pueblo y, por lo tanto, decidió andar por la noche en dirección a su casa, cubriendo una distancia de unos 10 kilómetros. Cuando atravesaba los senderos en los campos donde se cultivaban sorgo y maíces, no podía dejar de pensar en los cuentos de fantasmas que había oído, pero nada pasó hasta que se acercó a su pueblo y salió el sol. Al ver el amanecer, se relajó bastante y se rio de su miedo. Se encontró con un vecino y charlaron. El tío le dio una boquilla de pipa de ágata diciendo que con eso quería pagar los cinco *yuanes* que su padre le había prestado un día. Al llegar a casa, se la dio a su padre quien, curiosamente, no se atrevió a cogerla. La madre le contó, al final, que ese vecino ya había muerto hacía tres días.

Ese cuento comparte muchos rasgos característicos con los cuentos de fantasmas clásicos. En primer lugar, con un narrador en primera persona, se señala con exactitud la fecha y el lugar donde ocurrió el suceso, hecho que incrementa la credibilidad del cuento situándolo entre el mundo de los seres humanos y el de los fantasmas. Esa costumbre se remonta a los cuentos de la Dinastía Tang y se hereda incluso en *Liaozhai zhiyi*, donde Pu

Songling indica casi siempre al principio de cada cuento el apellido y pueblo natal de su protagonista. El suspense y la sorpresa en ese cuento también se parecen a los cuentos fantásticos clásicos. Por ejemplo, en uno de los cuentos de *Yuewei caotang biji* 阅微草堂笔记 [Anotaciones de Yuewei caotang] llamado *Gui chang dujin* 鬼偿赌金 [El fantasma paga la deuda de juego] (Ji Yun, 2015, 116), un joven, muy avergonzado por haber perdido incluso la casa en una apuesta, estaba a punto de suicidarse cuando apareció su padre, quien se había ido por negocios durante años. Ese padre fue al sitio donde de los acreedores seguían jugando y pagó con plata y oro toda la deuda, quemando así el contrato de venta que había firmado su hijo. Al día siguiente, los acreedores descubrieron que tanto el oro como la plata eran papeles y, medio mes después, se enteraron de que ese padre había muerto hacía meses. En muchos de los cuentos de fantasmas de este tipo, las personas muertas actúan como si todavía estuvieran vivas y, antes de ir al mundo de los muertos, suelen solucionar los asuntos pendientes que no han tenido tiempo de solucionar: en este cuento el fantasma del padre ayudó por última vez a su querido hijo; en el cuento de Mo Yan, el vecino pagó la deuda que no había podido pagar antes de su muerte. Sólo al terminar de leer la historia los lectores nos damos cuenta, sorprendidos, de que esa persona era un fantasma.

En la segunda circunstancia, en la mayoría de los cuentos de fantasmas de Mo Yan, los elementos extraordinarios no sólo sirven para el entrenamiento y la sorpresa. En *Bai mianhua* 白棉花 [Algodón blanco], por ejemplo, la aparición del fantasma de Fang Biyu 方碧玉 consiste en una protesta contra el machismo, la traición y la injusticia. Esta chica de veinte años y pico contrajo matrimonio contra su voluntad con el hijo del líder del pueblo, pero luego se enamoró de su compañero de trabajo en la fábrica de algodón. Los guardias los sorprendieron en el almacén de algodón y ese amor les provocó menosprecios entre los obreros de la fábrica, quienes insultaron a la chica de ser prostituta. Cuando su suegro, enterado de esa infidelidad, vino a la fábrica para llevarse a la chica, el amante no apareció para protegerla porque estaba a punto de empezar una relación nueva con otra chica, hija de uno de los líderes de la comuna. Fang, desilusionada y desesperada, se suicidó echándose a la máquina de algodón, pero su fantasma siguió vagando por la fábrica por la noche, llorando y asustando a los guardias que la habían sorprendido en su cita secreta. El escritor destaca el valor y coraje que tenía esa chica describiendo sus comportamientos valientes en los enfrentamientos con los líderes y en circunstancias terroríficas (por ejemplo, cuando una chica se hirió gravemente en un accidente, fue la

primera en ayudarla), pero incluso una chica como ella se sintió inferior cuando su amor secreto fue revelado y al final se suicidó, mientras que su amante se casó luego con la hija de una familia poderosa y se hizo, muchos años después, jefe de la fábrica. Su protesta, a cambio de su propia vida, no pudo castigar ni a las autoridades de la fábrica ni a su amante traidor. Irónicamente, su fantasma nunca molestó a ese antiguo amante.

En algunos casos, en lugar de una existencia de verdad, los fantasmas son símbolos excéntricos que enfatizan lo absurda que es la vida. Por ejemplo, en el cuento llamado *Huaibao xianhua de nüren* 怀抱鲜花的女人 [La mujer que lleva flores en los brazos], el capitán fue perseguido por una mujer fantasmagórica que, con una sonrisa en la cara, no hablaba ni respondía a sus preguntas. La odiaba porque le persiguió hasta su casa destruyendo su vida normal y, encima, su aparición le impidió casarse con la hija de una familia poderosa; sin embargo, en el fondo amaba a esa chica bella y misteriosa, así que cuando el policía intentaba llevarla a la comisaría, se lo impidió para protegerla. Esa mujer representa, en alguna medida, el sueño de ese hombre de escaparse de su vida aburrida y del matrimonio sin amor, aunque esa persecución conlleva consigo, sin duda alguna, dolores, sufrimientos e incluso desesperación. Al final murió junto con la mujer, hecho que representa su renuncia por completo de la familia y de una vida normal a cambio del amor y de la libertad.

En *Shifu yuelaiyue youmo* 师傅越来越幽默 [Shifu, harías cualquier cosa por divertirme], los fantasmas eran una broma que el destino le gastó al protagonista Ding Shitian 丁十田. Ese hombre de unos sesenta años estaba a punto de jubilarse cuando perdió su trabajo. Sin salario ni ahorros, para ganarse la vida se le ocurrió la idea de construir una casita de láminas de hojalata en el bosque dentro de la ciudad para que las parejas, pagándole una pequeña cantidad de dinero, pudieran hacer el amor sin ser molestadas allí. De hecho, ganó bastante dinero pero estaba siempre preocupado porque ese negocio, en alguna medida, era ilegal. Un día, una pareja entró en su casita pero no salió durante mucho tiempo. No era posible que se escapara porque Ding siempre estaba allí mirando la puerta. Al abrir la puerta, descubrió que los dos desaparecieron misteriosamente. Esa desaparición extraña simboliza la vida absurda de Ding y de muchos obreros que compartían el mismo destino que él: en los años noventa, con la profundización de la reforma económica, numerosos obreros en las fábricas y empresas estatales, quienes habían tenido un trabajo popularmente conocido como *tiefanwan* (铁

饭碗) [lit. tazón de hierro, que es en realidad una expresión que se refiere a algo parecido a tener un trabajo con contrato indefinido], perdieron su trabajo. Su vida estable y envidiable cambió de forma tan drástica como un sueño, y la desaparición misteriosa de la pareja suponía otra broma que el destino le gastó en su vida ya miserable.

En otros casos los fantasmas representan, de una manera más directa que en los casos anteriores, los poderes malignos que, sin razón alguna, destruyen la vida de los otros. En *Muzhikao* 拇指铐 [lit. esposas para pulgares], la madre del niño Ayi 阿义 estaba muy enferma y los dos vivían en la miseria. El niño se encontró con una pareja de fantasmas al regresar de la farmacia. De hecho, al igual que en los dos cuentos que acabamos de analizar, el escritor nunca señala con claridad que ellos son fantasmas, pero muchos indicios anormales sugieren su identidad sobrenatural:

跑到翰林墓地时...树下的石供桌上坐着两个人。他又回头看了一眼，果然在石供桌上坐着两个人。

Cuando llegó al cementerio del académico de Hanlin... Estaban sentadas dos personas encima de la credencia⁵⁷ de piedra debajo del árbol. Volvió la cabeza para confirmar: de verdad, estaban sentadas allí.

男人站起来，身上的骨头发出“卡叭卡叭”的响声。阿义看到他高大腐朽的身体背着灿烂的朝阳逼过来。... 男人伸出大手捏住了阿义细细的手腕。阿义感到那只大手又硬又冷，像被夜露打湿的钢铁。(Mo Yan, 2012m, 173-174)

El hombre se puso de pie, y sus huesos hicieron sonidos de “crac, crac”. Ayi vio que su cuerpo agigantado y podrido se le acercaba en la luz brillante del amanecer... Extendió su gran mano y le cogió la muñeca fina de Ayi. Sintió que esa mano era dura y fría, como una pieza de acero mojada por el rocío. (T. de la A.)

Estas descripciones sobre el cementerio, la credencia, y la figura podrida del hombre son, sin lugar a dudas, insinuaciones de que eran fantasmas. A diferencia del fantasma del vecino en *Qiyu*, quien quería todavía pagar la deuda después de la muerte, o el fantasma de la chica desesperada en *Baimianhua*, que buscó venganza asustando a sus compañeros de trabajo, los fantasmas en este cuento ataron al niño bondadoso e inocente Ayi en un árbol con unas esposas para pulgares sólo por echarles una mirada. Representan a las personas en cuyo carácter prevalece el puro mal: si les dan poder suficiente, torturan

⁵⁷ Según el diccionario de la RAE, esa palabra religiosa significa «mesa o repisa que se pone inmediata al altar, a fin de tener a mano lo necesario para la celebración de los divinos oficios». En nuestro caso, es una traducción aproximada, porque *gongzhuo* 供桌 en realidad es una mesita para poner ofrendas.

incluso a los niños inocentes e indefensos aunque eso tampoco los benefició. Frente al poder de ellos, la mayoría de las personas mostraron una actitud indiferente, sin hacer caso a los gritos y lloros del niño; unos jóvenes intentaron desatarlo del árbol, pero, después de varios intentos, fracasaron y se fueron; una mujer con un niño en brazos intentó cortar las esposas pero tampoco lo alcanzó, y lo único que pudo hacer era darle un poco de agua. Al final, después de la tortura de un día entero, el niño cortó mordiendo sus propios pulgares para liberarse de las esposas, pero al ponerse de pie y correr hacia su casa, vio un niño de color rojo saliendo de su propio cuerpo, hecho que insinúa que ya estaba muerto. Ese cuento está lleno de desesperación no sólo por el hecho de que un niño bondadoso fuese torturado y al final destruido por los poderes malignos representados por los fantasmas, sino también por la indiferencia de la sociedad frente a esa atrocidad y por la incapacidad de las personas bondadosas que estaban dispuestas a ayudar a los otros.

En el cuento *Zhanyou chongfeng* 战友重逢 [Reencuentro de compañeros de armas], la existencia de los fantasmas facilita la narración, sirviendo prácticamente como un marco en el cual se insertan los recuerdos de los soldados. Los fantasmas en ese cuento cumplen una función parecida a la que tienen las reencarnaciones en *Shengsi pilao* porque, siendo fantasmas con memorias de toda la vida, tanto el narrador como sus compañeros de armas podían cubrir distancias de miles de kilómetros y lapsos temporales muy largos. Resumimos en el siguiente cuadro los años y los sucesos según el orden de aparición en el cuento:

Año	Sucesos
1992	El narrador Zhao Jin 赵金 se encontró con el fantasma de su compañero de armas, Qian Yinghao 钱英豪, en un árbol al lado de un río. Varios indicios insinuaron que ese narrador también era fantasma porque se ahogó al intentar cruzar el río desbordado.
1979 (Recuerdos)	Zhao, Qian, y otros compañeros llegaron a la Provincia de Yunnan 云南 para participar en la guerra sino-vietnamita.

1992	Qian le devolvió a Zhao los veinte yuanes que le había prestado hace muchos años. Empezó a contarle sobre el mundo de los muertos.
(Recuerdos sin fecha específica)	Qian contó que la vida en el cementerio de soldados era parecida a la vida en el cuartel.
(Recuerdos sin fecha específica)	Qian siguió contando. Insertó los recuerdos de unos de sus compañeros fantasmagóricos sobre su visita a casa.
1992	Los dos orinaron en el árbol. Esa escena les recordó una anécdota.
1977 (Recuerdos)	Como nuevos alistados, Zhao y Qian representaron una farsa en la velada para celebrar la formación del Ejército Popular de Liberación de China, en la cual conocieron a Niu Lifang 牛丽芳.
1992	Los dos bebieron el licor Maotai 茅台 mientras Qian contó su historia amorosa con Niu.
Hace muchos años (Recuerdos)	Los dos niños Zhao y Qian, de 12 y 13 años, fueron de pesca al río.
1992	Los dos empezaron a pescar en el árbol. Vieron a otro compañero suyo, Guo Jinku 郭金库, quien posiblemente también se había ahogado en la inundación.
1987 (Recuerdos)	Zhao se encontró con Guo, quien vivía una vida infeliz.
1992	Los tres charlaron en el árbol.
1977 (Recuerdos)	Cuando ellos tres y otros dos chicos, Zhang Siguo 张思国 y Wei Dabao 魏大宝 se alistaron en el ejército, tallaron en ese árbol lo que querían ser: comandante de regimiento, general, etc.

1987 (Recuerdos)	El padre de Qian visitó a Guo, preguntando sobre la tumba de su hijo; luego se fue al sur para llevar los restos mortales al pueblo natal.
1992	Vino Zhang Siguo con su hijo.

Cuadro 22. Sucesos en *Zhanyou chongfeng* (en orden de aparición)

La narración con tantos saltos temporales entre el presente (el año 1992) y los años pasados se hace viable gracias a los recuerdos de varios fantasmas que murieron en épocas diferentes, hecho por el cual habían experimentado vidas diferentes. Los sucesos en ese cuento no siguen el orden temporal sino el orden evocador, es decir, ciertos sucesos en el presente, o ciertas palabras que alguien pronunció en el pasado, evocan otros fragmentos de los recuerdos del pasado, sin importar en qué año ocurrieron. Esa forma de narración, en comparación con los recuerdos de una sola persona, es más flexible y reduce en gran medida la monotonía que suele existir en las memorias. Entre los cinco chicos del mismo pueblo que se alistaron en el ejército en el año 1977, Qian murió joven en la guerra sino-vietnamita, así que su fantasma tenía la apariencia joven; Zhao y Guo, que sobrevivieron a la guerra, murieron en la inundación y se reunieron con Qian siendo todos fantasmas; Wei fue encerrado en la prisión por haber matado a su vecino sin querer y Zhang era el único ser vivo que apareció por casualidad en esta reunión de compañeros de armas pero muy posiblemente no podía ver a los fantasmas en el árbol. En ese reencuentro se mezclan el mundo de los vivos y el de los muertos, destacando, sobre todo, las huellas que ha dejado el paso del tiempo, de más de diez años, en esos cinco chicos. El fragmento más conmovedor está en el momento en que los tres intentaron buscar sus sueños sobre el futuro que habían tallado en el árbol el día que se alistaron en el ejército, hace ya muchos años:

我们不约而同地溜下树冠，在枝杈纵横中，在洪水漫漫中，寻找钱英豪司令，寻找郭金库军长，寻找赵金团长，寻找魏大宝营长，寻找村支委张思国……往昔的辉煌梦想也许早已生长在柳树的年轮里柳树的纤维里，我们抚摸着裂纹疤痕、生满青苔的树皮，齐齐地叹了一口气，六只忧伤的眼睛，碰在了一起。(Mo Yan, 2012o, 328)

Bajamos del árbol. Entre las ramas y la inundación, buscamos el nombre del capitán general Qian Yinghao, del teniente general Guo Jinku, del coronel Zhao Jin, del teniente coronel Wei Dabao, y del jefe del pueblo Zhang Siguo... Los sueños brillantes del pasado están tallados en el tronco y en los anillos anuales de ese árbol. Tocando la corteza llena de

cicatrices y musgos, suspiramos y nos cruzamos miradas melancólicas.
(T. de la A.)

Pasados esos años, el chico que había muerto a edad temprana permaneció joven, mientras que los demás se convirtieron en hombres con arrugas en la cara, habiendo experimentado la felicidad y tristeza de la vida. En sus conversaciones y recuerdos también mencionaron los cambios políticos y sociales drásticos durante esos años como, por ejemplo, la normalización de las relaciones diplomáticas entre China y Vietnam y la ejecución de las políticas de Reforma y Apertura. En fin, en este cuento, la coexistencia del mundo de los vivos y el de los muertos sirve no sólo para facilitar la narración y para reducir la monotonía de los recuerdos, sino también para poner en evidencia el transcurso del tiempo, profundizando el sentido melancólico y nostálgico.

Para resumir, entre los cuentos de fantasmas de Mo Yan, excepto unos pocos casos en los cuales la aparición de los fantasmas sirve solamente para la sorpresa, en la mayoría de los casos, la existencia de esos seres sobrenaturales refuerza las ideas propias del escritor. Esos espíritus independientes del cuerpo a veces quieren protestar contra la sociedad injusta, a veces son símbolos de los apuros personales o de los poderes malignos, y en otros casos también pueden tener funciones estructurales que facilitan la narración.

6.3 Personas legendarias

Siendo figuras muy recurrentes en las narraciones extraordinarias clásicas, las personas legendarias también han sido protagonistas en muchos cuentos de Mo Yan. En los cuentos de esta categoría el escritor siempre acude a un lenguaje conciso para destacar el argumento atractivo y los comportamientos extravagantes de los personajes. Con la utilización hábil de las técnicas como la sorpresa y el suspense, nos conduce a un mundo legendario típico chino. Proponemos dos tipos de personas legendarias con aparición más frecuente en los cuentos:

1) Médicos prodigiosos. En los tiempos antiguos, cuando todavía no se desarrolló la medicina moderna, incluso las enfermedades leves podían causar la muerte. La eficacia de las medicinas dependía, en alguna medida, de la suerte de los pacientes y, como no

regía el pensamiento científico, ejercer la medicina a veces era igual que practicar la magia. Así que, en muchos cuentos folklóricos, los buenos médicos se parecían a dioses que sabían todos los misterios del cuerpo humano e incluso de la naturaleza. En el cuento *Liangyi* 良医 [Médicos buenos], Mo Yan describe a un médico imitando el estilo de narración de los cuentos folklóricos. Cuenta la historia de que un campesino, Wang Dacheng 王大成, tenía una pierna muy hinchada debido a la picadura de algún insecto. Por la mañana fue al médico, el cual, después de tomarle el pulso, le dijo que moriría dentro de tres días. Ese hombre, muy triste y frustrado, caminó hacia el centro de una pequeña laguna para suicidarse. Sin embargo, al entrar en la laguna, fue pinchado por dos erizos que se apareaban. Gran cantidad de pus salió de su herida, y el hombre se sintió mucho mejor. Cuando terminó el drenaje del pus, se fue a casa aliviado. Pasados tres días, como todavía estaba vivo, fue a la casa del médico para avergonzarlo. Éste, sorprendido, le contó las condiciones necesarias para escaparse de la Muerte, que coincidían exactamente con lo que había experimentado aquel día en la laguna: una picadura de dos erizos que se estaban apareando en la pierna hinchada porque la herida de antes fue una picadura de una serpiente que había sido mordida por un erizo, y la sumersión de la pierna, por una hora, en una laguna llena de nenúfares. Le explicó al campesino que le había dicho que estaba destinado a morir porque, estando en pleno otoño, era casi imposible encontrar esos erizos, que generalmente solían aparearse en primavera. Contraria a la homeopatía en Occidente, esa terapia del médico consiste, en realidad, en la esperanza de que el veneno de una serpiente pueda ser superada por alguna criatura, en este caso el erizo, que pueda vencer al de las serpientes. Esos pensamientos arraigados en el equilibrio de la naturaleza se relacionan naturalmente con la filosofía china, como, por ejemplo, la creencia de la existencia de un equilibrio entre el *yin* y el *yang* en el cuerpo humano. Así que, en ese cuento el padre del narrador destacó que los médicos prodigiosos tenían que saber todos los secretos del universo, y que en realidad eran inmortales taoístas:

这种人都是圣人，参透了天地万物变化的道理，读遍了古今圣贤文章... 这样的人最后都像功德圆满的大和尚一样，无疾而终，看起来是死了，其实是成了仙。(Mo Yan, 2012m, 72)

Hombres como él son santos que se enteran de forma profunda de todos los cambios del cielo, de la tierra, y de los seres. Han leído todos los libros escritos por los santos desde la antigüedad... Cuando llega el momento final de su vida, se parecen a los monjes budistas que, contando con tantos conocimientos y virtudes, mueren sin ninguna enfermedad. Parecen muertos, pero en realidad se han convertido en inmortales. (T. de la A.)

Debido al culto a los buenos médicos, que fueron respetados como conocedores no sólo del cuerpo humano sino también de todas las leyes naturales, en los cuentos folklóricos nunca faltan milagros hechos por ellos. En un cuento de *Liaozhai Zhiyi*, un buen médico incluso era capaz de resucitar al muerto:

立命取艾，灸尸一十八处。炷将尽，床上已呻；急灌以药，居然复生。嘱曰：“切记勿食熊虎肉。”(Pu Songling, 1989, 1231)

Enseguida ordenó que le trajeran artemisas para quemarlas en dieciocho puntos del cadáver. Cuando el fuego estaba a punto de apagar, el paciente empezó a gemir. Le dio rápidamente una pócima y, milagrosamente, el muerto resucitó. Le advirtió al paciente que no comiera nunca carne de tigre o de oso. (T. de la A.)

En los cuentos de Mo Yan sobre los médicos milagrosos, el escritor imita las formas narrativas de las narraciones extraordinarias tradicionales. El narrador de esos cuentos, en general, es un narrador externo, o un narrador testigo: es decir, no interfiere en el desarrollo de los argumentos, pero sí puede, a veces, hacer comentarios o predicciones sobre el destino de los personajes, porque, situándose fuera de la historia y tomando el punto de vista retrospectivo, alcanza cierta omnisciencia. El tono de esos cuentos es objetivo y frío, que se parece a los registros históricos.

2) Expertos en artes marciales. Hablando de figuras legendarias, no podemos pasar por alto los expertos en artes marciales. Esas personas, que al parecer son gente normal, en realidad manejan bien las artes de lucha y se dedican a las causas justas y secretas. Esas figuras se remontan a los personajes heroicos mitológicos como Yi, quien flechó no sólo a los monstruos que amenazaban la vida de la gente, sino también a los nueve soles en el cielo que habían causado sequías severas, gracias a su destreza en el tiro con arco. Estas figuras heroicas aparecen con frecuencia en las leyendas de la Dinastía Tang (por ejemplo, *Nie Yinniang* 聂隐娘 y *Qiuranke zhuan* 虬髯客传 [Biografía de Qiuranke]), y en las novelas y cuentos de las dinastías Ming y Qing (por ejemplo, *Shuihuzhuan* y *Sanxia wuyi* 三侠五义 [Tres caballeros y cinco héroes justos]). Su origen más reciente reside en las ficciones populares de artes marciales (por ejemplo, *Shediao yingxiongzhuan* 射雕英雄传 [La leyenda de los héroes del cóndor] y *Lu Xiaofeng chuanqi* 陆小凤传奇 [La leyenda de Lu Xiaofeng]), en las cuales las habilidades de lucha de los personajes son tan increíbles que parecen magia.

Mo Yan, como siempre, adapta esos elementos tradicionales a su propio tema. En la novela *Jiuguo*, describe a un chico de piel escamosa que robaba a los ricos para ayudar a los pobres; en *Honggaoliang jiazhu*, el abuelo y la abuela también eran héroes que compartían características con los caballeros de tiempos antiguos. En sus cuentos no faltan tampoco figuras de esta categoría.

Por ejemplo, en el cuento *Guma de baodao* 姑妈的宝刀 [El cuchillo precioso de la tía], crea la figura de una anciana que tenía un pedazo de acero perfecto para fabricar cuchillos. Esa anciana apellidada Sun 孙 tenía tres hijas de edades parecidas al narrador, yo, y era perfectamente normal entre las ancianas de las zonas rurales. Después de una serie de narraciones sobre las anécdotas y la vida cotidiana de los vecinos, al final del cuento describió cómo esa tía fue a la herrería para fundir un cuchillo. Al ver el acero que le ofreció y el modelo de cuchillo que se llevó la anciana, el herrero le mostró sus reverencias pero no se atrevió a fundirlo como la tía quería:

孙家姑妈从腰里抽出一柄银亮的刀，像抽出一束丝帛，递给老韩。老韩不敢接刀，用双手捧了那块银色灰铁，恭恭敬敬地送到孙家姑妈面前，弯腰点首地说：“老人家，俺是些粗拉铁匠，打打锄头二齿钩子，混几口窝窝头吃罢了，请您老高抬贵手。” (Mo 2012m, 142)

La tía Sun sacó un cuchillo de color plateado brillante como si sacara un manojo de seda y se lo pasó al herrero Han. Éste no se atrevió a cogerlo. Sostuvo con las dos manos el acero de color gris para devolvérselo a la tía, diciendo con todo respeto: - Señora, somos herreros de categorías inferiores capaces de fabricar sólo palas, azadas y otros aperos para ganarnos la vida. Por favor, no nos ponga usted en un aprieto. (T. de la A.)

El narrador no reveló hasta el final quién era esa tía que poseía un cuchillo tan precioso que el herrero incluso no se atrevía a coger. Como dice un refrán chino, *dayin yinyu shi* (大隐隐于市) [los mejores ermitaños se esconden en las ciudades más pobladas], la tía también podría ser una experta en artes marciales que se dedicaba a su causa secreta al caer la noche.

La figura misteriosa parecida a la tía se repite en otro cuento llamado *Yueguangzhan* 月光斩 [El corte de la luz de la luna], pero con un argumento más completo. En plena Revolución Cultural, una chica de unos quince años vino a la herrería con un pedazo de acero, en el que brillaba una luz azul, para que le fundieran un cuchillo de forma antigua. Los herreros, un padre y tres hijos, al principio la rechazaron diciendo que no eran capaces;

al final, sin embargo, el herrero viejo decidió hacerlo sabiendo que eso le costaría la vida. Después de horas y horas terminaron el trabajo y, para finalizar la fundición, la chica mordió su dedo medio para que la sangre cayera en el cuchillo. Tanto el padre como los dos hijos mayores murieron enseguida como si fuera ese cuchillo el que les hubiera quitado toda la vitalidad. El hijo menor, sin embargo, sobrevivió y se fue con la chica, quienes desaparecieron en la luz de la luna. Ese cuchillo se llamaba *corte de la luz de la luna* porque era tan agudo que podía cortar la cabeza de una persona sin que se derramara ni una gota de sangre.

Esas descripciones sobre el proceso mítico de fundir un cuchillo, que incluye incluso sacrificios humanos, destacan, al fin y al cabo, la identidad misteriosa de las protagonistas que lo poseían. En los cuentos de Mo Yan sobre los expertos en las artes marciales, las descripciones de los protagonistas siempre son fragmentarias, bajo una focalización limitada. No se sabe de dónde vienen ni con quién han aprendido las artes marciales, pero de repente llega un momento mágico y solemne cuando la gente normal se convierte en un héroe lúcido llevando un arma tesoro. Después de ese momento, la tía Sun volvió a ser una anciana normal y murió años después, y la chica en el otro cuento desapareció para siempre. Justamente, por esa índole misteriosa, los cuentos sobre esos maestros de artes marciales son atractivos porque la existencia de esas personas peculiares añade toques diferentes a la monotonía de la vida cotidiana de aquella época cuando regían las luchas políticas y las faenas agrícolas.

7. LOS MITOS MODERNOS: TRADICIONES E INNOVACIONES

Los denominados *mitos modernos* son una mezcla de las formas de pensar primitivas y las contemporáneas, y en la mayoría de los casos son creados intencionadamente por algún individuo o grupo, quien es consciente perfectamente de que la divinidad en su mito es pura invención humana.

Los llamamos mitos modernos porque, por un lado, comparten similitudes importantes con los mitos de la antigüedad. Ernst Cassirer (1947, 222) señala, en su famoso libro *El mito del estado*, el núcleo de los mitos modernos: los cultos. Cita en este libro opiniones de Thomas Carlyle, que sostiene que «el culto al héroe era el elemento más antiguo y más firme de la vida social y cultural del hombre». Este héroe es, en realidad, un santo que no necesariamente tiene algo que ver con la religión, es decir, un santo transformado, «un santo secularizado» (1947, 226) que puede aparecer en cualquier sector de la sociedad. La culminación de este culto es el de los líderes del Estado. Este culto de héroes, según el mismo filósofo, se convierte luego en el culto de la raza, que generaliza la superioridad de un héroe para aplicarla a toda una raza. Estos cultos vienen de una manera de pensar irracional y poco lógica de la antigüedad cuando regían los mitos.

Por otro lado, las diferencias entre estos mitos modernos y los mitos antiguos también son obvias. En primer lugar, como hemos dicho, los mitos modernos son creaciones intencionadas de algún individuo o algún grupo según sus necesidades. Servirán como propagandas ideológicas o, en otros casos, cumplirán funciones entretenedoras. En cambio, los mitos antiguos siempre eran creaciones colectivas. Por eso, los temas de estos cuentos modernos son más diversificados, pero cuentan con menor duración (por ejemplo, los mitos sobre un líder de Estado desaparecerán casi siempre cuando éste muera) y menor difusión (los mitos del ejemplo anterior se difunden solamente en un país). En este sentido, los creadores, a diferencia del pueblo primitivo, saben perfectamente que estos mitos son ficticios. En segundo lugar, en cuanto al argumento, los mitos modernos son más complicados y razonables, y cuentan con una lógica más clara, abandonando las narraciones míticas y sobrenaturales como renacimientos y resurrecciones. Por último, si los mitos antiguos tenían como forma de transmisión la oralidad, los modernos ya cuentan con la escritura, los dibujos divulgativos

e incluso maneras audiovisuales como las películas y las telenovelas, garantizando así una transmisión mucho más rápida y una posible divulgación masiva.

En este apartado, hablaremos sobre dos obras de Mo Yan: *Honggaoliang jiazhu* y *Guaxiang* 挂像 [El retrato colgante]. La primera consiste en una creación de un héroe moderno, mezclando elementos antiguos y recientes, y rebelándose contra algunos de ellos, especialmente contra los mitos de héroes creados en los años de 1950; la segunda es un cuento que ironiza el mito del entonces presidente del país Mao Zedong.

7.1 La creación de héroes locales: *Honggaoliang jiazhu*

La novela *Honggaoliang jiazhu* está compuesta por cinco cuentos que se interrelacionan. Se publicaron separadamente en varias revistas en el año 1986: *Honggaoliang* 红高粱 [Sorgo rojo], *Gaoliangjiu* 高粱酒 [Vino de sorgo], *Goudao* 狗道 [Conducta de perros], *Gaoliangbin* 高粱殡 [Funeral en el sorgo] y *Qisi* 奇死 [Una muerte extraña]⁵⁸. En el año 1987 estos cinco cuentos fueron colectados y publicados en un libro llamado *Honggaoliang jiazhu*. Debido a esta composición, la novela está, en realidad, poco estructurada. En cada capítulo, se narra la historia de un personaje o de una generación de la misma familia, pero las historias de otros miembros de la familia, en la mayoría de los casos las de *mis abuelos*, también se intercalan. Esta forma de narrar se hace viable gracias al empleo masivo del desorden temporal, y a la existencia del narrador *yo*, nieto de los protagonistas, quien es un narrador testigo pero tiene al mismo tiempo características omniscientes, intentando internarse mediante las memorias familiares en la vida de *mi abuelo*, *mi abuela*, *mi padre* y *mi madre*.

En los primeros dos capítulos, *Honggaoliang* y *Gaoliangjiu*, el argumento gira alrededor de la vida de *mis abuelos*, donde se mezclan dos líneas temporales: la del año

⁵⁸ En la mayoría de los casos citamos la traducción de Ana Poljak, pero citamos a veces también la traducción de Blas Piñero cuando sea necesario. La razón por la cual no utilizamos la traducción más reciente y directa del chino es que esta versión tiene demasiados errores, y como aquí no intentamos hacer un análisis sobre la traducción, elegimos la que mejor expresa el significado del texto original. El nombre de la novela, *El clan del sorgo rojo* fue la traducción de Blas Piñero. En comparación con la traducción *Sorgo rojo* de Ana Poljak, ese nombre no se confunde con el nombre del primero de los cinco cuentos, así que en esta tesis, para referirse al conjunto de la novela, utilizamos el nombre *El clan del sorgo rojo*.

1939, cuando tuvo lugar la famosa batalla contra los invasores japoneses liderada por *mi abuelo* Yu Zhan'ao 余占鳌, en la cual murieron *mi abuela* Dai Fenglian 戴凤莲 y todos los soldados de la tropa del abuelo; y la del año 1923, cuando el abuelo se encontró con la abuela y los dos se enamoraron, y al final el abuelo mató al suegro y al esposo de la abuela, quienes padecían de lepra, para luego convertirse en el esposo de la abuela y dueño del taller de licor de sorgo que dejaron el suegro y el esposo difunto.

El tercer capítulo, *Goudao*, tiene como protagonistas *mi padre* y *mi madre*, y cuenta la historia de la masacre en la cual los soldados japoneses mataron a casi todo el pueblo. En esa masacre sobrevivieron *mis padres*, quienes empezaron a luchar contra los perros salvajes que querían comer los cuerpos sin vidas.

En el cuarto capítulo el narrador vuelve a contar la historia de la generación de *mis abuelos*. En el gran funeral de la abuela, dos años después de su muerte, las tres fuerzas— las tropas del Partido Comunista, las del Kuomintang (Partido Nacionalista Chino) y la sociedad secreta liderada por el abuelo, lucharon entre sí, y al final el abuelo perdió la batalla y fue preso. Además de esta línea principal, se intercalan la experiencia del abuelo cuando era bandolero, y el romance entre el abuelo y la chica llamada Lian'er 恋儿 [trad. de Poljak: Pasión] que luego se convertiría en su concubina, etc.

La protagonista del último capítulo es exactamente esa chica, que fue violada cruelmente por unos soldados japoneses y murió de forma extraña y horrorosa perdiendo la sensatez. En esta parte el escritor intercala la historia de un personaje llamado Geng shibadao 耿十八刀 [trad. Poljak: Geng el de dieciocho cortes], que sobrevivió a los dieciocho cortes que le dieron los japoneses. Murió a causa de frío y hambre en el año 1973, en plena Revolución Cultural. El escritor extiende así el tiempo narrativo a un futuro más remoto, ironizando que un hombre que sobrevivió a unas heridas tan graves murió en época de paz por el frío y la falta de comida.

7.1.1 Innovaciones a base de la historia

El crítico Zhou Yingxiong (1989) califica esta novela como un «libro de historia contada de forma equívoca», porque el autor intenta «describir los sucesos legendarios mediante una redacción poco común»⁵⁹. Se parece a las tradicionales *yanyi xiaoshuo* (演义小说), que son novelas desarrolladas a base de una historia parecidas a los *romances* del Occidente, no sólo por su estrecha vinculación con los sucesos históricos como la guerra antijaponesa, sino también porque, como nieto de los dos protagonistas, el narrador sabe perfectamente qué va a suceder desde el principio de la novela, y este punto de vista retrospectivo es parecido a una historia de verdad. Sin embargo, a diferencia de las tradicionales *yanyi xiaoshuo*, en esta novela el escritor se esfuerza por crear un nuevo tipo de héroe. A continuación aclararemos los vínculos que tengan estos héroes y heroínas con las narraciones tradicionales y los aspectos innovadores de ellos en comparación con las figuras heroicas del pasado.

Ante todo, situándose en el marco histórico de la guerra antijaponesa, en esa historia el escritor renuncia al modelo establecido por narraciones heroicas que han gozado de popularidad durante años desde la fundación de la RPCh. En los años cincuenta, «el nuevo régimen exigió naturalmente que la literatura cumpliera con los requisitos políticos, y que los escritores describieran la historia bélica contemporánea bajo el punto de vista histórico comunista». En esta época, los escritores «elogian de todo corazón a los héroes en las guerras revolucionarias» (Chen Sihe 2006, 55-57)⁶⁰, sin tener en cuenta que estos luchadores de la nueva época, antes de convertirse en héroes, también eran campesinos que tenían mentes tradicionales e incluso atrasadas. Influenciado por los pensamientos bélicos que divide el mundo simplemente en dos partes (lo bueno y lo malo, el triunfo y el fracaso, etc.), el mundo ficticio de aquella época también refleja una oposición binaria completa. Los héroes de *nuestro partido* representan todo lo bueno: provienen generalmente de familias pobres; son valientes e inteligentes; nunca dudan sobre su creencia comunista; todos son altos y fuertes en cuanto a la apariencia; al final, seguramente triunfarán en las luchas. Mientras tanto, los enemigos son feos, ávidos y

⁵⁹ «错体的正史; 以文章之奇传其事之奇». T. de la A.

⁶⁰ «新生的政权理所当然地要求文学为政治服务, 要求作家们用中国共产党的历史观点来反映中国现代战争史; 作家们全心全意地赞美和歌颂革命战争中涌现出来的战斗英雄». T. de la A.

cruels, y están destinados a fracasar. Estas novelas forman parte del culto de los héroes de guerra en la época de consolidación del régimen comunista después de la fundación de la RPCh, que culmina con el culto del presidente del país Mao Zedong.

En *Honggaoliang jiazhu*, el escritor intenta rebelarse justamente contra este modelo de «todo sobre las personas buenas es bueno y todo sobre las personas malas es malo»⁶¹ (Chen Sihe, 2006, 57). Destruye la imagen de los héroes que lleven rasgos característicos tan perfectos como dioses y de los enemigos que sean tan malignos como demonios, creando unos héroes con defectos y numerosos personajes difíciles de juzgar, según opiniones tradicionales, si son buenos o malos.

Al mismo tiempo, intenta recuperar las figuras heroicas tradicionales en las novelas clásicas. Según el propio escritor, siempre quería «rendir homenaje a las novelas clásicas chinas», porque conscientemente quería «recuperar la tradición del papel del *shuoshuren*»⁶² (Mo Yan & Li Jingze, 2006). Aquí el *shuoshuren* (说书人) [lit. persona que cuenta cuentos] llamado también *shuohuaren* (说话人) [lit. persona que habla], es la persona que cuenta una historia ante el público para ganar dinero, y los temas varían entre cuentos fantásticos, cuentos budistas, cuentos de amor, novelas históricas y guerreras, etc. Esta actividad se remonta, según los registros existentes, a la Dinastía Tang, y prospera en las dinastías Song y Yuan, dejando huella prácticamente en todas las novelas tradicionales de las dinastías Ming y Qing (Zhang Peiheng & Luo Yuming, 1997c, 131-132, 173-174 y 226-228), tanto en el sentido narratológico como en la elección de temas. Una de las características que proponen los teóricos sobre los *huaben* (话本) [guiones que usan los *shuoshuren*] de las dinastías Song y Yuan es la necesidad de inventar argumentos que atraigan a los oyentes. Por lo tanto, los personajes casi siempre tienen algo en común con el gran público en cuanto a las experiencias de vida y formas de pensar (Zhang Peiheng & Luo Yuming, 1997c, 140). Es decir, siendo un héroe o una persona extraordinaria, a veces también tiene sensaciones y comportamientos parecidos a gente común. En *Honggaoliang jiazhu*, el abuelo Yu Zhan'ao es una figura típica de este modelo.

Siendo un «héroe legendario» (Mo Yan, 2002, 11, trad. Poljak), lo que más lo diferencia de los héroes en las novelas de los años cincuenta es la continuidad de su

⁶¹ «好人一切都好, 坏人一切都坏». T. de la A.

⁶² «向中国古典小说致敬: 恢复古典小说中“说书人”的传统». T. de la A.

carácter desde la etapa de jefe de bandidos hasta la conversión en el comandante de un grupo de soldados que luchan contra la invasión japonesa. Esa continuidad lo convierte en un héroe de carne y hueso. De hecho, en la gran mayoría de las novelas bélicas redactadas poco después de la fundación de la RPCh, tras participar en la tropa de *nuestro partido*, los héroes no conservaron de ninguna forma las costumbres cuando eran campesinos, transformándose completamente en luchadores rectos y honrados de la clase proletaria. El abuelo, en cambio, nunca dejó las maniobras que solía practicar cuando era bandido. Tras la emboscada al convoy japonés, participó en la Sociedad de Hierro, una sociedad clandestina de carácter religioso y criminal, y organizó varios secuestros contra las tropas de Kuomintang y del mismo Partido Comunista en plena guerra antijaponesa para obtener más armas (los comunistas tampoco eran, como lo descrito en otras novelas bélicas, representaciones de todo lo bueno). Como jefe de esa sociedad secreta, contando ya con poderes y dinero, decidió organizar un gran funeral para su esposa difunta, la abuela, algo que no habría hecho nunca un héroe en las novelas revolucionarias comunistas, porque este tipo de ceremonia, además de ser un despilfarro de dinero y de recursos humanos durante la guerra, representaba en realidad las tradiciones atrasadas y la superstición.

Además de seguir siendo un bandolero en una causa justa—lucha contra los invasores extranjeros, el lenguaje que utiliza este personaje tampoco se parece a los héroes en las novelas revolucionarias de los años cincuenta. Comparte más similitudes con una novela clásica, *Shuihuzhuan*. En las novelas revolucionarias, el lenguaje es bastante rígido, debido a que las palabras de todas las personas, sean campesinos o intelectuales, se caracterizan siempre por el *geming leguan zhuyi* (革命乐观主义) [optimismo revolucionario] y por el amor incondicional por el partido, por ejemplo:

“同志们，从今天起我们将是一支战斗队伍，像钢刀一样插在敌人的心脏和血管上，使疯狂的鬼子坐卧不宁，知道中国人民是不可征服的...”说到这里，他细长的眼睛有力的扫了一下蹲着的人群，“今后铁道上的斗争，毫无疑问是艰苦的，但是我们是共产党领导下的部队，有党的领导，我们就没有不能克服的困难，最后我们一定能胜利，.....”(Zhi Xia, 2007, 64)

“Camaradas, desde hoy seremos una tropa para luchar, como si fuéramos un cuchillo clavado en el corazón y las arterias de los enemigos, haciendo inquietos a los invasores para que sepan que el pueblo chino es inconquistable...” Diciendo estas palabras, miró a sus oyentes con fuerza, -“Sin lugar a dudas, las luchas cerca de los ferrocarriles son duras, pero

con las instrucciones del Partido, no hay dificultades que no podamos superar, y al final seguramente triunfaremos...” (T. de la A.)

Como los personajes son simplificados y estereotipados, su lenguaje no puede ser una excepción. En los pocos casos donde los escritores emplean maldiciones para mostrar el carácter brusco de cierto personaje, las palabras que eligen tampoco son vívidas y fuertes, y generalmente, con la persuasión del comisario político del partido, incluso estas palabras feas no vuelven a aparecer. En fin, esos personajes son campesinos, pero actúan y hablan como si fueran comunistas educados. Yu Zhan’ao, en cambio, es ante todo un canalla, un asesino y jefe de los bandidos, y las frecuentes maldiciones y palabras feas tan variadas y vívidas que usa reflejan perfectamente su procedencia y su carácter brusco e irascible. Para animar a sus soldados, no habló sobre lo sublime que era su causa contra los invasores, como hizo el comunista en el caso que acabamos de citar, sino que insistió que no podía perder ante su rival de otra tropa:

余司令对大家说：“丑话说到前头，到时候谁要草鸡了，我就崩了他。咱要打出个样子来给冷支队看看，那些王八蛋，仗着旗号吓唬人。老子不吃他的，他想改编我？我还想改编他呢！” (Mo Yan 2012a, 22)

-Escuchadme todos- dijo el comandante Yu-. Le pegaré un tiro al que se porte como una gallina. Tenemos que preparar una buena fiesta para Leng y sus hombres. Estos bastardos siempre vienen pisando fuerte con sus banderas y sus clarines. Pues bien, ése no es mi estilo. Piensa que nos puede obligar a unírnos a ellos, pero será él quien se una a mí. (Mo Yan, 2002, 39, trad. Poljak)

En fin, en varios aspectos anteriormente mencionados, esta novela constituye una rebelión contra los modelos que han establecido las novelas históricas y bélicas de los años cincuenta. Eso implica también una destrucción deliberada de los mitos del Estado que rinden culto al líder Mao Zedong y al Partido Comunista. Dicho en otras palabras, el escritor ha denegado la figura de los *hongse yingxiong* (红色英雄) [lit. héroes rojos] en las narraciones bélicas comunistas, para convertirlos en héroes nuevos e independientes de cualquier ideología, volviendo a un estado más brusco y más primitivo en el que predomina la vitalidad más esencial y más pura de los seres humanos. De esta fuente vienen los héroes en los mitos antiguos, y las figuras heroicas en las leyendas de bandidos y de los caballeros andantes.

Como muchos de esos héroes, la conversión de Yu Zhan'ao de un jefe de bandidos en un héroe no es una casualidad. Nos sirve de referencia una frase que explica la razón por la cual se hizo al principio bandido:

那时候爷爷已经开始了他的土匪生涯，并不是他想钱财而是他想活命，复仇、反复仇、反反复仇，这条无穷循环的残酷规律，把一个个善良懦弱的百姓变成了心黑手毒、艺高胆大的土匪。(Mo Yan, 2012a, 270-271)

El abuelo se había convertido en un bandido en esa época: no deseaba riquezas sino una supervivencia, una vida de venganza, de venganza de la venganza y de venganza de venganza de la venganza, un círculo vicioso de crueldad que había convertido a un muchacho tímido en un despiadado bandido de corazón negro, con una habilidad y un valor difíciles de igualar. (Mo Yan, 2002, 384, trad. Poljak)

Por un lado, por su carácter irascible está destinado a luchar contra sus enemigos en lugar de aguantar los insultos. El ejemplo que mejor ilustra este carácter es el asesinato que cometió cuando tenía dieciséis años a un monje que tenía relaciones sexuales con su madre, porque consideraba que era una deshonra para él y para la familia. La falta del papel del padre cuando era niño, quien representaba el patriarcado y la autoridad, lo libró de las primeras restricciones y educaciones provenientes de los valores tradicionales, y el asesinato del monje, que jugaba el papel del padrastro, reforzó esta rebeldía contra el patriarcado. Esta falta se encuentra también en la vida de muchos héroes tradicionales, como, por ejemplo, Sun Wukong, que nació en una roca y no tuvo ni padre ni madre.

Por otro lado, las atrocidades cometidas por los invasores japoneses eran tan crueles que hasta los campesinos más mansos se vieron obligados a levantarse. No era nada extraño que, después de la violación a su concubina y el asesinato de su hija pequeña por parte de los soldados japoneses, organizara a un grupo de campesinos para formar una guerrilla contra ellos. Este tema es una variación del tema tradicional *guanbi minfan* (官逼民反) [lit. el pueblo se ve obligado a rebelarse por la opresión del gobierno], y el escritor sólo cambia el papel del gobierno por los invasores extranjeros, elevando aún más esta figura para convertirla en un patriota. La mayoría de los héroes del bosque en *Shuihuzhuan* también era gente que había observado bien la ley, y algunos incluso habían sido oficiales del gobierno antes de convertirse en bandidos. Por ejemplo, uno de los protagonistas, Lin Chong 林冲, era oficial con cierta reputación entre sus compañeros, pero se vio obligado a participar en el grupo de los bandidos por la injusticia que había sufrido.

Además de ese proceso de transformación de gente normal a bandido (en el caso de Yu Zhan'ao se le añade una transformación más, de bandolero a luchador contra invasores), en varios sentidos podemos relacionar al protagonista Yu Zhan'ao de *Honggaoliang jiazhu* con la novela de la Dinastía Ming.

En primer lugar, el cuerpo de los héroes es mucho más fuerte que el de la gente normal. En *Shuihuzhuan*, uno de los protagonistas Lu Zhishen (鲁智深, traducido como Sagaz en la versión castellana) tenía tanta fuerza que podía arrancar un árbol con la mano:

智深相了一相，走到树前，把直裰脱了，用右手向下，把身倒缴着，却把左手拔住上截，把腰只一趁，将那株绿杨树带根拔起。(Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 2002a, 81)

Sagaz examinó la situación, caminó hasta el árbol y se quitó la sotana. Con su mano derecha tomó la parte baja del tronco, mientras su mano izquierda asía la parte más alta; dio un tremendo tirón y jarrancó el árbol del suelo con raíces y todo! (Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 1992a, 140, trad. Láuer & McLauchlan)

Esta fuerza increíble también la tenía Yu Zhan'ao, que se hizo famoso entre los porteadores por haber levantado un ataúd muy grande lleno de azogue:

爷爷蹲在棺材前头，爷爷蹲在最艰险、最重要、最伟大的位置上。...爷爷直起了腰，棺材悬离地面三尺有余，六个杠子夫钻进棺底，四爪扒地，用脊背顶起棺材。(Mo Yan, 2012a, 249 y 251)

El abuelo se agachó a la cabeza del féretro: la más peligrosa, la más pesada, la más gloriosa de todas las posiciones...Se irguió, alzando el féretro a más de tres pies del suelo. Al momento los seis porteadores se deslizaron bajo el ataúd a cuatro patas y lo sostuvieron sobre sus espaldas. (Mo Yan, 2002, 353 y 355, trad. Poljak)

Junto con esta fuerza extraordinaria, siendo un héroe, uno tiene que poseer alguna habilidad extraordinaria que lo diferencia de la gente común. En *Shuihuzhuan*, estas habilidades fueron reflejadas directamente en el apodo de ellos. Por ejemplo, a Zhang Shun 张顺 le llamaban *langli baitiao* (浪里白条) [lit. rayo blanco sobre las olas] por su gran habilidad de nadar:

张顺早赶到分际，带住了李逵一只手，自把两条腿踏着水浪，如行平地，那水浸不过他肚皮，淹着脐下，摆了一只手，直托李逵上岸来，江边看的人个个喝采。宋江看得呆了。(Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 2002a, 439)

Zhang Shun se zambulló y nadó velozmente hasta donde Li Kui se agitaba con la cabeza dentro del agua. Zhang lo tomó de la mano. Sus

piernas empujaban el agua con tanta fuerza que parecían caminar sobre tierra, y las olas sólo le llegaban hasta el ombligo. Con una mano arrastró a Li Kui hacia la orilla. Los espectadores de la orilla lanzaron nuevos vivas. Song Jiang enmudeció de asombro. (Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 1992b, 140, trad. Láuer & McLauchlan)

El abuelo se destaca por varias habilidades. Cuando trabajaba en la compañía de bodas y servicios funerarios, era uno de los porteadores más fuertes; en el taller de vino, se encargaba del trabajo más difícil de todo, la limpieza del alambique, y trabajaba siempre con tanta pericia que todos sus colegas «lo miraban con reverencia» (Mo Yan, 2002, 214, trad. Poljak). Sin embargo, su verdadero talento se encontró en la lucha: además del buen manejo de las pistolas, siempre se le ocurrieron ideas e intrigas para derrotar a sus rivales. En su venganza contra el bandido que había secuestrado a su esposa, el narrador primero describe su increíble puntería al manejar la pistola:

奶奶在柜台上摆了七个铜板，摆成梅花形状，然后退到一边。爷爷在柜台外大模大样地走着，走着，突然一个急转身，两支匣枪一先一后从腰里拖出来，两臂前推后拥，啪啪，啪啪，啪啪啪，七声枪响，柜台上摆着的七枚铜板飞到墙上，三枚弹跳着落地，四枚贴在墙里。

奶奶和爷爷同时走到柜台前，举着灯照看，木柜台上连一丝枪伤也没有。(Mo Yan, 2012a, 147-148)

La abuela colocó sobre el mostrador siete monedas de cobre, que dibujaban una flor de ciruelo, y se apartó. El abuelo se contoneó de un lado a otro, detrás del mostrador, y después giró, sacó las pistolas y empezó a disparar –pum pum, pum pum, pum pum pum- siete tiros consecutivos. Las monedas volaron hasta la pared; tres balas cayeron al suelo, las otras cuatro quedaron incrustadas en la pared.

La abuela y el abuelo se acercaron al mostrador, alzaron el candil y vieron que no había marcas en la superficie. (Mo Yan, 2002, 214, trad. Poljak)

Sin embargo, sólo con esta destreza no podía matar al gran bandolero apodado Huabozi 花脖子 [trad. Poljak: Cuello Manchado], porque siempre estaba rodeado por sus seguidores bien armados. Entonces, cuando hacía prácticas de tiro en el río, cuando tenía testigos, tiraba sin acierto para llevar a su rival a una falsa sensación de seguridad. Luego fue a buscarlo con las dos pistolas en un día muy caluroso, diciendo que quería aprender el uso de la pistola para vengarse del juez del condado, quien lo había tratado injustamente hacía unos años. Tras una serie de fingimientos para mostrar que le faltaban coraje y habilidad, el jefe de los bandidos bajó la guardia y se quitó la ropa para bañarse en el río junto con sus seguidores, y precisamente en ese momento Yu los mató. Lo mismo ocurrió

cuando los héroes en *Shuihuzhuan* intentaron robar las joyas que escoltaron a un grupo de soldados bien armados, porque tramaron no solo una, sino una serie de intrigas sucesivamente, haciendo que el más vigilante cayera en ellas y se envenenara al tomar el vino con droga:

...原来挑上冈子时，两桶都是好酒。七个人先吃了一桶，刘唐揭起桶盖，又兜了半瓢吃，故意要他们看着，只是叫人死心搭地。次后吴用去松林里取出药来，抖在瓢里，只做走来饶他酒吃，把瓢去兜时，药已搅在酒里，假意兜半瓢吃，那白胜劈手夺来，倾在桶里，这个便是计策。(Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 2002a, 172-173)

Cuando los cubos fueron subidos a la cordillera, contenían vino puro. Cuando los siete acabaron el primer cubo, Liu Tang quitó la cubierta del segundo y deliberadamente bebió la mitad de un cucharón para aplacar la sospecha de los demás. Luego, en el bosque, Wu Yong echó la droga dentro de otro cucharón. Entonces salió y lo vació dentro del vino en el momento en que tomaba un “cucharón gratuito”. Mientras simulaba beber, Bai Sheng tomó el cucharón y lo devolvió al cubo. (Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 1992a, 305, trad. Láuer & McLauchlan)

Otro factor que le añadió la característica legendaria es su gran interés por los licores y las carnes, un perfil que se remonta claramente al mismo libro que acabamos de citar. El investigador Wang Qiancheng (2004) hizo una estadística sobre la importancia de la carne y el vino en esa novela: en 114 de los 120 capítulos se describen escenas de beber alcohol, y las palabras *jiu* 酒 [licor] y *rou* 肉 [carne] aparecen 2021 y 368 veces respectivamente. En el sistema de valores de esta novela, beber una gran cantidad de bebidas alcohólicas y comer mucha carne representa un carácter brusco y fuerte. Como propone el mismo investigador, estas descripciones de las costumbres gastronómicas implican la esperanza de la aparición de héroes de verdad, quienes valoren el espíritu dionisiaco y las artes marciales. Los protagonistas la novela de Mo Yan son muy parecidos en este sentido, porque todos son buenos bebedores:

那时候我们家的烧酒作坊正值繁荣时期，优质高粱白酒像暴雨般洒遍九州十八县，酒香终年笼罩着我家的院落和房屋，在这种天长日久的熏陶中，我们家的男人女人都有了海一样的酒量。爷爷和奶奶就甭说了，连向来不沾酒的大老刘婆子，也能一次喝半斤。(Mo Yan, 2012a, 270)

La destilería estaba floreciente por entonces y nuestro vino de sorgo de máxima calidad había tomado por asalto dieciocho condados en nueve prefecturas. El aire estaba invadido por el aroma del vino. En esa atmósfera embriagadora, cuando los días son largos y cortas las noches⁶³,

⁶³ La frase 天长日久 significa en realidad *durante un largo de período de tiempo*.

los hombres y mujeres de mi familia tenían una capacidad enorme de beber. El abuelo y la abuela, por supuesto; pero incluso la madura señora Liu, que nunca antes había probado el vino, llegó a beberse media jarra de un trago. (Mo Yan, 2002, 384, trad. Poljak)

De hecho, la manera brusca de beber licor y comer carne del abuelo se parece tanto a una escena en *Shuihuzhuan*, que no podemos negar las influencias directas de esta novela antigua:

他一只手端着酒碗，一只手拿着狗头，喝一口酒，看一眼虽然熟透了仍然凶狠狡诈的狗眼，怒张大嘴，对准狗鼻子，赌气般地咬了一口，竟是出奇地香。他确是饿了，顾不上细品滋味，吞了狗眼，吸了狗脑，嚼了狗舌，啃了狗腮，把一碗酒喝得罄尽。(Mo Yan, 2012a, 93)

Con el cuenco de vino en la mano, se estiró para coger la cabeza de perro. Después de tomar un trago de vino, y antes de dar un mordisco despechado a la nariz, miró el ojo del perro, todavía maligno y vivaz, aunque totalmente cocido, y su iracunda boca abierta. Estaba delicioso y él, hambriento, de modo que siguió mordiendo, sin preocuparse por paladear lo que comía: tragó los ojos, chupó el seso, masticó la lengua y royó las mandíbulas, hasta que se le acabó el vino. (Mo Yan, 2002, 140, trad. Poljak)

约莫也吃了十来碗，...只见墙边沙锅里煮着一只狗在那里。...便将银子递与庄家道：“你且卖半只与俺。”那庄家连忙取半只熟狗肉，捣些蒜泥，将来放在智深面前。智深大喜，用手扯那狗肉，蘸着蒜泥吃，一连又吃了十来碗酒。(Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 2002a, 54)

Lu consumió diez grandes tazones de vino...encontró, junto al muro, un perro hirviendo en una olla de barro...sacó un poco de plata y se la dio.

-Tráigame la mitad.

El dueño cortó medio perro y lo puso sobre la mesa con un pequeño plato con salsa de ajo. Lu extendió ambas manos y lo desagarró con deleite. Mientras tanto ya había consumido otros diez tazones de vino, que encontró muy agradable y del que continuó pidiendo más. (Mo Yan, 1992a, 93, trad. Láuer & McLauchlan,)

El monje Lu Zhishen comió medio perro y tomó una veintena de cuencos de vino de una vez; el abuelo, aunque no comió tanto, tragó sin paladear y sin preocuparse de la apariencia maligna del perro. No les importó tampoco la manera de cocinar, y les bastó tener sólo carne y licor. La preferencia de los bandidos a la carne de perro representa, ante todo, una rebeldía de las costumbres gastronómicas de las personas de clase social alta de aquella época, que creían que la carne de perro era una comida poco digna. Además, según las creencias populares, la carne de perro le da más calor y energía al cuerpo humano que

las otras carnes. Como escribe el propio Mo Yan (2002, 376, trad. Poljak), es una comida «caliente y nutritiva», algo que justamente necesitan los bandidos.

De hecho, no sólo el protagonista Yu Zhan'ao era un héroe, su esposa, la abuela Dai Fenglian también contaba con rasgos característicos que la convirtieron en una heroína. Como hemos citado, tanto los hombres como las mujeres de esta familia tenían una capacidad enorme de beber, y la abuela no era una excepción. Además de esta capacidad que la acerca al mundo de los *lulin yingxiong* (绿林英雄) [lit. héroes del bosque verde, que se refieren prácticamente a los bandidos], su inteligencia supera incluso a su esposo. Cuando le acusaron de haber matado a su esposo y a su suegro, sabía perfectamente que lo había hecho su entonces amante Yu Zhan'ao, pero fingió tristeza con tanta verosimilitud que engañó incluso al juez. Reaccionaba siempre con rapidez y coraje, por ejemplo, en ese instante peligroso cuando fue acusado de asesinato, se le ocurrió llamarle *padre* al juez ante el público inventando una historia de cómo la había abandonado cuando era niña para forzarle a tratarla como hija adoptiva, y así tendría luego un protector poderoso tanto para ella como para todo el taller de licor. Hizo algo parecido- fingirse la loca y pintarse la cara con sangre- cuando la intentaron violar unos soldados japoneses. Se mostraba siempre tranquila y valiente frente a los peligros, y sabía perfectamente cómo aprovechar su identidad como una mujer, que solía ser menos ofensiva y menos peligrosa según las opiniones tradicionales, para obtener lo que quisiera. Cuando Yu tuvo una disputa con el jefe de destacamento Leng 冷 sobre la colaboración en una batalla, sirvió como intermediadora entre los dos hombres enfadados:

余司令和冷支队长四目相逼，都咻咻喘气。奶奶站在他们二人当中，奶奶左手按着冷支队长的左轮枪，右手按着余司令的勃郎宁手枪。

父亲听到奶奶说“买卖不成仁义在么，这不是动刀动枪的地方，有本事对着日本人使去。”

...

奶奶说：“这酒里有罗汉大叔的血，是男人就喝了。后日一起把鬼子汽车打了，然后你们就鸡走鸡道，狗走狗道，井水不犯河水。” (Mo Yan, 2012a, 24-25)

El comandante Yu y el jefe del destacamento Leng se miraban uno a otro respirando pesadamente. La abuela estaba de pie entre ambos, con la mano izquierda sobre el revólver de Leng y la derecha sobre la pistola Browning del comandante Yu.

Mi padre oyó que la abuela decía:

-Aunque no podáis ponerlos de acuerdo, no olvidéis la justicia y el honor. Este no es momento ni lugar para peleas. Descargad vuestra ira contra los japoneses.

...

- En este vino está la sangre del tío Arhat –dijo-. Si sois hombres de verdad, la beberéis y saldréis para destruir el convoy japonés. Después de eso, las gallinas podrán seguir por su camino y los perros por el suyo. El agua de manantial no se mezcla con el agua del río. (Mo Yan, 2002, 41-42, trad. Poljak)

En este personaje descubrimos la semejanza con las mujeres legendarias en las narraciones antiguas como la concubina Hongfu 红拂, en una leyenda de la Dinastía Tang, quien tenía tanta perspicacia y coraje que huyó de la casa de un oficial poderoso y corrupto para casarse con un héroe que luego se convertiría en un general famoso. También se parece a Xie Xiao'e 谢小娥, que se disfrazó de hombre durante años para vengarse de la muerte de su padre y su esposo⁶⁴. Sin embargo, la heroína del escritor Mo Yan no se limita a una mera imitación de las heroínas en las obras clásicas. Igual que Yu Zhan'ao, quien representa una rebeldía contra los héroes tradicionales en las obras revolucionarias comunistas, su incesante persecución por el amor y por la libertad la convierte en una mujer poco común de su época, e incluso del mundo de los bandidos en *Shuihuzhuan*, porque se rebela contra todo el patriarcado. En esta novela de la Dinastía Ming, comportamientos como matar y robar son muestras de coraje, pero si una mujer no puede mantener la castidad y obedecer a su padre y a su marido, será tratada por el narrador como una persona maligna y siempre acabará mal.

De hecho, la experiencia de la abuela comparte mucha similitud con la mujer acusada de ser prostituta en *Shuihuzhuan*, Pan Jinlian 潘金莲. Ante todo, las dos eran chicas jóvenes y guapas que fueron forzadas por la familia a casarse con un hombre con cierta enfermedad o discapacidad (en el caso de Pan, se casó con un enano). En este matrimonio sin amor, ambas intentaron encontrar a otro hombre que le satisficiera sus necesidades amorosas y sexuales, hecho que causó directamente el asesinato de su esposo legal e incluso de otro miembro de la familia. Pan envenenó a su marido; la abuela, aunque no lo hizo con sus propias manos, se casó con Yu Zhan'ao, a sabiendas de que éste era el

⁶⁴ Las historias de estas dos mujeres se encuentran en los cuentos *Qiuranke zhuan* 虬髯客传 [Biografía del hombre con barba] y *Xie Xiao'e zhuan* 谢小娥传 [Biografía de Xie Xiao'e], ambas leyendas de la Dinastía Tang.

asesino. El matrimonio de ambas era una tragedia en una sociedad donde la gente trataba a las mujeres como objetos. Consciente de eso, el narrador de *Honggaoliang jiazhu*, que también representa en alguna medida las opiniones del escritor, no le acusa a su protagonista de ser infiel al marido. La aspiración de la abuela a la libertad no cesa incluso después de casarse con el hombre que amaba. Después de haber descubierto que su segundo marido Yu se enamoró de su sirvienta y se fue a vivir con ella, la abuela decidió irse de la casa para vivir con el hombre apodado Heiyan 黑眼 [tra. de Poljak: Ojo Negro], jefe de una sociedad secreta, desafiando tajantemente la creencia tradicional de que los hombres podían tener varias concubinas, pero las mujeres siempre tenían que ser castas.

El narrador utiliza una serie de comentarios para definir y resumir el carácter de esta «cigarra que se había liberado de su jaula dorada»:

我奶奶一生“大行不拘细谨，大礼不辞小让”，心比天高，命如纸薄，敢于反抗，敢于斗争，原是一以贯之。(Mo Yan, 2012a, 121)

Mi abuela dio a luz una actitud vital: «cuando se toman las grandes medidas no hay que detenerse en minucias sin importancia; y cuando se trata de actos que conllevan consecuencias importantes, hay que estar dispuesto a desobedecer los ritos menores de la cortesía». Sí, llevar la cabeza más alta que el cielo y una vida como un papel fino y débil. Tener el coraje de rebelarse y luchar era algo que la aguijoneaba desde hacía tiempo. (Mo Yan, 2002, 216, trad. Poljak)

Y el monólogo interior de ella, tras ser disparada por los soldados japoneses, consiste en interrogaciones más severas a las morales tradicionales y, al mismo tiempo, declaraciones más sinceras de su aspiración a la felicidad y la libertad:

天，你认为我有罪吗？你认为我跟一个麻风病人同枕交颈，生出一窝癞皮烂肉的魔鬼，使这个美丽的世界污秽不堪是对还是错？天，什么叫贞节？什么叫正道？什么是善良？什么是邪恶？你一直没有告诉过我，我只有按着我自己的想法去办，我爱幸福，我爱力量，我爱美，我的身体是我的，我为自己做主，我不怕罪，不怕罚，我不怕进你的十八层地狱。(Mo Yan, 2012a, 67)

¿He pecado, Dios? ¿Hubiese estado bien que compartiera mi cama con un leproso y diera a luz un monstruo horrendo y pútrido que contaminara la belleza de este mundo? ¿Qué es la castidad? ¿Cuál es el camino correcto? ¿Qué es lo bueno? ¿Qué es lo malo? Nunca me lo explicaste y tuve que decidir por mí misma. Yo amaba la felicidad, amaba la fuerza, amaba la belleza; era mi cuerpo y lo usé como creí que era mejor. No me asusta el pecado ni me asusta el castigo. No temo los dieciocho círculos de tu infierno. (Mo Yan, 2002, 102-103, trad. Poljak)

El final triste de los héroes es otro rasgo característico de esta novela. En realidad, siendo guerrillas, la falta de armas y soldados cualificados insinuó desde el principio que las luchas serían muy crueles, y las pérdidas de vidas, enormes. En la emboscada del año 1939, murieron casi todos los soldados en la tropa del abuelo Yu Zhan'ao, y la abuela murió también en el camino de llevar los panes de puño a su esposo en el campo de batalla. Estas luchas destinadas a fracasar enfatizan la figura del *héroe trágico*, una figura que ha aparecido con frecuencia en las leyendas antiguas como la de Jing Ke, el cual quería asesinar al emperador Qinshihuang 秦始皇. En esta leyenda el protagonista sabía perfectamente lo difícil que era esa tarea y que muy posiblemente moriría por ella, pero no dudó en aceptarla y al final, efectivamente, fue matado por el guardia del emperador. A diferencia del *optimismo revolucionario* que se encuentra en todas las novelas revolucionarias, donde los protagonistas siempre triunfan, este destino trágico o, mejor dicho, las previsiones al fracaso hacen resaltar su coraje y su determinación en una causa justa.

El abuelo Yu Zhan'ao, aunque no murió en esa emboscada, tuvo que huir después de otros muchos fracasos a las desoladas montañas de Hokkaido. Cuando consiguió volver a su pueblo natal, casi perdió la habilidad de hablar, teniendo sólo unos cincuenta años:

县长说：“老英雄，敬您一碗酒，您给全县人民带来了光荣！”爷爷笨拙地站起来，灰白的眼珠转动着，说：“喔——喔——枪——枪”我看到爷爷把那杯酒放到唇边，他的多皱的脖子梗着，喉结上一上一下地滑动，酒很少进口，多半顺着下巴，哗哗啦啦地流到了他的胸膛上。(Mo Yan, 2012a, 73)

-Para ti, viejo héroe –dijo-. ¡Tú diste gloria a nuestro condado!

El abuelo se puso de pie con torpeza y sus ojos cenicientos temblaron mientras decía:

-Pum... pum... Rifle... Rifle.

Vi cómo se llevaba el cuenco a los labios. Su cuello arrugado temblaba y su nuez subía y bajaba mientras él intentaba beber. La mayor parte del vino se deslizó por su mentón y cayó sobre su pecho, en lugar de caer por su garganta. (Mo Yan, 2002, 111, trad. Poljak)

Mediante el desorden temporal, el contraste entre el abuelo joven y el viejo pone en evidencia la decadencia tanto del cuerpo como de la mente de este héroe, que había sido capaz de amar, de matar, de beber tazones de licor y de comer una cabeza entera de perro, y que ahora no podía pronunciar una frase entera, ni beber un cuenco de vino. Esta

decadencia, además de una muerte prematura, es otro tipo de tragedia igualmente cruel para los héroes.

En fin, en esta novela el escritor creó principalmente dos héroes, el abuelo y la abuela. Por un lado, incorpora elementos tradicionales de las narraciones heroicas: el coraje, la inteligencia, la fuerza extraordinaria, y el carácter rebelde, etc., mientras destruye los modelos establecidos en las novelas revolucionarias comunistas de los años 50 después de la fundación de la República. Por el otro, nunca deja de mezclar estos elementos viejos con sus innovaciones, añadiendo características muy propias de *Gaomi dongbeixiang*.

7.1.2 Laberinto de acontecimientos: el tiempo y espacio mitológico

En este apartado, tras una breve presentación sobre las teorías del tiempo narrativo, analizaremos las formas narratológicas que el escritor ha empleado para situar su historia en un tiempo y espacio mitológicos. Efectuaremos el análisis principalmente en dos aspectos: el desorden temporal y el papel del narrador y del focalizador.

7.1.2.1 Presentación teórica sobre el tiempo narrativo y los narradores

El tiempo en una obra narrativa no equivale al tiempo físico. Genette (cf. Garrido Domínguez, 1993, 164) enfatiza la *dualidad temporal* existente en todo tipo de narraciones, que se refiere a los *tiempos de la historia*, que pasan siguiendo el mismo ritmo y orden que el tiempo físico, y los *tiempos del relato*, a los que denominó también el *seudo-tiempo*, que han sido elaborados por el narrador y que pueden contener analepsis, prolepsis, aceleración o pausa. La investigación sobre el *tiempo* en una narración es, en realidad, una investigación sobre estas relaciones que tienen *el tiempo de la historia* y *el tiempo del relato*.

Sobre esos dos conceptos, *historia* y *relato*, muchos teóricos han aportado sus definiciones. Por ejemplo, según Genette (1998, 12), hay tres términos clave en la

narratología: la *historia*, que se refiere a «el conjunto de los acontecimientos que se cuentan»; el *relato*, «el discurso, oral o escrito, que los cuenta»; y la *narración*, «el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar». Mieke Bal (2009, 13) cambia los tres términos y además enriquece las definiciones de Genette: *fábula* (*historia* en la terminología de Genette), «una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan»; *historia* (*narración* según Genette), «una fábula presentada de cierta manera»; y *texto narrativo* (*relato* de Genette), «aquél en que un agente relate una narración». En resumen, en la *historia*, la relación entre los acontecimientos tiene que ser lógica y cronológica, como si fueran los sucesos de la vida real; en el *relato*, o mejor dicho, en el texto narrativo que leemos, sin embargo, el escritor puede manejar el orden temporal, la velocidad del transcurso del tiempo, y puede elegir libremente entre la omisión de ciertos sucesos y la descripción detallada de otros.

En la mayoría de los casos, en el *relato* el narrador ajusta el orden temporal de la *historia* según su necesidad, y estos ajustes se clasifican básicamente en dos categorías: las *retrospecciones*, también llamadas *analepsis*, y las *anticipaciones* o *prolepsis* (Garrido Domínguez, 1993, 168-169). Genette (1980, 67) llega a la conclusión de que las anticipaciones son mucho menos frecuentes que las retrospecciones en las tradiciones narrativas de Occidente. En las narrativas tradicionales chinas, en cambio, las *prolepsis* prevalecen sobre las *analepsis* en cuanto a la frecuencia de aparición. En la mayoría de los casos, existe una introducción que escribió el autor antes de que comience la narración primordial, en la cual se presentan brevemente la historia, los personajes e incluso el desenlace, conduciendo al hecho de que el desarrollo de los argumentos depende no de la curiosidad sobre *¿cuál es el final?* sino sobre *¿cómo se llega a este final?*. Además, con el desarrollo de la historia, el propio narrador pronuncia a veces predicciones sobre el destino de los personajes. Por ejemplo, en *Xiyouji*, cuando algún monstruo atrapó al monje Tang y se lo quería comer, el narrador añade frases como «afortunadamente la hora del monje Tang no había llegado todavía» (Anónimo, 2004, 650, trad. Gatón & Huang-Wang). Siendo comentarios del narrador, predice prácticamente lo que sucedería (que el monje Tang no iba a morir pese al peligro que encontraba). Esos comentarios con carácter de anticipaciones son anticipaciones internas.

Las desviaciones cronológicas de *prolepsis* y *analepsis* son relaciones que existen entre la historia y el relato, así que poco importa, en este aspecto, el período en el cual se

encuentra el narrador. Eso no quiere decir que las investigaciones sobre el denominado *tiempo de la narración*, es decir, la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta, son insignificantes. En realidad, Genette (cf. Valles Calatrava, 2002, 576) propuso cuatro tipos de relatos según la posición temporal que ocupa el narrador: *relato ulterior*, en el que «la instancia narrativa se sitúa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta», y este tipo de relato es lo más frecuente; *relato anterior* o *relato predictivo*, que aparece escasamente en narraciones literarias y que casi siempre se intercala en un relato ulterior, sirve como profeta transmitida a veces a través de un sueño; *relato simultáneo*, que tampoco tiene mucha presencia en las ficciones excepto algunas en segunda persona y unas novelas modernistas de Robbe-Grillet, es una técnica que trata de alcanzar un efecto objetivista para minimizar la presencia del narrador, igualando temporalmente la narración y lo narrado; y por último, el *relato intercalado*, en el cual «el momento de narrar se intercala entre los momentos temporales de la acción», que suele tener lugar en las novelas epistolares de más de un escribiente.

En las novelas tradicionales chinas escritas tanto en chino clásico como en chino vernáculo, siendo *relatos ulteriores*, el tiempo de narración está, en muchos casos, muy claramente indicado. En la leyenda de la Dinastía Tang *Li Wa zhuan* 李娃传 [Biografía de Li Wa], al final del texto el autor-narrador Bai Xingjian 白行简 indica explícitamente el año de redacción del cuento, y en muchas novelas en el chino vernáculo, el narrador, siguiendo las tradiciones de la narración oral, simula que está narrando la historia a sus oyentes, hecho por el cual muestra con frecuencia su instancia narrativa. Zhao Yiheng (1998, 110) mencionó un ejemplo en *Xiyouji* en el cual el narrador alude al presente en el que se encuentra él mismo:

Ciego de dolor, el monstruo voló hacia los mares del norte... Hasta el día de hoy puede verse en ciertos lugares un insecto de nueve cabezas, que lanza chorro de sangre y que es heredero directo del monstruo, cuya suerte acabamos de relatar. (Anónimo, 2004, 1418-1419, trad. Gatón & Huang-Wang)

La narración era, al principio, un proceso oral. Al convertirse en un texto por escrito, surgen unos problemas con el lugar que ocupa el narrador. Zhao Yiheng (1998, 3) sostiene que la transformación del narrador de un ser de carne y hueso a una existencia abstracta lo pone en «una situación incómoda»⁶⁵. Una causa de esta situación es la confusión

⁶⁵ «叙述者的窘境». T. de la A.

frecuente entre el autor y el narrador, y la otra es el grado de perceptibilidad de éste mismo, porque en las narraciones orales siempre es palpable para los oyentes. Bal (2009, 128-130) dividió a los narradores en tres tipos, según su perceptibilidad y la apariencia en la historia:

1. Narrador externo perceptible. Un narrador externo es alguien que «no figura en la fábula que él mismo narra», ni «se refiere explícitamente a sí mismo como personaje». Y si es perceptible, esto indica que los lectores pueden tener en cuenta su existencia.

2. Narrador externo no perceptible. Generalmente, en las novelas naturalistas y realistas el autor siempre trata de que sus narradores sean invisibles e implícitos.

3. Narrador personaje.

Si el narrador es quien *habla*, el *focalizador* es quien *ve*. La *focalización* significa básicamente «punto de vista o perspectiva narrativa» (Bal, 2009, 108). Genette (1980, 189-198) indica los tres tipos de focalización:

1. *Nonfocalized narrative* o *zero focalization* (narrador > personaje). El narrador es omnisciente y sabe más que el personaje.

2. *Internal focalization* (narrador = personaje). Significa que el narrador sabe y habla justamente sobre lo que sabe un cierto personaje o unos personajes y nada más; por ejemplo no es capaz de penetrar en los pensamientos de otros personajes porque el personaje que sirve como focalizador tampoco lo puede.

3. *External focalization* (narrador < personaje). El narrador es como un testigo o un observador, y solamente describe lo que ve y lo que oye, sin saber qué están pensando los personajes ni cómo eran.

En resumen, el desorden temporal, formado por analepsis y prolepsis, es un fenómeno generalizado en casi todos los textos narrativos. En el caso particular de la narración tradicional de China, las prolepsis prevalecen sobre las analepsis, y se realizan mediante las presentaciones al principio de la narración, y mediante los comentarios del narrador. Influenciado por las tradiciones de la narración oral, el narrador frecuentemente se sitúa en el presente, simulando que están contando una historia a los oyentes de verdad. La situación de los narradores es más complicada y difiere según cada época, así que

detallaremos los rasgos característicos de los narradores en las narraciones clásicas chinas en el siguiente apartado.

7.1.2.2 Homenaje a la tradición: tiempo mítico y narrador autoritario

Además del empleo de los elementos tradicionales en obras clásicas como *Shuihuzhuan* en cuanto a la creación de los héroes, otro rasgo característico de *Honggaoliang jiazhu* es la utilización de las técnicas narrativas modernas, que ayudan a situarnos en un tiempo y espacio mítico. En esta novela, el uso del desorden temporal es tan generalizado que a veces a los lectores les cuesta saber en qué año sucedió la historia que el narrador está contando. Presentaremos con una tabla los sucesos importantes siguiendo el orden cronológico para facilitar los análisis posteriores:

Tiempo (año)	Sucesos	Capítulo, página
1918 (inicio del tiempo narrativo)	El abuelo mató al amante de su madre, un monje.	Capítulo II, pp. 95 y 98-100.
1923	El abuelo se encontró con la abuela, y los dos hicieron el amor en el campo de sorgo.	Capítulo I, pp. 65-66.
1928	El bandido del abuelo fue destruido por el gobierno.	Capítulo IV, pp. 284.
1938	Murieron la concubina del abuelo violada por los soldados japoneses, y su hija pequeña.	Capítulo V (casi todo el capítulo)
1939	El abuelo lideró una tropa para luchar contra los invasores japoneses. Murió la abuela en el tiroteo. Hubo una masacre en el pueblo; los padres lucharon contra los perros salvajes.	Capítulo I, pp. 66-69 y Capítulo III.

1941	El abuelo y el padre participaron en Tiebanhui 铁板会 [Sociedad del Hierro].	Capítulo IV, pp. 294-297
1958	El abuelo volvió al pueblo de Hokkaido, Japón, cuando ya no podía hablar con claridad porque llevaba tantos años viviendo en campos desérticos.	Capítulo I, p. 73.
1976 (final del tiempo narrativo)	Murió el abuelo.	Capítulo I, p. 73

Cuadro 23. Sucesos en *El clan del sorgo rojo* (en orden cronológico)

Se puede ver con claridad que, en el relato, tanto la muerte del abuelo como la de la abuela sucedieron en el Capítulo I, mientras que en el tiempo de la historia el uno sucedió en el año 1976, y el otro, en el año 1939. En cada capítulo hay una línea temporal principal, en la cual se intercalan otras líneas con forma de memoria de los protagonistas, comentarios del narrador, o muchas veces simplemente surgen sin ninguna lógica. Ji Hongzhen (1988) denomina este tiempo narrativo «tiempo consanguíneo y psicológico», que se caracteriza por índoles como «no lineal, no lógico, caótico, sin inicio ni fin y circular»⁶⁶. Este tiempo poco realístico nos recuerda la forma de contar mitos, porque en estas narraciones remotas nunca se indica el tiempo exacto de un suceso: la conversión de Pangu en montañas y ríos, o el proceso de reparación del cielo por parte de Nüwa podría durar miles de años, pero una vez comenzada la narración con frases como *érase una vez*, tanto el narrador como los oyentes entran en un espacio donde el transcurso del tiempo ya no obedece las normas físicas del mundo real.

Aunque el tiempo narrativo es mítico y no lineal, el escritor nunca evita mencionar en qué año exacto ocurrió un suceso. En realidad, hace mención treinta veces en total de en qué año se encontraban los personajes, por ejemplo:

一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。他跟着后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的队伍去胶平公路伏击日本人的汽车队。(Mo Yan, 2012a, 1)

⁶⁶ «非线性、非逻辑、混沌沌沌、无始无终、循环演进的血缘心理时间». T. de la A.

Noveno día del octavo mes lunar de 1939. Mi padre, hijo de un bandido y con catorce años apenas, se unía a las tropas del comandante Yu Zhan'ao, un hombre destinado a convertirse en héroe legendario, para tender una emboscada a un convoy japonés en la carretera de Jiao Ping. (Mo Yan, 2002, 9, trad. Poljak)

现在是一九三九年八月初十，爷爷蜷着一只伤臂，带着满身汽油味儿，从公路上归来。(Mo Yan, 2012a, 215-216)

Era ya el décimo día de la octava luna de mil novecientos treinta y nueve, y mi abuelo se arrastraba como un gusano y olía a gasolina. Así regresaba de la vía pública. (Mo Yan, 2002, 367, trad. Poljak)

Estas menciones constantes de las fechas, por un lado, alivian la sensación de caos causada por los frecuentes saltos temporales y, por el otro, nos recuerdan inevitablemente las narraciones históricas, en las cuales siempre hace falta indicar claramente el año de los sucesos. De hecho, esta tendencia de imitar la historia ha sido un fenómeno generalizado en muchos textos ficticios tradicionales. Contrario a ella, en las narraciones históricas representadas por *Shiji*, los historiadores también tienden a enriquecer su narración mediante los detalles que suelen ser creación propia (Zhang Peiheng & Luo Yuming, 1997b, 209-210), hecho que formuló una situación llamada «historiar los mitos y convertir historia en leyendas»⁶⁷(Ji Hongzhen, 2014), borrando así el límite entre las dos tipos de narraciones. Un ejemplo típico es el comienzo del cuento *Li Wa zhuan*, una leyenda de la Dinastía Tang:

汧国夫人李娃，长安之倡女也，节行瑰奇，有足称者，故监察御史白行简为传述。天宝中，有常州刺史荁阳公者，略其名氏，不书。时望甚崇，家徒甚殷。知命之年，有一子...(Lu Xun 2014, posición 2080-2082)

La señora del Reino Qian, llamada Li Wa, antes era una prostituta de la ciudad de Chang'an. Contaba con comportamientos extraordinarios que merecen la pena mencionar. Por eso, yo, Bai Xingjian, intento redactar su biografía aquí. En la época de Tianbao, había un oficial de Changzhou apodado Señor de Xingyang, que aquí evitamos mencionar su nombre de verdad. En aquel entonces tenía buena fama en la sociedad, y contaba con gran fortuna. A los cincuenta años tuvo un hijo... (T. de la A.)

Estas descripciones que revelan el tiempo cuando ocurrió la historia, los nombres y las procedencias de los protagonistas harán que los lectores crean fácilmente que es una

⁶⁷ «神话的历史化和历史的传奇化». T. de la A.

pieza histórica, aunque en realidad, según las investigaciones, estos personajes son pura invención del escritor basada en los cuentos folklóricos (Cheng Guofu, 1993).

Las imitaciones de las narraciones históricas son reforzadas por el papel que juega el narrador, que siempre enfatiza su perceptibilidad y omnisciencia mediante los frecuentes comentarios y anticipaciones (prolepsis). De hecho, en el sentido narratológico, es otra prueba del retorno de Mo Yan a la tradición de los *shuoshuren*, que son narradores que de verdad realizan el proceso de la narración no por escrito, sino cara a cara. Como son naturalmente narradores externos perceptibles, se inclinan a añadir sus comentarios sobre la historia para mejorar la comunicación entre él y sus oyentes. Muchas novelas de las dinastías Ming y Qing son colecciones y reescrituras de los *huaben* que usan los *shuoshuren*, y hereda en alguna medida esta característica del narrador. Esos narradores, aunque ya realizan su narración por escrito, todavía son prestigiosos, es decir, perceptibles, gracias a sus frecuentes comentarios sobre los argumentos.

El prestigio del narrador en *Honggaoliang jiazhu* se ve reflejado, en primer lugar, por el control total del narrador en todo el proceso de narración. El narrador de la novela que analizamos, *yo*, nieto de los protagonistas y narrador personaje testigo, nunca deja de añadir comentarios propios mientras cuenta la historia, por ejemplo:

我根据爷爷的恋爱历史、根据我父亲的爱情狂澜、根据我自己的苍白的爱情沙漠，总结出—条只适合我们—家三代爱情的钢铁规律：构成狂热的爱情的第一要素是锥心的痛苦，被刺穿的心脏淅淅沥沥地滴着松胶般的液体，因爱情痛苦而付出的鲜血从胃里流出来，...；构成残酷的爱情的第二要素是无情地批判，互爱着的双方都恨不得活剥掉对方的皮...；构成冰凉的爱情的第三要素是持久的沉默，寒冷的感情把恋爱者冻成了冰棍...(Mo Yan, 2012a, 269-279)

Con la base de la romántica historia del abuelo, los amores tempestuosos de mi padre y el desierto incoloro de mis propias experiencias amorosas, he elaborado un esquema del amor que se aplica tan sólo a tres generaciones de mi familia. El primer ingrediente del amorfanatismo-se compone de un sufrimiento desgarrador: un líquido semejante a la savia del pino mane del corazón herido y sangre del sufrimiento fluye del estómago...El segundo ingrediente-crueldad-se compone de crítica despiadada: cada integrante de la pareja enamorada quiere desollar vivo al otro...El tercer ingrediente-frigidez-se compone de un silencio largo y pesado. Las emociones heladas hacen que la persona en amores se convierta en una estaca de hielo... (Mo Yan, 2002, 382-383, trad. Poljak)

Otro fenómeno que refleja este control del narrador en *Honggaoliang jiazhu* es la utilización masiva de las anticipaciones, una técnica muy usada en las novelas

tradicionales. Según el narratólogo Yang Yi (1997, 152), contrario a la preferencia de las retrospectivas en las tradiciones occidentales, los escritores chinos «no prestan atención, en primer lugar, a los detalles sobre una persona o un suceso, sino a las descripciones sistemáticas y macro-estructurales, llenas de sensaciones proféticas sobre la historia y la vida». Por eso, concluye el teórico, que «las prolepsis nunca han sido un punto débil, sino un punto fuerte»⁶⁸ en las narraciones tradicionales chinas. Ilustraremos con unos ejemplos las semejanzas y diferencias entre esta novela contemporánea y unas novelas clásicas en cuanto a los diferentes tipos de prolepsis:

Narraciones en los clásicos	Narraciones en <i>Honggaoliang jiazhu</i>	Comentarios
<p><u>风流灵巧招人怨，寿夭多因毁谤生、多情公子空悬念。</u> (Cao Xueqin & Gao E, 1996, 50)</p> <p><u>Su encanto y su inteligencia despiertan envidia y celos; las calumnias le traerán una muerte prematura. ¡Cuánto sufrirá en vano su enamorado dueño!</u> (Cao Xueqin, 2009a, 108)</p>	<p>一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。他跟着后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的队伍去胶平公路伏击日本人的汽车队。(Mo Yan, 2012a, 1)</p> <p>Noveno día del octavo mes lunar de 1939. Mi padre, <u>hijo de un bandido</u> y con catorce años apenas, se unía a las tropas del comandante Yu Zhan'ao, <u>un hombre destinado a convertirse en héroe legendario</u>, para tender una emboscada a un convoy japonés en la carretera de</p>	<p>Es una prolepsis al principio de todo el relato. Antes de comenzar la narración, ambos narradores ya revelan los destinos de los protagonistas. En el primer caso, nos predice dos informaciones importantes:</p> <p>1) Qingwen 晴雯 moriría por las calumnias;</p> <p>2) Baoyu 宝玉 le echaría mucho de menos después de su muerte.</p> <p>En el segundo, también nos proporciona informaciones clave sobre el destino de los personajes:</p>

⁶⁸ «...他们的作品不是首先注意到一人一事的局部细描，而是在宏观操作中充满对历史、人生的透视感和预言感。于是，预叙也就不是其弱项而是其强项». T. de la A.

	<p>Jiao Ping. (Mo Yan, 2002, 9, trad. Poljak)</p>	<p>1) El abuelo era un bandido; 2) El abuelo luego se convertirá en un héroe famoso.</p>
<p>后来宋清生一子宋安平，应过科举，官至秘书学士，<u>这是后话</u>。(Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 2002c, 1369)</p> <p>En los años siguientes el hijo de Song Qing, Song Anping, luego de calificarse en los exámenes imperiales, fue nombrado secretario de letrados. <u>Pero esto fue más tarde</u>. (Shi Nai'an & Luo Guanzhong, 1992d, 491-492, trad. Láuer & McLauchlan)</p>	<p>据说我这个二奶奶也不是盏省油的灯，奶奶惧他五分——<u>这都是以后一定要完全彻底说清楚的事情</u>——二奶奶为我生过一个小姑姑，一九三八年，日本兵用刺刀把我小姑姑挑了，一群日本兵把我二奶奶给轮奸了——<u>这也是以后要完全彻底说清楚的事情</u>。(Mo Yan, 2012a, 166)</p> <p>Todos decían que esa segunda abuela mía no era ninguna violeta pudibunda y que la abuela le tenía miedo; <u>pero esto es algo sobre lo que hablaré más adelante</u>. La segunda abuela tuvo de mi abuelo una hija, mi tía. En agosto de 1938, los soldados japoneses la mataron con una bayoneta y varios de ellos guardaron turnos para violarla, <u>pero también</u></p>	<p>Es una prolepsis introducida por una frase usada. Por un lado, se ve claramente la imitación de Mo Yan de la frase <i>zheshi houhua</i> 这是后话 [esto fue más tarde] y la forma muy sintética de resumir la vida de una persona. Por el otro, en las narraciones tradicionales, una vez dicha la frase <i>zheshi houhua</i>, generalmente el narrador no vuelve a mencionar este suceso, pero en <i>Honggaoliang jiazhu</i>, las prolepsis se parecen más a profecías: el narrador nos informa primero el destino del personaje, y luego en otros capítulos realmente vuelve a contar los detalles.</p>

	<p><u>hablaré de esto más adelante.</u> (Mo Yan, 2002, 238, trad. Poljak)</p>	
<p>眼见不日又有一件非常喜事，真是烈火烹油，鲜花着锦之盛。要知道，也不过是瞬间的繁华，一时的欢乐，万不可忘了那‘盛筵必散’的俗语。(Cao Xueqin & Gao E, 1996, 112-113)</p> <p>Pronto ocurrirá algo maravilloso que echará aceite al fuego y añadirá flores al brocado, pero no será sino un destello, un segundo pletórico. Pase lo que pase, tía, no olvide usted el viejo proverbio: «Siempre se acaban los festines, por abundantes que sean». (Cao Xueqin, 2009a, 223)</p>	<p>...命运为他安排的更残酷的结局，已在前面路口上，胸有成竹地对他冷笑着。(Mo Yan, 2012a, 170)</p> <p>Pero ya era demasiado tarde, porque el destino lo había sentenciado a tener un final cruel y lo estaba esperando camino abajo, con una sonrisa fría en los labios. (Mo Yan, 2002, 243, trad. Poljak)</p>	<p>Son prolepsis implícitas. Ambas prolepsis tienen como objetivo provocar la curiosidad a los lectores. En el primer caso, algo que sucederá pronto va a prosperar aún más la familia, pero al final desaparecerán todos los poderes junto con la riqueza; en el segundo, algo más cruel le va a suceder a Yu Zhan'ao. Este <i>algo</i> atrae a los lectores a seguir leyendo para descubrir cómo se llega a este fin.</p>

Cuadro 24. Prolepsis en *Honggaoliang* y en novelas clásicas

Cabe mencionar que, a pesar de las mismas preferencias a las anticipaciones, en las novelas clásicas, los narradores suelen situarlas en los primeros capítulos del libro (en el caso de *Honglouloumeng*), e incluso poner especialmente una *xiezi* (楔子) [prólogo] para esta necesidad (en el caso de *Shuihuzhuan*), pero en *Honggaoliang jiazhu* las prolepsis son dispersas en todo el libro, haciendo que los lectores salten de un período al otro, formando un efecto laberíntico, circular y mítico en cuanto al tiempo. Además, a diferencia de las

prolepsis generalmente implícitas e incluso metafóricas (como los poemas que predicen, de forma adivinadora, el destino de los personajes en *Honglouloumeng*), las anticipaciones en la novela de Mo Yan son más explícitas y nunca se parecen a adivinanzas, porque el narrador es miembro de la familia, y naturalmente su narración sobre el destino de los abuelos y los padres es sencilla y llana, como si estuviera recordando la vida de los familiares con afecto y amor.

Por último, la consanguineidad que tiene el narrador *yo* con sus antepasados le dan el privilegio de entrar en el mundo interior de los personajes, hecho que recompensa las limitaciones que tiene un narrador personaje facilitando más su control sobre la narración. Por ejemplo, nadie podía saber tan detalladamente las ilusiones que tenía la abuela cuando estaba a punto de morir, pero el narrador las describe sin ningún problema. En realidad, bajo el punto de vista narratológico, este narrador *yo* es un narrador personaje-testigo que debería saber solamente lo que ve y lo que oye, pero cuenta con tanta omnisciencia que le permite saber más que todos los personajes y resulta tener focalización cero (narrador > personaje). Esta paradoja se soluciona también mediante la conexión consanguínea, o la creencia de que los pensamientos de los familiares se interrelacionan:

父亲，一九五七年，你躲在我家里间屋里那个地洞里时，...你想到你的父亲我的爷爷在那时刻想到了什么，我的幻想紧迫着你的幻想，你的幻想紧迫着爷爷的思维。(Mo Yan, 2012a, 169)

Padre, cuando tú te escondías en el hoyo que cavamos para ti en el suelo de nuestra casa, en 1957,... preguntándote qué pasaría en ese momento por la cabeza de tu padre, mi abuelo. Y es que mis fantasías iban tras ti cuando las tuyas iban tras el abuelo. (Mo Yan, 2002, 243, trad. Poljak)

Esa habilidad extraordinaria parecida a la telepatía posibilita la narración del narrador testigo, y también refleja la importancia de los lazos familiares en la cultura china. Demuestra la creencia de que la consanguineidad produce lazos especiales y efectos sobrenaturales, como lo ocurrido en los mitos y cuentos fantásticos de los ancestros del clan, donde los antepasados de una familia la vigilan y la protegen.

Para resumir, en el sentido narratológico, en la novela *Honggaoliang jiazou* hay dos aspectos destacados: el desorden temporal generalizado, y el narrador externo que cuenta con omnisciencia. Esas dos características llevan rasgos de las narraciones clásicas, y tienen la función de situar a los lectores en un tiempo-espacio mítico, donde el tiempo no es lineal sino circular, dominado por la conexión consanguínea sobrenatural.

7.2 Desconstrucción e ironía: el caso de *Guaxiang*

Como hemos señalado en apartados anteriores, el culto al héroe se remonta a la época tan antigua como la de los mitos, y consiste en el culto más frecuente y firme de la vida social y cultural de los seres humanos. Los héroes son, en realidad, santos que no necesariamente tienen algo que ver con la religión, y que pueden aparecer en cualquier sector de la sociedad. La culminación de este culto a héroes reside en el culto a los líderes del Estado.

En China, incluso antes de la fundación de la RPCh, ya iba apareciendo el culto al entonces presidente del Partido Comunista, Mao Zedong. En el Séptimo Congreso del Partido Comunista de China del año 1945, le alabaron de ser el líder, el revolucionario, el político, el teórico y el científico más grande en China de todos los tiempos. Aparecieron desde entonces estampillas y carteles con su foto, y se cantaron canciones que lo comparaban al sol (por ejemplo, en la canción llamada *Dongfanghong* 东方红, lit. el rojo del oriente). Después de la proclamación de la nueva República Popular, ese culto se hizo cada vez más popular. En el año 1958, en la Reunión de Chengdu 成都, donde se reunieron los encargados de las provincias, el secretario general de la zona del Este de China, Ke Qingshi 柯庆施, declaró en su discurso:

我们对毛主席的信仰要信仰到迷信的程度，对毛主席的服从要服从到盲从的程度。(Li Jinping, 2006)

Nuestra fe en el presidente Mao tiene que ser incondicional. Lo tenemos que obedecer ciegamente. (T. de la A.)

Ese culto al presidente fue igual que el que había rendido el pueblo a los emperadores. Consignas como *Maozhuxi wansui* (毛主席万岁) [viva el presidente Mao] se corearon por todo el país. En el año 1964, incluso se publicó un libro llamado *Maozhuxi yulu* 毛主席语录 [Citas del presidente Mao], más conocido mundialmente como el *Libro rojo de Mao*. En ese librito con cubierta de color rojo se recogían las citas y discursos de Mao, y fue denominado luego como el *Hongbaoshu* 红宝书 [lit. libro del tesoro rojo], cuyo aprendizaje fue obligatorio en todo el país: los colegios, los lugares de trabajo, etc. Durante la Revolución Cultural, ese culto se culminó, y todo lo relacionado a ese líder del país, como, por ejemplo, su foto, su imagen y su nombre, fue consagrado. El propio escritor Mo Yan mencionó en su novela una anécdota sobre cómo un hombre fue

condenado a ocho años de prisión por haber envuelto un pescado en un periódico con el retrato de Mao:

...太平屯那个李仁顺，用印有毛主席宝像的报纸包了一条咸鱼，就判了八年，现在还在沙滩农场劳改... (Mo Yan, 2012j, 193)

...pero no debes olvidar que Li Renshun, de la aldea de Taiping, envolvió un pescado en un periódico con el retrato tesoro⁶⁹ del Presidente Mao y fue condenado a ocho años. Ahora mismo, mientras hablo, está realizando trabajos forzados. (Mo Yan, 2009, 319, trad. Ossés)

El cuento que analizamos, *Guaxiang*, forma precisamente una ironía sobre ese culto. En la primera parte del cuento, se presenta brevemente la costumbre del pueblo natal del narrador de colgar en cada casa, en los días festivos del año nuevo según el calendario lunar, un dibujo de figuras de los ancestros para rendir culto a ellos. Concluyó que ese dibujo, junto con las ofrendas y candelas puestas delante del dibujo, formaron parte muy importante de esa fiesta, produciendo atmósferas misteriosas y solemnes. Luego ese narrador, un niño de unos diez años, contó en primera persona que su padre, llamado Pi Fahong 皮发红 [lit. piel roja], quien se había convertido en el líder de la *geming weiyuanhui* (革命委员会) [lit. comisión revolucionaria] al empezar la Revolución Cultural, ordenó que se quemaran todos esos dibujos de los ancestros, que representaban costumbres antiguas y atrasadas para sustituirlos por un dibujo del presidente Mao. Lo irónico era que, delante de ese dibujo del presidente, también había que poner ofrendas de acuerdo con las costumbres atrasadas:

至于供品，当然要摆，不但要摆，而且要摆得比往年丰盛，因为没有毛主席，就没有我们贫下中农今天的好日子。(Mo Yan, 2012m, 456)

Por supuesto hay que poner las ofrendas, que tienen que ser más ricas aún que las de los años pasados, porque sin el presidente Mao, nosotros, los campesinos pobres, no viviríamos una vida tan feliz. (T. de la A.)

En los siguientes párrafos, bajo el punto de vista de ese narrador, que era un niño listo y travieso, descubrimos más aún lo ridículo que era ese culto al líder del Estado, que siempre declaraba que los comunistas tenían que ser ateos. En realidad, prohibir que se colgaran los dibujos de los ancestros del pueblo supone simplemente cambiar la figura para rendir culto, sin corregir ni las costumbres atrasadas ni las supersticiones:

⁶⁹ Igual que el *Hongbaoshu*, la denominada *baoxiang* (宝像) [retrato tesoro] se utilizaba sólo para referirse a fotos y dibujos de Mao Zedong.

皮发红用四个图钉，把毛主席的宝像钉在了墙上。然后，他和我一起，从炕头上，把娘做好了八个供碗，摆放在桌子上。摆筷子时，我说：“爹，只有毛主席一个人，摆那么多筷子干什么？”

Pi Fahong fijó el retrato tesoro del presidente Mao en la pared con cuatro chinchetas. Después, colocó en la mesa, con mi ayuda, los ocho platos especiales para rendir culto que mi madre había preparado. Cuando colocábamos los palillos, le pregunté: -Padre, para una sola persona, el presidente Mao, ¿por qué hemos colocado tantos palillos?

“毛主席一家为革命牺牲了六个亲人，他们都要来吃呢。”皮发红说。

-En la familia del presidente Mao murieron seis personas por la causa revolucionaria, y todos ellos van a venir a comer.- Dijo Pi Fahong.

“烧家堂轴子时，你不是说人死了没有灵魂吗？没有灵魂，他们怎么能来吃？”

-Cuando quemamos los dibujos de los ancestros, ¿no fuiste tú quien dijo que después de la muerte no existían fantasmas? Si no existen, ¿cómo pueden venir a comer?

“毛主席家的人不一样。”

-Los familiares del presidente Mao son diferentes.

“毛主席家的人不是人吗？”(ibíd., 463)

-¿Los miembros de la familia del presidente Mao no son seres humanos? (T. de la A.)

Uno de los rasgos característicos más destacados en este cuento es justamente ese punto de vista infantil. Por un lado, como lo ocurrido en la fábula *El traje nuevo del emperador*, los adultos sí se dieron cuenta de lo irrazonable y lo ridículo que era el suceso, pero sólo los niños se atrevieron a decirlo. En el ejemplo que arriba mencionamos, el niño lanzó dos preguntas agudas contra las declaraciones de su padre: primero, ¿por qué los fantasmas de la familia del presidente Mao podían venir a comer las ofrendas, si según las teorías comunistas, no existían fantasmas? Segundo, siendo todos seres humanos, ¿por qué eran tan diferentes los familiares del presidente Mao para que sus espíritus siguieran existiendo después de la muerte? En realidad, esas preguntas demuestran que, aunque según la propaganda del gobierno, China era ya una república donde la gente se había librado de las costumbres atrasadas, la gente común, en realidad, veneraba al presidente Mao según los ritos tradicionales, con los cuales había rendido culto durante cientos de años a los emperadores antiguos quienes se proclamaban *tianzi* (天子) [lit. hijo del cielo] y *wansui* (万岁) [lit. el que goza de longevidad de diez mil años]. Por otro lado, el hecho

de que incluso un niño pudiera descubrir errores y contradicciones en las órdenes y comportamientos del líder de la comisión revolucionaria, mientras que los demás se vieran obligados a callarse y a obedecer, reflejó la atmósfera tensa y depresiva de aquella época. El escritor ironiza incluso con los nobles motivos ideológicos de librar una revolución, listando los beneficios que obtuvo la familia del narrador por la llegada al poder del padre:

“...革命，不是挺好吗?”皮发红指指院子里那圈明瓦亮的大金鹿，说，“不革命，能有大金鹿吗?”又指指娘腿上的条绒裤子，“不革命，你能穿上条绒裤子吗?”然后问我，“皮钱，你说，革命好不好?”

-...la revolución es buena, ¿verdad?- Dijo Pi Fahong señalando con el dedo la bicicleta de la marca de Gran Ciervo Dorado en el patio. -Sin la revolución, ¿seríamos capaces de tener ese Gran Ciervo Dorado?- Señaló también los pantalones de pana de mi madre, diciendo: - sin la revolución, ¿podrías vestirte con ellos? - Luego me preguntó: -Pi Qian, ahora me dices, ¿te parece buena esa revolución?

“很好，好极了，”我说，“革命很热闹，革命很流氓，不革命，你哪里能摸到翠竹姑姑的屁股?” (ibíd., 464)

-Muy buena, estupenda,- dije- la revolución es divertida, la revolución es canalla; sin ella, ¿cómo puedes acariciar el culo de la señorita Cuizhu? (T. de la A.)

En los siguientes capítulos del cuento, el escritor describe lo que encontraron en plena Noche Vieja Pi Fahong y su hijo paseando por los callejones después de haber huido de la casa por la furia de su mujer, quien se enteró del comportamiento de su marido de propasarse con la señorita Cuizhu. Debido a la prohibición de la Comisión Revolucionaria, la gente no podía celebrar el año nuevo según las viejas costumbres, así que las calles quedaron silenciosas y desiertas. Se encontraron con la viuda apellidada Wanzhang 万张, quien tuvo cuatro hijos entre los cuales dos eran soldados del ejército comunista, y los otros dos, del ejército Kuomintang. Todos ellos fueron matados en la guerra civil, pero debido a la identidad de los dos del Kuomintang, la viuda no podía gozar del trato preferencial destinado a los familiares de los mártires. El encuentro con esa viuda miserable estaba rodeado por una atmósfera misteriosa y lúgubre:

“我听人说，到了半夜时，这条胡同里就会出来一头小黑驴，来回乱跑，脖子上的铃铎，叮叮咚咚地响。我还听人说，有一个小货郎，挑着担子，来回走，但这个货郎，只有两条腿，看不到他的上身。” (ibíd., 466)

-Se dice que a medianoche, en este callejón aparece un burro negro que corre sin dirección fija, con la campanilla que se cuelga en su cuello tintineando. También he oído decir que un vendedor ambulante anda por este callejón con su palanca en los hombros, quien sólo tiene piernas, pero no cuerpo de arriba.

又是一阵邪风，从绝户胡同里刮出来。风里挟带着一股子屠戮牲畜的血腥气味，还有一股子燎烧毛发的焦糊味道。好像这条胡同里，有一家屠场。我感到脖子后边一阵阵冒凉气，头皮一炸一炸的。(ibíd., 468)

Otro viento malicioso sopló desde el callejón, que se llevó un olor sangriento de animales matados y de pelos quemados, como si hubiera un matadero allí. Sentí frío en el cuello, y mi cabeza estuvo a punto de estallar. (T. de la A.)

Esta atmósfera fantástica y terrorífica se iba intensificando cuando el niño y su padre seguían su paseo. Curiosamente, después de haber vivido momentos tan lúgubres, el padre decidió entrar más en el callejón tomando la mano del niño con mucha fuerza, «como si fuera poseído por un fantasma» (Mo Yan, 2012m, 456)⁷⁰. El niño, ya muy asustado por la oscuridad y los fantasmas que había imaginado, no podía huir por sí mismo. Los dos se encontraron con el primo menor del padre, Pi Faqing 皮发青 [lit. piel verde]. Entraron en su casa y descubrieron que en el patio estaban colocadas muchas figuras de papel, que se utilizaban tradicionalmente como ofrendas en los funerales porque se creía que, al ser quemadas, entrarían en el inframundo para acompañar y servir a los muertos. Les contó el primo que tuvo un sueño en el cual el presidente Mao le dijo que no quería sustituir los dibujos de los ancestros ni aceptar ofrendas, porque esos ritos eran para los muertos. En ese momento el cielo ya se oscureció por completo, y esas figuras relacionadas al mundo del más allá aumentaron aún más la atmósfera lúgubre:

这时，一阵阴凉潮湿的风从院子里刮进来，那些排列在院子两侧的纸糊的大人物发出一阵簌簌落落的声音，中间似乎还夹杂着嗤嗤的冷笑。我的头发直竖起来，脊梁沟里冷飕飕的。(ibíd., 470-471)

En ese momento, el viento frío y húmedo sopló en el patio, y las figuras de papel colocadas a los dos lados del patio produjeron crujidos que se mezclaron probablemente con risas sarcásticas. Mis pelos empezaron a levantarse y sentí frío en la espalda. (T. de la A.)

La narración alcanza su clímax con una pelea muy extraña entre los primos: los dos se acusaron mutuamente de haber golpeado al otro, pero ninguno admitió que lo había hecho. En una noche tan misteriosa, tanto el niño como su padre atribuyeron esos golpes

⁷⁰ «好像鬼附了他的身». T. de la A.

a los fantasmas que, según las antiguas creencias, regresaban a sus casas en la Noche Vieja para celebrar la fiesta con su familia. Debido a la prohibición de la Comisión Revolucionaria de colocar dibujos de los ancestros, esos fantasmas no podían encontrar sus casas y, por lo tanto, estaban vagando por las calles. Huyeron del patio como si fueran perseguidos.

El cuento termina con una leyenda fantástica que luego se propagó por todo el pueblo: en la Noche Vieja, a la casa de Pi Fahong llegó un grupo de personas vestidas de abrigos militares. Uno de ellos entró en la casa y vio el dibujo del presidente Mao y las ofrendas. Con una risa sarcástica, se quitó la mascarilla, así que se le pudo ver el lunar en la barbilla, que era la característica más destacada de la apariencia de Mao Zedong. Le reprochó a Pi Fahong, con un acento muy típico de la Provincia de Hunan, provincia natal de ese presidente, que todavía estaba vivo, así que no debía de ninguna manera colgar su retrato y darle ofrendas. Se decía que, al oír eso, Pi Fahong, muy asustado, se arrodilló enseguida y tocó varias veces el suelo con la frente. Esa leyenda tiene su origen aparentemente en las críticas que hizo el primo Pi Faqing por la idea de sustituir los dibujos de los ancestros por el retrato de Mao, a las cuales el escritor añade elementos nuevos y sobrenaturales, por ejemplo, la capacidad mágica de los héroes en los cuentos maravillosos, en este caso el presidente Mao, de cubrir distancias largas en un instante, llegando así a cualquier lugar según su necesidad. El comportamiento irrisorio de Pi Fahong de arrodillarse con temor representa el fracaso por completo de su idea ridícula de colgar el retrato del presidente en plena Noche Vieja como si fuera un dios. La creación y la circulación de ese cuento por el pueblo insinúan la insatisfacción de la gente por la prohibición tan brutal de los cultos a los ancestros y, en un sentido más amplio, por la destrucción de los valores tradicionales.

En este cuento corto, el escritor mezcla elementos variados como costumbres tradicionales, culto a los ancestros, y escenas típicas de la Revolución Cultural como, por ejemplo, la quema de los objetos de *sijiu* (四旧) [lit. los cuatro viejos, refiriéndose a los viejos pensamientos, culturas, costumbres y hábitos]. Con tantos elementos, la ironía se realiza mediante dos contrastes principales:

1) Contraste entre la destrucción de viejas supersticiones y la creación de las nuevas. Este contraste forma el tema central del cuento. Los dibujos de los ancestros que la gente solía colgar en la Noche Vieja representan las primeras, y el retrato del presidente Mao,

las segundas. El escritor añade muchos detalles parecidos para destacar la homogeneidad la naturaleza de los dos cultos. Por ejemplo, así describe la importancia del culto a los ancestros para la gente del pueblo:

这家堂轴子，在人们的心目中，是绝对不容亵渎的神圣物品，它代表着祖先，代表着福荫，尽管迫于形势，不得不拿出来，但人们心中，还是很沉重，很罪疚。(Mo Yan, 2012m, 456)

Los dibujos de los ancestros, según creía la gente, eran objetos sagrados que nunca deberían ser profanados. Representaban los ancestros y la buena suerte que ellos podrían traer. Aunque tenía que entregarlos por la orden, cada uno sentía pesadez y culpabilidad. (T. de la A.)

Con el retrato del presidente Mao, escribe:

前排的人，把夹在胳膊弯子里的毛主席像松散开，拿在手里，扇着扑到面前的黑烟。我父亲皮发红指点着那些人，怒吼：

“你们，怎么敢把宝像那样?!”

那些人顿时觉悟，慌忙把手中的宝像卷拢，依旧夹在胳膊弯子里。(ibíd., 457)

Las personas que estaban más cerca del fuego sacaron el retrato del presidente Mao que habían puesto debajo del sobaco para aventar el humo negro. Mi padre Pi Fahong les señaló con el dedo y gritó:

-¿Cómo os atrevéis a usar el retrato tesoro para eso?

De inmediato, se dieron cuenta de su error y enrollaron rápidamente el retrato para ponerlo como antes debajo del sobaco. (T. de la A.)

Estas descripciones similares demuestran que, incluso con la propaganda de la ideología comunista, atea y revolucionaria, no se cambia para nada la superstición de que todo lo relacionado con los héroes, incluso un dibujo sin vida, es sagrado y debe ser protegido y venerado. El contraste entre las propagandas del gobierno de romper con la cultura vieja, y el culto al líder del país que sigue prácticamente igual que los cultos antiguos a los ancestros y a los emperadores, aumenta aún más el sentido de la ironía. Además de ese tema central, existen contrastes menos llamativos, pero también interesantes. Primero, el padre había sido un vagabundo y bebedor, pero gracias a la nueva clasificación social después de la fundación de la República (fue clasificado como *pinnong* (贫农) [campesino pobre], clase social a la que el Partido Comunista asignó mucha importancia), llegó al poder tras empezar la Revolución Cultural. Segundo, antes de la eliminación de las viejas costumbres, la Noche Vieja fue una noche feliz y animada,

mientras que, sin las celebraciones, la pasaron todos en una atmósfera lúgubre. Por último, el padre declaró que lo que había hecho sirvió para una causa grandiosa que era la revolución, pero en realidad utilizó el poder que tenía para enriquecerse y para coquetear con las mujeres y, además, no tenía ni vergüenza por haber hecho eso.

2) Contraste entre el punto de vista infantil y la perspectiva de los adultos. La escritura irónica de ese cuento se hace viable gracias a la identidad del narrador. Según la teoría de Bal (2009, 128-130), el narrador en primera persona de ese cuento pertenece a la categoría de *narrador personaje*, quien se sitúa dentro de la historia y está participando en ella, así que sus comportamientos pueden afectar el desarrollo de la historia, generando una sensación de veracidad para los lectores siendo una ficción. Lo que también ayuda en la escritura de la historia es la focalización infantil.

En nuestro caso, el niño tiene prácticamente dos tipos de focalizaciones. La primera es el punto de vista retrospectivo, con el cual recuerda con cariño las costumbres de colgar dibujos de los ancestros y de poner ofrendas para celebrar la Fiesta de la Primavera junto con los fantasmas de los ancestros:

到了晚间，点燃香烛，烛光摇曳，香烟缭绕，轴子上那些大红大紫的人物，一个个闪烁着奇光异彩，非常遥远，非常神秘，传达着来自另外一个世界的信息。家堂轴子，和供桌上的供品、香烛，几乎就是我童年记忆中春节的全部，神秘的氛围，庄严的感觉，都从这里产生。(Mo Yan, 2012m, 455)

Por la noche, cuando se encendían los inciensos y las velas, con la luz meciedo y el humo volando en el aire, los personajes en los dibujos pintados de colores llamativos brillaban de forma milagrosa. Parecían que estuvieran muy lejos y que fueran muy misteriosos, transmitiendo informaciones del mundo del más allá. Esos dibujos de los ancestros, junto con las ofrendas, los inciensos y las velas, eran casi mi único recuerdo infantil sobre la Fiesta de la Primavera, y de ellos surgieron ambientes misteriosos y sensaciones solemnes. (T. de la A.)

La segunda perspectiva es la del niño de aquel entonces, quien tenía unos diez años y era hijo del líder de la comisión revolucionaria del pueblo. En este caso, el focalizador sabe lo mismo que el personaje, y sus conocimientos no pueden superar el nivel de un niño. Gracias a esa identidad, por un lado, pudo saber los comportamientos hipócritas en privado de su padre, que contaba con el poder máximo del pueblo y, además, se atrevió a hacerle preguntas agudas al padre cuestionando el culto al presidente Mao, hecho que se tomaba como un delito en aquel entonces. Por otro lado, siendo un niño, la imaginación

le hizo creer más en el mundo del más allá y en la existencia de los fantasmas porque, como declaró antes como un adulto, el ambiente misterioso de la Noche Vieja siempre le impresionaron mucho durante la infancia. Con esa perspectiva infantil, el escritor no tiene que señalar con exactitud si de verdad fueron los fantasmas quienes golpearon a los dos primos, ni explicar por qué sopló siempre un viento frío y lúgubre aquella noche, porque todo eso podía ser resultado del temor causado por la rica imaginación de un niño.

En fin, en ese cuento el escritor intenta destruir el mito moderno representado por el culto al entonces líder del Estado, el presidente Mao, señalando con ironía lo ridículo que era el nuevo rito inventado para rendir homenaje a ese héroe moderno. Esos ritos, por ejemplo, de poner ofrendas delante de su retrato, son casi idénticos de los antiguos ritos que rinden culto a los dioses y ancestros de la familia, aunque el gobierno siempre le anima a la gente a romperse con los denominados *sijiu*. Es un cuento bastante humorístico, lleno de sátiras que ponen en ridículo al líder de la aldea por no tener talento para gobernar, y por tomar la Revolución Cultural solamente como una oportunidad para llegar al poder y enriquecerse. Se trata, al fin y al cabo, de una miniatura de la China de aquel período frenético, caótico y ridículo.

TERCERA PARTE: ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICOS

8. BREVE INTRODUCCIÓN DE LAS TRADUCCIONES DE MO YAN

Mo Yan es uno de los escritores chinos más traducidos en todo el mundo hasta hoy en día. Hasta finales del año 2019, sus obras han sido traducidas a 38 lenguas, y listamos en la tabla de abajo los idiomas a los que han sido traducidas más de cinco obras suyas (no contamos re-traducciones, reimpressiones ni colecciones de cuentos en las cuales sólo aparecen uno o dos cuentos suyos)⁷¹:

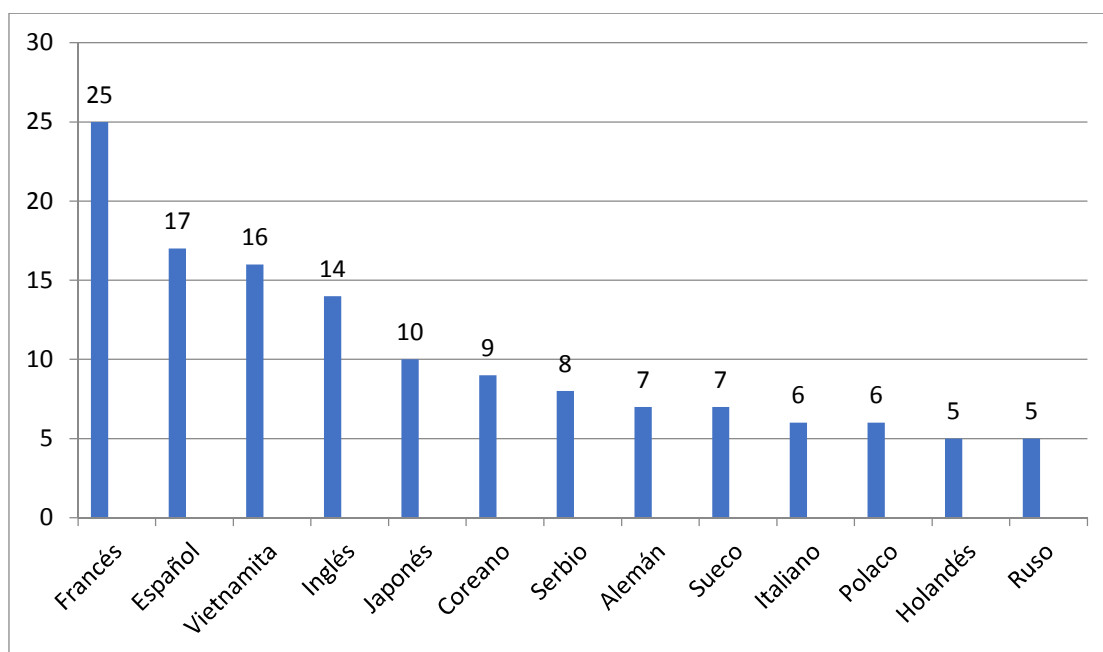


Gráfico 25. Números de obras de Mo Yan traducidas a lenguas extranjeras. Fuente: elaboración propia con base de datos de WorldCat.

Se puede ver, según los datos de esta tabla, que Francia es el país en el que se han traducido más obras de Mo Yan, seguido por España y Vietnam. Desde el año 1990, cuando se publicó en Francia las primeras dos traducciones *La mélopée de l'ail*

⁷¹ Los datos sobre las ediciones fueron encontrados en <https://www.worldcat.org/>, un catálogo en línea gestionado por el OCLC (Online Computer Library Center) y considerado como el mayor catálogo en línea del mundo. Aunque es imposible cubrir todos los libros publicados, esos datos nos ayudan a conocer a grandes rasgos la situación de traducción de las obras de Mo Yan.

paradisíaca: roman y *Le clan du sorgho: roman*, en este país el escritor chino ha gozado de mucha popularidad. En el resto del mundo occidental, los otros dos idiomas más populares en la traducción de Mo Yan son el español y el inglés.

Haremos primero un repaso de las obras traducidas al inglés, porque muchas de las traducciones castellanas se han basado, no en la versión original china, sino en la inglesa. Luego presentaremos más detalladamente la situación de las traducciones españolas.

8.1 Las traducciones al inglés

En el mundo anglófono, existen principalmente tres tipos de publicación de las obras de Mo Yan:

- 1) Monografías, que incluyen colecciones de cuentos y novelas;
- 2) Antologías de cuentos de escritores contemporáneos chinos que abarcan algunas de sus obras;
- 3) Revistas literarias como *Chinese Literature*.

Entre estas tres maneras de traducción e introducción, la primera es sin duda la más importante. A continuación, presentaremos las monografías traducidas al inglés:

Título en chino	Título en inglés	Traductor/ra	Editorial (es) y año (s) de publicación
<i>Honggaoliang</i> 红高粱	<i>Red sorghum: a novel of China</i>	Howard Goldblatt	Arrow Books, 1992, 2003, 2012 Heinemann, 1992, 1993 Penguin ⁷² , 1993, 1994, 1995 Minerva, 1994 Cornerstone Digital, 2012

⁷² Las editoriales pertenecientes a Penguin incluye editoriales como Viking Press (New York), y en esta tesis no indicamos el nombre de esas sucursales aunque en algunos registros en Internet aparecen su nombre en lugar de Penguin.

/	<i>Explosion and other stories</i>	Janice Wickeri (ed.)	Chinese University Press, 1991, 1993
<i>Tiantang suantaizhige</i> 天堂蒜薹之歌	<i>The garlic ballads: a novel</i>	Howard Goldblatt	Arcade, 1988, 1995, 2005, 2006, 2011, 2012 Hamish Hamilton, 1995 Penguin, 1995, 1996, Methuen, 2006 Skyhorse Publishing, 2011
<i>Jiuguo</i> 酒国	<i>The Republic of Wine</i>	Howard Goldblatt	Arcade, 2000, 2011, 2012 Hamish Hamilton, 2000 Penguin, 2001, 2016 Skyhorse Publishing, 2012
<i>Shifu yuelaiyue youmo</i> 师傅越来越幽默	<i>Shifu, you'll do anything for a laugh</i>	Howard Goldblatt	Methuen, 2001, 2002, 2003 Arcade, 2001, 2003, 2011, 2012 W. W. Norton, 2011
<i>Fengru feitun</i> 丰乳肥臀	<i>Big breasts and wide hips: a novel</i>	Howard Goldblatt	Arcade, 1996, 2004, 2011, 2012 Methuen, 2004, 2005, 2006, Skyhorse Publishing, 2011
<i>Shengsi pilao</i> 生死疲劳	<i>Life and death a wearing me out: a novel</i>	Howard Goldblatt	Arcade, 2008, 2011, 2012 W. W. Norton, 2011 Skyhorse Publishing, 2011, 2012 China Writers Publishing House, 2012 Penguin, 2016
<i>Bian</i> 变	<i>Change</i>	Howard Goldblatt	Seagull, 2010, 2012

/	<i>Selected stories by Mo Yan</i>	(sin dato)	Chinese University Press, 2011
<i>Sishi yi pao</i> 四十一炮	<i>Pow!</i>	Howard Goldblatt	Seagull, 2012, 2013, 2014
<i>Tanxiangxing</i> 檀香刑	<i>Sandalwood death: a novel</i>	Howard Goldblatt	University of Oklahoma Press, 2011, 2013,
<i>Wa</i> 蛙	<i>Frog</i>	Howard Goldblatt	Hamish Hamilton, 2009, 2014, Penguin, 2014, 2015, 2016
<i>Baigou qiuqianjia</i> 白狗秋千架	<i>White dog and swing frame</i>	(Sin dato)	CCN Media, 2015
<i>Touming de hongluobo</i> 透明的红萝卜	<i>Radish</i>	Howard Goldblatt	Penguin, 2015, 2016

Cuadro 26. Monografías de Mo Yan traducidas al inglés. Fuente: elaboración propia con base de datos de WorldCat.

Entre estas obras, la que cuenta con más reimpressiones es *The garlic ballads: a novel*, que fue publicada once veces entre los años 1995 y 2012, por cinco editoriales. *Red sorghum: a novel of China* fue publicada diez veces entre los años 1992 y 2012, también por cinco editoriales. Entre las editoriales que han publicado su obra se destacan Penguin Books, editorial británica que se encuentra entre las más grandes del mundo anglófono, que publicó en total seis novelas y cuentos de este escritor chino; la editorial Arcade

publicó cinco novelas; la editorial Hamish Hamilton, una editorial importante del Reino Unido especializada en la publicación literaria, publicó tres de sus novelas⁷³.

Debido a la gran cantidad de obras que ha traducido Howard Goldblatt, no es exagerado decir que «anyone who reads Mo Yan in English is reading Howard Goldblatt»⁷⁴. Este traductor estadounidense, nacido en el año 1939, está especializado en la traducción de las ficciones escritas en chino al inglés. Empezó a estudiar el chino en Taiwán en los años sesenta cuando realizaba su servicio militar allí, y luego siguió su estudio en el Centro de Mandarín en el mismo lugar. Participó luego en programas de máster y doctorado en la Universidad del Estado de San Francisco en 1971 y en la Universidad de Indiana en el año 1974 respectivamente, obteniendo el título de doctorado en el campo del estudio chino. En los años ochenta tradujo una novela de Zhang Jie 张洁, y a partir de entonces comenzó su traducción de las obras literarias modernas y contemporáneas de China. Hasta ahora, ha publicado más de 40 novelas y colecciones de cuentos escritos originalmente en chino. Además de ser traductor, también es investigador de la literatura moderna y contemporánea china, siendo profesor de la Universidad de Notre Dame entre los años 2002 y 2011.⁷⁵

Además de traducir a numerosos escritores como Xiao Hong 萧红, Wang Anyi 王安忆, Jia Pingwa 贾平凹 y Su Tong 苏童, sin lugar a dudas, Mo Yan es uno de sus favoritos en su carrera traductora. En el año 1985, como recordó el propio traductor, leyó por primera vez un cuento de este escritor chino y le impresionó. A pocos meses se enteró de la publicación de la novela *Tiantang suantai zhige* y empezó a escribirle a Mo Yan cartas, y esta amistad se ha mantenido durante la traducción de muchas novelas, como, por ejemplo, *Red sorghum: a novel of China*. La comunicación y cooperación entre el escritor y el traductor resultan importantes en el mejoramiento de la calidad de los textos meta, y este traductor estadounidense se caracteriza justamente por los cambios que a veces parecen demasiado atrevidos con respecto al texto original. Una vez justificó estas

⁷³ Los datos fueron encontrados en <https://www.worldcat.org/>. Los datos de las editoriales se basan en Wikipedia (<https://www.wikipedia.org/>).

⁷⁴ <https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt/#>! Fecha de consulta: 15-07-2018.

⁷⁵ Los datos sobre la experiencia del traductor están de acuerdo con https://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Goldblatt#cite_note-fulltilt.ncu-1-4, la entrevista que hizo Andrea Lingenfelter <http://hctranslations.blogspot.com/2015/01/howard-goldblatt.html> y la información encontrada en la página web de la Universidad de Notre Dame <https://eastasian.nd.edu/news/professor-from-notre-dame-translates-nobel-winners-novels/>. Fecha de consulta: 12-7-2018.

adaptaciones alegando que lo que es bien recibido en China posiblemente no puede ser bien entendido en otros países:

He (Mo Yan) can't read the English, and he says, "It's not my novel anymore, it's yours. It's got my name and my copyright, but it belongs to you." ...He knows what we're doing for him—we're making him an international figure. He's grateful for that. And he also understands that not everything that is accepted in China is going to be accepted in another country.⁷⁶

Como investigador de la literatura china contemporánea, escribió varios artículos sobre el mundo literario de Mo Yan. Por ejemplo, en el denominado *The "saturnicon" forbidden food of Mo Yan* (Goldblatt, 2000), hizo varios comentarios sobre la novela *Jiuguo*. Este papel de investigador le ha ayudado a entender aún mejor la literatura y la cultura chinas, facilitando así su traducción.

En resumen, la traducción e introducción de Mo Yan en el mundo de habla inglesa empezó bastante temprano, en el año 1988. En esas traducciones que abarcan casi todas las obras importantes del escritor chino, el protagonista como traductor ha sido Howard Goldblatt, quien es al mismo tiempo investigador de la literatura contemporánea china. Sus ricas experiencias en la traducción e investigación en este campo garantizan la calidad de las versiones inglesas de las obras de Mo Yan, y sus traducciones han sido la base para muchas traducciones indirectas a otras lenguas.

8.2 Las traducciones al castellano

Hasta finales del año 2019, se han publicado 16 obras de Mo Yan en castellano. En la siguiente tabla listaremos los libros publicados⁷⁷:

Título en chino	Título en español	Traductor/ra	Lengua de traducción	Editorial (es) y año (s) de publicación
-----------------	-------------------	--------------	----------------------	-----------------------------------------

⁷⁶ Andrea Lingenfelter: *Howard Goldblatt on How the Navy Saved His Life and Why Literary Translation Matters*. <http://hctranslations.blogspot.com/2015/01/howard-goldblatt.html> Fecha de consulta: 12-7-2018.

⁷⁷ Los datos en esta tabla fueron obtenidos en la base de datos de libros editados en España. <http://www.mcu.es/web/ISBN/tituloSimpleDispatch.do> y https://www.worldcat.org/search?q=MO+YAN&fq=ln%3Aspa+%3E+ln%3Aspa+%3E+fm%3Afic&dblist=638&qt=sort&se=yr&sd=asc&qt=sort_yr_asc. Fecha de consulta: 15-7-2018.

红高粱	<i>Sorgo rojo</i>	Ana Poljak	Inglés	El Aleph Editores, 1992, 2002 El Aleph Océano, 2012
丰乳肥臀	<i>Grandes pechos, amplias caderas</i>	Mariano Peyrou Tubert	Chino	Kailas Editorial, 2007, 2013
天堂蒜薹之歌	<i>Las baladas del ajo</i>	Carlos Ossés	Inglés	Kailas Editorial, 2008, 2013
生死疲劳	<i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	Carlos Ossés	Inglés	Kailas Editorial, 2009, 2013
酒国	<i>La república del vino</i>	Cora Tiedra	Inglés	Kailas Editorial, 2010, 2013
师傅越来越幽默	<i>Shifu, harías cualquier cosa por divertirte</i>	Cora Tiedra	Inglés	Kailas Editorial, 2011, 2013
蛙	<i>Rana</i>	Li Yifan	Chino	Kailas Editorial 2011, 2013
变	<i>Cambios</i>	Anne-Hélène Suárez	Chino	Editorial Seix Barral, 2012 Planeta Chilena, 2014
四十一炮	<i>¡Boom!</i>	Li Yifan	Chino	Kailas Editorial, 2013, 2014

檀香刑	<i>El suplicio del aroma de sándalo</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2014
十三步	<i>Trece pasos</i>	Juan José Ciruela	Chino	Kailas Editorial, 2015
红树林	<i>El manglar</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2016
红高粱家族	<i>El clan del sorgo rojo</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2016
透明的红萝卜	<i>El rábano transparente</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2017
藏宝图	<i>El mapa del tesoro escondido</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2017
食草家族	<i>El clan de los herbívoros</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2018
筑路	<i>Una carretera en obras</i>	Blas Piñero	Chino	Kailas Editorial, 2019

Cuadro 27. Monografías de Mo Yan traducidas al español. Fuente: elaboración propia con Base de Datos de Libros Editados en España

Habiendo analizado estos datos de la tabla de arriba, descubrimos las siguientes características acerca de la situación de traducción de las obras de Mo Yan en el mundo hispánico:

1. Todos estos libros fueron publicados por primera vez en España, aunque algunos luego fueron editados en países latinoamericanos (en el caso de *Sorgo Rojo*, publicado en 2012 por El Aleph Océano en México D.F. y el de *Cambios*, publicado en 2014 por Planeta Chilena en Santiago de Chile).

2. Cinco de los 16 libros fueron traducidos desde el inglés, de la versión de Howard Goldblatt, y estas traducciones indirectas se encontraban en el período comprendido entre 1992 y 2011. En el año 1992, después de la publicación de la versión inglesa, se publicó la versión castellana de *Sorgo rojo*, que fue la primera introducción de Mo Yan en el mundo hispanico. A partir del año 2011, todas las traducciones se realizaron directamente del chino.

3) El año 2012 fue crítico en la introducción de las obras del escritor chino, cuando éste recibió el Premio Nobel de Literatura. Desde el año 2012 hasta ahora, se han traducido 10 libros suyos, mientras que entre los años 1992 y 2011, durante casi 20 años, sólo se tradujeron 7 obras. Además, desde ese año las editoriales volvieron a editar e imprimir masivamente las obras que habían publicado anteriormente.

4) La mayoría de los libros, en concreto, 12 de ellos, son novelas, pero en el año 2017 y el año 2019 se publicaron tres cuentos, no en una selección de cuentos sino como un pequeño libro.

5) En cuanto a los traductores, en contraposición a la situación en el mundo anglófono, participaron múltiples traductores en el proceso de traducción. En la etapa de traducción indirecta, la mayoría de ellos son profesionales en la traducción, pero no en la literatura china. Por ejemplo, la traductora Ana Poljak, quien tradujo por primera vez la obra de Mo Yan al español desde el inglés, había publicado nueve libros traducidos al castellano antes de traducir *Sorgo Rojo*, y entre estos nueve libros seis eran obras literarias. Había traducido tres libros de inglés, tres de italiano, dos de francés y uno de portugués, y ninguno de ellos tenía que ver con la literatura china. Pasó lo mismo con los otros dos traductores, Carlos Ossés y Cora Tiedra, que tradujeron desde el inglés con poca o ninguna experiencia en la traducción de literatura china⁷⁸. La situación mejoró cuando empezaron a aparecer traducciones directas del chino y cuando los sinólogos participaron en el proceso de traducción. Por ejemplo, antes de traducir a Mo Yan, la traductora Anne-Hélène Suárez había traducido bastantes poemas escritos en chino clásico y era profesora e investigadora especializada en la traducción chino-español de la Universidad Autónoma de Barcelona⁷⁹. El traductor Juan José Ciruela es profesor e investigador de lingüística

⁷⁸ Los datos fueron obtenidos en http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es.

⁷⁹ <http://pagines.uab.cat/asiaoriental/es/content/anne-h%C3%A9l%C3%A8ne-su%C3%A0rez-girard>.

china en la Universidad de Granada⁸⁰. El traductor Blas Piñero ha traducido la mayoría de las obras de Mo Yan directamente del chino, habiendo publicado también, entre otras obras, una traducción de una novela de Lao She 老舍 y una antología de la poesía moderna china⁸¹.

6) La editorial Kailas ocupa un lugar predominante en la traducción e introducción de las obras de Mo Yan. Entre las 16 obras publicadas, 14 de ellas fueron publicadas por esta editorial, fundada en el año 2004, que declara que se especializa en «la literatura y el pensamiento asiáticos», y que las tres colecciones más importantes de sus publicaciones son «ficción, no ficción e infantil»⁸².

⁸⁰ <http://linguisticayteoria.ugr.es/pages/profesorado/linguistica/jjciruela>.

⁸¹ http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es.

⁸² <https://www.kailas.es/quienes-somos.html>.

9. TRADUCCIONES DE LOS ELEMENTOS EXTRAORDINARIOS EN *JIUGUO* — VERSIÓN INGLESA Y VERSIÓN ESPAÑOLA

La traducción inglesa de esta novela *Jiuguo* fue publicada en el año 2000 y la española, en el año 2010, diez años más tarde. La edición inglesa fue traducida por el veterano traductor Howard Goldblatt, quien había tenido bastante experiencia en traducir obras de Mo Yan desde el año 1992 con la publicación de dos novelas suyas, *Red sorghum: a novel of China* y *The garlic ballads: a novel*. Ambas han contado con bastante popularidad, como demuestra la frecuencia de reimpressiones: diez y once veces respectivamente hasta el presente. A esa versión inglesa *The republic of wine* denominamos TM1 en los siguientes análisis.

La traducción española fue realizada por Cora Tiedra, basándose en la edición inglesa. Esta traductora había traducido entre los años 1998 y 1999 una obra de no ficción y dos novelas infantiles del escritor australiano Morris Gleitzman, todas desde la lengua inglesa⁸³. En comparación con el traductor estadounidense, un gran conocedor de la lengua y cultura chinas, la traductora española no había tenido experiencia en la traducción e investigación de la literatura china. A la versión castellana *La república del vino* denominamos TM2.

Para facilitar la lectura y simplificar las citas, al referirnos a ambos textos metas, el TM1 y el TM2, indicamos sólo el nombre del traductor omitiendo el nombre del escritor Mo Yan, por ejemplo: (trad. Goldblatt, 2016, página) y (trad. Tiedra, 2010, página).

⁸³ Fuente de datos:

Base de datos de libros editados en España:

[http://www.mcu.es/web/ISBN/tituloSimpleSearch.do?params.cisbnExt=¶ms.forzaQuery=N¶ms.cdispo=A&layout=busquedaisbn&language=es&prev_layout=busquedaisbn¶ms.orderByFormId=2¶ms.liConceptosExt\[0\].texto=CORA%20TIEDRA&TOTAL=53&POS=0&MAX=50&action=goToPage&PAGE=1](http://www.mcu.es/web/ISBN/tituloSimpleSearch.do?params.cisbnExt=¶ms.forzaQuery=N¶ms.cdispo=A&layout=busquedaisbn&language=es&prev_layout=busquedaisbn¶ms.orderByFormId=2¶ms.liConceptosExt[0].texto=CORA%20TIEDRA&TOTAL=53&POS=0&MAX=50&action=goToPage&PAGE=1)

9.1 Caracterización general de los textos meta: normas preliminares, iniciales y operacionales

La edición inglesa es, ante todo, una traducción íntegra del texto original. Contiene diez capítulos igual que el TO, y el traductor conserva tal y como es la estructura de la novela incluso el Capítulo X, donde el escritor Mo Yan omite todos los signos de puntuación con el fin de construir una atmósfera borrosa que se parece a los sueños. Como declara el propio traductor (Goldblatt, 2016, 46-47) en la nota del traductor que pone antes de que empiece la novela, ha sido fiel, en lo posible, a «Mo Yan's original, not entirely consistent, text». A continuación presentamos las normas que rigen esta versión traducida:

-Norma 1: Preferencia al exotismo. Dada la gran diferencia que existe entre la cultura original y la cultura meta, el traductor elige por destacar la faceta exótica de los elementos chinos en lugar de domesticarlos con los elementos correspondientes en la cultura receptora. Nos limitamos a proponer unos ejemplos en cuanto a la traducción de los nombres y tratamientos chinos.

Antes de que empiece la novela, el traductor (o posiblemente, los editores) añadió una nota para explicar la estructura de los nombres chinos: los nombres van después de los apellidos y no al revés, como en inglés. En la traducción del nombre del protagonista Ding Gou'er, observa esta norma. En chino, el conjunto del apellido y el nombre a veces tiene un significado. Así que, en contraposición a la costumbre en inglés, el traductor estadounidense, en algunos casos, evita separar los nombres de los apellidos e incluso intenta traducir este significado, formando así una impresión muy distinta a los nombres en inglés:

TO	Traducción literal	TM1	Comentarios
丁钩儿 Ding Gou'er	Hook	Ding Gou'er	El nombre <i>gou'er</i> , que significa literalmente <i>hook</i> en inglés, sirve prácticamente para describir la forma del carácter de su apellido Ding 丁. El traductor elige por una transliteración del apellido y del nombre.
金刚钻 Jin Gangzuan	Diamond	Diamond Jin	El traductor combina la traducción del significado de <i>jingangzuan</i> y la transliteración del apellido <i>Jin</i> .
小宝 Xiaobao	Little treasure	Little Treasure	El traductor traduce el significado del nombre.

Otro ejemplo de ese exotismo consiste en la transliteración de los tratamientos chinos y la conservación de la manera típica china de llamar a un oficial:

TO	TM1	Comentarios
爹，娘，你们洗他干什么？(Mo Yan, 68)	' <u>Die (father), Niang (mother)</u> , how come you're washing him! (trad. Goldblatt, 2016, 1079)	En lugar de poner simplemente los tratamientos existentes en inglés que traducirán perfectamente el significado del TO, el traductor emplea la transliteración de las palabras <i>die</i> (爹) y <i>niang</i> (娘), junto con paréntesis explicativos.
“金部长，来一段……” (Mo Yan, 2012f, 359)	'Let's hear some, <u>Deputy Head Jin</u> ,' Mo Yan proposes.	El traductor no usa el tratamiento <i>Mr. Jin</i> para mostrar el respeto, algo que corresponde mejor a las costumbres en inglés, sino traduce literalmente el TO

	(trad. Goldblatt, 2016, 5667-5668)	siguiendo la costumbre china de llamar a alguien por su cargo.
--	------------------------------------	----------------------------------------------------------------

-Norma 2: Preferencia a la adecuación. Aunque en muchos casos el traductor se ve obligado a cambiar e incluso eliminar algunas frases del TO, el TM1 es, al fin y al cabo, una traducción adecuada. Dada la extensión de la novela, expondremos sólo unos ejemplos para ilustrar esta conclusión:

TO	TM1	Comentarios
如果您是千里马，相信会有伯乐来发现 (Mo Yan, 2012f, 28)	If you are a true <u>'thousand-Li steed'</u> , I am confident there's a master groom somewhere out there for you. (trad. Goldblatt, 2016, 446-447)	La transliteración a propósito de la palabra <i>li</i> 里, antigua medida china, muestra que el traductor prefiere conservar el TO a acudir a una traducción más aceptable como <i>a perfect steed</i> .
战国时,易牙把儿子蒸熟献给齐桓公 (Mo Yan, 2012f, 86)	During <u>the Warring States period</u> , <u>Yi Ya</u> cooked and fed his son to <u>Duke Huan of Qi</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 1308-1309)	El traductor habría podido traducir el período de <i>Zhanguo</i> 战国 con la era anno Domini para facilitar el entendimiento de los receptores en lugar de una traducción literal <i>the Warring States period</i> , y <i>Qihuangong</i> 齐桓公, <i>Duke Huan of Qi</i> , habría podido ser traducido simplemente como <i>his lord</i> , porque la omisión de esa información no perjudica la comprensión del texto.
再上几辈还出过进士翰林什么的 (Mo Yan, 2012f, 147)	...in generations past there were scholars who had passed the imperial examinations and were <u>members of the Hanlin Academy</u> . (trad.	Habría podido usar la técnica de descripción, pero eligió una traducción más exótica y adecuada, conservando la formulación original

	Goldblatt, 2016, 2317-2318)	del nombre de esta academia nacional.
尤其是那一口包公，铜声铜气，不让 <u>裘盛戎</u> 。(Mo Yan, 2012f, 358)	You should hear him sing the part of the legendary Magistrate Bao. His stentorian voice is as good as <u>the great Qiu Shengxu</u> ⁸⁴ ! (trad. Goldblatt, 2016, 5666-5667)	Para los receptores que no conozcan tanto la cultura china, el nombre del cantante chino Qiu Shengrong habría podido ser sustituido por <i>the greatest Peking opera artist</i> . Sin embargo, el traductor conservó su nombre, añadiendo sólo una explicación de <i>the great</i> para facilitar el entendimiento de los lectores sobre su identidad.

-Norma 3: Ausencia de las notas y la utilización moderada de frases explicativas.

Uno de los rasgos característicos del TM1 es el hecho de que el traductor ha prescindido por completo de las notas a pie de página. A pesar de la gran cantidad de elementos culturales que existen en el TO y la gran diferencia entre la cultura original y la cultura meta, el traductor se niega a añadir notas. En una entrevista declaró esta actitud, riéndose de sí mismo:

In the main, however, I weigh the necessity of making every alien reference or concept clear to my reader; as often as not, I leave it unexplained, welcoming the reader to skip it, figure it out, or curse the translator.⁸⁵

Prescindir totalmente de las notas requiere, necesariamente, la adición de palabras o frases explicativas tanto entre paréntesis como sin ellos. Esta forma de añadir explicaciones, por un lado, evita que la lectura sea interrumpida frecuentemente por las notas excesivas que, desde el punto de vista funcionalista, no tienen mucho que ver con la narración principal; por el otro, para incorporarse mejor a la propia novela, estas frases explicativas, generalmente cortas, corren el riesgo de no aclarar suficientemente el significado de estos elementos culturales y de perjudicar la comprensión por parte de los lectores. Proponemos unos ejemplos:

⁸⁴ La traducción de este nombre es errónea. Tiene que ser Qiu Shengrong.

⁸⁵ <https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt/#>. Fecha de consulta: 2-12-2018.

TO	TM1	Comentarios
<p>白匪在外边打枪，吓得我直哆嗦。 (Mo Yan, 2012f, 249)</p>	<p>When the <u>Kuomintang “white bandits”</u> opened fire outside, I was quaking. (trad. Goldblatt, 2016, 3962)</p>	<p>La traducción literal es simplemente <i>white bandits</i>, nombre peyorativo que los comunistas utilizaron para llamar a los soldados del Kuomintang. Con la adición de <i>Kuomintang</i>, el traductor intenta explicar con un término más conocido mundialmente.</p>
<p>因为，他曾专为我设计了一种名叫‘西门庆’的烈性药酒，饮下这种酒，能够产生种种幻觉，有时，甚至比实际的性爱还美好。 (Mo Yan, 2012f, 297)</p>	<p>It was because he distilled a strong herbal liquor especially for me, which he called “<u>Ximen Qing</u>” after the <u>licentious hero of classical novels</u>. Drinking this liquor creates mind-blowing illusions, some even better than sex.’ (trad. Goldblatt, 2016, 4752-4752)</p>	<p>La traducción literal es <i>Ximen Qing</i>, personaje aparecido en varias novelas clásicas como <i>Jinpingmei</i> 金瓶梅 [Flor de ciruelo en vasito de oro] y <i>Shuihuzhuan</i>. La explicación «the licentious hero of classical novels» que puso el traductor es una descripción del rasgo característico más importante de este personaje desconocido para la mayoría de los lectores del TM1.</p>

Igual que el TM1, la edición española también mantiene íntegramente todos los capítulos. Las normas que regulan esta traducción las resumimos como las siguientes:

Norma 1: Traducción adecuada del TM1. Si el traductor de TM1, Howard Goldblatt, por sus conocimientos de la lengua y cultura china y por sus experiencias obtenidas en las traducciones anteriores de las dos novelas de Mo Yan, goza de más libertad al adaptar el TO, la traductora española se inclina a observar casi todo lo establecido en la versión inglesa. En lugar de añadir su propio prólogo, conserva incluso la nota del traductor del

TM1. Esta fidelidad se muestra en los ejemplos en los cuales la traductora emplea técnicas como *calco* y *préstamo* para traducir los nombres de personajes y nombres de libros:

TO	TM1	TM2	Comentarios
曹孟德 (Mo Yan, 2012f, 99)	Cao Mengde [Cao Cao] (trad. Goldblatt, 2016, 1526)	Cao Mengde «Cao Cao» (trad. Tiedra, 2010, 122)	La traductora conserva tal y como es la explicación entre paréntesis del TM1.
画的内容是哪吒闹大海 (Mo Yan, 2012f, 23-24)	The theme was <u>Natha</u> Raises Havoc at Sea. (trad. Goldblatt, 2016, 377)	El título de la vidriera era <u>Natha</u> levanta el caos en el océano. (trad. Tiedra, 2010, 33)	La traductora española copia directamente la transliteración del nombre Nezha 哪吒 en inglés, <i>Natha</i> , pero la pronunciación de esta palabra <i>Natha</i> en español no se parece tanto a la del TO como en inglés porque la <i>h</i> es una letra muda.
《聊斋》(Mo Yan, 2012f, 192)	<u>Tales from the Scholar's Studio</u> (trad. Goldblatt, 2016, 3048-3049)	<u>Cuentos del estudio del alumno</u> (trad. Tiedra, 2010, 242)	Como no puede tener acceso directo al TO, la traductora mantiene una traducción literal del TM1, porque no sabe a qué se refiere exactamente ese nombre del libro, y tampoco puede relacionarlo con el nombre de <i>Cuentos de Liaozhai</i> , una traducción de esta obra literaria china que ya se ha publicado en el año 2004 en España.

A pesar de esta tendencia general de fidelidad que mantiene el TM2 con el TM1, en algunos casos surgen ejemplos que muestran que el proyecto de traducción del TM2 es poco coherente:

TO	TM1	TM2	Comentarios
爹，娘 (Mo Yan, 2012f, 68)	Die (father), Niang (mother) (trad. Goldblatt, 2016, 1079)	Díe, Niang (trad. Tiedra, 2010, 88)	La omisión de las palabras explicativas en el TM2 deja incomprensibles las dos transliteraciones.
小鱼儿！小鱼儿！你得了什么病？ (Mo Yan, 2012f, 38)	“Little Fish, Little Fish! What’s happened to you?” (trad. Goldblatt, 2016, 629)	-¡Pececillo [Yu], Pececillo! ¿Qué te ha pasado? (trad. Tiedra, 2010, 54)	En este caso, contrario a la omisión de antes, añadió una transliteración de la palabra <i>yu</i> 鱼, algo que no aparece en la versión inglesa.

Esta incoherencia se ve reflejada también en la omisión de la guía de nombres chinos que el traductor de TM1 puso antes de que empiece la novela, y en la arbitrariedad de la traductora cuando añade notas a pie de página, pero eso lo veremos con más detalle en la norma 3.

-Norma 2: Poca tolerancia hacia la traducción indirecta. En la portada de la edición inglesa se abarcan seis elementos: título en inglés del libro (*The Republic of Wine*), nombre del escritor (Mo Yan), nombre del traductor (Howard Goldblatt), lengua de traducción (Chinese), el icono de la editorial y el nombre de la colección (China Library). En la de la edición española, se incluye también el nombre del escritor (Mo Yan) y de la traductora (Cora Tiedra), el título español (*La república del vino*) y el icono de la editorial, pero se omite la lengua de traducción, el inglés, indicando sólo luego en la página de créditos el título en inglés y el nombre del traductor estadounidense debido a los requisitos de derechos legales. Evitar revelar que existe una lengua de mediación en un lugar llamativo, es decir, en la portada, muestra la intención de la editorial de esconder esta información y la posible preferencia por parte de los lectores a una traducción directa.

-Norma 3: Adición de notas a pie de la página. Contrario al rechazo tajante de Howard Goldblatt a las notas a pie de página, la traductora añade en la edición española en total 22 notas, que incluyen explicaciones sobre conocimientos históricos, literarios,

sociales, etc. En muchos casos, se añaden notas incluso cuando el traductor estadounidense ya ha añadido sus frases explicativas en el TM1:

TO	TM1	TM2	Notas del TM2
酒之所兴，肇自上皇，或云仪狄，或曰杜康 (Mo Yan, 2012f, 36)	“The popularity of liquor begins with the sage kings, though some say <u>Yi Di</u> and others <u>Du Kang</u> .” (trad. Goldblatt, 2016, 587)	La popularidad del licor comenzó con los sabios reyes, aunque algunos dicen que con <u>Yi Di</u> y otros con <u>Du Kang</u> . (trad. Tiedra, 2010, 50-51)	1) Cuenta la leyenda que Yi Di fue la primera persona en elaborar licor en China. Yi era una sirvienta del rey Ya de la dinastía Xia. ... Esta joven consiguió dar con la fórmula de tal elixir y produjo un sinfín de variedades del líquido que conocemos como licor. (trad. Tiedra, 2010, 51) 2) Du Kang es un personaje semi legendario considerado el inventor del licor en China. ... Se le nombra con más detalle por primera vez en los poemas de Cao Cao en el siglo III a. C. (ibíd)
以前读《红楼梦》 (Mo Yan, 2012f, 278)	In <u>the novel</u> <i>Dream of the Red Chamber</i> (trad. Goldblatt, 2016, 4413)	En <u>la novela</u> <i>Sueño en el pabellón rojo</i> (trad. Tiedra, 2010, 345)	<i>Sueño en el pabellón rojo</i> es una obra maestra de la literatura de China y una de las cuatro novelas clásicas chinas. Fue redactada a mediados del siglo XVIII durante la Dinastía Qing, atribuida a Cao Xueqin. (trad. Tiedra, 2010, 345)

En el primer caso, la traductora dio una explicación a los dos personajes históricos mientras que el traductor de la versión inglesa decidió dejar solamente la transliteración, sin añadir ni notas ni frases explicativas; en el segundo caso, Goldblatt añadió una explicación corta, «the novel», al nombre del clásico literario *Dream of the Red Chamber*, pero Tiedra acudió a una explicación más detallada con una nota a pie de página, indicando allí el período de su redacción y el escritor.

Como hemos señalado en el apartado 1.2.1, el traductor, como uno de los participantes en el proceso de traducción, juega al mismo tiempo el papel de receptor del texto original y el emisor del texto meta. En nuestro caso, la traductora española pertenece al público al que va dirigido el TM1: gente que no conozca, o que conozca poco la literatura y cultura chinas, pero que se interese por ella. Esta triple identidad como receptora del TM1, receptora del TO sin conocer la lengua y la cultura original y emisora del TM2 le obliga a la traductora a añadir notas primero según sus propias necesidades, es decir, en las palabras y frases que ella, como receptora, no entiende; segundo, jugando el papel de emisora del TM2, las añade de acuerdo con las posibles necesidades de los futuros lectores a los que se dirige la novela traducida.

La adición de esas notas tiene sus pros y contras. Por un lado, en algunos casos, la función referencial de cierto culturema no es tan importante, y una nota sobre ello podría resultar redundante. Por ejemplo, en el caso de Yi Di y Du Kang, el objetivo del escritor no es hacer referencia a estos dos personajes ni presentarlos. Cita los nombres de los dos reyes para cumplir más la función expresiva, es decir, para formular una ironía, indicando lo absurdo e innecesario que es mencionar siempre a personajes antiguos cuando empieza a hablar sobre algo tan común como el vino. En la edición inglesa, las palabras explicativas «sage kings» ya explican suficientemente quiénes son ellos dos, y explicaciones más detalladas en la versión española sobre sus vidas parecen poco necesarias. Por otro lado, las notas a pie de página sí ofrecen a los lectores que no conozcan la cultura china una oportunidad de saber más sobre la historia, la literatura y la sociedad china sin la necesidad de ir a consultar más libros y documentos. Cabe señalar, sin embargo, que esa adición de notas es poco coherente en toda la novela. Por ejemplo, tratándose de los nombres de personajes históricos, en el caso que acabamos de mencionar se añaden notas, pero en muchos otros la traductora los deja sin nota: para personajes como 曹操, 李白 y 杜甫, los tradujo simplemente con transliteraciones como «Cao Cao», «Li Bai» y «Du Fu» (tra. Tiedra, 2010, 122).

9.2 Identificación y clasificación de los elementos extraordinarios

Los elementos extraordinarios aparecidos en *Jiuguo* tienen dos sentidos: el sentido original y el metafórico. Por ejemplo, en muchas frases que conlleven la palabra *gui* (鬼), además del sentido literal de *fantasma*, también puede significar metafóricamente *hacer algo a escondidas*. Para el sentido literal, estas palabras son sustantivos que se refieran a una existencia concreta, por ejemplo:

TO	TM1	TM2
他痴呆呆地看着我，好像见了鬼。(Mo Yan, 2012f, 39)	He gazed at me with the look of a simpleton, as if he'd seen <u>a ghost</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 644-645)	Me observó con la mirada de un niño inocente, como si hubiera visto <u>un fantasma</u> . (trad. Tiedra, 2010, 55)

En el segundo, pueden cambiar de sustantivo a adjetivo y formar parte de otra palabra, o pueden seguir sirviendo como sustantivos, pero cambian de significado:

TO	TM1	TM2
无论怎样想那平头青年都有些鬼鬼祟祟，不正常很不正常。(Mo Yan, 2012f, 22-23)	...Crewcut was <u>a sneak</u> , and not all together normal – no, decidedly not normal. (trad. Goldblatt, 2016, 358-359)	... <u>no se podía fiar</u> de Cabeza rapada y que no era completamente normal, no, decididamente no era una persona normal. (trad. Tiedra, 2010, 31)

Cuando las palabras extraordinarias (ej. *shen* 神, *gui* 鬼) se encuentran insertadas en otras palabras (ej. *guigui suisui* 鬼鬼祟祟) o en otras frases (ej. *youqian nengshi gui tuimo* 有钱能使鬼推磨), aunque a veces no sean frases hechas (ej. *shenxian dongfu* 神仙洞府), analizaremos el conjunto de la frase, no una sola palabra, con el fin de obtener un mejor entendimiento en el contexto.

Analizaremos en los siguientes párrafos el sentido original y el metafórico en cada una de las cuatro categorías que hemos dividido.

1. *Shen* (神) [divinidad], *xian* (仙) [inmortal], *fo* (佛) [Buda] y *pusa* (菩萨) [Bodhisattva].

1-1. *Shen*. La palabra *shen* aparece en total 258 veces en toda la novela. Excluimos su apariencia en los casos que no estén relacionados al sentido sobrenatural, como, por ejemplo, *jingshen* (精神) [espíritu], *shenqing* (神情) [expresión facial], *shensu* (神速) [velocidad increíble], *shenmi* (神秘) [misterioso], *shenqi* (神奇) [maravilloso], *shenjing* (神经) [nervio]. Excluimos también la palabra *shenxian* (神仙) para clasificarla en la categoría *xian* 仙, que se traduce habitualmente como *inmortal*. De esta forma nos quedan 38 fichas como objetos de análisis⁸⁶.

En *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Diccionario del chino moderno], existen dos entradas vinculadas al sentido fantástico de esta palabra *shen* (CDBJS, 2005, 1211):

1) Se refiere al «creador y gobernante de todos los seres en las doctrinas religiosas» y «los inmortales o al espíritu de los personajes que cuenten con poderes extraordinarios según las personas supersticiosas»⁸⁷. Se usa sola o forma parte de otras palabras, pero en este caso tiene su sentido original, es decir, *divinidades*:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
酒能通神 (Mo Yan, 2012f, 36)	<u>Dioses</u>
半神半妖的超人 (Mo Yan, 2012f, 140)	<u>Mitad dios, mitad duende</u>
疑为山神 (Mo Yan, 2012f, 289)	<u>Dios de la montaña</u>
我也得买下来烧给灶神爷 (Mo Yan, 2012f, 354)	<u>Dios de la cocina</u>

⁸⁶ En los siguientes análisis no indicaremos más el número de casos y tampoco el proceso de exclusión de los significados irrelevantes, porque los objetos de análisis se muestran íntegramente en el Apéndice 3.

⁸⁷ «宗教指天地万物的创造者和统治者, 迷信的人指神仙或能力、德行高超的人物死后的精灵». T. de la A.

2) «Personajes en los mitos que tengan muchos poderes»⁸⁸. Este es un sentido metafórico, y la palabra forma parte generalmente de otras palabras:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
是一个技艺高超、 <u>神出鬼没</u> 的惯偷。(Mo Yan, 2012f, 122)	<u>Aparecen y desaparecen dioses y fantasmas</u>
因为我们酒国市的厨师们技艺超群， <u>鬼斧神工</u> ！(Mo Yan, 2012f, 85)	<u>Obras de fantasmas y dioses</u>

Además, existen casos en los cuales no aparece la propia palabra *shen*, sino el nombre de cierto dios:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
七十三，八十四， <u>阎王</u> 不叫自己去。(Mo Yan, 2012f, 48)	<u>El Rey Yan</u>
他看到了永远端坐在神龛里的 <u>土地爷爷</u> 和两位 <u>土地奶奶</u> 脸上的冰冷微笑。(Mo Yan, 2012f, 70)	<u>Abuelo de la tierra</u> <u>Abuela de la tierra</u>

1-2. *Xian*. Según el mismo diccionario, esta palabra sólo tiene un significado: «los inmortales»⁸⁹, pero todavía se puede dividir su uso en el original y el metafórico. Proponemos unos ejemplos para el primero:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
小鱼儿成了 <u>仙</u> 了，有了千里眼啦。(Mo Yan, 2012f, 39)	<u>Inmortal</u>

⁸⁸ «神话中的人物，有超人的能力». T. de la A.

⁸⁹ «仙人，神仙». T. de la A.

我这辈子很有可能成 <u>酒仙</u> 。(Mo Yan, 2012f, 188)	<u>Inmortal de las bebidas alcohólicas</u>
<u>神仙</u> 也没有你逍遥 (Mo Yan, 2012f, 188)	<u>Inmortal</u>

Para el sentido metafórico, esta palabra casi siempre forma parte de otras palabras:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
如得道高士，一身 <u>仙风道骨</u> (Mo Yan, 2012f, 29)	<u>El porte de inmortales y taoístas</u>
没有 <u>飘飘成仙</u> 之愉悦，却饱览了地 狱里的风景 (Mo Yan, 2012f, 255)	<u>Flotar como si fuera inmortal</u>

También incluimos en esta categoría la aparición de nombres de los inmortales:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
画的内容是 <u>哪吒</u> 闹大海 (Mo Yan, 2012f, 23-24)	Nezha (transliteración)
月即 <u>嫦娥</u> ，天上美人 (Mo Yan, 2012f, 99)	Chang'e (transliteración)

1-3. *Fo*. La palabra *fó*, según el diccionario (CDBJS, 2005, 414-415), puede referirse a los siguientes significados: 1) el Buda Śākyamuni; 2) las personas que hayan alcanzado *jue* (觉) [el Despertar]; 3) el budismo; 4) estatuas budistas; 5) clásicos u oraciones budistas. En los pocos casos que aparecen en esta novela, sean sustantivos o adjetivos, siempre se refiere al sentido original y está relacionada con Buda:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
----	-----------------------------------------------

小和尚就双手合十，闭着眼念佛号。(Mo Yan, 2012f, 330)	<u>Oración budista</u>
让这个小子七窍流血鼻青脸肿魂魄散一佛出世二佛涅槃。(Mo Yan, 2012f, 58)	El primer <u>Buda</u> nació y el segundo entró en Nirvana.

2. Fantasmas y espíritus: *gui* (鬼) [fantasma], *hun* (魂) [espíritu], *po* (魄) [espíritu].

La creencia de que existe un espíritu independiente y separable del cuerpo humano ha formado, desde la antigüedad, una parte importante de la concepción filosófica del mundo de los chinos. Su origen se arraiga en el sistema binario de *yin* (阴) [lo oscuro, lo femenino, etc.] y *yang* (阳) [lo soleado, lo masculino, etc.]. Siendo ambos *qi* (气) [lit. aire] que forman los seres, al principio, el *hun* representa el *yang*, y es el espíritu o alma; el *po*, en cambio, representa el *yin* y forma el cuerpo de los seres. Si estos dos *qi* no pueden mantener su forma original y se dispersan, la persona morirá. Después de la muerte, el *hun* sube al cielo, mientras que el *po* baja a la tierra: es decir, el espíritu asciende al cielo y el cuerpo está enterrado en la tierra (cf. Ma Changyi, 1998, 33).

En el chino moderno, ya no se distingue entre estos dos conceptos, formando así la palabra *hunpo* (魂魄), refiriéndose al «espíritu que existe dentro del cuerpo humano y puede seguir existiendo después de haberse separado de él»⁹⁰ (CDBJS 2005, 615-616). En fin, uno de los rasgos característicos más importantes del espíritu, según la creencia antigua, es la posibilidad de separarse del cuerpo y existir por sí mismo. La separación temporal conduce a sueños y enfermedades, y la separación definitiva significa la muerte. En ese primer caso, abundan obras literarias y cuentos folklóricos sobre cómo el espíritu de una persona viva, en sueño o en coma, visita a su amante, su amigo, e incluso viaja al mundo de los muertos. Por ejemplo, en un cuento de la Dinastía Tang llamado *Lihunji* 离魂记 [Historia de un espíritu que salió del cuerpo], el espíritu de la protagonista, una chica muy enamorada de su novio, salió del cuerpo para casarse con él después de ser forzada a casarse con otro hombre, y los dos incluso tuvieron varios hijos; el protagonista de *Honglouneng* viajó a Taixu huanjing (太虚幻境) [Tierra de la Ilusión del Gran Vacío] en

⁹⁰ «附在人体内可以脱离人体存在的精神». T. de la A.

su sueño, donde se enteró del final trágico de las chicas de su familia. En el segundo caso, cuando el espíritu sale del cuerpo y no puede volver más, ese espíritu es un *gui*. Según las creencias antiguas, estos espíritus, debido a su ligereza, suben al cielo. En los registros más tardíos, se han ido enriqueciendo cada vez más las descripciones sobre el mundo del más allá: en algunas leyendas, los espíritus vuelven al Monte Tai 泰山; los taoístas aspiran a alcanzar la inmortalidad y llegar a los lugares fantásticos donde no existe ni muerte ni pena; aparecen los infiernos y las reencarnaciones después de la introducción del budismo en China.

2-1. *Gui*. De acuerdo con las entradas de *Xiandai hanyu cidian* (CDBJS 2005, 517-518), también dividimos los significados de la palabra *gui* en dos categorías: el significado original y el metafórico.

Sentido original:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
<u>有钱能使鬼推磨</u> (Mo Yan, 2012f, 156)	El dinero hace que el fantasma empuje la piedra de molino.

Sentido metafórico:

Significados	TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
Personas con malos hábitos o comportamientos	<u>酒鬼</u> (Mo Yan, 2012f, 188)	Fantasma de licor
Hacer algo a escondidas	<u>鬼鬼祟祟</u> (Mo Yan, 2012f, 23)	Fantasmas y su maldad
Planes aviesos que no se pueden decir a otros	<u>心怀鬼胎</u> (Mo Yan, 2012f, 152)	Tener en el corazón un feto de fantasma

Malo	俞科长那 <u>鬼崽子</u> 想断了 我的茅台 (Mo Yan, 2012f, 249)	Hijo del fantasma
------	-----------------------------------------------------	-------------------

2-2. *Hun*. Con la palabra *hun* seguimos con esa división dual.

Sentido original:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
对您佩服得五体投地， <u>一魂出世</u> ， <u>二魂涅槃</u> (Mo Yan, 2012f, 26)	El primer espíritu nació y el segundo entró en Nirvana.
那种 <u>灵魂</u> 倒悬在天花板上的痛苦实在令他恐惧(Mo Yan, 2012f, 52)	Espíritu

Sentido metafórico:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
他真正体会了 <u>魂不守舍</u> 的滋味(Mo Yan, 2012f, 52)	El espíritu no está en su casa
侦察员 <u>丢魂落魄</u> 一样 (Mo Yan, 2012f, 329)	Perder el espíritu

2-3. *Po*. La palabra *po* aparece, en muchos casos, junto con otras palabras para formar proverbios de cuatro caracteres. El significado que aparece en la novela *Jiuguo* es, sin excepción, metafórico:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
三根竹便架构成一座令人 <u>惊心动魄</u> 的天桥。(Mo Yan, 2012f, 271)	Hacer agitar el corazón y el espíritu.

3. Monstruos (*guai* 怪, *yao* 妖 y *jing* 精, *mo* 魔).

3-1. *Guai*. Habiendo excluido los significados como «extraño» y «regañar a alguien», nos queda sólo una entrada en el diccionario (CDBJS, 2005, 499-500) de la palabra *guai*: *monstruo*. En los seis casos encontrados en la novela, la palabra siempre forma parte de otras palabras como *guaiwu* 怪物, *guaishou* 怪兽, que significan también *monstruo*:

Ejemplos en el TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
一定是个极其凶恶的大怪物。(Mo Yan, 2012f, 267)	Monstruo

3-2. *Yao*. La palabra *yao* tiene un significado original como sustantivo y el otro metafórico como adjetivo:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
这家伙不是个孩子，活脱脱一个小妖精。(Mo Yan, 2012f, 93)	Pequeño monstruo
是什么样的妖风迷雾蒙蔽了您的双眼？(Mo Yan, 2012f, 86)	Viento monstruoso

3-3. *Mo*. La palabra *mo* es la traducción china del término budista *Māra*, refiriéndose a los demonios tentadores. Este término hace referencia tanto a los demonios cuya existencia se nota mediante el sentido de la vista o del oído como «el conjunto de tendencias psíquicas que desvían al practicante de la vía de la liberación» (Cornu, 2004, 312). Según las doctrinas budistas, este concepto incluso puede referirse a los obstáculos internos que existen dentro de los seres humanos que les impidan llegar al Despertar. Según el diccionario (CDBJS, 2005, 963), sólo hay un significado relacionado con el tema fantástico al que dividimos también en un sentido original y uno metafórico:

TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
如果我们真是吃男孩的魔鬼 (Mo Yan, 2012f, 89)	Demonio

到了走火入魔的程度(Mo Yan, 2012f, 214)	Equivocarse y entrar en el territorio de los demonios
-------------------------------	-------------------------------------------------------

4. Sucesos extraños. En esta categoría abarcaremos no sólo las personas legendarias y criaturas poco comunes, sino también el nombre de los libros sobre temas extraordinarios:

Sub-categoría	TO	Traducción literal de las palabras subrayadas
Personas legendarias	愚公移山，改造中国的国民性 (Mo Yan, 2012f, 58)	El hombre llamado Yu movió las montañas
Criaturas extrañas	太岁头上动土！ (Mo Yan, 2012f, 123)	Taisui (transliteración)
Nombres de libros	《西游记》 (Mo Yan, 2012f, 212)	<i>Viaje al Oeste</i>

9.3 Análisis de traducción del TM1 y del TM2

En este apartado, abordaremos unos análisis de traducción del TM1 y el TM2. Primero haremos unos análisis cuantitativos y cualitativos de las técnicas de traducción empleadas en el TM1 y el TM2; luego averiguaremos las actitudes que han tomado los dos traductores hacia la traducción adecuada o la traducción aceptable mediante los datos recogidos en el texto original y los dos textos meta; por último intentaremos resumir las posibles pérdidas de información en el proceso de traducción.

El análisis de la traducción de los elementos extraordinarios se llevará a cabo basándose en las fichas de análisis como la siguiente, que se adjuntan en el Apéndice 3 en forma de tablas. En la mayoría de los casos, de acuerdo con la definición y clasificación de Molina (2006), estos elementos son culturemas, pero también existen casos que no coinciden con sus criterios: por ejemplo, palabras como *linghun* (灵魂) [lit. alma] y *mogú*

(魔鬼) [lit. demonio] existen no sólo en la cultura china, sino también en ambas lenguas metas, por lo cual no suponen problemas de traducción en el trasvase cultural. Para garantizar la integridad del análisis de los elementos extraordinarios, abarcaremos también estas palabras o frases.

En la siguiente tabla, en la columna izquierda proponemos el modelo de los datos recogidos; en la columna derecha añadimos una justificación de cada entrada:

Num. de la ficha	Indicará el número de la ficha que queremos analizar. Se encontrará la entrada correspondiente en el Apéndice 3 según esos números.
TO	Se presentará el TO. Subrayaremos los elementos analizados para situarlos mejor en el contexto.
Traducción literal de la parte subrayada	Haremos la traducción literal para facilitar la comprensión del texto original.
TM1	Se presentará el TM1 de inglés.
Técnica(s) de traducción	Se analizan las técnicas de traducción empleadas en TM1.
Tendencia a adecuación o aceptabilidad	Se explica la inclinación del traductor.
Grado de conservación de la formulación original	Se decide si el elemento extraordinario se conserva de forma completa, parcial o se pierde.
TM2	Se presentará el TM2 de español.
Técnica(s) de traducción	Se analizan las técnicas de traducción empleadas en TM2.

Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	Traduciremos lo más literal posible la versión española al chino para facilitar la comparación entre el TO y el TM2, y poner en evidencia los cambios que ha hecho los traductores de las dos versiones.
Tendencia a adecuación o aceptabilidad	Se indica si se inclina a una traducción adecuada o aceptable hacia el TM1 y el TO.
Grado de conservación de la formulación original	Se decide si el elemento extraordinario se conserva de forma completa, parcial o se pierde.

Cuadro 28. Modelo del corpus

9.3.1 Técnicas de traducción utilizadas en TM1 y TM2

Presentaremos primero las técnicas de traducción utilizadas en la versión inglesa. En total, hemos sacado 185 fichas, en las cuales se utilizan 11 técnicas de traducción. Clasificamos por separado la técnica de omisión, que supone la eliminación por completo del elemento extraordinario e incluso de la frase entera. En la propuesta de Molina (2006, 103), está incluida en la técnica de reducción, pero nos parece apto diferenciar las dos porque la omisión supone siempre una pérdida completa de la información que contiene el texto original, mientras que la reducción a veces sólo conduce a una pérdida parcial. La frecuencia con la que se utilizan estas técnicas se muestra en la siguiente tabla⁹¹:

⁹¹ En total son 185 fichas, pero el total de las técnicas de traducción (195) supera esa cifra porque en algunos casos se usan al mismo tiempo dos e incluso múltiples técnicas.

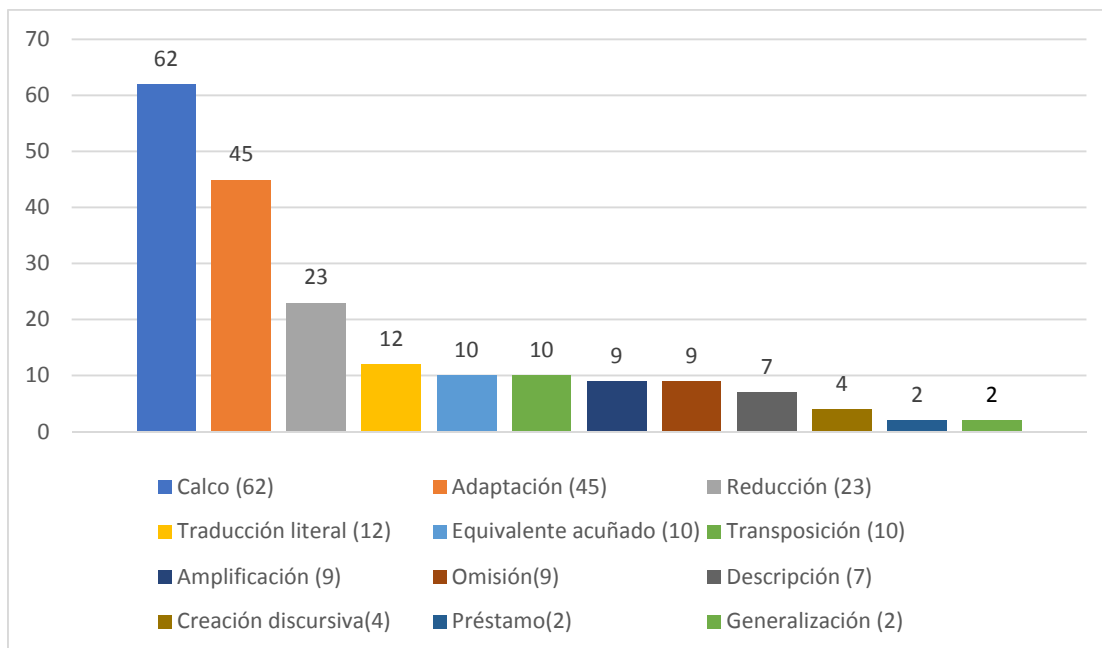


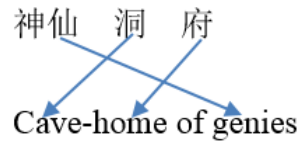
Gráfico 29. Técnicas de traducción en *The republic of wine*

La tabla sugiere que, entre las diez técnicas utilizadas en esta categoría, la más usada es la de calco, con 62 casos. Esta técnica consiste en la traducción literal de una palabra o un sintagma (Molina 2006, 102). Es una técnica que tiende al extremo de la adecuación, conservando la formulación original del culturema en TO. La técnica de traducción literal es una técnica muy parecida, aunque tratan no sobre una sola palabra, sino sobre una frase o una expresión. Introducimos un ejemplo para cada técnica:

Calco:

N.º de la ficha	40
TO	此瓶中系神仙洞府 (Mo Yan, 2012f, 193)
Traducción literal de la parte subrayada	Cueva y hogar de los dioses e inmortales
TM1	This is the <u>cave-home of genies</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3053)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	精灵的洞穴家

En este caso el TM1 es una traducción palabra por palabra, y cada palabra en TO tiene su traducción correspondiente:



Traducción literal:

N.º de la ficha	31
TO	事情发展到这步田地只能说是神使鬼差。(Mo Yan, 2012f, 339)
Traducción literal de la parte subrayada	Bajo el mandato de dioses y fantasmas
TM1	Then <u>ghosts and goblins were running the show</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 5431-5432)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	鬼魂和精灵在主导这一切

En lugar de tomar una traducción según el significado metafórico de «pasar alguna coincidencia inesperada» (CDBJS, 2005, 516)⁹², el traductor elige la conservación de la formulación original.

La técnica de adaptación es la segunda más usada en el TM1. Esta técnica conduce aparentemente a una traducción aceptable, porque se reemplaza un elemento cultural de la cultura original por otro propio de la cultura meta, haciendo que sea más fácil su recepción.

N.º de la ficha	39
TO	你有钱、有势，该吃的吃了，该喝的喝了，该玩的也玩了，神仙也没有你逍遥。(Mo Yan, 2012f, 188)
Traducción literal de la parte subrayada	Inmortal

⁹² «形容意外发生某种巧合的事». T. de la A.

TM1	You have wealth and power; you eat and drink whatever you like, and you take your enjoyment where you please. I don't think even a <u>god of wine</u> has it that good. (trad. Goldblatt, 2016, 2967-2968)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	酒神

El traductor sustituye la palabra *shenxian* (神仙) [inmortal] por otro concepto más conocido en la cultura meta, «god of wine».

Se han utilizado, en 23 casos, la técnica de reducción. Tratándose de una técnica más próxima al extremo de la aceptabilidad, se suprime en el texto meta alguna parte la información presente en el texto original (Molina 2006, 103):

N.º de la ficha	125
TO	...象征着当年牺牲在这座小城市里的无数英魂。(Mo Yan, 2012f, 239)
Traducción literal de la parte subrayada	Fantasmas de héroes
TM1	... symbolised the <u>ghosts</u> of individuals sacrificed over the years in this place. (trad. Goldblatt, 2016, 3770)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	灵魂

Se elimina el significado de la palabra *ying* (英), un adjetivo que significa literalmente *de los héroes*.

La técnica de equivalente acuñado supone que se traduce una frase en el TO con otra frase reconocida en la lengua meta:

N.º de la ficha	99
-----------------	----

TO	俞科长那 <u>鬼崽子</u> 想断了我的茅台。(Mo Yan, 2012f, 249)
Traducción literal de la parte subrayada	Hijo del fantasma
TM1	That <u>son of a bitch</u> Section Chief Yu wants to cut off my supply. (trad. Goldblatt, 2016, 3968-3969)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	母狗的儿子

En este caso, se reemplaza la frase hecha en el TO con otra expresión muy reconocida en la lengua de llegada. Aunque literalmente *gui* (鬼) y *bitch* no se refieren a la misma cosa, las dos frases cumplen la misma función expresiva.

El uso de la técnica de transposición conduce a cambios gramaticales en el proceso de traducción:

N.º de la ficha	82
TO	口出谰语， <u>见鬼见魅</u> 。(Mo Yan, 2012f, 194)
Traducción literal de la parte subrayada	Ver a fantasmas y a espíritus
TM1	...shouting over and over in his delirium, as if <u>in the presence of ghosts and demons</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3080-3082)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	仿佛有鬼怪在场

En este ejemplo, el sintagma verbal *jian* (见)+sustantivos es sustituido por un sintagma adverbial *in the presence of*+sustantivos.

Además de esas técnicas más usadas, el traductor ha acudido a otras seis técnicas. Proponemos un ejemplo para cada una.

La técnica de amplificación:

N.º de la ficha	74
TO	一定是献给 <u>嫦娥</u> 了。(Mo Yan, 2012f, 311)
Traducción literal de la parte subrayada	Chang'e (transliteración según normativas de pinyin)
TM1	No doubt taking it as a gift to <u>Chang'e, the goddess of the moon</u> (trad. Goldblatt, 2016, 5004)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	嫦娥，月之女神

El traductor añadió una información que no existe en el TO explicando la identidad de Chang'e: la diosa de la luna. Debido a la falta de notas a pie de página, esas explicaciones son imprescindibles en esta versión traducida.

La omisión:

N.º de la ficha	180
TO	弃酒从文，用文学来改造社会， <u>愚公移山</u> ，改造中国的国民性 (Mo Yan, 2012f, 58)
Traducción literal de la parte subrayada	El hombre llamado Yugong movió las montañas
TM1	I want to give up alcohol for a writing career, to use literature to transform society, to transform the Chinese sense of nationhood.

Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	/
--------------------------------------------------------------------	---

En esta ficha, la frase *Yugong yishan* (愚公移山) trata sobre una fábula. Un hombre llamado Yugong quería mover con su pala las dos montañas que había delante de su casa porque le impedía el camino. Al ser criticado por la inutilidad de este comportamiento, replicó que las dos montañas no crecerían, pero el tendría hijos, nietos y bisnietos que algún día seguramente acabarían con las montañas. Se trata de una metáfora para describir que una persona hace algo con mucha perseverancia.

La técnica de descripción:

N.º de la ficha	55
TO	一幅辉煌的雪夜宴筵图出现在我脑子里的眼睛里：一盏白亮的汽灯。一张八仙桌。(Mo Yan, 2012f, 38)
Traducción literal de la parte subrayada	Mesa de los Ocho Inmortales
TM1	‘The picture of a glorious banquet on a snow-swept night formed in my mind’s eye: a bright gas lamp. An <u>old-fashioned square table</u> . A bowl sits on the table, steam rising from within. (trad. Goldblatt, 2016, 623-624)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	老式方桌

Baxian zhuo (八仙桌) son mesas cuadradas de estilo tradicional que no necesariamente tienen que ver con los Baxian 八仙 [los ocho inmortales]. En lugar de traducir palabra por palabra la frase, el traductor describe las características de esta mesa, facilitando el entendimiento de los receptores.

La técnica de creación discursiva:

N.º de la ficha	172
TO	我老岳父为研制猿酒，已经在城南白猿岭上与猴子一起生活了三年，到了 <u>走火入魔</u> 的程度 (Mo Yan, 2012f, 214)
Traducción literal de la parte subrayada	Se equivoca tanto que entra en el terreno de los demonios
TM1	My father-in-law has been up in White Ape Mountain, south of the city, living with the apes for three years just so he can learn the secrets of Ape Liquor, and <u>has nearly gone native up there</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3386)
Técnica(s) de traducción	Creación discursiva
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	几乎成了那里的原住民

En este ejemplo, el TM1 «has nearly gone native up there» no tiene nada que ver con el TO fuera de este contexto concreto.

La técnica de préstamo:

N.º de la ficha	71
TO	画的内容是 <u>哪吒</u> 闹大海 (Mo Yan, 2012f, 23-24)
Traducción literal de la parte subrayada	Nezha (transliteración según normativas de pinyin)
TM1	The theme was <u>Natha</u> Raises Havoc at Sea. (trad. Goldblatt, 2016, 377)

Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	哪吒
--------------------------------------------------------------------	----

Se trata de un préstamo naturalizado, donde el traductor introduce la transcripción de la palabra del chino normalizándola según la normativa de la lengua meta.

La técnica de generalización:

N.º de la ficha	132
TO	只好咬着牙瞪着眼把那些 <u>迷魂汤</u> 往肚子里灌。(Mo Yan, 2012f, 52)
Traducción literal de la parte subrayada	Elixir que confunde el alma
TM1	Unable to spit out a word, he clenched his teeth and poured the <u>magic elixir</u> down his throat. (trad. Goldblatt, 2016, 813)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	魔法汤药

La frase «magic elixir» se refiere a un sentido más amplio que el TO *mihuntang* (迷魂汤).

Empleando los mismos métodos de análisis, resumimos las 10 técnicas de traducción utilizadas en el TM2 a base de la traducción realizada en TM1⁹³:

⁹³ En las fichas donde el traductor del TM1 omite el elemento extraordinario, no lo analizaremos en el TM2, hecho por lo cual la suma de las técnicas (178) en esta tabla es menor que la suma de las fichas (185).

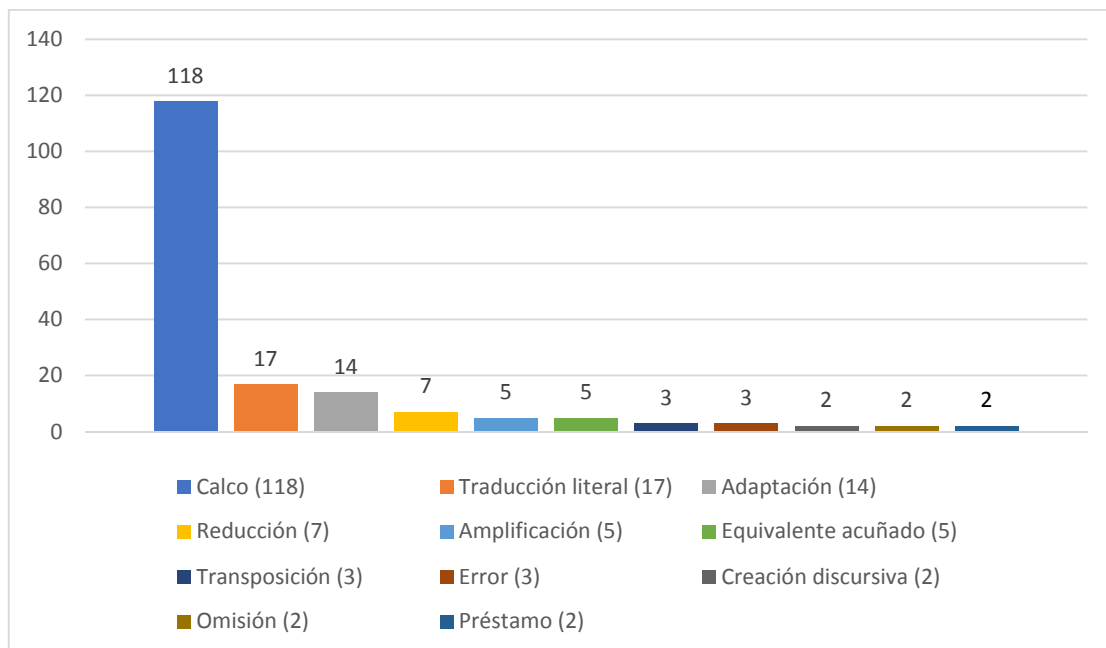


Gráfico 30. Técnicas de traducción utilizadas en *La república del vino*

Esta tabla muestra, ante todo, la utilización masiva de las técnicas de calco y traducción literal, ocupando un 75% entre todas las técnicas.

Calco:

N.º de la ficha	26
TO	鱼鳞小子是我们酒国市的一位神出鬼没的少侠，专干锄奸除恶、偷富济贫的好事。(Mo Yan, 2012f, 162)
Traducción literal de la parte subrayada	Aparecen y desaparecen dioses y fantasmas
TM1	The scaly boy was a little hero who, moving through Liquorland <u>like a shadow</u> , performed many good deeds... (trad. Goldblatt, 2016, 2566-2567)
TM2	El niño de piel escamosa fue un pequeño héroe que iba por la Tierra del vino y los

	licores <u>como una sombra</u> realizando muchas acciones buenas (trad. Tiedra, 2010, 204-205)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	像一个影子一样

Traducción literal:

N.º de la ficha	80
TO	童子尿是地球上最神圣最神秘的液体，里边含着多少宝贝元素 <u>鬼都搞不清楚</u> 。(Mo Yan, 2012f, 100)
Traducción literal de la parte subrayada	Incluso el mismo fantasma no sabe
TM1	The urine of a little boy is the most sacred and mysterious fluid on the face of the earth, and <u>even the Devil himself isn't sure</u> just how many precious elements it contains. (trad. Goldblatt, 2016, 1551-1552)
TM2	La orina de un niño pequeño es el fluido más sagrado y misterioso de la faz de la tierra, <u>ni siquiera el mismo Diablo está seguro</u> de cuántos elementos preciosos contiene. (trad. Tiedra, 2010, 124)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	魔鬼也不能确定

Este papel dominante de esas traducciones literales sugiere de forma indiscutible la tendencia de la traductora española de observar con fidelidad todo lo establecido en el TM1. En comparación con ellas, las otras técnicas se usan mucho menos. Proponemos un ejemplo para cada caso.

La técnica de adaptación:

N.º de la ficha	181
TO	相传，娘娘庙地下有个 <u>海眼</u> ，挑动海眼，酒城将变成海洋。(Mo Yan, 2012f, 322)
Traducción literal de la parte subrayada	Ojo del mar
TM1	Rumour had it that <u>the eye of the sea</u> existed beneath the Temple of the Immortal Matron, and that if it were ever disturbed, Liquorville would fall into the sea. (trad. Goldblatt, 2016, 5166-5168)
TM2	Los rumores dicen que <u>el alma del mar</u> está debajo del Templo de la mujer inmortal, y que si se la molesta, la Ciudad del vino y los licores se hundirá en el océano. (trad. Tiedra, 2010, 401)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	海的灵魂

En esta ficha, en lugar de una traducción más literal *ojo del mar*, la traductora opta por una adaptación del sentido original, traduciendo «the eye of the sea» como «el alma del mar», expresión que posiblemente explica mejor la frase siguiente: al ser molestado, ese alma atraerá una gran inundación para la ciudad.

Reducción:

N.º de la ficha	40
TO	此瓶中系神仙洞府。(Mo Yan, 2012f, 193)

Traducción literal de la parte subrayada	Cueva y hogar de los dioses e inmortales
TM1	'This is the <u>cave-home of genies</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3053)
TM2	Éste es el <u>hogar de los genios</u> . (trad. Tiedra, 2010, 242)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	精灵的家

En TM2 la traductora omite la traducción de la palabra «cave» en el TM1.

Amplificación:

N.º de la ficha (Categoría 1-4, N.º)	2, 144
TO	三根竹便架构成一座令人 <u>惊心动魄</u> 的天桥。(Mo Yan, 2012f, 271)
Traducción literal de la parte subrayada	que sorprende el corazón y que agita el alma
TM1	The three bamboo stalks formed a <u>profoundly scary</u> scaffold. (trad. Goldblatt, 2016, 4335)
TM2	Ahora las cañas de bambú formaban un andamio <u>peligroso y aterrador</u> . (trad. Tiedra, 2010, 339)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	危险且令人恐惧的

La traductora añade la palabra «peligroso».

La técnica de equivalente acuñado:

N.º de la ficha	7
TO	但我的肉体无动于衷，它打着沉闷压抑的呼噜在鼾睡，不知道 <u>死神</u> 降临。 (Mo Yan, 2012f, 95)
Traducción literal de la parte subrayada	Dios de la muerte
TM1	Still my body lay there helpless, snoring away, oblivious to the knowledge that the <u>Grim Reaper</u> hovered mere inches away. (trad. Goldblatt, 2016, 1467-1468)
TM2	Aun así mi cuerpo yacía ahí indefenso, impasible, roncando y ajeno al hecho de que <u>la Muerte</u> acechaba en el aire a pocos centímetros. (trad. Tiedra, 2010, 116)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	死神

En este caso, la traductora cambia la expresión en inglés «Grim Reaper» por su correspondiente en español, «la Muerte». Aunque no es una traducción literal, se refiere al mismo personaje y, además, es la forma más reconocida en español.

Transposición:

N.º de la ficha	88
TO	无论怎样想那平头青年都有些 <u>鬼鬼祟祟</u> ，不正常很不正常。(Mo Yan, 2012f, 22-23)
Traducción literal de la parte subrayada	fantasmas que perjudican a los seres humanos
TM1	...but that didn't alter the fact that Crewcut was a <u>sneak</u> , and not all together normal –

	no, decidedly not normal. (trad. Goldblatt, 2016, 358-359)
TM2	... pero eso no alteraba el hecho de que <u>no se podía fiar</u> de Cabeza rapada y que no era completamente normal, no, decididamente no era una persona normal. (trad. Tiedra, 2010, 31)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	不可信任

La traductora española cambió el sustantivo en TM1 por un sintagma verbal.

Creación discursiva:

N.º de la ficha	171
TO	她感觉到自己带着一群孩子在逃离魔窟. (Mo Yan, 2012f, 115)
Traducción literal de la parte subrayada	Cueva de demonios
TM1	Though she felt she was leading a group of children out of <u>a den of monsters</u> ... (trad. Goldblatt, 2016, 1804)
TM2	Aunque ella pensaba que estaba conduciendo a un grupo de niños fuera de <u>las garras de unos monstruos</u> ... 143 (trad. Tiedra, 2010, 31)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	怪兽的爪子

La conexión entre la palabra «den» en inglés y la palabra castellana «garras» no existirá fuera de ese contexto.

Omisión:

N.º de la ficha	31
TO	事情发展到这步田地只能说是神使鬼差。(Mo Yan, 2012f, 339)
Traducción literal de la parte subrayada	Bajo el mandato de dioses y fantasmas
TM1	Then <u>ghosts and goblins were running the show.</u> (trad. Goldblatt, 2016, 5431-5432)
TM2	/

Préstamo:

N.º de la ficha	72
TO	月即嫦娥，天上美人... (Mo Yan, 2012f, 99)
Traducción literal de la parte subrayada	Chang'e
TM1	For the moon is Change, the heavenly beauty! (trad. Goldblatt, 2016, 1522)
TM2	La luna se llama Chang'e, ¡la belleza celestial! (trad. Tiedra, 2010, 122)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	嫦娥

En tres casos, la traductora cometió errores que afectan a la transmisión correcta de la información de TM1, por ejemplo:

N.º de la ficha	87
-----------------	----

TO	丁钩儿僵在黑暗中，目送着人影消逝。远处有昏暗的灯光像 <u>鬼火</u> 一样闪烁... (Mo Yan, 2012f, 244)
Traducción literal de la parte subrayada	Fuego de fantasma
TM1	Standing petrified in the dark, Ding Gou'er watched the man's retreating back until all he could see was pale yellow lamplight, flickering like a <u>will-o'-the-wisp</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3862-3863)
TM2	Ding Gou'er observó la espalda del vendedor de wantán alejarse hasta que lo único que pudo ver fue el parpadear de su lámpara de aceite que desprendía una luz amarilla tenue, como <u>el único destello de esperanza</u> . (trad. Tiedra, 2010, 302)
Técnica(s) de traducción	(Error)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	唯一的希望之火

Debido a ese error, se ha cambiado la atmósfera lúgubre por una escena con luz y esperanza.

En resumen, tomando en cuenta los rasgos característicos del texto original, de los receptores del texto meta, y de la lengua meta, el traductor del TM1 ha acudido a una variedad de técnicas de traducción para alcanzar una mejor equivalencia entre los dos textos. Las tres técnicas más utilizadas son calco, adaptación y reducción. Entre todas las técnicas, algunas se inclinan al extremo de la aceptabilidad y otras, al de la adecuación. En el TM2, también se han empleado una variedad de técnicas de traducción, pero las técnicas que se tienden al extremo de la adecuación, como, por ejemplo, la técnica de calco y de traducción literal, ocupan un lugar predominante. En esta traducción indirecta,

la traductora se esfuerza por mantener la fidelidad con su texto original, es decir, el TM1 en inglés.

9.3.2 Tendencia a la aceptabilidad o la adecuación

Tras haber analizado las técnicas de traducción, a continuación determinaremos las tendencias del traductor al extremo de la aceptabilidad o al de la adecuación según los datos recogidos en el texto meta. Las traducciones aceptables, con 105 fichas, prevalecen ligeramente sobre las traducciones adecuadas, con 80 fichas:

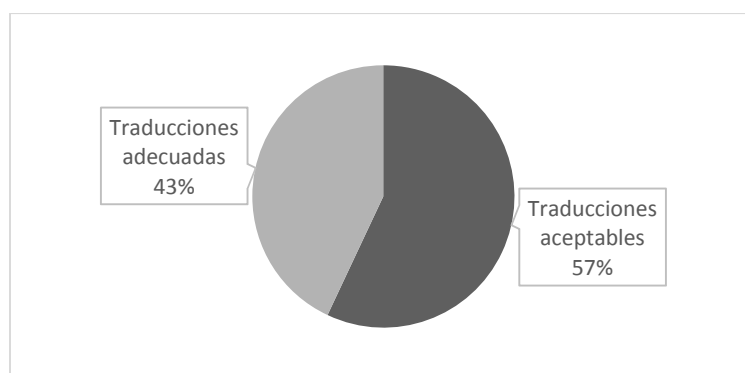


Gráfico 31. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en *The republic of wine*

Proponemos dos ejemplos en los cuales el traductor utiliza una técnica aceptable (ejemplo a) y la otra adecuada (ejemplo b) para una misma palabra de acuerdo con el contexto, con el fin de poner en evidencia la diferencia entre esas dos tendencias.

Ejemplo a:

N.º de la ficha	105
TO	你像一个酒鬼一样遍地打滚... (Mo Yan, 2012f, 238)
Traducción literal de la parte subrayada	fantasma de alcohol

TM1	Rolling around in the dirt like a common <u>drunk</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3765)
Técnica(s) de traducción	Adaptación
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	醉酒的人

En este caso, en lugar de una traducción palabra por palabra *fantasma de alcohol*, el traductor acude al sentido metafórico de *jiugui* (酒鬼), *drunk*, encontrando así una palabra fácil de entender en la lengua meta.

Ejemplo b:

N.º de la ficha	106
TO	酒蛾在腹，可成酒仙；酒蛔虫在腹，顶多是个酒鬼。(Mo Yan, 2012f, 188)
Traducción literal de la parte subrayada	Fantasma de alcohol
TM1	With a liquor moth you become a god of wine; with liquor tapeworms, the best you can hope for is a <u>wine demon</u> .' (trad. Goldblatt, 2016, 2971-2972)
Técnica(s) de traducción	Calco
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	酒鬼

En este caso, las palabras *jiuxian* (酒仙) [lit. inmortal del alcohol] y *jiugui* (酒鬼) [lit. fantasma del alcohol] forman un paralelismo. Para alcanzar una mayor correspondencia literal con el TO recuperando el efecto de este paralelismo, el traductor elige una expresión poco conocida en la lengua meta, «wine demon», en lugar de una traducción más aceptable, *drunk*.

A base del análisis porcentual de las fichas recogidas, se puede concluir que en la traducción inglesa de los elementos extraordinarios, el traductor ha alcanzado un equilibrio entre el extremo de la adecuación y el de la aceptabilidad. Es decir, intenta proporcionarles a los receptores más facilidades de aceptación sin sacrificar los elementos característicos de la cultura china y el ambiente exótico del texto original.

Bajo una perspectiva funcionalista y, teniendo en cuenta las funciones principales del TO y la TM1 y la intención del traductor, podemos calificar esta estrategia de exitosa. En nuestro caso, los elementos extraordinarios arriba mencionados cumplen principalmente la función referencial (para referirse a cierta cosa: el dios, la fantasma, etc.) y la función expresiva (para expresar actitudes, sentimientos, emociones). Para el primero, el traductor casi siempre intenta conservar la formulación original, buscando el equivalente más cercano al TO utilizando técnicas como calco y traducción literal; para el segundo, es decir, para los casos donde el escritor usaba el sentido metafórico de las palabras extraordinarias (por ejemplo, palabras como *shenchu guimo* (神出鬼没), *guifu shengong* (鬼斧神工), que resulta especialmente difícil conservar la formulación original debido a la gran diferencia entre las dos culturas, el traductor emplea más las técnicas aceptables. En este segundo caso, estas traducciones han cumplido también de forma satisfactoria la función esperada y han alcanzado una equivalencia dinámica.

La intención del traductor se vincula con los conocimientos de los receptores a los que ese traductor espera dirigir su traducción. Siendo una traducción de una novela china, esta versión inglesa se dirige principalmente, no a los investigadores que conozcan bien la cultura china, sino al gran público que la conozca muy poco, pero que tenga interés en conocerla. Por lo tanto, la conservación de manera moderada de las formulaciones originales de los elementos extraordinarios, es decir, la utilización de forma adecuada de las técnicas extranjerizantes, ayuda a atraer a los receptores a sumergirse mejor en el marco cultural exótico de la novela y entender bien tanto los sucesos como los personajes. Mientras tanto, el empleo excesivo de estas técnicas dificultará el proceso de lectura por la introducción de una gran cantidad de informaciones desconocidas para estos receptores, así que en casos necesarios, las pérdidas de información son inevitables y la utilización de técnicas domesticantes es imprescindible. En cuanto a la traducción de los elementos extraordinarios, se puede concluir que esta edición inglesa ha alcanzado un equilibrio entre lo conocido y lo nuevo.

En cuanto al TM2, tratándose de una traducción indirecta, será necesario analizar su tendencia a la aceptabilidad o a la adecuación en dos aspectos: comparándolo en primer lugar con el TM1 en el cual se basa esta traducción y, en segundo lugar, con el TO para averiguar el resultado de estos dos procesos de traducción.

Frente al TM1, es decir, el verdadero texto original más directo para el TM2, la traducción es mayoritariamente adecuada: hemos detectado sólo 35 fichas en las cuales la traductora se inclina a hacer una traducción aceptable, suponiendo un 19% del total. Estos casos se deben a la utilización de técnicas de traducción como la del equivalente acuñado, la reducción, la amplificación, o a la omisión por completo de ciertos elementos culturales. Proponemos un ejemplo para esa situación:

N.º de la ficha	67
TO	他知道这浅薄的小幽默只能逗逗浅薄的小女孩，对这位 <u>母夜叉</u> 毫无作用… (Mo Yan, 2012f, 115)
Traducción literal de la parte subrayada	Yakṣa femenina (un tipo de demonio del budismo, que se refiere a personas feas y feroces en el chino)
TM1	"...but had no effect on this <u>shrew</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 2036-2037)
TM2	Parecía que a esta <u>bruja</u> nada le causaba efecto. (trad. Tiedra, 2010, 143)
Técnica(s) de traducción	Adaptación
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	女巫

En el resto de los casos, que ocupan un porcentaje del 81%, las traducciones son adecuadas hacia el TM1 gracias a las técnicas extranjerizantes como el calco y la traducción literal. En este sentido, siendo una traducción indirecta, el grado de aceptabilidad o adecuación de esta versión depende, en la gran mayoría de los casos, de

cómo es la versión intermediaria: es decir, si el traductor del TM1 elige una traducción aceptable, es muy probable que la traductora del TM2 se vea obligada a hacer lo mismo, y viceversa, porque las limitaciones lingüísticas le impiden tener acceso directo al TO. Veamos un ejemplo en el que la traductora española hace una traducción literal, pero comparándose con el TO resulta una traducción aceptable porque así lo ha hecho el traductor de la edición inglesa:

N.º de la ficha	33
TO	这位一尺先生，稀奇古怪，神鬼莫测... (Mo Yan, 2012f, 181)
Traducción literal de la parte subrayada	Ni los dioses ni los fantasmas pueden predecir (sus comportamientos)
TM1	This Mr. Yichi is a true eccentric, a <u>real mystery</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 2837)
TM2	Este señor Yichi es un verdadero excéntrico, <u>un verdadero misterio</u> . (trad. Tiedra, 2010, 226)
Técnica(s) de traducción	Calco
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	一个实实在在的谜团

En este caso, aunque la traductora acude a una traducción bien calcada, «un verdadero misterio» frente a la traducción inglesa «a real mystery», debido a la adaptación que se ha realizado en la versión intermediaria, la traducción castellana sigue siendo más próxima al extremo de la aceptabilidad al ser comparada con el texto original en chino.

En fin, tras esta traducción de segunda mano (inglés al español), el porcentaje de las traducciones aceptables es del 62%, cifra que supera ligeramente el porcentaje en el TM1, el 57%. Eso supone que en lo que concierne a la traducción de los elementos extraordinarios, la edición española es una traducción muy adecuada frente a su texto original, el TM1, mostrando el papel de suma importancia que juega la versión

intermediaria en las traducciones indirectas. Mientras tanto, si la comparamos directamente con el TO en chino, descubrimos que en ese proceso de traducción a base de una versión intermediaria, se aumenta aún más, aunque de forma leve, la aceptabilidad del texto meta.

9.3.3 Grado de conservación de la formulación original de los elementos analizados

El otro factor que queremos tener en cuenta cuando realizamos los análisis es el grado de conservación de la formulación original de los elementos que hemos analizado en TM1. El criterio que aplicamos es el grado de conservación de la *formulación*, y en este apartado dejaremos aparte por el momento el grado de conservación de la connotación. Dividimos en tres grupos todas las fichas recogidas según este criterio: la conservación completa (con 86 fichas), la pérdida (61 fichas), y la conservación parcial (38 fichas). Introduciremos una tabla sobre el porcentaje que ocupa cada grupo:

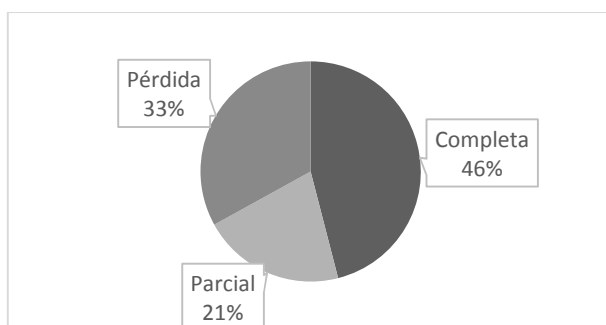


Gráfico 32. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en *The republic of wine*

La tabla implica que en la mayoría de los casos (67%), se conserva en mayor o menor medida la formulación original de las palabras y las frases; en el 33% de ellos, sin embargo, se pierde por completo esta formulación. Presentamos un ejemplo para cada situación.

1. Conservación completa:

N.º de la ficha	81
TO	小子，别虚伪， <u>有钱能使鬼推磨</u> 。(Mo Yan, 2012f, 156)
Traducción literal de la parte subrayada	El dinero puede hacer que el fantasma mueva la piedra del molino
TM1	‘Can the hypocrisy, jerk,’ he sneers. ‘ <u>Money makes the devil turn the millstone.</u> ’ (trad. Goldblatt, 2016, 2469)
Técnica(s) de traducción	Traducción literal
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	有钱能使鬼推磨

En lugar de tomar el sentido metafórico o buscar un proverbio similar en inglés, el traductor tradujo literalmente la frase del TO. De esta forma, se conserva por completo la formulación original del TO:

有钱	能使	鬼	推磨。
↓	↓	↓	↓
Money	makes	the devil	turn the millstone.

2. Conservación parcial:

N.º de la ficha	28
TO	这街上果真有一头 <u>神出鬼没</u> 的小黑驴？(Mo Yan, 2012f, 351)
Traducción literal de la parte subrayada	Que aparecen dioses y fantasmas
TM1	‘Is there really a <u>ghostly</u> black donkey that haunts this street?’ (trad. Goldblatt, 2016, 5578-5579)

Técnica(s) de traducción	Adaptación
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	幽灵般的

Se conserva el sentido de *gui* con la traducción «ghostly» pero se quita el sentido de la palabra 神 *shen*.

3. Pérdida:

N.º de la ficha	30
TO	因为我们酒国市的厨师们技艺超群， <u>鬼斧神工</u> ！ (Mo Yan, 2012f, 85)
Traducción literal de la parte subrayada	Elaboración de fantasmas y dioses
TM1	Because the chefs here in Liquorland are extraordinarily talented – <u>uncanny masters</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 1287-1288)
Técnica(s) de traducción	Transposición; adaptación
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	神奇的大师

En este caso, el traductor utiliza el sentido metafórico sin preocuparse de la conservación de los elementos originales, cambiando al mismo tiempo el sustantivo *guifu shengong* (鬼斧神工) por un sintagma nominal «uncanny masters» con la técnica transposición.

Resumimos las razones de las pérdidas por completo de la formulación original como las siguientes: 1) omisión por completo del culturema (8 fichas); 2) pérdidas causadas por técnicas de traducción aceptables como la de equivalente acuñado, adaptación, transposición o reducción (53 fichas).

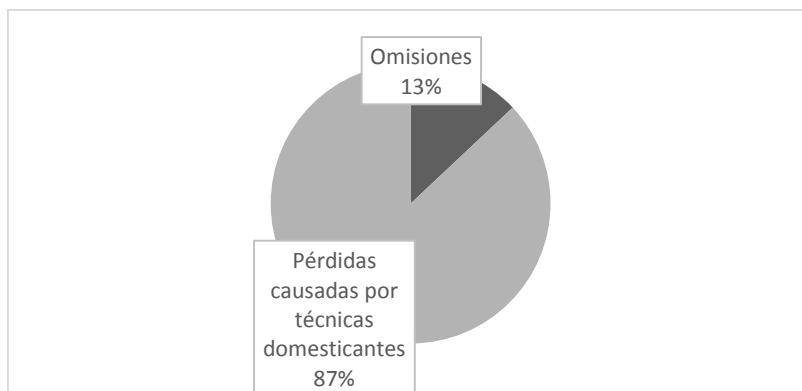


Gráfico 33. Causas de las pérdidas de la formulación original en *The republic of wine*

Se deduce de estos datos que el traductor era perfectamente consciente de estas pérdidas, ya que ninguna de ellas fue causada por sus errores. En la gran mayoría de los casos, un 87%, el traductor emplea técnicas domesticantes para que el TM1 sea más aceptable para los receptores y, en el resto de ellos, un 13%, elimina por completo la palabra o la frase.

En el TM2, la tendencia sobre este aspecto es parecida:

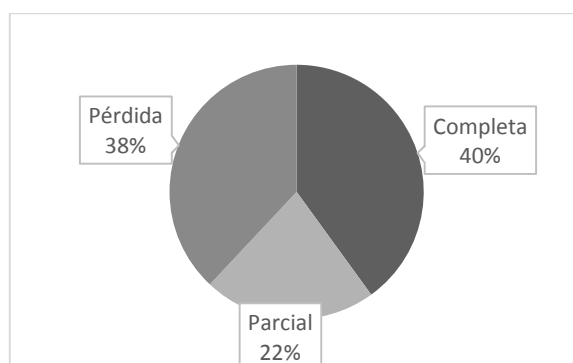


Gráfico 34. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en *La república del vino*

Comparándola con los datos obtenidos en el TM1, observamos que, ante todo, el grado de conservación de los elementos extraordinarios se mantiene, en líneas generales, idéntico que el del TM1. Sufre pequeños cambios: el porcentaje de las pérdidas ha subido un 5%, mientras que la conservación completa ha bajado un 6%. El número de los casos en los cuales se mantiene una conservación parcial no ha cambiado casi nada. Esos datos sugieren que, ante todo, en la mayoría de los casos el TM2 observa de forma estricta las traducciones del TM1. Es decir, si en el TM1 se conserva de forma completa la

formulación original, en TM2 muy posiblemente también se la conserva de la misma manera; al contrario, si en el TM1 ya se pierde por completo la formulación, es poco probable que en el TM2 se la conserve porque la traductora del TM2 no tiene acceso directo al TO en chino. Mientras tanto, el proceso de traducción a base de una versión ya traducida supone, inevitablemente, más pérdidas de información. En realidad, según nuestros datos, en unos 10 casos se ha observado este tipo de pérdidas de información, causadas principalmente por la omisión que hizo la traductora española, o por los errores que cometió ella misma. Sobre esas dos situaciones, ya hemos propuesto ejemplos cuando explicábamos los errores y la técnica de omisión en el TM2.

Sin embargo, ser una traducción indirecta, es decir, una traducción basada en otra versión traducida, no supone solamente pérdida de información. Como receptores de la versión intermediaria, los traductores de las traducciones de segunda mano también pueden jugar el papel de revisores de esa versión, añadiendo explicaciones a los elementos que ellos no entiendan, o corrigiendo las traducciones que les parezcan inapropiadas. En el TM2, en unos casos, aunque sean pocos, la traductora no se limita a reproducir el TM1, sino que acude también directamente a la cultura original para aclarar los elementos culturales, añadiendo notas que no existen en el TM1:

N.º de la ficha	185
TO	侦察员感到这小东西跟《西游记》里那些小妖一模一样。(Mo Yan, 2012f, 212)
Traducción literal de la parte subrayada	<i>Viaje al Oeste</i>
TM1	The investigator was taken by how much the little creep resembled one of the demons in <u>the classic novel <i>Monkey</i></u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3361-3362)
TM2	El investigador no paraba de pensar en lo mucho que se parecía este hombre a uno de los demonios de <u>la novela clásica china que protagoniza el Rey Mono</u> .

	(Notas a pie de página: El Rey Mono es un personaje de la obra <i>Viaje al Oeste</i> , un clásico de la literatura china y posiblemente la obra más conocida entre los adolescentes chinos. Fue publicada de forma anónima en el año 1590, y aunque no hay ninguna evidencia directa del autor, tradicionalmente se la asocia con el erudito Wu Cheng'en. La historia cuenta una versión mitológica y ficticia de las aventuras del monje budista Xuanzang (602-664) en una peregrinación a la India para conseguir unos textos religiosos.) (trad. Tiedra, 2010, 264-265)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	以猴王为主角的中国古典小说

Como hemos señalado, la traductora del TM2 es, ante todo, una lectora del TM1 quien tampoco cuenta con mucho conocimiento sobre la cultura china. Así que se tiende a añadir notas que facilitarán el entendimiento de sus lectores que comparten el mismo referente cultural con ella. En este caso, la traductora añade explicaciones sobre el argumento principal (una aventura mitológica y ficticia) de la novela *Xiyouji*, que ayudan a los lectores a entender por qué uno de los personajes en *Jiuguo* se parece a los demonios de esa novela.

En definitiva, en el TM1 se mantiene un porcentaje bastante alto en cuanto a la conservación de la formulación original de los culturemas analizado, mostrando así el intento del traductor de conservar en mayor medida posible los elementos culturales de la cultura original. El TM2 mantiene una tendencia casi idéntica con el TM1. Es decir, en la mayoría de los casos, se conserva, en mayor o menor medida, la formulación original. En otros casos, se observa un aumento leve de las pérdidas de información en ese proceso de traducción de segunda mano debido a las omisiones y los errores. Junto con estas pérdidas, sin embargo, a veces la traductora acude directamente a la cultura original china para añadir informaciones de las que el traductor del TM1 ha prescindido.

10. TRADUCCIONES DE LOS ELEMENTOS EXTRAORDINARIOS EN *SHENGSÍ PILAO* — VERSIÓN INGLESA Y VERSIÓN ESPAÑOLA

Como hemos dicho en el Capítulo 5, la novela *Shengsi pilao* se basa en una creencia sobrenatural: los seres humanos pueden reencarnarse como animales, y viceversa. Este argumento extraordinario lleva consigo inevitablemente numerosos elementos fantásticos que siempre han sido una fuente importante para la creación literaria de Mo Yan. En este capítulo, igual que en el capítulo anterior, primero localizamos y clasificamos las palabras, frases o refranes dispersos en toda la novela relacionados a nuestro tema, y luego procedemos a un análisis de traducción de ellos. Para no repetir el análisis de los mismos elementos, en este capítulo no incluiremos las cuatro categorías que hemos decidido en el capítulo anterior (palabras y frases que abarquen conceptos de divinidades, budas, inmortales, fantasmas, monstruos), para centrarnos en el análisis cultural de los *culturemas* característicos en esa novela.

La versión inglesa de esta obra fue publicada en el año 2008, traducida también por Howard Goldblatt. La edición castellana fue realizada por el traductor Carlos Ossés Torrón, publicada en el año 2009, a partir de esa edición inglesa. Antes de la publicación de *La vida y la muerte me están desgastando*, este traductor español había traducido bastantes libros del inglés a español de temas muy variados, como, por ejemplo, libros de historia (*Historia de Egipto: de la conquista árabe al presente*, 2008), de aprendizaje de dibujo (*Dibujar lo que vemos*, 2008) y de deporte y salud (*Caminar para mantenerse en forma: el entrenamiento de bajo impacto que tonifica y mejora su aspecto*, 2006), etc. Había tenido muy poca experiencia, sin embargo, en la traducción literaria, con sólo 7 novelas cortas como una serie de materiales de lectura para estudiantes, publicadas por la editorial Stanley, en el año 2007. Tradujo en ese mismo año la novela de Mo Yan, *Las baladas del ajo*, también desde la versión inglesa de Howard Goldblatt, y esa traducción

fue su único contacto con la literatura china antes de la publicación de la obra que estamos analizando.⁹⁴

Igual que en el análisis de *Jiuguo*, para referirnos a las versiones traducidas, empleamos las abreviaturas TO (texto original en chino), TM1 (versión en inglés) y TM2 (traducción en español). Para citar esos textos, mencionaremos solamente el nombre del traductor, observando el formato de (trad. Goldblatt, 2016, página) y (trad. Ossés, 2009, página).

10.1 Caracterización general de los textos meta: normas iniciales, preliminares y operacionales

Observando básicamente la estructura original del TO, la versión inglesa es una traducción íntegra. Se han traducido todos los capítulos, aunque en los últimos cinco, se ha cambiado el formato de numeración de los capítulos:

TO	TM1
第五部：结局与开端	BOOK FIVE: AN END AND A BEGINNING
一 太阳颜色	<u>Fifty-four</u> : The Face of the Sun
二 做爱姿势	<u>Fifty-five</u> : Lovemaking Positions
三 广场猴戏	<u>Fifty-six</u> : Monkey Show in the Square
四 切肤之痛	<u>Fifty-seven</u> : A Painful Cut
五 世纪婴儿	<u>Fifty-eight</u> : Millennium Boy

En el TO, en lugar de numerar los capítulos a partir de cincuenta y cuatro siguiendo el último capítulo del Libro Cuatro, el escritor intenta separar la última parte de las

⁹⁴ Fuente:

<http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleDispatch.do;jsessionid=CC166F58801FB19105BC8EBD6E863558>.

Fecha de consulta: 14-04-2019.

primeras cuatro al numerar los capítulos desde uno, haciendo que el cambio de narrador no sea incongruente. El traductor, sin embargo, sigue la numeración del Libro Cuatro empezando el nuevo libro desde el Capítulo 54. Además, añade, antes de que comience la historia, una introducción del escritor chino y una nota sobre los nombres chinos, en la cual indica simplemente que en chino los apellidos siempre preceden a los nombres. En concreto, las normas de traducción que hemos resumido sobre el TM1 son:

-Norma 1: Conservación de elementos exóticos. En general, el traductor se inclina a conservar, cuando sea posible, los elementos propios de la cultura china, incluso cuando esta conservación podría dificultar la comprensión por parte de sus receptores. Uno de los ejemplos más destacados es la traducción de las medidas tradicionales de China. Se suele emplear, en la mayoría de los casos, la técnica de préstamo:

TO	TM1
俺要走了，离家还有十五里呢。(Mo Yan, 2012j, 34)	‘My home’s fifteen <u>li</u> from here, so I’d better get going.’ (trad. Goldblatt, 2016, 740)
十斤红糖，十斤白糖 (Mo Yan, 2012j, 226)	...ten <u>jin</u> of brown sugar, and ten <u>jin</u> of refined sugar (trad. Goldblatt, 2016, 4136)

En ambos casos, el traductor evita la conversión entre la medida tradicional china y la occidental (un *li* 里 equivale a 0,5 kilómetro y un *jin* 斤 equivale a 0,5 kilogramo), acudiendo directamente a la transcripción de ambas medidas. En la traducción de los culturemas sobre la cultura social, el traductor tampoco quiere sacrificar el sentido cultural para alcanzar una mejor recepción entre sus lectores. Por ejemplo:

TO	TM1
但没过多久，她的大辫子就派上了用场，演革命样板戏《红灯记》里的李铁梅，她简直不用化妆，李铁梅就是这样一条大辫子啊。(Mo Yan, 2012j, 139)	Before long, however, that braid served her well, for when the <u>revolutionary model opera</u> <i>Red Lantern</i> was staged, she was a natural for the role of Li Tiemei,

	who wore a braid just like that. (trad. Goldblatt, 2016, 2756)
草帽歌伴奏 <u>忠字舞</u> (Mo Yan, 2012j, 287)	The Straw Hat Song Accompanies a <u>Loyalty Dance</u> (trad. Goldblatt, 2016, 5111)

En lugar de acudir a equivalentes en la lengua meta o añadir notas explicativas, el traductor se decanta por una traducción calcada. Se conserva, en la mayor medida posible, la connotación cultural, pero estas traducciones corren el riesgo de dificultar el entendimiento de los receptores que tengan poco conocimiento sobre el contexto sociocultural de la China de la Revolución Cultural.

-Norma 2: Supresión atrevida de ciertos párrafos. Uno de los rasgos característicos más destacados de esta versión traducida reside en la omisión de muchos párrafos del TO, a veces con extensiones bastante largas, que son poco relevantes al desarrollo de la narración principal. En muchos casos son monólogos del protagonista, en los cuales ese hombre reencarnado como un animal hace su comentario sobre la sociedad y los movimientos políticos de aquel entonces (la Reforma de Tierra, de la Revolución Cultural, etc.), mezclando puntos de vista animalísticos y humanos:

我知道美国总统尼克松带着大批随员，乘坐着涂抹成银、蓝、白三色的“七六年精神号”座机降落在北京机场。我还知道毛泽东主席在他摆满了线装书的书房里接见了尼克松，在座的除了翻译之外，还有国务院总理周恩来和国务卿亨利·基辛格。(Mo Yan, 2012j, 220)

Sé que el presidente de los Estados Unidos, Nixon, llegó al Aeropuerto de Beijing junto con un grupo de oficiales del gobierno en el avión denominado *El espíritu del año 1776*, pintado del color plateado, azul y blanco. También me entero de que Mao Zedong lo recibió en su despacho lleno de libros antiguos, y estaban presentes, además de un traductor, el primer ministro Zhou Enlai y el secretario de estado Henry Kissinger. (T. de la A.)

También omite párrafos en los cuales el escritor repite intencionadamente ciertas frases para imitar los efectos estilísticos de las narraciones tradicionales. En el siguiente caso, el traductor suprime las repeticiones para resumirlas en una sola frase:

我对第一排第一间猪舍中的那五头猪中最聪明的母猪蓝菜花说：“告诉大家，不要害怕，我们的好日子来了！”

我对第二排第一间猪舍中那六头猪中最为阴险的阉猪野狼嗥说：“告诉大家，不要害怕，我们的好日子来啦！”

我对第三排第一间猪舍中…

第四排第一间猪舍对着那里边… (Mo Yan, 2012j, 217)

Le digo a la cerda más lista entre los cinco, Lan Caihua, en el primer corral de la primera fila: -Diles a todos que no tengáis miedo. ¡Ya viene la mejor temporada!

Le digo al cerdo más insidioso entre los seis, Ye Langhao, en el primer corral de la segunda fila: Diles a todos que no tengáis miedo. ¡Ya viene la mejor temporada!

…en el primer corral de la tercera fila…

…en el primer corral de la cuarta fila… (T. de la A.)

So I rushed up to the rows of pens. ‘Don’t be frightened,’ I announced at the first pen in each row. ‘The good times are on their way!’ (trad. Goldblatt, 2016, 4035)

En otros casos, cuando el escritor alude a los cuentos folklóricos para reforzar algún tema, las omisiones también son frecuentes.

关于土地爷鸡巴的问题，可以从莫言那小子的小说《新石头记》里寻找答案，那小子在这篇小说里描写了一个膝下无子的石匠，为了积德行善，用一块坚硬的青石，雕刻了一座土地爷的神像…(Mo Yan, 2012j, 222)

Sobre el pene del Dios de la tierra, se puede encontrar respuestas en el cuento de Mo Yan *Nueva historia de la roca*. En ese cuento, un cantero que no podía tener hijos esculpió en una roca negra al Dios de la tierra para hacer méritos… (trad. Ossés, 2009, 353. Traducción de la parte omitida realizada por la autora)

Por un lado, estos párrafos son muy representativos en las novelas de Mo Yan, a quien le gusta siempre insertar comentarios y cuentos folklóricos en sus novelas; por el otro, la eliminación de ellos tampoco perjudica el desarrollo de la narración principal porque sirven, en la mayoría de los casos, solamente para apoyar las opiniones del narrador, no para hacer avanzar el argumento. La traducción de ellos supone muchas dificultades e incluso confusiones porque conllevan demasiados elementos culturales. Tomando en cuenta el género de la novela, las características de los receptores (gente que no es experta en la lengua y cultura chinas), y la finalidad de esta traducción (tiene que cumplir primero la función referencial, es decir, transmitir correctamente las informaciones importantes de la novela antes que expresar las opiniones del escritor), no

podemos calificar de inapropiada estas omisiones, aunque sí suponen grandes pérdidas de información.

-Norma 3: Falta de notas y adición de frase explicativas. Igual que la traducción de *The republic of wine*, en esta versión traducida el traductor tampoco acude, en ningún caso, a las notas explicativas. Tratándose de una novela, el hecho de prescindir por completo de las notas evita la interrupción de la lectura causada por las frecuentes consultas a las notas, sean situadas a pie de página, sean al final del libro. Aunque a veces, cuando el concepto cultural es demasiado complicado, las frases explicativas dentro del texto no pueden aclararlo de manera suficiente debido a la limitación de extensión, en la mayoría de los casos, los receptores sí son capaces de deducir su significado según el contexto gracias a estas explicaciones cortas. Por ejemplo:

TO	TM1
他善拉京胡，能吹唢呐。(Mo Yan, 2012j, 27)	<u>He was quite a musician</u> – played both the <u>two-stringed erhu</u> and the <u>suona</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 612)
蓝脸 (nombre de un personaje) (Mo Yan, 2012j, 1)	Lan Lian (Blue Face) (trad. Goldblatt, 2016, 83)
你知道谁是蓝解放吗? (nombre de un personaje) (Mo Yan, 2012j, 16)	Do you know who <u>Lan Jiefang</u> – <u>Liberation Lan</u> – is? (trad. Goldblatt, 2016, 379)

En el primer caso, el traductor utiliza la técnica de amplificación, añadiendo la frase «he was quite a musician» para insinuar que las dos palabras que aparecen luego en pinyin, «*erhu*» y «*suona*», son instrumentos. En los siguientes dos casos, los nombres indican algún rasgo característico de los personajes. Lan Lian 蓝脸, que significa literalmente *cara azul*, muestra la apariencia de ese personaje que tiene una mancha de nacimiento de color azul en la cara. Lan Jiefang 蓝解放, cuyo nombre significa *liberación*, se llama así porque nació en el año 1950. Es un nombre muy típico de los niños que nacen alrededor del año 1949, porque según la propaganda del Partido Comunista, la fundación de la RPCh supuso la liberación del pueblo chino. Esas frases explicativas ayudan a los receptores a conocer la cultura china y el contexto social de aquella época sin sacrificar

la fluidez del proceso de lectura en comparación con las notas que se sitúan fuera del mismo texto.

La versión española es una traducción íntegra del TM1. Siendo una traducción de segunda mano, muestra mucho respeto hacia la traducción inglesa. Otra norma que merece la pena mencionar es el hecho de que ha sido una *traducción indirecta camuflada*, es decir, en ninguna parte del libro se puede descubrir que es una traducción indirecta desde el inglés. Detallaremos estos fenómenos en los siguientes párrafos.

-Norma 1: Tendencia al extremo de la adecuación. Antes de la publicación de la versión inglesa *Life and Death are Wearing Me out*, Howard Goldblatt había traducido varias novelas de Mo Yan, incluyendo *The garlic ballads: a novel*, *Big breasts and wide hips: a novel*, etc. Había mantenido contacto, durante esos años cuando traducía las obras, directamente con el propio escritor chino para hablar sobre las dudas que tenía sobre las novelas⁹⁵. Al traducir esta novela que analizamos, conocía bastante bien el estilo del escritor chino, así que tenía mucha confianza en sus adaptaciones sobre el TO. Al contrario, la distancia que mantenía el traductor español con el TO en chino era mucho más lejana porque, por un lado, el desconocimiento de la lengua china le impedía tener acceso directo al TO, y la versión intermediaria que servía de su base ya había sido adaptada; por otro lado, como hemos señalado, el traductor contaba con poca experiencia en la traducción de la literatura china, así que no tenía mucha confianza en sí mismo al intentar hacer ajustes sobre su texto original (el TM1). Por lo tanto, esta versión castellana consiste en una traducción aparentemente adecuada, en la cual el traductor intenta observar todo lo establecido por el TM1. Proponemos unos ejemplos:

TO	TM1	TM2
“四清”运动 (Mo Yan, 2012j, 121)	Four Clean-ups Campaign (trad. Goldblatt, 2016, 2359)	La Campaña de las Cuatro Limpiezas (trad. Ossés, 2009, 208)
大叫驴 (Mo Yan, 2012j, 134)	Braying Jackass (trad. Goldblatt, 2016, 2658)	Burro Rebufnando (trad. Ossés, 2009, 231)

⁹⁵ <https://granta.com/Interview-Howard-Goldblatt/> Fecha de consulta: 17-06-2019.

En el primer caso, el traductor estadounidense no añadió ninguna nota para explicar de qué se trataba ese «Four Clean-ups Campaign», y tampoco lo hizo su colega español. En el segundo caso, la traducción del apodo, «Burro Rebusnando», es una traducción bien calcada del inglés, porque generalmente no se suele usar el gerundio en los nombres en el español. Esas expresiones calcadas que muestran una tendencia clara al anglicismo revelan que la versión intermediaria, al fin y al cabo, siempre dejan huellas en las traducciones indirectas, aunque en muchos casos ni el mismo traductor se da cuenta de eso. En resumen, el empleo muy generalizado de las técnicas extranjerizantes conduce a la tendencia muy clara del traductor español hacia una traducción adecuada.

Se observan omisiones y ampliaciones, aunque sean pocas, en el TM2. En el sentido estructural, el traductor español quita el índice, pero amplía la nota que ha puesto Goldblatt al principio de todo el libro sobre el orden de los nombres y apellidos en chino, añadiendo una pequeña introducción sobre cómo la gente suele dirigirse a los demás: no por el nombre, sino «por el tratamiento que tiene en la jerarquía familiar» (trad. Ossés, 2009, 9), con el fin de razonar las apariciones frecuentes de los tratamientos como *tía* o *primo* en la novela. También enriquece la declaración del traductor estadounidense sobre el uso de pinyin en su traducción de la novela con una introducción de este sistema de romanización de los caracteres chinos, destacando que «la mayoría de las letras chinas del sistema chino pinyin se pronuncian aproximadamente como en nuestro idioma» (ibíd. 11). Luego hace una lista en la que expone unas excepciones en las cuales, a nuestro juicio, no faltan errores. Por ejemplo:

La *he* se pronuncia como u (Huang *Hezuo*)

La *zh* se pronuncia como j (Huang *Huzhu*) (ibíd. 11)

-Norma 2: Traducción indirecta camuflada. Otra norma que merece la pena mencionar es que esta traducción española es una denominada *traducción indirecta camuflada*. Es decir, en la página de créditos del libro no se indica en ninguna parte que esta traducción se base en una versión intermediaria. No se indican tampoco el nombre en inglés, *Life and Death are Wearing Me Out* ni el nombre del traductor estadounidense, Howard Goldblatt, apareciendo sólo el nombre chino transcrito al pinyin, *Shengsi pilao*, hecho que probablemente les dará a los lectores la falsa impresión de que se traduce directamente del chino. Sólo cuando buscamos en la base de datos de los libros editados en España descubrimos que, según los registros oficiales, la lengua de traducción ha sido

el inglés⁹⁶. La decisión de la editorial de esconder la existencia de una versión intermediaria muestra el temor al prejuicio que tienen la sociedad y los lectores sobre las traducciones indirectas, quienes califican de más auténticas y precisas las traducciones directas.

10.2 Identificación y clasificación de los elementos extraordinarios

Como hemos señalado, en este capítulo, nuestro énfasis se sitúa, no en el análisis porcentual de las frases que contengan cierta palabra extraordinaria (*shen, xian, gui*, etc.), sino en el análisis de los conceptos sobrenaturales y extraños, como, por ejemplo, la traducción de los conceptos budistas, y de los nombres de las divinidades. Ante todo, clasificaremos estos elementos según las categorías establecidas por Molina (2006, 79-82). Se encuentran principalmente tres categorías:

1. Elementos extraordinarios de la cultura religiosa (creencia budista, creencia taoísta y las creencias religiosas folklóricas). Los culturemas que pertenezcan a esta categoría ocupan un lugar de suma importancia, porque muchos términos religiosos, como, por ejemplo, *lunhui* 轮回 [reencarnación], juegan un papel crucial en el desarrollo de la historia. Proponemos unos ejemplos:

TO	TM1	TM2
...使我成为一头仅仅是残存着一点人类记忆的猪，完成这次肮脏、耻辱的轮回。(Mo Yan, 2012j, 196)	...transforming me into a swine that retained a mere smidgeon of human memories, thus completing a filthy and shameful <u>reincarnation</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 3739)	... transformándome en un cochino que conservaría unos recuerdos humanos y completaría de ese modo una <u>reencarnación</u>

⁹⁶

http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=1743730&action=busquedaInicial&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&layout=busquedaisbn&language=es&prev_layout=busquedaisbn Fecha de consulta: 19-06-2019.

		repugnante y vergonzosa. (trad. Ossés, 2009, 324)
我们感叹不止，说老刁您的前生一定是个军事家。(Mo Yan, 2012j, 349)	We told Old Diao that he must have been a military man in his <u>previous incarnation</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 6055)	Preguntamos al viejo Diao si había sido un militar en su <u>encarnación anterior</u> . (trad. Ossés, 2009, 518)

2. Elementos extraordinarios del folklore (cuentos folklóricos y obras literarias vinculadas con ellos). En el TO, el escritor no deja de aludir a argumentos y personajes de las obras literarias clásicas de China para ilustrar su narración. Esas menciones supondrán un desafío para los traductores porque están muy arraigadas en el contexto cultural, conllevando así elementos propios de esa cultura que son difíciles de traducir sin acudir a las notas. En cuanto a esos elementos, el traductor del TM1 se decanta, en la mayoría de los casos, por traducciones aceptables: en unos casos omite por completo los culturemas y, en los otros, emplean técnicas domesticantes como la de adaptación. Por ejemplo:

TO	Traducción literal	TM1	TM2
但人一旦疯了，头也就变硬了——这就是神话传说中共工头撞不周山令天柱折地维缺的原因 (Mo Yan, 2012j, 257)	Pero si uno está loco, su cabeza se convertirá más dura: es precisamente por eso <u>cuando Gonggong se golpeó la cabeza contra el Monte Buzhou, tanto el cielo como la tierra</u>	/	/

	<u>se derrumbaron.</u> (T. de la A.)		
要不是金龙，我今天非死在这个 <u>小牛魔王</u> 角下不可 (Mo Yan, 2012j, 108)	Si no hubiera sido por Jinlong, habría muerto corneada por ese pequeño Monstruo Toro. (T. de la A.)	If not for Jinlong, I'd have been dead meat on <u>that animal's</u> horns.' (trad. Goldblatt, 2016, 2149)	Si no hubiera sido por Jinlong, me habría convertido en carne muerta bajo los cuernos del <u>animal</u> ... (trad. Ossés, 2009, 188)

3. Cultura lingüística (refranes y metáforas). Contamos con la apariencia de los elementos extraordinarios también en los refranes y las metáforas. En esta circunstancia, el traductor estadounidense utiliza, en la mayoría de los casos, las técnicas extranjerizantes que se acercan al extremo de la adecuación, para conservar la formulación original de los culturemas. Proponemos unos ejemplos:

TO	TM1	TM2
你如果娶了屯西那个满脸麻子的苏寡妇，即便是当了 <u>玉皇大帝</u> ，又有什么意思！ (Mo Yan, 2012j, 22)	If you'd married the pockmarked Widow Su from West Village, even being transformed into the <u>Supreme Daoist Jade Emperor</u> would not have been worth it. (trad. Goldblatt, 2016, 495)	Si te hubieras casado con la viuda Su de la Aldea Occidental, cuya cara está marcada por las cicatrices de la viruela, aunque te hubieras transformado en <u>el Supremo Emperado de Jade Taoísta</u> , no habrías salido ganando. (trad. Ossés, 2009, 47)
<u>救人一命，胜造七级浮屠</u> (Mo Yan, 2012j, 11)	<u>Saving a life is better than building a seven-storey pagoda.</u> (trad. Goldblatt, 2016, 258)	<u>Salvar una vida es mejor que construir una pagoda de siete pisos.</u> (trad. Ossés, 2009, 28)

10.3 Análisis de traducción del TM1 y del TM2

En los apartados que siguen, nuestro análisis gira alrededor de los siguientes aspectos: las técnicas de traducción utilizadas en los dos textos meta, la tendencia de los traductores a la aceptabilidad y la adecuación, y el grado de conservación de la formulación original de los culturemas. En el último aspecto incluiremos unos análisis culturales de las dificultades que aparecen en las traducciones. Estos análisis se basan en las fichas recogidas en el TO, TM1 y el TM2, que comparten el mismo formato con los formularios que hemos introducido en el apartado 9.3, y que se adjuntan en el Apéndice 3. A diferencia de las fichas aparecidas en *Jiuguo*, en este corpus no calculamos las repeticiones: es decir, si un culturema aparece más de una vez en el TO, y sus respectivas traducciones en el TM1 y en el TM2 son iguales, solo lo contamos como una ficha. Eso se debe a la gran cantidad de repeticiones de ciertos términos que afectarán e interferirán el resultado del análisis. Por ejemplo, como la novela trata sobre temas del infierno y de las reencarnaciones, la palabra *yanwang* 阎王 ha aparecido unas 50 veces en el TO, y sus traducciones tanto en el TM1 como en el TM2 son siempre idénticas, utilizando la misma técnica de traducción, calco.

10.3.1 Técnicas de traducción utilizadas en TM1 y TM2

En la versión inglesa se han utilizado en total 11 técnicas de traducción para los elementos extraordinarios recogidos:

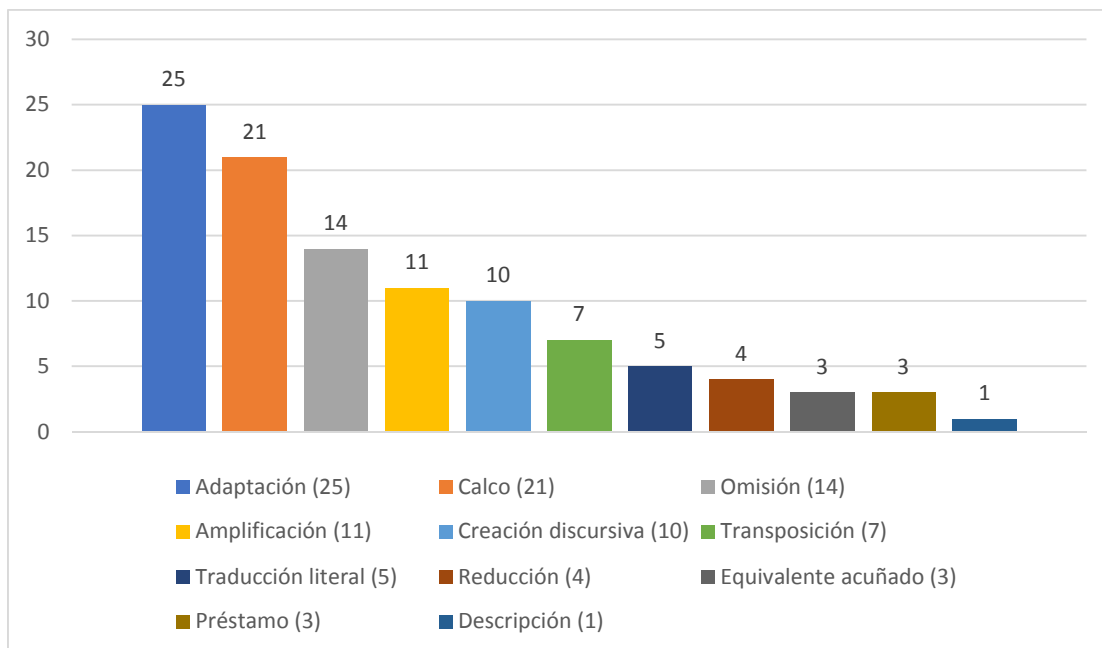


Gráfico 35. Técnicas de traducción en *Life and death are wearing me out*

Las cinco técnicas más usadas son:

1. Adaptación

N.º de la ficha	15
TO	主人只穿着一件纽扣不全的小褂，胸膛冻得青紫，加上那张蓝脸，其相貌颇似阎罗殿里那些判官 (Mo Yan, 2012j, 66)
Traducción literal de la parte subrayada	Jueces
TM1	His chest turned purple from the cold, and with his blue face, he looked like one of <u>Lord Yama's little attendants</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 1367)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	阎王大人的小仆人

El hecho de traducir *panguan* (判官) como «Lord Yama's little attendants» se debe, según nuestra opinión, al intento del traductor de evitar causar dudas entre los lectores, porque en los capítulos anteriores el escritor siempre se refiere a los servidores del Señor Yama al mencionar figuras con cara azul. Esa adaptación se hace a base de una lectura minuciosa del texto original y de la confianza que tiene el traductor sobre su entendimiento del mismo TO.

2. Calco

N.º de la ficha	16
TO	<u>牛头马面</u> ，送他回去吧！ (Mo Yan, 2012j, 4)
Traducción literal de la parte subrayada	Cabeza de Buey y Cara de Caballo
TM1	‘ <u>Ox Head and Horse Face</u> , send him back!’ (trad. Goldblatt, 2016, 138)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	牛头马面

En este caso, el traductor traduce palabra por palabra la frase *niu* 牛 (*ox*) *tou* 头 (*head*) *ma* 马 (*horse*) *mian* 面 (*face*) sin tomar en cuenta que estos nombres carezcan de significado en inglés, así que se tiende al extremo de la adecuación. Es una técnica ampliamente empleada en esa versión para conservar la connotación cultural de ese elemento.

3. Omisión

En este caso, hemos propuesto varios ejemplos en el apartado 10.1, cuando definimos la Norma 2 del TM1.

4. Amplificación

N.º de la ficha	77
-----------------	----

TO	尽管我有不平凡的经历和洞察 <u>阴阳两界</u> 、横跨人畜两道的智慧 (Mo Yan, 2012j, 196)
Traducción literal de la parte subrayada	El mundo del <i>yin</i> y el del <i>yang</i>
TM1	In spite of my extraordinary experiences in the worlds of light and darkness, that is, <u>life and death</u> , my knowledge of both human and animal existences... (trad. Goldblatt, 2016, 3748)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	光明和黑暗的世界，也就是生与死

Con esta técnica el traductor intenta acercarse a los receptores sin sacrificar las connotaciones culturales de los culturemas. Como hemos señalado, el traductor evita añadir notas explicativas, así que las explicaciones se insertan dentro del texto. En este caso que hemos presentado, se conserva mediante una traducción literal el sentido original de las palabras *yin* y *yang*, que es «light and darkness», pero para aclarar posibles confusiones, el traductor añade su explicación, «life and death».

5. Creación discursiva

N.º de la ficha	61
TO	就冲着这一点，阎王爷啊，你也不该让我 <u>转世</u> 为一头毛驴啊！(Mo Yan, 2012j, 11)
Traducción literal de la parte subrayada	Reencarnarse
TM1	And on that point, Lord Yama, you should not have <u>sent me back</u> as a donkey! (trad. Goldblatt, 2016, 260)

Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	送回来
--------------------------------------------------------------------	-----

El empleo de esa técnica depende casi siempre del contexto, y conduce generalmente a una pérdida por completo de la formulación original del culturema. En la traducción de esta novela, como aparece muchas veces los términos como *toutai* (投胎), *lunhui* (轮回) y *zhuanshi* (转世), que significan *reencarnarse*, a veces el traductor flexibiliza su traducción para evitar demasiadas repeticiones. Además de la traducción de «send back», también utiliza frases como «return», «turn into», «come back» para traducir el mismo concepto según el contexto.

En la versión española la cifra de las técnicas utilizadas es un poco reducida: en total se usan 8 técnicas de traducción. Las técnicas de calco y traducción literal ocupan un lugar absolutamente predominante, mostrando una tendencia clara hacia la adecuación.

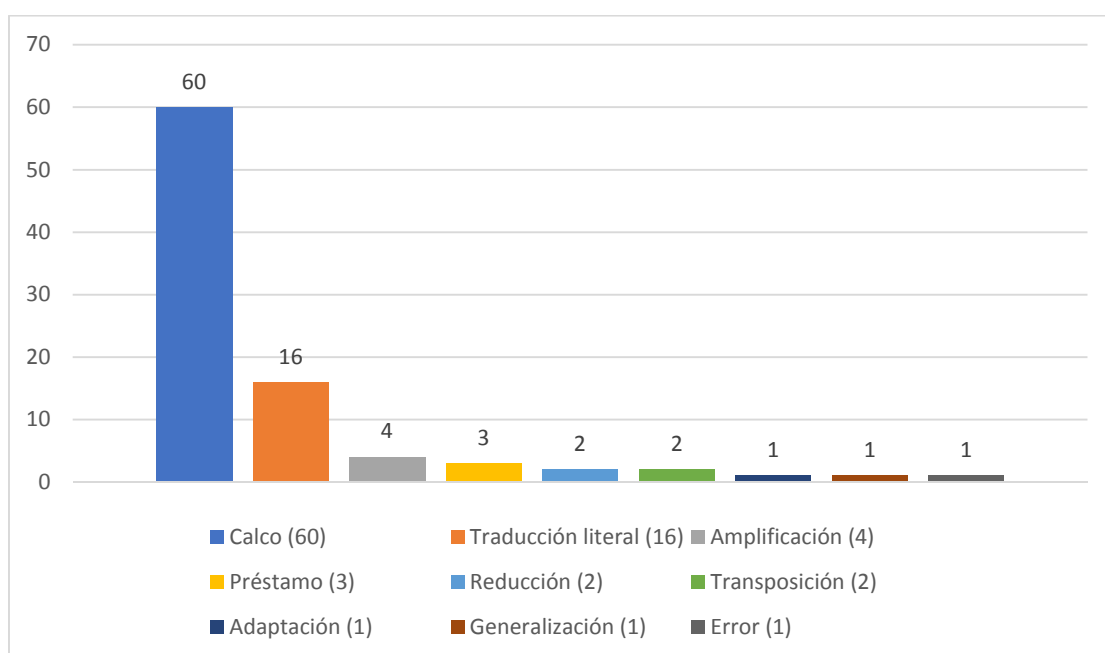


Gráfico 36. Técnicas de traducción en *La vida y la muerte me están desgastando*

Proponemos unos ejemplos para ilustrar las dos técnicas más usadas:

1. Calco

N.º de la ficha	72
-----------------	----

TO	这是一个劫数 (Mo Yan, 2012j, 36)
Traducción literal de la parte subrayada	Destino catastrófico
TM1	It was our <u>inexorable fate</u> (trad. Goldblatt, 2016, 793)
TM2	Parecía nuestro <u>destino inexorable</u> . (trad. Ossés, 2009, 74)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	无情的命运

En muchos casos como éste, el traductor español no sólo traduce literalmente las palabras o frases del inglés, sino también intenta utilizar palabras y frases similares a las de la versión inglesa. En lugar de elegir una palabra más común como *inevitable*, el traductor acude al adjetivo menos usado «inexorable», una palabra menos usada en la vida cotidiana, pero más parecida a la traducción inglesa. Como el traductor del TM2 no puede tener acceso directo al texto original, intenta, en el mayor grado posible, acercarse a su texto original, es decir, a la versión inglesa con el fin de minimizar la pérdida de información.

2. Traducción literal

N.º de la ficha	71
TO	到了地狱，该当剥皮揸草， <u>到畜生道里去轮回</u> ！ (Mo Yan, 2012j, 14)
Traducción literal de la parte subrayada	Reencarnarse el Camino de los Animales
TM1	Then, when you arrive in Hell, you deserve to have your skin flayed, be stuffed with grass, and be dried before <u>you are reincarnated as a lowly animal</u> ! (trad. Goldblatt, 2016, 337)

TM2	¡ Cuando llegues al Infierno te mereces que te arranquen la piel, que te rellenen de hierba y que te saquen antes de que <u>te reencarnes en un animal despreciable!</u> (trad. Ossés, 2009, 34-35)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	作为一个低等的动物轮回

En los casos como éste, similar a la utilización de la técnica de calco, el traductor del TM2 traduce palabra por palabra la expresión, intentando acercarse al extremo de la adecuación.

En resumen, para la transferencia de los tres tipos de los elementos extraordinarios, tanto el traductor del TM1 como el del TM2 han empleado una variedad de técnicas de traducción. En el TM1, se han usado más técnicas domesticantes que las extranjerizantes, pero la diferencia no es tan enorme como lo ocurrido en el TM2. En esta versión española, las técnicas extranjerizantes desempeñan un papel de suma importancia, representando una gran mayoría de todas las técnicas utilizadas. Se trata de una traducción muy fiel al TM1.

10.3.2 Tendencia a la aceptabilidad o la adecuación

Al emplear más técnicas domesticantes que las extranjerizantes, en cuanto a los culturemas extraordinarios, el TM1 es una traducción mayoritariamente aceptable:

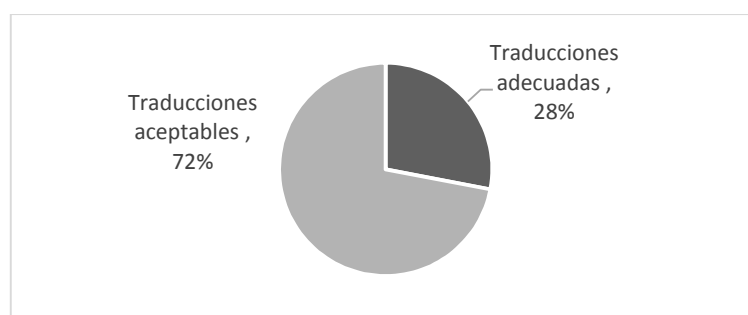


Gráfico 37. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en *Life and death are wearing me out*

Además del uso de las técnicas como adaptación y creación discursiva, sobre las cuales hemos propuesto ejemplos en el apartado anterior, una de las causas de este elevado porcentaje de traducciones aceptables reside en las numerosas omisiones, que ocupan un 13% de todas las técnicas. Por ejemplo:

N.º de la ficha	43
TO	六道轮回之中，多少人吃了父亲，多少人又奸了自己的母亲，你何必那么认真? (Mo Yan, 2012j, 182)
Traducción literal de la parte subrayada	Seis caminos de reencarnación
TM1	/ (Omisión de toda la oración)

Frente al TM1, texto en el cual se basa la traducción española, el TM2 es una traducción absolutamente adecuada gracias a la utilización masiva de las técnicas de traducción como calco y traducción literal. Por lo tanto, nuestro énfasis se sitúa en la comparación entre el TO en chino y el TM2, para determinar la influencia que ha dejado el segundo proceso de traducción del inglés al español:

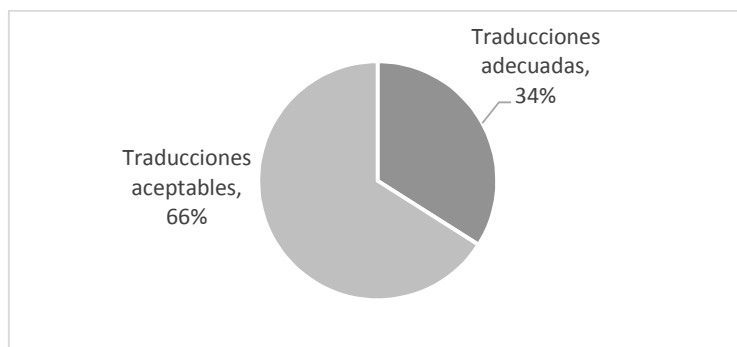


Gráfico 38. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en *La vida y la muerte me están desgastando*

Según estas cifras, frente al TO, igual que el TM1, el TM2 también es una traducción aceptable. En líneas generales, mantiene incluso la misma tendencia que el TM1. Se

observa un incremento del 6% de las traducciones adecuadas en el TM2, porque en algunos casos se complementa la traducción del TM1 añadiendo informaciones según el contexto, convirtiendo las traducciones aceptables en traducciones adecuadas frente al TO:

N.º de la ficha	58
TO	儿啊，我投胎为牛，明天就要降生。 (Mo Yan, 2012j, 97)
Traducción literal de la parte subrayada	Reencarnarse
TM1	Son, I'm <u>coming back</u> as an ox. I'll be reborn tomorrow. (trad. Goldblatt, 2016, 1935)
TM2	Hijo, voy a <u>regresar reencarnado</u> en un buey. Mañana volveré a nacer. (trad. Ossés, 2009, 170)
Retrotraducción (<i>back-translation</i>) del elemento analizado	重生返回

En este caso, el traductor del TM1 acude a la técnica de creación discursiva, y la traducción «coming back» no tiene nada que ver con el TO *toutai* (投胎) fuera de ese contexto, así que es una traducción obviamente aceptable. En el TM2 el traductor añade la palabra «reencarnado», haciendo que su traducción se acerque más al TO que al TM1.

Para resumir, comparándose con el TO, tanto el TM1 como el TM2 son traducciones aceptables. El TM2 es una traducción muy adecuada al ser comparado con el texto intermediario, el TM1. Sin embargo, el papel que desempeña el traductor español no se limita a traducir palabra por palabra el TM1: en algunos casos agrega informaciones que complementen las traducciones del TM1.

10.3.3 Grado de conservación de la formulación original de los elementos analizados

En el TM1, en la mayoría de los casos (un 68%) se conserva en alguna medida la formulación original de los culturemas analizados:

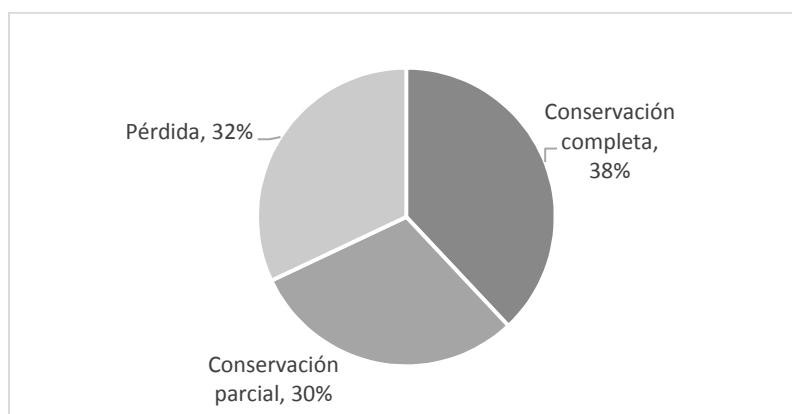


Gráfico 39. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en *Life and death are wearing me out*

Las técnicas que seguramente conducen a la conservación completa son calco, traducción literal, amplificación y préstamo. Las que conllevan la pérdida por completo de la formulación son omisión, descripción y creación discursiva. Las técnicas de adaptación, equivalente acuñado, reducción y transposición causan pérdidas de información, pero la pérdida puede ser completa o parcial, dependiendo del contexto. En esa versión traducida, la mayoría de las pérdidas por completo se debe a las numerosas omisiones. Categoricemos en los siguientes puntos estas omisiones de los elementos fantásticos:

1. Omisión de cuentos intercalados. En la presentación de la Norma 2 que rige el TM1, hemos propuesto ya un ejemplo sobre este tipo de omisiones. En este caso, la injuria del hablante Diao Xiaosan le recuerda al narrador el cuento sobre un cantero, quien grabó una escultura del Dios de la Tierra y le rendía culto, para tener a un hijo varón. Al año siguiente su mujer sí parió a un hijo sano. Sin embargo, cuando ya estaba mayor, mostraba

un carácter muy enfadadizo y violento, porque incluso golpeaba a sus padres. Así que el narrador opina que el Karma⁹⁷ es algo confuso e inexplicable.

Si vinculamos este cuento intercalado con el tema de la reencarnación que se ha visto presente en todo el libro, nos damos cuenta de que se trata de una prueba más de la inexistencia de una *justicia eterna*, que hace que el bien siempre se recompense con el bien, y el mal con el mal, porque el mismo protagonista, por más actos virtuosos que hubiera hecho en la vida como ser humano, fue fusilado y condenado a reencarnarse como animales.

2. Omisión de alusiones folklóricas y literarias. Aquí el narrador hace estas alusiones creyendo que sus lectores ya han conocido estos mitos u obras literarias, por lo cual no los cuenta de forma íntegra. Presentamos unos casos representativos y marcamos como subrayadas las frases omitidas en la traducción del TM1:

头的硬度，在正常状态下，根本不能与杏树的粗干相比，但人一旦疯了，头也就变硬了——这就是神话传说中的 1) 共工头撞不周山令天柱折地维缺的原因——你撞得杏树剧烈摇晃，杏花如鹅毛大雪纷纷飘落。(Mo Yan, 2012j, 27)

En condiciones normales, cualquier batalla entre un árbol y una cabeza humana la ganaría el árbol, pero cuando los seres humanos se vuelven locos, su cabeza se vuelve más dura. 1) Por eso, en el mito, cuando Gonggong golpeó su cabeza contra el Monte Buzhou, destruyó las columnas que sostenían el cielo, y la tierra quedó dañada. Por tanto, cuando tu cabeza y el árbol se encontraron, éste se tambaleó y de él se desprendieron copos de nieve. (trad. Ossés, 2009, 407. Traducción de la parte omitida realizada por la autora.)

婚礼的日期是那年的阴历四月十六，十五的月亮十六圆。好大的月亮，好低的月亮，在杏园里流连不去，仿佛是特为参加婚礼来的。月亮上那几支羽箭，是 2) 远古时代那个因为女人发了疯的男人射上去的。(Mo Yan, 2012j, 28)

Las bodas tuvieron lugar el decimosexto día del cuarto mes lunar de aquel año, bajo una luna llena que era excepcionalmente brillante y que colgaba muy baja en el cielo, quizá porque no deseaba abandonar el bosque de albaricoqueros, casi como si hubiera aparecido en honor de los invitados. Las flechas en la luna fueron disparadas por 2) un hombre de la antigüedad quien se había vuelto loco por una mujer. (trad. Ossés, 2009, 423. Traducción de la parte omitida realizada por la autora.)

⁹⁷ Ese término budista significa *acto* o *acción*. Según Cornu (2004, 251), «si la producción interdependiente de los fenómenos constituyen el mecanismo y los engranajes de la existencia condicionada en el Samsāra, el karma es la fuerza motriz, el carburante».

他让我想到了《西游记》中的 3) 小妖红孩儿——那小子嘴巴一努，便有烈焰喷出——又让我想起了《封神演义》中大闹龙宫的 4) 少年英雄哪吒——那小子脚踩风火轮，手执点金枪，肩膀一晃，便生出三个头颅六条胳膊—— (Mo Yan, 2012j, 33)

Él me recordó al 3) pequeño monstruo llamado Niño Rojo en *Xiyouji*: se le salió fuego por la boca al hacer una mueca. También me recordó al 4) joven héroe Nezha, que estaba armado con Rueda de Viento y Fuego y Lanza de Oro, y que podía convertirse en un chico con tres cabezas y seis brazos. (T. de la A.)

正所谓“言者无意，听者有心”，对那种爱到人魔程度的男人，可不敢乱开玩笑。读者诸君一定记得 5) 《聊斋志异·阿宝》中那个名叫孙子楚的书生，只为了阿宝小姐一句戏言，便毅然剃去自己的辮指。后又身化鸚鵡，飞到阿宝的床头。几经生死后，终与阿宝结为夫妇。 (Mo Yan, 2012j, 57)

Como se suele decir: Las palabras que se dicen a la ligera tienen un poderoso efecto. Gastar bromas a un hombre cuando está tan profundamente enamorado es un juego peligroso. Queridos lectores, seguramente recordarían el joven llamado Sun Zichu en *Liaozhai zhiyi*: por una broma que le había gastado la señorita Abao, se cortó su dedo extra. Luego se convirtió en un loro para estar cerca de esta chica. Al final, después de varias peripecias, se casó con ella. (trad. Ossés, 2009, 749. Traducción de la parte omitida realizada por la autora.)

Estas alusiones abarcan temas variados como mitos, cuentos folklóricos e historia de personajes literarios. En el caso número 2), el escritor incluso mete dos cuentos en una misma alusión, hecho que añade aún más la dificultad de traducción, ya que supone tomar una elección: o conservar íntegramente su formulación original, añadiendo muchas notas que perjudicarán el proceso de lectura, u omitirlas por completo en su traducción porque no afectan el desarrollo de la narración principal, sacrificando así la connotación cultural que conllevan. Aunque Goldblatt siempre opta por la segunda, intentamos explicar el origen y el argumento de esas alusiones según los números que hemos marcado para aclarar por qué el escritor chino las inserta en su novela:

Nombre del cuento	Origen (o uno de los orígenes)	Argumento
1) Gonggong 共工 se golpeó la cabeza contra el monte Buzhou 不周山	<i>Huainanzi tianwen</i> 淮南子·天文	Gonggong disputó con Zhuanxu por la corona, cuando aquél se enfadaba, se golpeó la cabeza contra la Montaña Buzhou, soporte para sostener el cielo, causando que el cielo se

		inclinara hacia el Noroeste, por lo cual las estrellas caían en aquella dirección; y que la tierra se inclinara hacia el Sureste, por lo cual los ríos corrían del Oeste al Este (cf. Yuan Ke, 1988, 144).
2) Chang'e voló a la luna	<i>Huainanzi lanming</i> 淮南子·览冥	Chang'e era esposa de Houyi, y cuando éste obtuvo una pastilla de inmortalidad, ella la robó y la tomó, convirtiéndose en una inmortal. Luego ascendió a la luna (ibíd., 304).
2) Houyi tiró flechas a los soles	<i>Huainanzi benjing</i> 淮南子·本经 <i>Chuci tianwen</i> 楚辞·天问	Houyi era un arquero famoso en el reinado del Emperador Yao. En aquel entonces salían diez soles, y el pueblo moría de calor y sequía. Lanzó flechas a nueve soles y los mató, haciendo que sólo quedara uno (ibíd., 303).
3) Honghaier 红孩儿 [lit. el Niño Rojo] escupió fuego	<i>Xiyouji</i>	Es un personaje en <i>Xiyouji</i> . Teniendo la apariencia de un niño, era en realidad un monstruo con mucho poder, incluso derrotó a Sun Wukong escupiendo el fuego que ni el agua podía sofocar.
4) Nezha 哪吒 armó alborotos en el Palacio del Rey Dragón	<i>Fengshen yanyi</i>	También era un niño con poderes mágicos, y a los siete años mató al príncipe del Rey Dragón.
5) Abao 阿宝	<i>Liaozhai zhiyi</i>	Sun Zichu era un chico muy enamorado de Abao, y cuando ésta le gastó una broma diciendo que iba a casarse con él si se cortara su dedo extra. Así lo hizo y la herida sangró tanto que casi murió. Le echaba tanto de menos que su espíritu entró en el cuerpo de un loro que luego voló a la habitación de la chica. Tras muchas peripecias se casaron y vivían felices. (Pu Songling, 1989, 230-235)

En este caso, la traducción intermediaria le impide prácticamente al traductor español tener acceso a esas alusiones. En este sentido, una traducción indirecta sí supone más posibilidades de pérdidas de información de las cuales ni el propio traductor se da cuenta.

En el TM2, la tendencia es muy parecida al TM1. En el 69% de los casos se conserva en mayor o menor medida la formulación original de los culturemas:

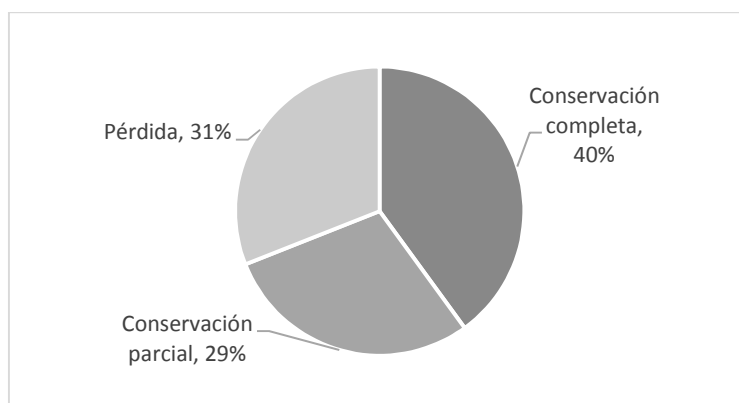


Gráfico 40. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en *La vida y la muerte me están desgastando*

Con esa similitud, se puede concluir que en esta traducción indirecta, la conservación del sentido cultural de los culturemas depende, en gran medida, de las técnicas de traducción tomadas por el traductor de la versión intermediaria. Como hemos señalado, el TM2 ha sido muy fiel a su texto original, el TM1, y esta fidelidad se refleja en el hecho de que casi no se pierde información en el proceso de traducción. Incluso se observa un pequeño aumento de la conservación completa, porque en los casos como la ficha número 58, que arriba acabamos de citar, el traductor del TM2 añade información para complementar la traducción del TM1.

En algunos casos, dada la complejidad de las acciones transculturales, una conservación completa de la formulación original no garantiza la equivalencia. Como hemos destacado, el traductor del TM1 evita añadir notas y explicaciones en su traducción. Considerando la índole ficticia del texto original, en general nos parece razonable esta forma de traducción. Este fenómeno, sin embargo, ha generado en especial problemas de comprensión entre los lectores cuando el TO incluye elementos extraordinarios, que son muy típicos de la cultura china. Proponemos unos ejemplos:

1. La traducción de *niutou mamian* 牛头马面.

N.º de la ficha	16
TO	牛头马面，送他回去吧！ (Mo Yan, 2012j, 4)
Traducción literal de la parte subrayada	Cabeza de Buey y Cara de Caballo
TM1	' <u>Ox Head and Horse Face</u> , send him back!' (trad. Goldblatt, 2016, 138)
Técnicas de traducción	Calco
TM2	¡Cabeza de Buey y Cara de Caballo, haced que regrese a su mundo! (trad. Ossés, 2009, 18)
Técnicas de traducción	Calco
Grado de conservación de la formulación original	Completa
Retrotraducción (back-translation) del elemento analizado	牛头马面

Estos dos son personajes muy conocidos en los cuentos folklóricos, cuyo origen se remonta al siglo V (Ma Shutian, 1994, 357). Justamente por eso, al mencionar estos dos, el autor escribió que «no tenían el menor parecido con las figuras del inframundo que estamos acostumbrados a ver en los cuadros» (trad. Ossés, 2009, 19). Ambos traductores acuden a la técnica de traducción literal sin añadir ni notas ni explicaciones, y la traducción en ambas versiones es fija. Sin embargo, debido también a la falta de explicaciones, es muy posible que los lectores cuya lengua materna es inglés o castellano, no perciban bien el significado cultural que abarcan estos nombres y será difícil para ellos entender por qué «estamos acostumbrados».

2. Traducción de *Xiyouji*.

N.º de la ficha	84
TO	后来我们还与一支踩高跷的队伍相遇，他们扮演着 <u>唐僧取经</u> 的故事。 (Mo Yan, 2012j, 1)
Traducción literal de la parte subrayada	El monje de Tang en busca de los sutras budistas
TM1	After that we encountered a group of men on stilts who were reenacting the travels of the <u>Tang monk Tripitaka on his way to fetch the Buddhist scriptures</u> . (trad. Goldblatt, 2016, 190)
Técnicas de traducción	Amplificación
TM2	A continuación, nos encontramos con un grupo de hombres subidos a unos zancos que estaba representando <u>los viajes del monje Tang Tripitaka en su búsqueda por encontrar las escrituras budistas</u> . (trad. Ossés, 2009, 22)
Técnicas de traducción	Traducción literal
Grado de conservación de la formulación original	Completa
Retrotraducción (back-translation) del elemento analizado	唐三藏和尚寻找佛教经书的旅途

En el contexto cultural chino, esta novela es muy conocida incluso entre los niños, y también se trata de una novela frecuentemente representada en las obras teatrales. Cuenta la historia del viaje que emprendió el monje Sanzang 三藏 [en sánscrito: Tripitaka], llamado también Tang Tripitaka, Tang Sanzang 唐三藏 o Tangseng 唐僧 (porque vino del Imperio Tang), junto con sus cuatro discípulos desde la China de la

Dinastía Tang a la India para buscar los sutras budistas. En esa novela clásica, las constantes peleas que ellos tuvieron con los monstruos en ese viaje largo y peligroso son muy interesantes y atractivas. Así que en el texto original el autor menciona al protagonista Sanzang sin explicar quién es, porque de forma natural se generan entre los receptores chinos imágenes de esta novela; incluso se puede imaginar la atmósfera feliz de aquel día, que era el primer día del año, cuando todo el pueblo se entretenía con los espectáculos que estos hombres representaban. Sin embargo, debido a la gran diferencia que existe entre el marco cultural de los receptores del TO y el de los TMs, es difícil reproducirse el mismo efecto.

Como sugiere Nord (1997, 23), «if the translator uses signs taken from a source-culture inventory that might be misinterpreted from a target-culture point of view, it is advisable to mark the translation accordingly». Por lo tanto, en cuanto a estos elementos extraordinarios que no consisten en una información compartida por los receptores de ambas culturas, será mejor añadir unas explicaciones que pueden tomar la forma de notas al pie, al final del libro, e incluso en medio del texto, aunque en este caso siempre tendrán que ser breves para que no interrumpan la lectura. Si calificamos de defectuosa la gestión de esos culturemas por parte del traductor del TM1, una traducción de segunda mano es capaz de corregir perfectamente esa falta, porque ante todo el traductor del TM2 es un lector occidental que tampoco los conoce, y esa identidad le ayudará a distinguir los elementos que son difíciles de entender. Lamentablemente, en el TM2 tampoco se añade ni notas ni explicaciones.

En definitiva, en la mayoría de los casos de ambos textos meta, se conserva parcial o completamente la formulación original de los culturemas, pero también se observa pérdidas por completo que se debe principalmente a las omisiones de las alusiones folklóricas y literarias. En la segunda traducción casi no se notan ni adiciones ni pérdidas de información. Eso sugiere que la elección de una traducción intermediaria es crucial en las traducciones indirectas, porque sin poder tener acceso directo al TO, los traductores dependen enormemente de la calidad y de las técnicas de traducción que han tomado los traductores del texto intermediario. Debe destacar, al final, que una conservación completa de la formulación original no garantiza la equivalencia, y en los casos que se traten de culturemas complicados y muy típicos de una cultura, es necesario la adición de explicaciones.

CONCLUSIONES

El objetivo principal que hemos planteado al inicio de este estudio era analizar la utilización de los elementos extraordinarios relacionados a las narraciones tradicionales chinas en las obras de Mo Yan y su traducción inglesa y castellana. Este objetivo se basa en la hipótesis general de que esos elementos aparecidos en las narrativas del escritor Mo Yan están estrechamente vinculados con los mitos, los cuentos folklóricos y otras formas de narraciones fantásticas tradicionales de China, y que sus traducciones españolas, que en la mayoría de los casos son traducciones indirectas a base de traducciones en inglés, suponen un problema transcultural debido a la gran diferencia entre las dos culturas, que requiere la utilización de varias técnicas de traducción. En este último capítulo verificaremos los objetivos que nos hemos marcado y las hipótesis sobre las cuales se sustenta el trabajo, presentando asimismo los siguientes resultados que hemos logrado:

1. Hemos confeccionado el marco teórico en el cual se basan los análisis de textos y los análisis traductológicos.

2. Hemos presentado de manera concisa los temas más recurrentes en la historia de las narraciones extraordinarias chinas, junto con la evolución y adaptación de algunos de ellos.

3. Tomando como objetos de investigación dos novelas y varios cuentos de Mo Yan, hemos analizado y clasificado las formas de incorporar elementos extraordinarios tradicionales en sus narrativas.

4. Hemos analizado por separado la creación y destrucción de los llamados *mitos modernos* en las narrativas de Mo Yan tomando como ejemplos la novela *Honggaoliang jiazhu* y el cuento *Guaxiang*.

5. Hemos realizado una comparación entre el texto original en chino, el texto meta en inglés y el texto meta en español sobre los elementos extraordinarios, tomando como objetos de estudio la novela de *Jiuguo* y de *Shengsi pilao*. Para la primera, el análisis es principalmente porcentual, mientras que para la segunda, además de ello, hemos enfatizado también en el aspecto cultural.

En los siguientes apartados pasaremos a desglosar los resultados obtenidos en cada uno de estos aspectos.

1. Marco teórico del estudio.

En la revisión de las propuestas teóricas relacionadas a nuestra investigación, destacamos dos ámbitos:

1) El ámbito de la narración extraordinaria

Las llamadas *narraciones extraordinarias* tratan sobre las personas, los objetos y los sucesos extraordinarios. En cuanto a su contenido, cuentan la historia de los *shen* (神) [divinidades], *xian* (仙) [inmortales], *gui* (鬼) [fantasmas], *guai* (怪) [monstruos], *yao* (妖) [monstruos], y *yi* (异) [anomalías]. En cuanto al género literario, es un tipo de la *narrativa en prosa* perteneciente a la *literatura folklórica*, que abarca principalmente dos ámbitos: los mitos y los cuentos folklóricos.

Para definir a los mitos, observamos tres criterios: en primer lugar, son narrativas que aparecieron en épocas primitivas para proporcionar ejemplos y modelos que daban una explicación más o menos uniforme del mundo; en segundo lugar, son narraciones sagradas que se relacionan a los rituales que practicaban los primitivos, hecho por el cual no dudaban de su veracidad; por último, los sucesos que cuentan los mitos son generalmente decisivos y creativos para la formación del mundo de hoy en día.

Los cuentos folklóricos se difieren de los mitos por la actitud de los narradores y sus oyentes, quienes no necesariamente creían en su veracidad. Tienen como funciones principales el entretenimiento y la persuasión moral. Varios mitólogos han intentado establecer una clasificación de los mitos folklóricos, dividiéndolos en, por ejemplo, cuentos de animales, cuentos maravillosos, cuentos religiosos, etc. El establecimiento de una serie de estructuras constantes de los cuentos maravillosos rusos por Propp (2000) a base de esta tipología ha inspirado la creación de un *modelo actancial* de Greimas (1973) que se aplica a todo tipo de narraciones.

2) El ámbito de la traductología

A partir de los presupuestos de Nord (1997) y Hurtado (2016), que tratan el proceso de traducción como una interacción comunicativa intercultural determinada por la

finalidad y las funciones del texto, llegamos a la conclusión de que la equivalencia dinámica, que tiene como criterio si la respuesta del receptor es esencialmente igual que la de los receptores originales, tiene prioridad sobre la equivalencia formal, en especial en las traducciones literarias. Bajo estas premisas, situamos el acto de traducción en un polisistema dinámico y heterogéneo, en el cual el repertorio canonizado y conservador está en constantes luchas con el no canonizado e innovador, y la actitud que tiene la comunidad cultural receptora de la traducción refleja la situación del polisistema de llegada. El sistema de la cultura de partida y el de la cultura de llegada, en especial este último, dejan influencias en la propia traducción a través de las normas de traducción, que rigen prácticamente las decisiones de los traductores en cuanto a la elección de los textos que van a traducir, la preferencia por la adecuación o por la aceptabilidad, y otros detalles operacionales.

2. Temas recurrentes en las narraciones extraordinarias de China y sus adaptaciones.

En este capítulo, en primer lugar, hemos repasado los seis tipos de mitos existentes en el sistema mitológico chino, desde los mitos de creación, que son los más antiguos, hasta los mitos de héroes, que son más recientes y que gradualmente se convirtieron en registros históricos. Con los ejemplos propuestos, hemos dado a conocer los mitos que tendrían mayor transcendencia y que aparecerían con mayor frecuencia en las narraciones posteriores.

En segundo lugar, hemos presentado con brevedad los cuentos folklóricos relacionados con lo sobrenatural, dividiéndolos en cuentos maravillosos y cuentos religiosos según la tipología propuesta por Aarne y Thompson (1995) y Ding Naitong (1986). Con unos ejemplos hemos plasmado los rasgos generales de cada sub-categoría. En la categoría de cuentos religiosos hemos destacado las profundas influencias que dejaron las dos religiones más importantes de China, el budismo y el taoísmo, en las narraciones folklóricas.

Al final, hemos analizado las adaptaciones modernas y contemporáneas de las narraciones extraordinarias, bajo la premisa de que son narraciones inestables que han sido adaptadas con frecuencia a lo largo de la historia. Las adaptaciones modernas se vinculan de forma estrecha con la sociedad de aquel período, y tienen funciones principalmente ilustrativas, a saber, los escritores intentan despertar con esas historias al

pueblo de la oscuridad e ignorancia. Las adaptaciones contemporáneas son más diversificadas en cuanto a la forma y al objetivo, en las cuales se aprecia cada vez más el valor del individuo.

3. La incorporación de elementos extraordinarios antiguos en obras contemporáneas.

En los capítulos 4, 5 y 6, tras una breve presentación de las experiencias personales del escritor Mo Yan y de su mundo literario, hemos descubierto los diferentes papeles que juegan los elementos extraordinarios en sus obras, entre las cuales se destacan:

1) Función complementaria. En este caso, hemos tomado como objeto de investigación la novela *Jiuguo*, un texto con bastantes características intertextuales. En esta novela, caracterizada por la coexistencia de múltiples niveles narrativos, el escritor incorpora los elementos tradicionales mediante la inserción de los textos intercalados, que cumplen principalmente la función complementaria, porque comparten similitudes con la narración principal y así la refuerzan.

Hemos analizado dos casos: el primero abarca tres relatos sobre un personaje importante en la novela, Yu Yichi, y el segundo trata sobre la identidad de otro personaje, el chico de piel escamosa, quien atraviesa libremente el límite entre diferentes niveles narrativos.

En el primer caso, hemos descubierto que las fuentes de inspiración de los tres cuentos son bastante variadas, entre las cuales se destacan, por un lado, *Liaozhai zhiyi*, *Honglouloumeng* y *Xiyouji*, que son obras literarias de las Dinastías Ming y Qing escritas o recopiladas por un escritor específico y, por otro lado, tópicos recurrentes en los cuentos literarios, como, por ejemplo, *tesoro que convierte agua en el vino* y *encuentro inesperado con inmortales*. Esos textos intercalados refuerzan los temas de la narración principal (el canibalismo, el libertinaje, etc.), y enriquecen el carácter de los personajes añadiéndoles rasgos misteriosos y legendarios. Mo Yan prácticamente conserva de manera intacta la estructura de los cuentos originales, que son narraciones bien conocidas en la cultura china, y ese paralelismo de textos contemporáneos y textos clásicos genera una atmósfera misteriosa y confusa sobre la época en la cual ocurrió todos los sucesos, coincidiendo así con la de todo el libro.

En el otro caso, el personaje llamado *chico de piel escamosa*, se parece a las figuras de caballeros errantes en los *chuanqi* de la Dinastía Tang por su destreza en las artes marciales, la voluntad de ayudar a los más vulnerados, y sus comportamientos misteriosos. Este personaje a veces se convierte en otro personaje apodado *pequeño demonio en rojo*, que debe tener su origen en figuras literarias como Nezha, en *Fengshen yanyi*, y Honghaier, en *Xiyouji* por la combinación peculiar de apariencia infantil, mente adulta, y de carácter feroz. Las contradicciones sobre la identidad de esos dos personajes, junto con su habilidad de realizar intrusiones de un nivel narrativo al otro incrementan aún más el misterio del argumento. En este caso, los textos intercalados sobre estos dos personajes, cortos y dispersos en toda la novela, no sólo complementan la historia, sino también la afectan y la cambian.

2) Función estructural. Con el análisis de *Shengsi pilao*, hemos llegado a la conclusión de que en esta novela, los elementos extraordinarios, representados por el concepto fundamental *lunhui*, tienen una función más estructural que complementaria. Igual que *Jiuguo*, esa novela también está muy arraigada en la tradición literaria china, compartiendo muchas similitudes con obras clásicas entre las cuales se destaca *Liaozhai zhiyi*. Mediante los estudios comparativos, hemos descubierto que dos cuentos, *Xi Fangping* y *Sansheng* han sido fuentes de inspiración para Mo Yan en varios aspectos: el tópico (un viaje al mundo de los muertos); el carácter tenaz del protagonista; el proceso de la reencarnación.

Las sucesivas reencarnaciones del protagonista Ximen Nao insinúan la pérdida paulatina de la personalidad independiente y el alejamiento de la vida rural, reflejando así el proceso de urbanización en los años 80. Esos renacimientos también desempeñan un papel estructural muy importante en la organización de los argumentos, porque, por un lado, el protagonista reencarnado conserva la memoria de las vidas anteriores, cuyo papel equivale a un anciano que ha sido testigo de múltiples generaciones; por otro lado, en cada reencarnación se convierte en un ser diferente con características nuevas, influenciadas por la naturaleza de los animales, y el punto de vista cambiante de los diferentes animales evita la monotonía de la narración.

3) Función temática. En las narraciones más cortas como cuentos y relatos, los elementos extraordinarios cumplen principalmente la función temática. Es decir, acerca de ese tema sobrenatural, se desarrollan otros argumentos. Hemos resumido los tres temas

relacionados a la narración extraordinaria más recurrentes en los cuentos y relatos de Mo Yan: la metamorfosis, el mundo misterioso del más allá, y personas legendarias. En algunos casos, esos cuentos sirven simplemente para la sorpresa y el entretenimiento; en los otros, a base de esos temas antiguos, el escritor añade elementos modernos que reflejan la actualidad social y las angustias personales.

Con el tema de la metamorfosis, en algunos casos, el escritor intenta describir las escenas de trabajo y la vida cotidiana de Gaomi dongbeixiang mediante unos cuentos tradicionales que suelen contar los trabajadores, en los cuales animales, plantas e incluso objetos sin vida pueden convertirse en seres humanos. Además de ellos, en la mayoría de los casos, a Mo Yan le interesa más el estado inestable de los seres humanos. Suele formar ironías mediante las metamorfosis sobrenaturales, como, por ejemplo, convertirse en un pájaro para escapar del matrimonio forzado, o ser una criatura que come hierro para no pasar hambre. Es decir, al contrario de los cuentos tradicionales sobre la metamorfosis, en los cuentos de nuestro escritor, generalmente, son los seres humanos quienes, bajo la presión social o estando en algún apuro, se convierten en criaturas no humanas.

El cuento de fantasmas es otro tema favorito de Mo Yan. En algunas circunstancias, esos cuentos se parecen mucho a los cuentos tradicionales de fantasmas: los fantasmas tienen asuntos pendientes que no han podido solucionar cuando están vivos, y esa determinación los hace permanecer en el mundo humano para solucionarlos: pagar las deudas, vengarse de los enemigos, etc. En otras circunstancias, los fantasmas misteriosos que aparecen y desaparecen al azar forman símbolos de la maldad del mundo humano, o de la absurdidad de la vida. La característica sobrenatural de los fantasmas también facilita la organización y desarrollo de algunas historias con lapsos temporales largos y escenarios variados, porque pueden superar los límites temporales y geográficos.

Asimismo, las personas legendarias forman parte imprescindible del mundo fantástico de Mo Yan. Para escribir sobre ellos, acude a un lenguaje conciso y un tono frío e indiferente, imitando el estilo de los cuentos folklóricos. Se destacan en especial los médicos prodigiosos y los maestros en artes marciales. Los buenos médicos fueron venerados por el pueblo no sólo como gente que curaba enfermedades, sino también como grandes concedores de las leyes naturales, y les dotaron de habilidades mágicas, como, por ejemplo, resucitar a los muertos en los cuentos tradicionales. Mo Yan básicamente observa esa tradición sin cambiar la figura convencional de los médicos prodigiosos. En

cuanto a los expertos en artes marciales, nuestro escritor destaca su identidad misteriosa con descripciones fragmentarias sin explicar con quién han aprendido esas artes impresionantes, detallando sólo el momento cuando las personas que parecen normales se convierten en maestros respetados. Eso se hace viable gracias a la utilización de la focalización limitada, porque sin la omnisciencia el narrador tampoco puede saber más sobre ese personaje.

4. La creación y destrucción de los mitos modernos

En el Capítulo 7, hemos analizado la presencia de los denominados *mitos modernos* en la creación literaria de Mo Yan. En esos mitos se rinde culto a los héroes, los líderes del Estado e incluso a una raza, y su manera de pensar es irracional y poco lógica, que es idéntica a los mitos antiguos. Sin embargo, esos mitos modernos son creados por individuos, que son perfectamente conscientes de que son ficticios. En *Honggaoliang jiazhu*, Mo Yan crea sus héroes modernos a base de la tradición literaria china y en *Guaxiang*, en cambio, destruye el mito del líder del país en la época de la Revolución Cultural.

1) La creación de los héroes en *Honggaoliang jiazhu*

Existen dos fuentes para la creación de los héroes en *Honggaoliang jiazhu*: las leyendas de la Dinastía Tang y, en especial, la novela *Shuihuzhuan*, en cuanto al carácter de los héroes y sus maneras de actuar. Aun así, la figura de la abuela es una rebeldía contra las mujeres tradicionales en esas narraciones por su coraje, su inteligencia y su desdén por el yugo impuesto a las mujeres. Asimismo, se nota el desafío que suponen las figuras heroicas contra los héroes en las novelas revolucionarias aparecidas después de la fundación de la RPC. El escritor ha añadido elementos totalmente opuestos en el sistema de valores establecido, rompiendo la separación clara entre lo bueno y lo malo, creando así figuras de héroes muy típicos.

En el sentido narratológico, por un lado, el empleo masivo del desorden temporal ayuda a situar a los héroes en un tiempo-espacio mitológico; por el otro, la indicación frecuente y clara de las fechas añade verosimilitud a los héroes como protagonistas de este mito moderno. El narrador en esa novela absorbe características de los *shuoshuren* en las novelas de las dinastías Qing y Ming. Es un narrador autoritario y prestigioso que añade con frecuencia comentarios sobre los sucesos y analepsis proféticas sobre los

destinos de los personajes, y la conexión sanguínea que tiene con sus abuelos y sus padres le recompensa de manera sobrenatural las limitaciones que tiene un narrador personaje, permitiéndolo entrar en el mundo interior de todos los protagonistas.

2) La destrucción del mito del líder de Estado en *Guaxiang*

Contrario al proceso de creación de héroes en *Honggaoliang jiazhu*, en el cuento *Guaxiang*, el escritor intenta destruir el mito moderno sobre el entonces presidente Mao Zedong, ironizando los cultos que se le rinden como si fuera una divinidad o un emperador de tiempos antiguos. La ironía se realiza mediante varios contrastes: el contraste entre la prohibición de colgar dibujos de los ancestros y la orden de colgar un dibujo del presidente; la destrucción de las antiguas costumbres como poner ofrendas para los ancestros, y la creación de las nuevas igualmente supersticiosas. En el sentido narratológico, se destaca el punto de vista infantil, gracias al cual el narrador puede señalar con humor y sátira las contradicciones en esta farsa de sustituir el culto a los antepasados por el homenaje al presidente del país mediante las preguntas agudas que lanza un niño listo y travieso.

5. Análisis traductológico de los elementos extraordinarios en *Jiuguo* y *Shengsi pilao*

1) El análisis porcentual de los elementos extraordinarios en *Jiuguo*

De acuerdo con la teoría de normas de traducción propuesta por Toury (2012), las normas que rigen el TM1 son las siguientes: preferencia del traductor al exotismo y a la adecuación, y la ausencia de las notas explicativas. Las que caracterizan el TM2 son: traducción adecuada frente al TM1, poca tolerancia por la traducción indirecta, y la adición de notas a pie de página.

Hemos identificado los elementos extraordinarios aparecidos en el TO clasificándolos en cuatro categorías: divinidades, inmortales, Budas y Bodhisattvas; fantasmas y espíritus; monstruos; sucesos extraños. Las técnicas de traducción utilizadas para la traducción de esos elementos, tanto en el TM1 como en el TM2, son bastante variadas. Las tres técnicas que se usan más en el TM1 son las técnicas de calco, adaptación y reducción, mostrando un equilibrio entre técnicas tendidas al extremo de la aceptabilidad y al otro extremo de la adecuación, mientras que en el TM2 prevalecen las

técnicas más próximas al extremo de la adecuación como las técnicas de calco y traducción literal.

En cuanto a la traducción de estos elementos, el TM1 es una traducción ligeramente aceptable, pero la diferencia entre el número de las fichas tendidas al extremo de la adecuación y de la aceptabilidad es muy pequeña. Se puede concluir que el traductor ha alcanzado un equilibrio entre la adecuación y la aceptabilidad. Es decir, intenta proporcionarles a los receptores más facilidades de aceptación sin sacrificar los elementos característicos de la cultura china y el ambiente exótico del texto original. El TM2, en cambio, es una traducción obviamente adecuada si se compara con la versión inglesa. Esta fidelidad al TM1 sugiere que la calidad de una traducción indirecta es decidida en gran medida por la de la versión intermediaria.

En la mayoría de los casos, tanto en el TM1 como en el TM2 se conserva, en mayor o menor medida, alguna formulación original de los elementos extraordinarios cuando se hacen las traducciones. En el TM1 las pérdidas de formulación original se deben a las omisiones y a la utilización de técnicas de traducción tendidas a la aceptabilidad. En el TM2, el grado de conservación de los elementos extraordinarios se mantiene, en líneas generales, idéntico que el del TM1, mostrando gran fidelidad a la versión intermediaria, aunque en unos casos se detectan omisiones y errores de traducción que causan más pérdidas de información. Al mismo tiempo, la participación de otros traductores en este proceso de traducción indirecta supone posibles enriquecimientos a base de la versión intermediaria, porque ellos juegan el papel no sólo de traductores sino también de receptores con rasgos característicos similares a los receptores de su cultura.

2) El análisis porcentual y cultural de los elementos extraordinarios en *Shengsi pilao*

Las normas que rigen el TM1 son: la preferencia del traductor al exotismo, la omisión de forma masiva de algunos párrafos, y la falta de notas explicativas. Las dos normas del TM2 son: traducción tendida al extremo de la adecuación, y traducción indirecta camuflada.

Antes de proceder a los análisis porcentuales, hemos identificado los elementos extraordinarios en *Shengsi pilao* dividiéndolos en las siguientes categorías: elementos extraordinarios sobre la cultura religiosa, sobre el folklore y sobre la cultura lingüística. Para la transferencia de estos culturemas, tanto el traductor del TM1 como el del TM2

han acudido a una variedad de técnicas de traducción. En el TM1, la suma de las técnicas domesticantes es mayor que la de las técnicas extranjerizantes, pero en términos generales se utilizan de forma equilibrada ambos tipos de técnicas; en el TM2, al contrario, se ha descubierto que las técnicas que tienden al extremo de la adecuación ocupan un lugar predominante.

Por lo tanto, se puede concluir que el TM1 es una traducción principalmente aceptable debido a la utilización de las técnicas, como, por ejemplo, adaptación y omisión; a base de esta traducción inglesa, el TM2 es una traducción absolutamente adecuada porque en la gran mayoría de los casos, el traductor usa técnicas como calco y traducción literal para traducir lo más fiel posible la versión intermediaria.

El proceso de traducción conlleva inevitablemente pérdidas de información, pero en ambos textos traducidos, el TM1 y el TM2, se observa, en la mayoría de los casos, conservación de manera parcial o completa de la formulación original de los culturemas. Muchas de esas pérdidas en el TM1 se deben a las omisiones de los cuentos intercalados y de las alusiones literarias y folklóricas muy arraigadas en la cultura china. Tras la traducción del TM1 al TM2, se observa poca pérdida de información, así que hemos llegado a la conclusión de que la conservación de las connotaciones culturales de una traducción indirecta depende en gran medida de la calidad y de las técnicas de traducción tomadas en la versión intermediaria, porque los traductores que realicen traducciones a base de una traducción intermediaria no pueden tener acceso directo al TO. Dada la complejidad de las acciones transculturales, en especial cuando la cultura original y la cultura meta mantiene una gran distancia, una conservación completa de la formulación original no garantiza la equivalencia y en casos necesarios se recomienda añadir frases explicativas.

En definitiva, en esta tesis nos hemos centrado en tratar de identificar los elementos extraordinarios aparecidos en algunas obras de Mo Yan, buscar sus orígenes en las narraciones tradicionales de China, y analizar las maneras para traducirlos del chino al inglés y al español. Consideramos que, en primer lugar, este trabajo es pionero en aportar un análisis exhaustivo sobre este tema abarcando como objetos de investigaciones varios de los cuentos y novelas más representativos del escritor chino. En segundo lugar, hemos elaborado un modelo de análisis traductológico descriptivo que podría aplicarse a otros

análisis para indagar el trasvase de los elementos culturales entre diferentes lenguas y culturas.

A raíz de la redacción de esta tesis, nos planteamos seguir investigando y dedicarnos a cuestiones que no hemos tratado y que aportarían resultados interesantes tanto en el área de estudio de la literatura contemporánea china como en el de la transferencia de los culturemas. En primer lugar, pensamos en ampliar los análisis temáticos que hemos realizado al campo de estudios narratológicos, para investigar sobre las relaciones que tienen las ficciones de Mo Yan con las narraciones clásicas de China en cuanto a las técnicas narrativas. En segundo lugar, creemos que sería interesante ampliar el alcance de los análisis de traducción. Siguiendo el mismo modelo, se puede extender el análisis de los elementos extraordinarios a otros tipos de culturemas, como, por ejemplo, culturemas de la cultura social, ya que las obras de Mo Yan casi siempre se vinculan estrechamente con la realidad política y social.

ÍNDICE DE FIGURAS

Esquema 1. Alcance de las narraciones extraordinarias.....	24
Cuadro 2. Diferencias entre mitos, leyendas y cuentos folklóricos.....	30
Cuadro 3. Sujeto y objeto	46
Cuadro 4. Dador y receptor.	47
Esquema 5. Métodos de traducción en forma V.	52
Esquema 6. Ámbitos de estudios de traducción	55
Esquema 7. Extensión de las normas de la traducción.....	61
Esquema 8. Grado de inclinación entre la cultura original y la cultura meta en una traducción.	65
Cuadro 9. Modelo actancial del cuento <i>Bu Jiangzong baiyuan zhuan</i>	90
Cuadro 10. Modelo actancial de la lucha entre el dios Erlang y Sun Wukong	91
Esquema 11. Orígenes de Sun Wukong.....	117
Cuadro 12. Orígenes de los nueve cuentos en <i>Jiuguo</i> (1)	159
Cuadro 13. Orígenes de los nueve cuentos en <i>Jiuguo</i> (2)	164
Cuadro 14. Intrusiones del personaje <i>chico de piel escamosa</i> en <i>Jiuguo</i>	170
Cuadro 15. <i>Shengsi pilao</i> y <i>Xi Fangping</i>	176
Cuadro 16. Comparación funcional entre <i>Shengsi pilao</i> y <i>Xi Fangping</i>	176
Cuadro 17. <i>Shengsi pilao</i> y <i>Sansheng</i> (1).....	178
Cuadro 18. <i>Shengsi pilao</i> y <i>Sansheng</i> (2).....	179
Cuadro 19. <i>Shengsi pilao</i> y <i>Sansheng</i> (3).....	179
Cuadro 20. Comparación funcional entre <i>Niulang Zhinü</i> y <i>Aoxiang</i> (1).....	190
Cuadro 21. Comparación funcional entre <i>Niulang Zhinü</i> y <i>Aoxiang</i> (2).....	191
Cuadro 22. Sucesos en <i>Zhanyou chongfeng</i> (en orden de aparición)	201
Cuadro 23. Sucesos en <i>El clan del sorgo rojo</i> (en orden cronológico)	228
Cuadro 24. Prolepsis en <i>Honggaoliang</i> y en novelas clásicas.....	233
Gráfico 25. Números de obras de Mo Yan traducidas a lenguas extranjeras	245
Cuadro 26. Monografías de Mo Yan traducidas al inglés.....	248
Cuadro 27. Monografías de Mo Yan traducidas al español	252
Cuadro 28. Modelo del corpus.....	275
Gráfico 29. Técnicas de traducción en <i>The republic of wine</i>	276

Gráfico 30. Técnicas de traducción utilizadas en <i>La república del vino</i>	284
Gráfico 31. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en <i>The republic of wine</i>	292
Gráfico 32. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en <i>The republic of wine</i>	297
Gráfico 33. Causas de las pérdidas de la formulación original en <i>The republic of wine</i>	300
Gráfico 34. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en <i>La república del vino</i>	300
Gráfico 35. Técnicas de traducción en <i>Life and death are wearing me out</i>	315
Gráfico 36. Tecnicas de traducción en <i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	318
Gráfico 37. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en <i>Life and death are wearing me out</i>	321
Gráfico 38. Porcentaje de traducciones adecuadas y traducciones aceptables en <i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	321
Gráfico 39. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en <i>Life and death are wearing me out</i>	323
Gráfico 40. Grado de conservación de la formulación original de los elementos extraordinarios en <i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	327

BIBLIOGRAFÍA

1. Referencias generales

- AARNE, A., & THOMPSON, S. (1995). *Los tipos del cuento folklórico: Una clasificación* (F. Peñalosa, Trad.). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- ALAI [阿来] (2009). *Gesaer wang 格萨尔王* [El Rey Gesar]. Chongqing: Chongqing chubanshe 重庆: 重庆出版社.
- ANÓNIMO⁹⁸ (2004). *Viaje al Oeste: la aventuras del Rey Mono*. (E. P. Gatón & I. Huang-Wang, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- ANÓNIMO (2000). *Libro de los montes y los mares (Shanhai Jing). Cosmografía y mitología de la China Antigua*. (Yao Ning & G. García-Noblejas, Trad.). Madrid: Miraguano Ediciones.
- BAI, Huawen [白化文] (1992). Longnü baoen gushi de lailongqumai 龙女报恩故事的来龙去脉 [Orígenes y adaptaciones posteriores del cuento de *Recompensa de la hija del rey dragón*]. *Wenhua yichan 文化遗产*, 3, 78-84.
- BAI, Huiyuan [白惠元] (2015). Xiyou: qingchun de jiban—yi Jin Hezai *Wukongzhuan* weili 西游: 青春的羁绊—以今何在《悟空传》为例 [El viaje al Oeste: relaciones con la juventud—tomando como ejemplo Historia de Wukong de Jin Hezai]. *Zhongguo wenxue piping 中国文学批评*, 4, 111-122.
- BAL, M. (2009). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. (J. Franco, Trad.). Madrid: Cátedra.
- BAJTÍN, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, Trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. (B. Dorriots, Trad.). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- BAUER, W. (2009). *Historia de la filosofía china—Confucianismo, taoísmo, budismo*. (D. Romero, Trad.). Barcelona: Herder Editorial.

⁹⁸ Siempre ha existido polémicas sobre el autor de la novela *Xiyouji*. Aquí seguimos con lo señalado en cada versión.

- BENSON, S. (2003). *Cycles of Influence: Fiction, Folktale, Theory*. Detroit: Wayne State University Press.
- BOOTH, W. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BASSNET-MCGUIRE, S. (1980). *Translation studies*. Londres: Routledge.
- CAMPANY, R. (1996). *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*. Albany: State University of New York Press.
- CAI, Tieying [蔡铁鹰]. (1989). Sun Wukong lai yuan zhushuo zhiyi: Sun Wukong xingxiang tanyuan zhiyi 孙悟空来源诸说质疑——孙悟空形象探源之一 [Sobre las teorías del origen de Sun Wukong: primera investigación]. *Huaiyin shizhuan xuebao (zhexue shehuikexue ban) 淮阴师专学报 (哲学社会科学版)*, 3, 20-25.
- CAO, Xueqin & GAO, E. (1986). *The story of the stone: a Chinese novel*. (D. Hawkes, Trad.). London: Penguin books.
- CAO, Xueqin [曹雪芹] & GAO, E [高鹗] (1996). *Hongloumeng 红楼梦* [Sueño en el Pabellón Rojo]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京: 人民文学出版社.
- CAO, Xueqin (2009a, b). *Sueño en el Pabellón Rojo (Memorias de una roca)*. Vols. I, II. (Zhao Zhenjiang & J. A. García Sánchez, Trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CASSIRER, E. (1947). *El mito del estado*. (E. Nicol., Trad.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CHATMAN, S. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CHEN, Guoen [陈国恩] (2008). Chunwenxue jiuqing shi shenme? “纯文学”究竟是什么? ¿De qué se trata la *literatura pura*? *Xueshu yuekan 学术月刊*, 9, 88-91 & 106.
- CHEN, Sihe [陈思和] (2006). *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng 中国当代文学史教程* [Libro de texto de la literatura contemporánea de China], (2.^a ed.), Shanghai: Fudan daxue chubanshe 上海: 复旦大学出版社.
- CHEN, Xiaoming [陈晓明] (2016). Xianfeng de yinni zhuanhua yu gengxin 先锋的隐匿、转化与更新 [El escondido, la transformación y la renovación del vanguardismo]. *Zhongguo wenxue piping 中国文学批评*, 2, 39-46.
- CHEN, Xiaoming [陈晓明] & PENG, Chao [彭超] (2017). Xiangxiang de bianyi yu jiefang: qihuan, xuanhuan yu mohuan zhi bian 想象的变异与解放: 奇幻、玄幻与魔幻之辨 [La transformación y liberación de la imaginación: distinción entre

- literatura fantástica, Xuanhuan y lo mágico]. *Tansuo yu zhengming* 探索与争鸣, 3, 29-36.
- CHENG, Guangwei [程光炜] & LIU, Yong [刘勇] & WU, Xiaodong [吴晓东] & KONG, Qingdong [孔庆东] & GAO, Yuanbao [郜元宝] (2011). *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史 [Historia de la literatura moderna china]. Beijing: Beijing Daxue chubanshe 北京: 北京大学出版社.
- CHENG, Guofu [程国赋] (1993). Liwazhuan yanjiu zongshu 《李娃传》研究综述 [Sobre las investigaciones de *Biografía de Li Wa*]. *Jiangnan luntan* 江汉论坛, 4, 73-75.
- CHENG, Qiang [程蔷] (2003). *Lilongzhizhu de youhuo: minjian xushi baowu zhuti tansuo* 骊龙之珠的诱惑: 民间叙事宝物主题探索 [Atracción de la perla de dragón: investigación sobre temas de tesoro en narraciones folklóricas]. Beijing: Xueyuan chubanshe 北京: 学苑出版社.
- CDBJS (Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo cidian bianjishi) [中国社会科学院语言研究所词典编辑室] (2005). *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Diccionario del chino moderno], (5.^a ed.). Beijing: Shangwu yinshuguan 北京: 商务印书馆.
- CORNU, P. (2004). *Diccionario Akal del budismo*. (F. J. López Martín, Trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- DAI, Yun [戴云] (2002). Mulian jiumu gushi yuanyuan kaolue 目连救母故事渊源考略 [Investigación sobre los orígenes de los cuentos de *Mulian salvó a su madre*]. *Jiangxi shehui kexue* 江西社会科学, 8, 41-46.
- DIKÖTTER, F. (2017). *La gran hambruna en la China de Mao: Historia de la catástrofe más devastadora de China (1958-1962)*. (J. J. Mussarra, Trad.). Barcelona: Acantilado.
- DING, Naitong [丁乃通] (1986). *Zhongguo minjian gushi leixing suoyin* 中国民间故事类型索引 [Clasificación de los cuentos folklóricos de China]. Beijing: Zhongguo minjian wenyi chubanshe 北京: 中国民间文艺出版社.
- DUNDES, A. (coord.) (1984). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. London: University of California Press.

- EVEN-ZOHAR, I. (1990a). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Polysystem studies. Poetics Today*. Spring, 11 (1), 45-52.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990b). Polysystem Theory. *Polysystem studies. Poetics Today*. Spring, 11(1), 9-26.
- FEATHERSTONE, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism*. New York: Sage Publications.
- FLORIN, S. (1993). Realia in translation. En P. Zlateva (Ed.), *Translation as social action: Russian and Bulgarian perspectives* (pp. 122-128). London and New York: Routledge.
- FRAZER, J. (2012). *The Golden Bough*. Public domain book, (Versión Kindle).
- FREUD, S. (1967). *Tótem y tabú*. (L. López-Ballesteros y de Torres, Trad.). Madrid: Alianza.
- GALLEGO ROCA, M. (1991). La teoría del polisistema y los estudios sobre la traducción. *Sendebarr*. 2, 63-69.
- GALLEGO ROCA, M. (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Júcar.
- GAN, Bao [干宝] (2000). *Cuentos extraordinarios de la China medieval—Antología del Soushenji*. (Yao Ning & Gabriel García-Noblejas, Trad.). Madrid: Ed. Lengua de Trapo SL.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2008). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Debolsillo.
- GARCÍA-NOBLEJAS, G. (2007). *Mitología de la China antigua*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GENETTE, G. (1980). *Narrative Discourse*. (J. E. Lewin, Trad.). Oxford: Basil Blackwell.
- GENETTE, G. (1992). *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California.
- GENETTE, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. (J. E. Lewin, Trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- GENETTE, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. (M. Rodríguez Tapia, Trad.). Madrid: Cátedra.
- GOLDBLATT, H. (2000). The “saturnicon” forbidden food of Mo Yan. *World Literature Today*, 74 (3), 477-485.

- GONZÁLEZ GARCÍA, J. (2003). *China: reforma económica y apertura externa: transformación, efectos y desafíos un enfoque neoinstitucional*. Ciudad de México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- GUO, Moruo [郭沫若] (1997). *Nüshen 女神* [La diosa]. (Versión Kindle). Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京: 人民文学出版社.
- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural*. (A. de la Fuente, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- HAN, Shaogong [韩少功] (2001). Wenxue de gen 文学的“根” [Las raíces de la literatura]. En *Wenxue de gen 文学的根* (pp. 76-84). Jinan: Shandong wenyi chubanshe 济南: 山东文艺出版社.
- HE, Huaihong [何怀宏] (2013). Shixi Tianyanlun zhi shuangchong wudu 试析《天演论》之双重“误读” [Análisis preliminar sobre el doble mal entendimiento de la traducción de *Evolución* de Yan Fu]. *Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 北京大学学报 (哲学社会科学版)*, 50 (6), 58-66.
- HE, Xingliang [何星亮] (1992). Tudishen jiqi chongbai 土地神及其崇拜 [El Dios de la Tierra y el culto]. *Shehui kexue zhanxian 社会科学战线*, 4, 323-331.
- HERMANS, T. (coord.) (1985). *The manipulation of literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- HERMANS, T. (1991). Translational norms and correct translation. En K. M. Van Leuven & T. Naaijken (Ed.), *Translation studies: The State of the Art* (pp. 155-170). Amsterdam: Rodopi.
- HONG, Zicheng [洪子诚] (1998). Dangdai wenxue de gainian 当代文学的概念 [Conceptos de la literatura contemporánea]. *Wenxue pinglun 文学评论*, 6, 38-48.
- HU, Yamin [胡亚敏] (2004). *Xushixue 叙事学* [Narratología]. Wuhan: Huazhong shifan daxue chubanshe 武汉: 华中师范大学出版社.
- HUANG, Jingchun [黄景春] & SHI, Jinghan [师静涵] (2012). Liu Yi: Cong xiaoshuo renwu dao minjian shenling 柳毅: 从小说人物到民间神灵 [Liu Yi: de personaje ficticio a dios popular], *Minsu yanjiu 民俗研究*, 4, 65-74.
- HUANG, Shouqi [黄寿祺] & MEI, Tongsheng [梅桐生] (1984). *Chuci quanyi 楚辞全译* [Traducción moderna de Chuci]. Guiyang: Guizhou renmin chubanshe 贵阳: 贵州人民出版社.

- HUANG, Yonglin [黄永林] (2007). *Zhongguo minjian wenhua yu xinshiqi xiaoshuo 中国民间文化与新时期小说* [Cultura popular y las narraciones de la nueva era]. Beijing: Renmin chubanshe 北京: 人民出版社.
- HURTADO, A. (2016). *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (8.^a ed.). Madrid: Cátedra.
- JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torio. Barcelona: Ediciones Paidós.
- JI, Yun [纪昀] (2015). *Yueweicaotang biji 阅微草堂笔记* [Anotaciones en Yueweicaotang]. Wuhan: Chongwen shuju 武汉: 崇文书局.
- JI, Xianlin [季羨林] (1980). Yindu wenxue zai Zhongguo 印度文学在中国 [Las influencias de la literatura india en China]. *Wenxue yichan 文学遗产*, 1, 144-154.
- JIANG, Nan [江南] (2005). *Jiuzhou: piaomiaolu 九州: 缥缈录* [Nueve Regiones: historias borrosas]. Beijing: Xinshijie chubanshe 北京: 新世界出版社.
- JIANG, Yanfeng [蒋雁峰] (2004). *Zhongguo jiuwenhua yanjiu 中国酒文化研究* [Estudios de la cultura de las bebidas alcohólicas de China]. Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe 长沙: 湖南师范大学出版社.
- JIN, Hezai [今何在] (2005). *Jiuzhou: Yu chuanshuo 九州: 羽传说* [Nueve Regiones: leyendas de la raza Yu]. Beijing: Xinshijie chubanshe 北京: 新世界出版社.
- JIN, Hezai [今何在] (2017). *Wukong zhuan 悟空传* [Historia de Wukong]. (Versión Kindle). Beijing: Beijing lianhe chuban gongsi 北京: 北京联合出版公司.
- JING, Ying [景莹] (2014). *Zhongguo xiandai wenxue zhong de shenhua shuxie 中国现代文学中的神话书写* [Elementos mitológicos en la literatura moderna de China]. [Tesis doctoral]. Nanjing shifan daxue 南京师范大学.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1955). The structural study of myth. *The Journal of American Folklore*, 68 (270), 428-444.
- LI, Rui [李锐] & JIANG, Yun [蒋韵] (2007). *Renjian: chongshu Baishezhuo 人间: 重述白蛇传* [Mundo humano: reescritura de la historia de la serpiente blanca]. Chongqing: Chongqing chubanshe 重庆: 重庆出版社.
- LI, Jianguo [李剑国] (1984). *Tang qian zhiguai xiaoshuo shi 唐前志怪小说史* [Historia de los cuentos extraordinarios anteriores de la Dinastía Tang]. Tianjin: Nankai daxue chubanshe 天津: 南开大学出版社.

- LI, Jianguo [李剑国] (2007). *Xinji Soushenji 新辑搜神记* [Nueva versión de *Soushenji*]. Beijing: Zhonghua shuju 北京: 中华书局.
- LI, Jinping [黎津平] (2006). Lun geren chongbai he geren zhuanduan de yuanqi yu fazhan 论个人崇拜和个人专断的缘起与发展 [Sobre el origen y desarrollo del culto de personalidad y la autocracia]. *Qiushi 求实*, 1, 37-38.
- LIU, Shouhua [刘守华] (1996). Daojiao xinyang yu Zhongguo minjian gushi leixing 道教信仰与中国民间故事类型 [El taoísmo y los tipos de cuentos folklóricos chinos]. *Huanghuai xuekan (zhexue shehuikexue ban) 黄淮学刊 (哲学社会科学版)*, 12 (2), 49-50.
- LIU, Shouhua [刘守华] (2012a). *Zhongguo minjian gushishi 中国民间故事史* [Historia de cuentos folklóricos de China]. Beijing: Shangwu yinshuguan 北京: 商务印书馆.
- LIU, Shouhua [刘守华] (2012b). *Fojing gushi yu zhongguo minjian gushi yanbian 佛经故事与中国民间故事演变* [Cuentos en clásicos budistas y la transformación de los cuentos folklóricos de China]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe 上海: 上海古籍出版社.
- LU, Xun [鲁迅] (2001a). *Zhongguo xiaoshuo shilue 中国小说史略* [Breve historia de la novela china]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe 上海: 上海古籍出版社.
- LU, Xun (2001b). *Breve historia de la novela china*. (R. Blanco Facal, Trad.). Barcelona: Azul Editorial.
- LU, Xun (2001c). *Contar nuevo de historias viejas*. (L. Ramírez, Trad.). Madrid: Hiperión.
- LU, Xun [鲁迅] (2011). *Gushi xinbian 故事新编* [Contar nuevo de historias viejas]. (Versión Kindle). 天津: 天津人民出版社 Tianjin: Tianjin renmin chubanshe.
- LU, Xun [鲁迅] (2014). *Luxun quanji (dishijuan) 鲁迅全集 (第十卷)* [Colección completa de obras de Lu Xun (Vol. X)]. (Versión Kindle). 北京: 同心出版社 Beijing: Tongxin chubanshe.
- LUQUE NADAL, L. (2009). Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design*, 11, 93-120.
- LÜ, Simian [吕思勉] (2011). *Zhongguo dalishi 中国大历史* [Gran historia china]. Changsha: Hunan wenyi chubanshe, 长沙: 湖南文艺出版社.

- MA, Changyi [马昌仪] (coord.) (1995). *Zhongguo shenhua xue wen lun xuan cui (shang xia bian)* 中国神话学文论选萃 (上下编) [Selección de artículos sobre la mitología china (Vols. I, II)]. Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 北京: 中国广播电视出版社.
- MA, Changyi [马昌仪] (1998). *Zhongguo linghun xinyang* 中国灵魂信仰 [Creencias sobre espíritus de China]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.
- MA, Shutian [马书田] (1994). *Zhongguo Fojiao zhushen* 中国佛教诸神 [Los dioses del budismo chino]. Beijing: Tuanjie chubanshe 北京: 团结出版社.
- MA, Shutian [马书田] (1997a). *Zhongguo Daojiao zhushen* 中国道教诸神 [Los dioses del taoísmo]. Beijing: Tuanjie chubanshe 北京: 团结出版社.
- MA, Shutian [马书田] (1997b). *Zhongguo minjian zhushen* 中国民间诸神 [Los dioses populares de China]. Beijing: Tuanjie chubanshe 北京: 团结出版社.
- MANGIRON I HEVIA, C. (2006). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuals i extratextuals*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- MARÍN LACARTA, M. (2012). *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- MAO, Dun [茅盾]. (1981). *Shenhua yanjiu* 神话研究 [Investigaciones sobre los mitos]. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe 天津: 百花文艺出版社.
- MOLINA, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón: Universidad de Jaime I.
- MUNDAY, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. (4.^a ed.). London and New York: Ed. Routledge.
- NEWMARK, P. (1988). *A textbook of translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.
- NIDA, E. & TABER, C. (1982). *The theory and practice of translation*. Leiden: E. J. Brill.
- NORD, C. (1997). *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- NORD, C. (2010). Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional. *Núcleo*. 27, 239-255.

- OBAYASHI, T. [大林太良] (1989). *Shenhuaxue rumen* 神话学入门 [Breve introducción a la mitología]. (Lin Xiangtai [林相泰] Trad.). Beijing: Zhongguo minjian wenyi chubanshe 北京: 中国民间文艺出版社.
- PEI, Xing [裴翎] & otros (2015). *Nie Yinniang: tangchuanqi jingxuan* 聂隐娘: 唐传奇精选 [Nie Yinniang: selección de las leyendas de la Dinastía Tang]. Beijing: Zuojiia chubanshe 北京: 作家出版社.
- PHELAN, J. (1996). *Narrative as Rhetoric: techniques, audiences, ethics, ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- PHELAN, J. & RABINOWITZ, P. J. (coord.) (2005). *A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- PROPP, V. (2000). *Morfología del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- PU, Huajun [蒲华军] (2014). Tangchuanqi mengjing xushi de shenmei tezheng 唐传奇梦境叙事的审美特征 [Características estilísticas sobre las narraciones de sueños en leyendas de la Dinastía Tang]. *Mingzuo xinshang* 名作欣赏, 20, 103-106.
- PU, Songling [蒲松龄] (1989). *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 [Cuentos de Liaozhai]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京: 人民文学出版社.
- PU, Songling (2004). *Cuentos de Liaozhai*. (L. A. Rovetta & L. Ramírez, Trad.). Madrid: Alianza.
- QING, Xitai [卿希泰] (2001). *Jianming Zhongguo Daojiao tongshi* 简明中国道教通史 [Breve historia del taoísmo de China]. Chengdu: Sichuan renmin chubanshe 成都: 四川人民出版社.
- QING, Xitai [卿希泰] (coord.) (1994). *Zhongguo Daojiao (dierjuan)* 中国道教 (第二卷) [El taoísmo de China (Vol. II)]. Beijing: Zhishi chubanshe 北京: 知识出版社.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RAGLAN, L. (1949). *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. London: Watt's & Co.
- REISS, K. & VERMEER, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. (S. García Reina & C. Martín de León, Trad.). Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo: teoría, literatura y realidad histórica*. Madrid: Ediciones Akal.

- ROMÁN CALVO, N. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México D. F.: Editorial Pax México.
- SHAO, Yanjun [邵燕君] (2012). Wangluo shidai: xinwenxue chuantong de duanlie yu “zhuliu wenxue” de chongjian 网络时代：新文学传统的断裂与“主流文学”的重建 [Era de Internet: ruptura con las tradiciones literarias del movimiento de 4 de mayo y la reconstrucción de la literatura dominante]. *Nanfang wentan 南方文坛*, 6, 14-21.
- SHAO, Yanjun [邵燕君] (2015). Wangluo shidai: ruhe yindu chuantong wenxue 网络时代：如何引渡传统文学 [En la era de Internet: cómo tratar a la literatura tradicional]. *Tansuo yu zhengming 探索与争鸣*, 8, 113-116.
- SHEN, Dan [申丹] (1998). *Xushuxue yu xiaoshuo wentixue yanjiu 叙述学与小说文体学研究* [Estudios sobre la narratología y estilística]. Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京：北京大学出版社.
- SHEN, Dan [申丹] (2004). Shijiao 视角 [Focalización]. *Waiguo wenxue 外国文学*, 3, 52-61.
- SHEN, Dan [申丹] (2006). Hewei bukekao xushu 何为不可靠叙述? [¿Qué es una narración no fiable?]. *Waiguo wenxue pinglun 外国文学评论*, 4, 133-143.
- SHEN, Dan [申丹] (2008). Hewei “yinhan zuozhe”? 何为“隐含作者”? [¿Qué es el autor implícito?]. *Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban) 北京大学学报 (哲学社会科学版)*, 45 (2), 136-145.
- SHEN, Dan [申丹] (2010). *Xifang xushixue: jingdian yu houjingdian 西方叙事学：经典与后经典* [Narratología occidental: clásica y posclásica]. Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京：北京大学出版社.
- SHEN, Congwen [沈从文] (2014). *Yuexia xiaojing·Rurui 月下小景·如蕤* [Paisaje bajo la luna·Rurui]. Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe 武汉：长江文艺出版社.
- SHI, Nai'an & LUO, Guanzhong (1992a, b, c, d). *A la orilla del agua (Vol. I-IV)*. (M. Láuer & J. McLauchlan Trad.). Beijing: Ediciones en lenguas extranjeras.
- SHI, Nai'an [施耐庵] & LUO, Guanzhong [罗贯中] (2002a, b, c). *Shuihuzhuan (shang zhong xia) 水浒传 (上中下)* [A la orilla del agua (Vol. I-III)]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京：人民文学出版社.

- SIMA, Qian [司马迁] (1997). *Shiji zhuyi (quan sice) 史记注译 (全四册)* [Notas y traducciones modernas de Shiji (Vol. I-IV)]. Xi'an: Sanqin chubanshe 西安: 三秦出版社.
- SU, Tong [苏童] (2006). *Binu: Mengjiangnü ku changcheng de chuanshuo 碧奴: 孟姜女哭长城的传说* [Binu, el mito de Mengjiangnü]. Chongqing: Chongqing chubanshe 重庆: 重庆出版社.
- SUN, Ganlu [孙甘露] (2001). *Fangwen mengjing 访问梦境* [Visita al sueño]. Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe 武汉: 长江文艺出版社.
- THOMPSON, S. (1946). *The Folktale*. New York: Dryden Press.
- TODOROV, T. (1968). Poétique. En *Qu'est-ce que le structuralisme?* (pp. 97-165). Paris: Éditions du Seuil.
- TODOROV, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. (S. Delpy, Trad.). México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- TONG, Xun [佟洵] (2011). *Fojiao xiaobaikē· wenhua 佛教小百科·文化* [Breve enciclopedia del budismo· cultura]. Shanghai: Shanghai kexue puji chubanshe 上海: 上海科学普及出版社.
- TOURY, G. (2012). *Descriptive translation studies— and beyond (revised edition)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- TWITCHETT, D. & FAIRBANK, J. (coord.) (1987). *The Cambridge history of China— Volume 14 The People's Republic, Part I: The emergence of revolutionary China 1949-1965*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TWITCHETT, D. & FAIRBANK, J. (coord.) (1991). *The Cambridge history of China— Volume 15 The People's Republic, Part II: Revolutions within the Chinese revolution 1966-1982*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TYLOR, E. (1977). *Cultura primitiva*. (M. Suárez, Trad.). Madrid: Editorial Ayuso.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (coord.) (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- VENUTI, L. (1995). *The translator's invisibility*, London & New York: Routledge.
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.
- WANG, Dewei [王德威] (1998). *Xiangxiang zhong guo de fang fa: li shi-xiao shuo-xu shi 想象中国的方法: 历史·小说·叙事* [Maneras para imaginar China: historia.

- ficción. narración]. Beijing: shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 北京：生活·读书·新知三联书店.
- WANG, Guoliang [王國梁] (1984). *Weijin nanbeichao zhiguai xiaoshuo yanjiu*. 魏晉南北朝志怪小說研究 [Estudios de los cuentos extraordinarios de Wei, Jin y Dinastías del Norte y del Sur]. Taibei: Wenshizhe chubanshe 臺北：文史哲出版社.
- WANG, Guoliang [王國梁] (1988). *Liuchao zhiguai xiaoshuo kaolun*. 六朝志怪小說考論. [Estudios de los cuentos extraordinarios de las Seis Dinastías]. Taibei: Wenshizhe chubanshe 臺北：文史哲出版社.
- WANG, Li [王立] (2010). *Liaozhai zhiyi zhong dongwubaoen gushi de fojing wenxian suyuan* 《聊斋志异》中动物报恩故事的佛经文献溯源 [Orígenes budistas de los cuentos del tipo de pago de favor de animales en *Cuentos de Liaozhai*]. En *Zhongguo gudai shehui yu sixiangwenhua yanjiu lunji (disiji)* 中国古代社会与思想文化研究论集 (第四辑) (pp. 179-193). Ha'erbin: Heilongjiang renmin chubanshe 哈尔滨：黑龙江人民出版社.
- WANG, Qiancheng [王前程] (2004). *Shuihuzhuan jiurou wenhua yu beifang youmu xisu de guanxi jiqi yiyi* 《水浒传》酒肉文化与北方游牧习俗的关系及其意义 [Relaciones entre la cultura de licor y carne en *A la orilla del agua* y las costumbres nómadas del norte de China y su importancia]. *Jiangnan luntan* 江汉论坛, 10, 116-118.
- WANG, Xiaolian [王孝廉] (1983). *Shenhua de dingyi wenti* 神話的定義問題 [Problemas para definir el mito]. *Minsu quyi* 民俗曲藝, 27, 89-104.
- WANG, Zengyong [王增永] (2007). *Shenhuaxue gailun* 神话学概论 [Breve introducción a la mitología]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe 北京：中国社会科学出版社.
- WU, Bing'an [乌丙安] (2009). *Zhongguo shenhua bainian fansi (xia)* 中国神话百年反思 (下) [Reflexiones en el centenario de las investigaciones mitológicas chinas II]. *Minjian wenhua luntan* 民间文化论坛, 2, 5-15.
- WU, Cheng'en [吴承恩] (1990). *Xiyouji* 西游记 [Viaje al Oeste]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京：人民文学出版社.

- XIAO, Bing [萧兵] (1982). Wuzhiqi Hanuman Sun Wukong tongkao 无支祁哈奴曼孙悟空通考 [Investigación sobre Wuzhiqi, Hánuman y Sun Wukong]. *Wenxue pinglun* 文学评论, 5, 66-82.
- XIAO, Ding [萧鼎] (2008). *Zhuxian 诛仙* [Zhuxian]. Shijiazhuang: Huashan wenyi chubanshe 石家庄: 花山文艺出版社.
- XU, Zhonglin [许仲琳] (2013). *Fengshen yanyi 封神演义* [La investidura de los dioses]. Beijing: Zhongguo huabao chubanshe 北京: 中国画报出版社.
- YAN, Xianglin [颜翔林] (2015). Lun dangdai shenhua jiqi cunzai leixing 论当代神话及其存在类型 [El mito moderno y sus tipos]. *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究, 3, 25-33.
- YAN, Zhitui (2002). *Las venganzas de los espíritus*. (G. García-Noblejas, Trad.). Madrid: Ed. Lengua de Trapo SL.
- YANG, Yi [杨义] (1997). *Zhongguo xushixue 中国叙事学* [Narratología china]. Beijing: Renmin chubanshe 北京: 人民出版社.
- YE, Shuxian [叶舒宪] (coord.) (1987). *Shenhua-yuanxing piping 神话-原型批评* [Críticas de mito-arquetipos]. Xi'an: Shaanxi shifan daxue chubanshe 西安: 陕西师范大学出版社.
- YE, Shuxian [叶舒宪](coord.) (1988). *Jiegou zhuyi shenhuaxue 结构主义神话学* [Mitología estructuralista]. Xi'an: Shaanxi shifan daxue chubanshe 西安: 陕西师范大学出版社.
- YE, Shuxian [叶舒宪] (1992). *Zhongguo shenhua zhexue 中国神话哲学* [Filosofía en mitos chinos]. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe 北京: 中国社会科学出版社.
- YE, Zhaoyan [叶兆言] (2007). *Houyi: Houyi sheri he Chang'e benyue de shenhua 后羿: 后羿射日和嫦娥奔月的神话* [Houyi: mito de Yi abatiendo a los soles y de Chang'e escapándose a la luna]. Chongqing: Chongqing chubanshe 重庆: 重庆出版社.
- YUAN, Xingpei [袁行霈] (coord.) (2003). *Zhongguo wenxue shi 中国文学史* [Historia de la literatura china]. Beijing: gaodeng jiaoyu chubanshe 北京: 高等教育出版社.
- YUAN, Ke [袁珂] (1979). *Gushenhua xuanshi 古神话选释* [Selección y comentarios de mitos antiguos]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 北京: 人民文学出版社.

- YUAN, Ke [袁珂] (1985). *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian* 中国神话传说辞典 [Diccionario de mitos y leyendas de China]. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe 上海: 上海辞书出版社.
- YUAN, Ke [袁珂] (1988). *Zhongguo shenhuashi* 中国神话史 [Historia de la mitología china]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.
- YUAN, Ke [袁珂] (1992). *Shanhaijing jiaozhu* 《山海经》校注 [Correcciones y notas del Libro de los montes y los mares]. Chengdu: Bashu shushe 成都: 巴蜀书社.
- ZENG, Lijun [曾利君] (2005). *Mohuan xianshi zhuyi yu zhongguo dangdai wenxue* 魔幻现实主义与中国当代文学 [El Realismo Mágico y la literatura contemporánea china]. [Tesis doctoral]. Sichuan daxue 四川大学.
- ZHANG, Peiheng [章培恒] & LUO, Yuming [骆玉明] (1997a, b, c). *Zhongguo wenxueshi (shang zhong xia)* 中国文学史 (上中下) [Historia de la literatura china (Vol. I-III)]. Shanghai: Fudan daxue chubanshe 上海: 复旦大学出版社.
- ZHANG, Qiang [张强] (2002). Dongzhongshu de tianren lilun yu junquan shenshou 董仲舒的天人理论与君权神授 [Teorías sobre las relaciones entre el cielo y la humanidad y derechos divinos del emperador de Dong Zhongshu]. *Jiangxi shehui kexue* 江西社会科学, 2, 46-50.
- ZHANG, Xuejun [张学军] (2000). *Zhongguo dangdai xiaoshuo liupaishi* 中国当代小说流派史 [Historia de las corrientes literarias contemporáneas de China]. 济南: 山东大学出版社.
- ZHANG, Zhenjun (2007). *Buddhism and Tales of the Supernatural in Early Medieval China: A Study of Liu Yiqing's (403-444) Youming lu*. Danvers: University of Wisconsin-Madison.
- ZHAO, Peilin [赵沛霖] (1995). Shenhua, lishi yu gushi chuanshuo renwu 神话、历史与古史传说人物 [Mitos, historia y personajes legendarios en la historia antigua]. *Tianjin shifan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 天津师范大学学报 (社会科学版), 2, 53-60.
- ZHAO, Xin [赵新] (2011). “Shenhua” gainian de zaitantao “神话”概念的再探讨 [Otra discusión sobre el concepto de mito]. *Dalian daxue xuebao* 大连大学学报, 32 (5), 62-67.

- ZHAO, Yanqiu [赵炎秋] (2001). *Zhongxi shenhua xianhua bijiao yanjiu* 中西神话仙话比较研究 [Análisis comparativo entre los mitos y cuentos de inmortales de China y de Occidente]. *Zhongguo wenxue yanjiu* 中国文学研究, 3, 59-64.
- ZHAO, Yiheng [赵毅衡] (1994). *Kunao de xushuzhe—zhongguo xiaoshuo de xushu xingshi yu zhongguo wenhua* 苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化 [El narrador molesto—formas narrativas de novelas chinas y la cultura china]. Beijing: Beijing shiyue wenyi chubanshe 北京: 北京十月文艺出版社.
- ZHAO, Yiheng [赵毅衡] (1998). *Dang shuozhe beishuo de shihou—bijiao xushuxue daolun* 当说者被说的时候——比较叙述学导论 [Cuando el narrador es narrado: introducción a la narratología comparada]. Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe 北京: 中国人民大学出版社.
- ZHI, Xia. [知侠] (2007). *Tiedao youjidui* 铁道游击队 [La guerrilla del ferrocarril]. Beijing: Jiefangjun wenyi chubanshe 北京: 解放军文艺出版社.
- ZHONG, Jingwen [钟敬文] (1980). *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Esbozo de la literatura popular]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.
- ZHU, Di [朱狄] (1988). *Yuanshi wenhua yanjiu* 原始文化研究 [Estudios de la cultura primitiva]. Beijing: Shenghuo·dushu·xinzhi sanlian shudian 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- ZHU, Hongbo [竺洪波] (2005). *Xiyouji zaju dui Xiyouji xiaoshuo yingxiang de zairenshi* 《西游记》杂剧对《西游记》小说影响的再认识 [Nuevos descubrimientos sobre la influencia de la ópera *Viaje al Oeste* en la versión novelística]. *Nanjing shifan daxue wenxueyuan xuebao* 南京师范大学文学院学报, 1, 150-156.
- ZHUANG, Zhou [庄周] (1983). *Zhuangzi jinzhu jinyi* 庄子今注今译 [Notas y traducción moderna de Zhuangzi]. (Chen Guying [陈鼓应] Ed.). Beijing: Zhonghua shuju 北京: 中华书局.

2. Investigaciones sobre Mo Yan

- CHEN, Sihe [陈思和]. (2001). Mo Yan jinnian xiaoshuo chuanguo de minjian xushu 莫言近年小说创作的民间叙述 [Las narraciones folklóricas en las creaciones recientes de Mo Yan]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 6, 71.
- CHEN, Sihe [陈思和] (2008). 人畜混杂, 阴阳并存的叙事结构及其意义 La estructura de “mezcla de lo animal y lo humano, coexistencia del mundo de los muertos y los vivos” y su significado. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 6, 102-111.
- CHEN, Chunsheng [陈春生]. (1998). Zai zhuore de gaolu li duanzao: Luelun Mo Yan dui Fukena he Maerkesi de jiejian xishou 在灼热的高炉里锻造——略论莫言对福克纳和马尔克斯的借鉴吸收 [Forjar en el alto horno: Sobre las influencias que dejaron Faulkner y García Márquez en Mo Yan]. *Waiguo wenxue yanjiu* 外国文学研究, 3, 13-16.
- JI, Hongzhen [季红真] (1988). Xiandai ren de minzu minjian shenhua 现代人的民族民间神话 [Mitos folklóricos para los modernos]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 1, 80-89.
- JI, Hongzhen [季红真] (2006). Shenhua jiegou de ziyou zhihuan: shilun Mo Yan changpian xiaoshuo de wenti chuangxin 神话结构的自由置换——试论莫言长篇小说的文体创新 [Transformaciones libres de las estructuras mitológicas: sobre las innovaciones estilísticas en las novelas de Mo Yan]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 6, 91-100.
- JI, Hongzhen [季红真] (2014). Mo Yan xiaoshuo yu zhongguo xushi chuantong 莫言小说与中国叙事传统 [Obras de Mo Yan y las tradiciones narrativas de China]. *Wenxue pinglun* 文学评论, 2, 68-74.
- KONG, Fanjin [孔范今] & SHI, Zhanjun [施战军] (2006). *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Materiales para las investigaciones sobre Mo Yan]. Jinan: Shandong wenyi chubanshe 济南: 山东文艺出版社.
- LI, Kunfei. (2017). *Confluencias entre el mundo de Mo Yan y el de Gabriel García Márquez*. [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca.

- LIU, Jiangkai [刘江凯]. (2011). Bentuxing, minzuxing de shijie xiezu: Mo Yan de haiwai chuanbo yu jieshou 本土性、民族性的世界写作：莫言的海外传播与接受 [Una escritura universal con características locales y nacionales: Sobre la recepción de Mo Yan en el extranjero]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 4, 20-33.
- MA, Ruifang [马瑞芳] (2013). Ma Ruifang jiaoshou tan Mo Yan: ta de chenggong zaiyu xiang jingdian zhijing 马瑞芳教授谈莫言:他的成功在于向经典致敬 [La catedrática Ma Ruifang habla sobre Mo Yan: su éxito se debe al homenaje a los clásicos]. *Pu Songling yanjiu* 蒲松龄研究, 3, 153-160.
- MO, Yan [莫言] (1986). Liangzuo zhuore de gaolu: Jiaksiya Maerkesi he Fukena 两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳 [Dos influencias radiantes: García Márquez y Faulkner]. *Shijie wenxue* 世界文学, 3, 298-299.
- MO, Yan [莫言] & LI, Jingze [李敬泽] (2006). Xiang Zhongguo gudian xiaoshuo zhijing 向中国古典小说致敬 [Homenaje a las novelas clásicas de China]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 2, 155-157.
- MO, Yan [莫言] (2009). *Mo Yan jiangyan xin pian* 莫言讲演新篇. Beijing: Wenhua yishu chubanshe 北京：文化艺术出版社.
- MO, Yan [莫言] & SUN, Yu [孙郁] (2010). Shuobujin de Lu Xun-2006 nian 12 yue yu Sun Yuduihua 说不尽的鲁迅——2006年12月与孙郁对话 [Temas interminables sobre Lu Xun- diálogo con Sun Yu en diciembre de 2016]. En *Mo Yan duihua xinlu* 莫言对话新录, (pp. 208-210). Beijing: Wenhua yishu chubanshe 北京：文化艺术出版社.
- MO, Yan [莫言] (2012q). Tongnian dushu 童年读书 Lectura durante la infancia. En *Lingting yuzhou de gechang* 聆听宇宙的歌唱 (pp. 147-150). Beijing: Zhongguo wenshi chubanshe 北京：中国文史出版社.
- PAN, Geng. [潘耕]. (2019). Shenxing, muxing, wuxing de gongcun yu zhuanhuan: Lun Mo Yan xiju zuopin zhong de nüxing xingxiang 神性、母性、巫性的共存与转换——论莫言戏剧作品中的女性形象 [Conexistencia y transferencia de la divinidad, la maternidad y la magia: Sobre los personajes femeninos en las obras teatrales de Mo Yan]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 4, 129-134.

- PAN, Huihuang [潘辉煌]. (2015). *Mo Yan zuopin zai Yuenan de chuanbo yu jieshou yanjiu* 莫言作品在越南的传播与接受研究 [La recepción de Mo Yan en Vietnam]. [Tesis doctoral]. Huadong shifan daxue 华东师范大学.
- SUN, Junjie [孙俊杰] & ZHANG, Xuejun [张学军] (2017a). Mo Yan xiaoshuo zhong de chuangshiji shenhua 莫言小说中的创世纪神话 [Mitos de creación en las obras de Mo Yan]. *Shandong shifan daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 山东师范大学学报 (人文社会科学版), 62 (5), 11-20.
- SUN, Junjie [孙俊杰] & ZHANG, Xuejun [张学军] (2017b). Mo Yan xiaoshuo zhong de guihua renqing 莫言小说中的鬼话人情 [Narraciones sobre la fantasía y los seres vivos en las obras de Mo Yan]. *Xiaoshuo pinglun* 小说评论, 5, 95-102.
- SUN, Junjie [孙俊杰] & ZHANG, Xuejun [张学军] (2018a). Mo Yan xiaoshuo zhong de menghuan shuxie 莫言小说中的梦幻书写 [Narraciones sobre los sueños en las obras de Mo Yan]. *Baijia pinglun* 百家评论, 1, 83-91.
- SUN, Junjie [孙俊杰] & ZHANG, Xuejun [张学军] (2018b). Mo Yan xiaoshuo zhong de zhiguai chuanqi 莫言小说中的志怪传奇 [Narraciones misteriosas y legendarias en las obras de Mo Yan]. *Jinan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 济南大学学报 (哲学社会科学版), 28 (6), 69-76.
- WANG, Xiqiang [王西强] (2012). Lun Mo Yan 1985 nian hou zhongduanpian xiaoshuo de xushi shijiao shiyan 论莫言 1985 年后中短篇小说的叙事视角试验 [Sobre los experimentos de focalización narrativa en los cuentos y relatos de Mo Yan después del año 1985]. *Zhongguo xiandai wenxue congkan* 中国现代文学丛刊, 6, 35-45.
- YANG, Yang [杨扬] (2005). *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Materiales para las investigaciones sobre Mo Yan]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe 天津: 天津人民出版社.
- YANG, Shousen [杨守森] & HE, Lihua [贺立华] (2013a, b, c). *Mo Yan yanjiu sanshinian (Shang zhong xia)* 莫言研究三十年 (上中下) [Treinta años de investigación sobre Mo Yan (Vols. I-III)]. Shandong daxue chubanshe 济南: 山东大学出版社.
- WANG, Dewei [王德威] (1999). Qianyan wanyu, heruo moyan 千言万语, 何若莫言 [El silencio es mejor que miles de palabras]. *Dushu* 读书, 3, 95-101.

- ZHANG, Yinde [张寅德] & LIU, Haiqing [刘海清] (2016). Mo Yan zai Faguo: Fanyi, chuanbo yu jieshou 莫言在法国: 翻译、传播与接受 [Mo Yan en Francia: Traducción, difusión y recepción]. *Wenyi zhengming* 文艺争鸣, 10, 47-55.
- ZHOU, Yingxiong [周英雄] (1989). Honggaoliang jiazhu yanyi 红高粱家族演义 [El romance del clan de sorgo rojo]. *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论, 4, 59-66.
- ZHAO, Yong [赵勇]. (2013). Mo Yan de liangji: Jiedu Fengru feitun 莫言的两极——解读《丰乳肥臀》 [Los dos polos de Mo Yan: Una interpretación de la novela Grandes pechos, amplias caderas]. *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究, 1, 76-85.
- ZHU, Fen [朱芬]. (2018). *Mo Yan zuopin zai Riben de yijie: Jiyu wenhua yujing de kaocha* 莫言作品在日本的译介——基于文化语境的考察 [La traducción e introducción de las obras de Mo Yan en Japón: una investigación cultural]. [Tesis doctoral]. Huadong shifan daxue 华东师范大学.

3. Obras de Mo Yan

-Novelas

- MO, Yan [莫言] (2012a). *Honggaoliang jiazhu* 红高粱家族 [El clan de sorgo rojo]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.
Traducciones españolas:
A: MO, Yan (2016). *El clan del sorgo rojo*. (B. Piñero, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
B: MO, Yan (2002). *Sorgo rojo*, (A. Poljak, Trad.). Barcelona: El Aleph Editores.
- MO, Yan [莫言] (2012b). *Tiantang suantai zhige* 天堂蒜薹之歌 [Las baladas del ajo]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.
Traducción española:
MO, Yan (2008). *Las baladas del ajo*. (C. Ossés, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

- MO, Yan [莫言] (2012c). *Shisan bu* 十三步 [Trece pasos]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:
MO, Yan (2015). *Trece pasos*. (J. Ciruela, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan [莫言] (2012d). *Shicao jiazhu* 食草家族 [El clan de los herbívoros]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:
MO, Yan (2018). *El clan de los herbívoros*. (B. Piñero, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan [莫言] (2012e). *Fengru feitun* 丰乳肥臀 [Grandes pechos, amplias caderas]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:
MO, Yan (2007). *Grandes pechos, amplias caderas*. (M. Peyrou Tubert, Trad.). Madrid: Kailas Editorial
- MO, Yan [莫言] (2012f). *Jiuguo* 酒国 [La república del vino]. Beijing: Zuojiia chubanshe 北京：作家出版社.
- Traducción inglesa:
MO, Yan (2016). *The Republic of Wine*. (H. Goldblatt, Trad.). Sydney: E-Penguin.
- Traducción española:
MO, Yan (2010). *La república del vino*. (C. Tiedra, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan [莫言] (2012g). *Hong shulin* 红树林 [El manglar]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:
MO, Yan (2016). *El manglar*. (B. Piñero, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan [莫言] (2012h). *Tanxiangxing* 檀香刑 [El suplicio del aroma de sándalo]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:
MO, Yan (2014). *El suplicio del aroma de sándalo*. (B. Piñero, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.
- MO, Yan [莫言] (2012i). *Sishiyi pao* 四十一炮 [¡Boom!]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.
- Traducción española:

MO, Yan (2013). *¡Boom!*. (Li Yifan, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

MO, Yan [莫言] (2012j). *Shengsi pilao 生死疲劳* [La vida y la muerte me están desgastando]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

Traducción inglesa:

MO, Yan (2016). *Life and death are wearing me out*. (H. Goldblatt, Trad.). Penguin Books Ltd. Kindle Version.

Traducción española:

MO, Yan (2009). *La vida y la muerte me están desgastando*. (C. Ossés, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

MO, Yan [莫言] (2012k). *Wa 蛙* [Rana]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

Traducción española:

MO, Yan (2011). *Rana*. (Li Yifan, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

-Colección de cuentos

MO, Yan [莫言] (2012l). *Baigou qiuqianjia 白狗秋千架* [El perro blanco y el bastidor oscilante]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

MO, Yan [莫言] (2012m). *Yu dashi yuehui 与大师约会* [Cita con el maestro]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

-Colecciones de novelas cortas

MO, Yan [莫言] (2012n). *Huanle 欢乐* [Felicidades]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

Traducción española de un cuento:

MO, Yan (2017). *El rábano transparente*. (B. Piñero, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

MO, Yan [莫言] (2012o). *Huaibao xianhua de nüren 怀抱鲜花的女人* [La mujer que lleva flores en brazos]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海：上海文艺出版社.

MO, Yan [莫言] (2012p). *Shifu yuelaiyue youmo 师傅越来越幽默* [Shifu, harías cualquier cosa por divertirte]. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe 上海: 上海文艺出版社.

Traducción española:

MO, Yan (2011). *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte*. (C. Tiedra, Trad.). Madrid: Kailas Editorial.

4. Recursos electrónicos

Hanyu pinyin zhengcifa jiben guize 汉语拼音正词法基本规则 [Ortografía de pinyin]:

<http://old.moe.gov.cn/ewebeditor/uploadfile/2015/01/13/20150113091717604.pdf>

Hanyu pinyin fang'an 汉语拼音方案 [Propuestas de pinyin]:

<http://www.moe.gov.cn/ewebeditor/uploadfile/2015/03/02/20150302165814246.pdf>

Diccionario de la lengua española:

<http://dle.rae.es>

Handian 汉典 [Diccionario online del chino]:

<http://www.zdic.net>

Enciclopedia Británica:

<https://www.britannica.com>

Catálogo mundial:

<https://www.worldcat.org/>

Base de datos de libros editados en España

http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es

Lectura de Mo Yan del Premio Nobel:

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.pdf

Introducción de Mo Yan:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/facts/>

Entrevistas con Howard Goldblatt:

1) <https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt/#!>

2) <http://hctranslations.blogspot.com/2015/01/howard-goldblatt.html>

Currículum de Howard Goldblatt:

1) <https://eastasian.nd.edu/news/professor-from-notre-dame-translates-nobel-winners-novels/>

2) https://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Goldblatt#cite_note-fulltilt.ncu-1-4

Introducción de traductores españoles:

<http://pagines.uab.cat/asiaoriental/es/content/anne-h%C3%A9l%C3%A8ne-su%C3%A1rez-girard>.

<http://linguisticayteoria.ugr.es/pages/profesorado/linguistica/jjciruela>

Introducción de la editorial Kailas:

<https://www.kailas.es/quienes-somos.html>.

APÉNDICES

1. Las dinastías de la historia de China (en orden cronológico)

Dinastía Xia 夏 (¿?)

Dinastía Shang 商 (1600 a. C.- 1050 a. C.)

Dinastía Zhou Occidental 西周 (1050 a. C.-771 a. C.)

Dinastía Zhou Oriental 东周 (770 a. C.-256 a. C.)

 Período de Primavera y Otoño 春秋 (722 a. C.-481 a. C.)

 Período de los Reinos Combatientes 战国 (403 a. C.-221 a. C.)

Dinastía Qin 秦 (221 a. C.-206 a. C.)

Dinastía Han 汉 (202 a. C.- 220 d. C.)

 Dinastía Han del Oeste 西汉 (202 a. C.-9 d. C.)

 Dinastía Han del Este 东汉 (25-220)

Los Tres Reinos 三国 (220-265)

 Reino Wei 魏

 Reino Shu 蜀

 Reino Wu 吴

Dinastía Jin Occidental 西晋 (265-316)

Los Dieciséis Reinos 十六国 (304-439)

 Dinastía Jin Oriental 东晋 (317-420): en el norte del Río Yangtsé

 Dinastías del Sur 南朝 (420-589): en el sur del Río Yangtsé

 Song 宋

 Qi 齐

 Liang 梁

 Chen 陈

(Época de las Seis Dinastías 六朝: se refiere a las seis dinastías del sur, que abarcan el

 Reino Wu, Dinastía Jin Oriental y las Dinastías del Sur)

Dinastía Sui 隋 (581-617)

Dinastía Tang 唐 (618-907)

Dinastía Song 宋 (907-1276)

Song del Norte 北宋 (907-1125)

Song del Sur 南宋 (1125-1276): en el sur del Río Yangtsé

Dinastía Jin 金 (1125-1234): en el norte del Río Yangtsé

Dinastía Yuan 元 (1276-1368): una parte del Imperio Mongol

Dinastía Ming 明 (1368-1644)

Dinastía Qing 清 (1644-1911)

2. Glosario de palabras en chino (en orden alfabético)

2.1 Títulos de libros

Abao 阿宝

Aoxiang 翱翔 [Volar]

Bababa 爸爸爸 [Papapá]

Bashiyimeng 八十一梦 [Los ochenta y un sueños]

Basu 魅诉 [Acusaciones de Ba]

Bai mianhua 白棉花 [Algodón blanco]

Baisheshuan 白蛇传 [Historia de la serpiente blanca]

Baishuisunü 白水素女

Banzhuren 班主任 [Jefe del grupo]

Beifang de he 北方的河 [El río del norte]

Benyue 奔月 [La huida a la luna]

Bu Jiangzong baiyuan zhuan 补江总白猿传 [Biografía del mono blanco: para complementar la narración de Jiang Zong]

Butian 补天 [La compostura del cielo]

Cangbaotu 藏宝图 [El mapa del tesoro escondido]

Caoxie yinzi 草鞋窰子 [Sótano para fabricar zapatos]

Chen Huansheng shangcheng 陈奂生上城 [Chen Huansheng fue a la ciudad]

Chenzhong de chibang 沉重的翅膀 [Las alas pesadas]

Danao jishi 大淖记事 [Historia de Danao]

Datang Sanzang qujing shihua 大唐三藏取经诗话 [Historia del viaje del monje Sanzang del Reino Tang para recuperar los sutras]

Diaohua yandou 雕花烟斗 [La pipa decorada]

Dongyouji 东游记 [Viaje al Este]

Fannaorensheng 烦恼人生 [Triste vida]

Gangdisi de youhuo 冈底斯的诱惑 [Las tentaciones de Gangtise]

Gaoliangbin 高粱殡 [Funeral en el sorgo]

Gaoliangjiu 高粱酒 [Vino de sorgo]

Gong Xian 巩仙 [El inmortal Gong]
Goudao 狗道 [Conducta de perros]
Guma de baodao 姑妈的宝刀 [El cuchillo precioso de la tía]
Guapeng liuxiang 瓜棚柳巷 [Cobertizo de melón y callejón de sauce]
Guaxiang 挂像 [El retrato colgante]
Gui chang dujin 鬼偿赌金 [El fantasma paga la deuda de juego]
Guoyu 国语 [Historia de los países]
Huainanzi 淮南子 [Libro del Maestro Huainan]
Hongbaoshu 红宝书 [lit. libro del tesoro rojo]
Honggaoliang 红高粱 [Sorgo rojo]
Jinfa ying'er 金发婴儿 [Bebé rubio]
Jinpingmei 金瓶梅 [Flor de ciruelo en vasito de oro]
Jinglüyixiang 经律异相 [Cuentos en los sutras]
Jiuchong 酒虫 [El insecto del vino]
Kangxi zidian 康熙字典 [Diccionario de Kangxi]
Lihunji 离魂记 [Historia de un espíritu que salió del cuerpo]
Lisao 离骚 [Aflicción de la despedida]
Lishui 理水 [La contención de las inundaciones]
Li Shunda zaowu 李顺大造屋 [La construcción de una casa de Li Shunda]
Li Wa zhuan 李娃传 [Biografía de Li Wa]
Liangyi 良医 [Médicos buenos]
Liu Yi zhuan 柳毅传 [Biografía de Liu Yi]
Lu Xiaofeng chuanqi 陆小凤传奇 [La leyenda de Lu Xiaofeng]
Maozhuxi yulu 毛主席语录 [Libro rojo de Mao]
Mutianzi zhuan 穆天子传 [Biografía del rey Mu]
Muzhikao 拇指铐 [lit. esposas para pulgares]
Nie Xiaoqian 聂小倩
Niulang zhinü 牛郎织女 [El pastor y la tejedora]
Pei Hang 裴航
Puliu renjia 蒲柳人家 [Familias del álamo]

Qisi 奇死 [Una muerte extraña]
Qiqie chengqun 妻妾成群 [Esposas y concubinas]
Qiwang 棋王 [Rey del Go]
Qiyu 奇遇 [Un encuentro extraño]
Qiuranke zhuan 虬髯客传 [Biografía de Qiuranke]
Qiuzhuang shandian 球状闪电 [Rayo globular]
Renmin wenxue 人民文学 [Literatura popular]
Sanhuang wudi ji 三皇五帝纪 [Historia de los Tres Soberanos y de los Cinco Emperadores]
Sansheng 三生 [Las tres vidas]
Sanxia wuyi 三侠五义 [Tres caballeros y cinco héroes justos]
Shanhaijing 山海经 [Libro de los montes y los mares]
Shangzhou chulu 商州初录 [Primer registro de Shangzhou]
Shediao yingxiongzhuan 射雕英雄传 [La leyenda de los héroes del cóndor]
Shenbian 神鞭 [El látigo mágico]
Shijie wenmingshi 世界文明史 [Historia mundial de la civilización]
Shoujie 受戒 [El inicio de ser monje]
Shuyiji 述异记 [Registros de anomalías]
Shuowen jiezi 说文解字 [Diccionario de comentarios y explicaciones a caracteres]
Suixianglu 随想录 [Pensamientos sueltos]
Taiping guangji 太平广记 [Registros de la época Taiping]
Tianwen 天问 [Preguntas al cielo]
Tianyanlun 天演论 [lit. la evolución por el cielo]
Tiehai 铁孩 [El niño de hierro]
Wang Liulang 王六郎
Xi Fangping 席方平
Xiaozhi 孝子 [Amor filial del hijo]
Xiyoujizhuan 西游记传 [Leyendas del viaje al Oeste]
Xiyang wenmingshi 西洋文明史 [Historia de la civilización del Occidente]
Xianshi yizhong 现实一种 [Una realidad]

Xinqingnian 新青年 [Nueva Juventud]
Xiuweizu 嗅味族 [El clan que olfatea]
Yu benji 禹本纪 [Historia del emperador Yu]
Yueguangzhan 月光斩 [El corte de la luz de la luna]
Zhanyou chongfeng 战友重逢 [Reencuentro de compañeros de armas]
Zhangdaanchun Lidiaoyu 张打鹤鹑李钓鱼
Zhenshanmei 真善美
Zhenzhongji 枕中记 [Historia en la almohada]
Zhongguo dabaike quanshu 中国大百科全书 [La enciclopedia china—literatura extranjera]
Zhongli 种梨 [Plantar peral]
Zhujian 铸剑 [La forja de la espada]

2.2 Nombres de personas

Acheng 阿城
Ayi 阿义
Ba 魅 (Nüba 女魅)
Ba Jin 巴金
Baxian 八仙 [lit. los ocho inmortales]
Bailongma 白龙马 [lit. Caballo de Dragón Blanco]
Bai Xing 白杏
Bai Xingjian 白行简
Baoyu 宝玉
Cangjie 仓颉
Cao Cao 曹操
Cao Guojiu 曹国舅
Chang'e 嫦娥 (Heng'e 姮娥)
Changxi 常羲
Chen Duxiu 陈独秀

Chenxiang 沉香
Chen Zhongshi 陈忠实
Chi Li 池莉
Chiyou 蚩尤
Dai Fenglian 戴凤莲
Daode Tianzun 道德天尊
Deng Xiaoping 邓小平
Diku 帝喾
Dijun 帝俊
Dizang Pusa 地藏菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Kṣitigarbha]
Ding Gou'er 丁钩儿
Ding Shitian 丁十田
Du Fu 杜甫
Duan Chengshi 段成式
Erlang shen 二郎神 [el dios Erlang]
Fa Hai 法海
Fang Biyu 方碧玉
Fangfengshi 防风氏
Fengbo 风伯 [lit. el señor de los vientos]
Feng Jicai 冯骥才
Fuxi 伏羲
Gao You 高诱
Gao Xiaosheng 高晓声
Geng shibadao 耿十八刀 [Geng el de dieciocho cortes]
Gonggong 共工
Gun 鲧
Guanyin Pusa 观音菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Avalokiteśvara]
Guo Jinku 郭金库
Han Xiangzi 韩湘子
Hanwudi 汉武帝 [Emperador Marcial de la Dinastía Han]

He Xiang 何仙姑
Heiyan 黑眼 [Ojo Negro]
Hongfu 红拂
Honghaier 红孩儿 [Niño Rojo]
Hong Taiyue 洪泰岳
Hongxi 洪喜
Hongxian 红线
Houxingzhe 猴行者 [lit. el Monje Mono]
Hu Shi 胡适
Hu Yinglin 胡应麟
Huabozi 花脖子 [Cuello Manchado]
Huaguang 华光
Huangdi 黄帝 [Emperador Amarillo]
Jia Pingwa 贾平凹
Jia Rui 贾瑞
Jiandi 简狄
Jin Gangzuan 金刚钻 [Diamante Jin]
Ke Qingshi 柯庆施
Lan Caihe 蓝采和
Lan Lian 蓝脸
Lan Jiefang 蓝解放
Lan Qiansui 蓝千岁
Lao She 老舍
Laozi 老子
Li Bai 李白
Li Chaowei 李朝威
Li Dazhao 李大钊
Li Yidou 李一斗
Li Zhao 李肇
Lian'er 恋儿

Lin Chong 林冲
Lingbao Tianzun 灵宝天尊
Liuer mihou 六耳猕猴 [Macaco de Seis Oídos]
Liu Shaoqi 刘少奇
Liu Shaotang 刘绍棠
Liu Xinwu 刘心武
Lu Zhishen 鲁智深 [Sagaz]
Lü Dongbin 吕洞宾
Ma Yuan 马原
Mao Zedong 毛泽东
Meijianchi 眉间尺
Mulian 目连
Ne Zha 哪吒
Nie Yinniang 聂隐娘
Ning Caichen 宁采臣
Niu Lifang 牛丽芳
Nüwa 女娲
Ouyang He 欧阳纆
Pangu 盘古
Pan Jinlian 潘金莲
Pi Fahong 皮发红
Pi Faqing 皮发青
Puxian Pusa 普贤菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Samantabhadra]
Puxian zhenren 普贤真人
Qi 契
Qihuangong 齐桓公
Qian Yinghao 钱英豪
Qinshihuang 秦始皇 [Primer Emperador de la Dinastía Qin]
Qingwen 晴雯
Qiuranke 虬髯客

Qu Yuan 屈原
Sanqing 三清
Sha Heshang 沙和尚 (Sha Wujing 沙悟净)
Shangguan 上官
Shangzhouwang 商纣王
Shennongshi 神农氏 [lit. el Agricultor Prodigioso]
Shun 舜
Sima Qian 司马迁
Suirensi 燧人氏 [lit. Persona de Fuego]
Sun Wukong 孙悟空
Tang Sanzang 唐三藏 (Tangseng 唐僧, Tang Tripitaka)
Taishan Duwei 泰山都尉
Taishang laojun 太上老君 [El gran emperador supremo]
Tie Guaili 铁拐李
Tieshan 铁山
Wang Anyi 王安忆
Wang Dacheng 王大成
Wang Zhang 王长
Wang Zengqi 汪曾祺
Wenshu Pusa 文殊菩萨 [en sánscrito: Bodhisattva Mañjuśrī]
Wenshuguangfa tianzun 文殊广法天尊
Wei Dabao 魏大宝
Wen Yiduo 闻一多
Wuzhiqi 无支祁
Xihe 羲和
Ximen Nao 西门闹
Xiwangmu 西王母 [la Reina Madre de Occidente]
Xiangliu 相柳
Xiang Liuniang 香柳娘
Xiao Hong 萧红

Xie Xiao'e 谢小娥
Xingtian 刑天
Xu Shilin 许仕麟
Xu Xian 许仙
Xu Xuan 许宣
Xuanyuan 轩辕
Yandi 炎帝
Yan Fu 严复
Yanwang 阎王 [en sánscrito: Yama]
Yanyan 燕燕
Yanghua 杨花
Yang Jingxian 杨景贤
Yang Zhihe 杨志和
Yao 尧
Yi 羿 (Houyi 后羿)
Yinglong 应龙 [lit. el dragón Ying]
Youchaoshi 有巢氏 [lit. el hombre que tiene nido]
Yu 禹
Yu Hua 余华
Yu Yichi 余一尺
Yu Zhan'ao 余占鳌
Yuanshi Tianzun 原始天尊
Yushi 雨师 [lit. el Maestro de las Lluvias]
Zeng Xubai 曾虚白
Zhang Chengzhi 张承志
Zhang Henshui 张恨水
Zhang Guolao 张果老
Zhang Kou 张扣
Zhang Ling 张陵 (Zhang Daoling 张道陵)
Zhang Siguo 张思国

Zhang Shun 张顺
Zhao Jin 赵金
Zhao Sheng 赵升
Zhong Kui 钟馗
Zhong Liquan 钟离权
Zhouwuwang 周武王
Zhu Bajie 猪八戒 (Zhu Wuneng 猪悟能)
Zhu Xueheng 朱学恒
Zhuanxu 颛顼

2.3 Otros términos

Axiuluo (阿修罗) [asuras]
Baxian zhuo (八仙桌) [lit. mesa de los Ocho Inmortales]
Baihuaqifang (百花齐放) [lit. que florezcan las cien flores]
Buzhoushan 不周山 [Montaña Buzhou]
Chanjiao 阐教
Chengdu 成都
chuanqi (传奇) [leyendas]
chusheng (畜生) [los animales]
Dalian gangtie (大炼钢铁) [lit. fundición masiva de acero]
dayin yinyu shi (大隐隐于市) [los mejores ermitaños se esconden en las ciudades más pobladas]
Dayuejin (大跃进) [lit. gran salto adelante]
dangdai wenxue (当代文学) [literatura contemporánea]
dao (道)
die (爹) [padre]
diyu (地狱) [los infiernos]
Dongfanghong 东方红 [lit. el rojo del oriente]
Dongting 洞庭

egui (饿鬼) [los espíritus ávidos]
fandong zuojia (反动作家) [lit. escritores reaccionarios]
Fansi wenxue (反思文学) [lit. literatura de reflexión]
Fanyoupai yundong (反右派运动) [lit. movimiento antiderechista]
fangshi (方士) [lit. hechiceros]
fengjian wenxue (封建文学) [lit. literatura feudal]
fo (佛) [Buda]
fulu (符箓)
Gaige wenxue (改革文学) [lit. literatura de reforma]
 Gaomi 高密
 Gaomi dongbeixiang (高密东北乡) [Pueblo noreste de Gaomi]
ge (戈) [lit. daga]
geming (革命) [lit. acabar con la vida, que realmente equivale a *revolución*]
geming leguan zhuyi (革命乐观主义) [lit. optimismo revolucionario]
geming weiyuanhui (革命委员会) [lit. comisión revolucionaria]
geming zuojia (革命作家) [lit. escritores revolucionarios]
guai (怪) [monstruos]
guanbi minfan (官逼民反) [lit. el pueblo se ve obligado a rebelarse por la opresión del gobierno]
guifu shengong (鬼斧神工) [lit. obra de fantasmas y dioses]
guigui suisui (鬼鬼祟祟) [hacer algo a escondidas]
 Guomindang/Kuomintang 国民党
guiren (归人) [lit. gente que vuelve]
gui (鬼) [fantasmas]
 Heluo 河络
huaben (话本) [guiones]
huanqin (换亲) [lit. intercambiar esposas]
hongse xiaoshuo (红色小说) [lit. novelas rojas]
hongse yingxiong (红色英雄) [lit. héroes rojos]
Hongweibing (红卫兵) [lit. guardias rojos]

hun (魂) [espíritu]
hunpo (魂魄) [espíritu]
Jiejiao 截教
Jiefangqu wenxue (解放区文学) [lit. literatura de la zona liberada]
jin (斤) [medio kilo]
jing (精) [lit. espíritu de los seres]
Jingchuan 泾川
jiu'e (酒蛾) [lit. polilla de vino]
jiugui (酒鬼) [lit. fantasma de licor]
jiuxian (酒仙) [lit. inmortal de alcohol]
Jiutian (九天) [lit. el noveno cielo]
Jiuzhou (九州) [lit. nueve tierras]
Kuaijishan 会稽山 [Montaña Kuaiji]
kuaican wenxue (快餐文学) [lit. literatura de comida rápida]
Kuafu 夸父
Kunlun 昆仑
langli baitiao (浪里白条) [lit. rayo blanco sobre las olas]
li (里) [medio kilómetro]
liudao (六道) [los seis destinos o las seis clases de seres]
long (龙)
lunhui (轮回) [reencarnación]
Leifengta 雷峰塔 [Pagoda Leifeng]
lulin yingxiong (绿林英雄) [lit. héroes del bosque verde, que se refieren prácticamente a los bandidos]
mao (矛) [lit. lanza]
Maodun wenxuejiang (茅盾文学奖) [lit. Premio de Literatura de Mao Dun]
Maotai 茅台
Maoqiang 猫腔
Maozhuxi wansui (毛主席万岁) [viva el presidente Mao]
mihuntang (迷魂汤)

Minjian lichang (民间立场) [la postura popular]
Minjian xushi (民间叙事) [las formas narrativas vulgares]
minzhu (民主) [lit. el pueblo rige, que significa *democracia*]
mo (魔) [demonio]
niang (娘) [madre]
niutou mamian (牛头马面) [cabeza de buey y cara de caballo]
panguan (判官)
Penglai 蓬莱
pinnong (贫农) [campesino pobre]
pinyin (拼音) [sistema de romanización de los caracteres chinos]
po (魄) [espíritu]
pusa (菩萨) [Bodhisattva]
qi (气) [lit. aire]
qihuan wenxue (奇幻文学) [literatura fantástica]
ren (人) [los seres humanos]
Renmin gongshe (人民公社) [lit. comunas populares]
Renshenguo (人参果)
san'edao (三恶道) [tres destinos desfavorables]
sanjiao (三教) [las tres religiones]
sanshandao (三善道) [tres destinos favorables]
Shatang 沙棠
Shandong 山东
Shanghen (伤痕) [cicatrices]
shen (神) [divinidades]
shenchu guimo (神出鬼没) [lit. aparecen y desaparecen dioses y fantasmas]
shenhua (神话) [mito]
shenmo xiaoshuo (神魔小说) [lit. ficciones sobre dioses y demonios]
shenxian (神仙) [divinidades e inmortales]
Shijing wenxue (市井文学) [lit. literatura urbana]
shouyi (守一)

shuoshuren (说书人) [lit. persona que cuenta cuentos]
shuohuaren (说话人) [lit. persona que habla]
sijiu (四旧) [lit. los cuatro viejos: pensamientos viejos, cultura vieja, costumbres viejas y hábitos viejos]
suoyu (琐语) [lit. fragmentos de todo tipo]
Taixu huanjing (太虚幻境) [Tierra de la Ilusión del Gran Vacío]
Taishan 泰山 [Monte Tai]
tian (天) [lit. el cielo, que se refiere a los dioses]
tianze (天择) [lit. la selección por parte del cielo]
tianzi (天子) [lit. hijo del cielo]
tianzun (天尊)
Tiebanhui 铁板会 [Sociedad del Hierro]
tiefanwan (铁饭碗) [lit. tazón de hierro]
toutai (投胎) [renacer]
tudi gaige (土地改革) [lit. reforma de la tierra]
waidan (外丹)
wansui (万岁) [lit. el que goza de longevidad de diez mil años]
Wenhua dageming (文化大革命) [Gran Revolución Cultural]
Wuchan jieji wenhua dageming (无产阶级文化大革命) [lit. Gran Revolución Cultural Proletaria del Pueblo]
wujing (物竞) [lit. la competición entre especies]
wunian jihua (五年计划) [lit. plan quinquenal]
wuxia xiaoshuo (武侠小说) [lit. novelas de artes marciales y de caballeros]
xiake (侠客) [caballeros andantes]
xian (仙) [inmortales]
xiandai wenxue (现代文学) [literatura moderna]
Xianfeng wenxue (先锋文学) [lit. literatura vanguardista]
Xiangtu wenxue (乡土文学) [lit. literatura rural]
xiaoshuo (小说) [lit. pequeños discursos]
xiezi (楔子) [prólogo]

Xinwenhua yundong (新文化运动) [lit. Movimiento de la Nueva Cultura]
Xin lishi xiaoshuo (新历史小说) [novelas neo-históricas]
Xin xieshi xiaoshuo (新写实小说) [novelas neo-realistas]
xingqi (行气)
xushu quantao (叙述圈套) [lit. trampa narrativa]
xuanhuan (玄幻)
Xungen (寻根) [lit. en busca de las raíces]
Yanyi xiaoshuo (演义小说) [novelas desarrolladas a base de una historia]
yanhuang zisun (炎黄子孙) [lit. descendientes de Huangdi y Yandi]
yang (阳) [lo soleado, lo masculino, etc.]
yao (妖) [monstruos]
ye (业) [en sánscrito: karma]
yi (异) [anomalías]
yin (阴) [lo oscuro, lo femenino, etc.]
youqian nengshi gui tuimo (有钱能使鬼推磨) [El dinero hace que el fantasma empuje la
piedra de molino]
Yugong yishan (愚公移山) [El señor Yu intenta mover las montañas]
Yunnan 云南
zhenren (真人)
zhiguai (志怪) [lit. anotar lo extraño]
zhiren (志人) [lit. anotar a la gente]
zhiguai xushi (志怪叙事) [narraciones extraordinarias]
zhongjian zuojia (中间作家) [lit. escritores de centro]
zhongnong (中农) [lit. campesino mediano]
zhuanshi (转世) [reencarnar]
Zuoyi zuojia lianmeng (左翼作家联盟) [Liga de Escritores de Izquierda]

3. Corpus para los análisis de traducción

3.1 Elementos extraordinarios en *Jiuguo*

N.º de la ficha	TO	Traducción literal	TM1	Técnica(s) de traducción	Adecuación o aceptabilidad	Grado de conservación de la formulación original	TM2	Técnica(s) de traducción	Retrotraducción (back-translation)	Tendencia a adecuación o aceptabilidad*	Grado de conservación en relación con el TO
Dioses, budas e inmortales (神, 佛, 仙)											
1	我尤其佩服您那种千杯不醉的“酒神”精神...26	Dios del vino	What I admire most about you is your spirit, like that of the ‘ <u>Wine God</u> ’, who drinks as much as he wants without getting drunk.411-412	Calco	Adecuación	Completa	Lo que más admiro de usted es su espíritu, como el del <u>dios del vino</u> , que bebe todo lo que quiere sin emborracharse.36	Calco	酒神	Adecuación	Completa
2	狂欢节是不是酒神节无关紧要...31	Festival del Dios del vino	It matters not if carnivals coincide with <u>celebrations of the wine god</u> ,... 498	Calco	Adecuación	Completa	No importa si los carnavales coinciden con <u>las celebraciones del dios del vino</u> ... 44	Calco	酒神节	Adecuación	Completa
3	尼采是不是酒神节那天降生的也无关紧要...31	Festival del Dios del vino	and it matters not if Nietzsche was born on <u>the festival of the wine god</u> . 499	Calco	Adecuación	Completa	ni tampoco importa que Nietzsche naciera en <u>la fiesta del dios del vino</u> ... 44	Calco	酒神节	Adecuación	Completa
4	不是我酒后狂妄——这样也许很不好——我自觉这篇小说富有创新精神, 洋溢着酒神精神, 焕发着革命精神...57	Dios del vino	It’s not drunken arrogance – that would never do – when I say that my story opens new creative and artistic horizons and is filled with the spirit of the <u>wine god</u> .909-910	Calco	Adecuación	Completa	No es sinceridad o arrogancia de borrachos-eso nunca cuando digo que mi relato inicia unos nuevos horizontes artísticos y creativos y está lleno del espíritu del <u>dios del vino</u> .75	Calco	酒神	Adecuación	Completa

5	古代希腊人拥有自己的酒神，他的名字叫狄奥尼苏斯（Dionysus）... 284	Dios del vino	The ancient Greeks had their own <u>god of liquor</u> . His name was Dionysus, and 4509-4510	Calco	Adecuación	Completa	Los antiguos griegos tenían su propio <u>dios del vino</u> entre todos los dioses y diosas del Olimpo. Se llamaba Dionisio y era un experto en vino.352	Calco	酒神	Adecuación	Completa
6	是奥林匹克诸神中专与酒打交道的圣仙。284	los dioses del Olimpo	...he was the specialist in liquor among <u>all the Olympian gods and goddesses</u> . 4510	Calco	Adecuación	Completa	Los antiguos griegos tenían su propio dios del vino entre <u>todos los dioses y diosas del Olimpo</u> .	Calco	奥林匹亚诸神	Adecuación	Completa
7	我甚至感觉到了那可怕的、坚硬的小爪子，但我的肉体无动于衷，它打着沉闷压抑的呼噜在鼾睡，不知道死神降临。95	Dios de la muerte	I could feel his terrifying, hard claw, and still my body lay there helpless, snoring away, oblivious to the knowledge that the <u>Grim Reaper</u> hovered mere inches away.1467-1468	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	Era capaz de sentir su mandíbula fuerte y aterradora, pero aun así mi cuerpo yacía ahí indefenso, impasible, roncando y ajeno al hecho de que <u>la muerte</u> acechaba en el aire a pocos centímetros. 116	Equivalente acuñado	死神	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
8	他感到死神正在摸自己的鼻子，用凉森森的、涂着红指甲的手。233	Dios de la muerte	He felt as if the <u>Angel of Death</u> were rubbing his nose with its cold hand and red-painted fingernails.3677-3678	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	Sintió como si las gélidas manos del <u>Ángel de la muerte</u> le estuvieran pellizcando la nariz. 290	Calco	死亡天使	Aceptabilidad	Parcial
9	古代埃及人认为酒是由奥西里斯（Osiris）首先发明的，因为他是死者的庇护神。284	Dios de protección	The ancient Egyptians believed that liquor was discovered by Osiris, <u>guardian</u> of the dead. 4504-4505	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Los antiguos egipcios creían que fue Osiris, el <u>guardián</u> de la muerte, quien descubrió el alcohol.352	Calco	守护者	Aceptabilidad	Parcial

10	数十年后，一樵子入山，见翁鹤发童颜，神清气爽，出自深林，疑为山神，惶然下拜。289	Dios del monte	Decades later, a woodcutter entered the mountains and met up with Sun, whom he mistook for a <u>mountain deity</u> , since Sun had white hair with a young complexion, healthy body, and high spirits.4602-4603	Calco	Adecuación	Completa	Décadas más tarde un leñador subió al monte y se encontró con Sun, al que confundió con una <u>deidad de la montaña</u> dado que tenía el pelo blanco, la tez joven, un cuerpo sano y rebosante de felicidad.359	Calco	山神	Adecuación	Completa
11	多少年的老朋友啦，你就是牵来两匹纸糊的叫驴，我也得买下来烧给灶神爷。354	El señor dios del fogón	'We've known each other for years, and even if you brought me a pair of donkeys made of cardboard, I'd buy them and burn them in offering to the <u>Kitchen God</u> .'5607-5608	Reducción y equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	Nos conocemos desde hace años y aunque me trajeras un par de burros hechos de carbón te los compraría y los quemaría como ofrenda al <u>dios de la cocina</u> .437	Calco	厨神	Aceptabilidad	Parcial
12	他看到了永远端坐在神龛里的土地爷爷和两位土地奶奶脸上的冰冷微笑。70	Sagrario del dios	He looked inside the <u>temple</u> , where the Earth God himself sat for all time, a spirit wife seated on either side 1103	Generalización	Aceptabilidad	Parcial	El hombre miró dentro del <u>templo</u> , donde se sentaba el dios de la Tierra con una mujer a cada lado. 90	Calco	寺庙	Aceptabilidad	Parcial
13	“酒之所兴，肇自上皇，或云仪狄，或曰杜康”，酒能通神。36	Dios	“The popularity of liquor begins with the sage kings, though some say Yi Di and others Du Kang.” Liquor flows among the <u>gods</u> .587-588	Calco	Adecuación	Completa	La popularidad del licor comenzó con los sabios reyes, aunque algunos dicen que con Yi y otros con Du Kang. El licor fluye entre los <u>reyes</u> . (Con notas) 50-51	Amplificación y creación discursiva	国王	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida

14	夏天，土地庙漏雨，石像上生过青苔，所以三个神身上至今绿油油的。70-71	...	In the summer, owing to a leaky roof, moss grew on the statues, leaving a green, oily sheen.1109	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	En verano, debido a las grietas del tejado, crecía musgo en las estatuas, lo que les daba un brillo verde. 90	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
15	是的呀， <u>神</u> 从不说... 43	Dios (con respeto)	The <u>gods</u> never speak.663-665	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Los <u>dioses</u> nunca hablan, qué cierto es. 57	calco	神 (sin sentido respetuoso)	Aceptabilidad	Parcial
16,17,18,19	它的姿势表明它心甘情愿地成为献给洞中 <u>神灵</u> 的牺牲。我岳母说她模模糊糊地感觉到，岩洞中的燕窝是洞中 <u>神灵</u> 的私有财产，而她父亲和叔叔们用这条肥胖的公牛和洞中 <u>神灵</u> 进行交换。洞中的 <u>神灵</u> 既然能吃公牛，一定是个极其凶恶的大怪物。266-267	Dios (con respeto)	The way it lay there showed that it was willing to accept its fate and serve as a sacrifice to the <u>god</u> of the cave. My mother-in-law said she vaguely sensed that the swallows' nests were the private property of the <u>god</u> of the cave, and that her father and uncles were offering this powerful buffalo as trade with the <u>god</u> , which must have been a ferocious monster if <u>it</u> could eat a whole buffalo.4260-4263	Reducción Reducción Reducción Reducción	Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial Parcial Parcial	La manera en la que yacía mostraba que aceptaba su destino y que quería servir como sacrificio al <u>dios</u> de la cueva. Mi suegra dijo que sintió vagamente que esos nidos de golondrina eran propiedad privada del <u>dios</u> de la cueva, y sus tíos estaban ofreciéndole este poderoso búfalo, como intercambio con el <u>dios</u> de la cueva, que debía de ser un monstruo feroz que era capaz de comerse un búfalo entero.334	calco calco calco calco	神 (sin sentido respetuoso)	Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial Parcial Parcial

20	我岳母...想到, 她父亲和公牛共同惧怕的是岩洞中的神灵。267	Dios (con respeto)	...she was inspired by the thought that what scared the daylights out of both her father and the buffalo was the <u>god</u> inside.4268-4270	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Le vino a la cabeza que lo que estaba asustando tanto a su padre y al búfalo era el <u>dios</u> que estaba dentro.334	calco	神 (sin sentido respetuoso)	Aceptabilidad	Parcial
21	我岳父说, 我们的先人, 把酒的发明归功于神明, 并且编织了许多美丽动人的故事。284	Dios (con respeto)	My father-in-law continued, Our ancestors attributed the invention of liquor to <u>deities</u> and made up beautiful and moving stories about it.4503-4504	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Mi suegro siguió hablando:-Nuestros antepasados le atribuían el origen del alcohol a las <u>deidades</u> , e inventaron historias muy bonitas y conmovedoras.352	Calco	神 (sin sentido respetuoso)	Aceptabilidad	Parcial
22	...西班牙阿尔塔米拉洞窟中的祭神奠酒壁画, 等等, 都证明了酒的历史超过一万年。286	Rendir homenaje a los dioses con el vino	The history of liquor exceeds ten thousand years, excavated evidence for which includes..and <u>the liquor rites</u> on a fresco found in Spain's Altamira caves.4538-4540	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	La historia del vino y el licor supera los diez mil años, hay restos de excavaciones que incluyen...y <u>los ritos al vino encontrados en las cuevas de Altamira en España</u> .355	Calco	与酒相关的仪式	Aceptabilidad	Parcial

23	那镜框那玻璃久不擦拭了， <u>神出鬼没</u> 的蜘蛛在上边结了一些精巧的网络，网络上沾满白色的灰尘。294-295	lit. aparecen dioses y fantasmas 比喻变化巧妙迅速，或一会儿出现，一会儿隐没，不容易捉摸 Para describir que los cambios son rápidos, o que algo aparece y desaparece sin poder ser percibido. (CDBJS, 2005, 1211)	It had been so long since the glass in the frame had been cleaned that a succession of <u>stealthy</u> spiders had weaved their delicate web over it.4706	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Había pasado tanto tiempo desde la última vez que limpiaron la foto que una sucesión de arañas <u>sigilosas</u> había tejido sus delicadas telas sobre ella. 367	calco	隐秘的	Aceptabilidad	Pérdida
24	“是一个技艺高超、 <u>神出鬼没</u> 的惯偷。”122	“	‘An expert, a <u>shadowy</u> cat burglar.’1894	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Un experto, un <u>misterioso</u> ladrón de casas. (151)	calco	神秘的	Aceptabilidad	Pérdida
25	...适才亲眼目睹的这一幕，不由使他联想起唐人传奇故事中那位 <u>神出鬼没</u> 的侠客来...147	“	The scene he had just witnessed reminded him of a Tang dynasty tale about a <u>shadowy</u> knight-errant.2319	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	La escena que acaba de presenciar le recordó al cuento de la dinastía Tang sobre un caballero errante y <u>misterioso</u> . 186	calco	神秘的	Aceptabilidad	Pérdida
26	鱼鳞小子是我们酒国市的一位 <u>神出鬼没</u> 的少侠，专干锄奸除恶、偷富济贫的好事。162	“	The scaly boy was a little hero who, moving through Liquorland <u>like a shadow</u> , performed many good deeds,...2566-2567	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	El niño de piel escamosa fue un pequeño héroe que iba por la Tierra del vino y los licores <u>como una sombra</u> realizando muchas acciones buenas, ...204-205	Calco	像影子一样	Aceptabilidad	Pérdida
27	您一会儿是酒店的小伙计，一会儿是 <u>神出鬼没</u> 的鱼鳞少侠195	“	First you work in a tavern, then you’re a scaly young warrior who comes and goes <u>like a shadow</u> ...3122	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Primero tu trabajo en la taberna, luego eres un guerrero de piel escamosa que viene y se va <u>como una sombra</u> ,...247	Calco	像影子一样	Aceptabilidad	Pérdida

28	这街上果真有一头神出鬼没的小黑驴? 351	''	'Is there really a <u>ghostly</u> black donkey that haunts this street?' 5578-5579	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	¿Exisite de verdad un burro <u>fantasmagórico</u> y negro que frecuenta esta calle? 435	calco	幽灵般的	Aceptabilidad	Parcial
29	那简直不是酒，而是上帝的杰作，是真正的神来之笔。310	lit. inspirado por dios. 指绝妙的文思或词句。 Se refiere a las brillantes ideas o frases. (CDBJS, 2005, 1212)	it was a creation of the gods, <u>born of divine inspiration</u> . 4976	Traducción literal	Adecuación	Completa	Era algo más que licor, era la creación de los dioses, <u>nacido de la inspiración divina</u> . 385	Traducción literal	源于神赐的灵感	Adecuación	Completa
30	因为我们酒国市的厨师们技艺超群， <u>鬼斧神工</u> ! 85	Lit. elaboración de fantasmas y dioses 形容建筑、雕塑等技艺的精巧 Para describir las técnicas ingeniosas en la arquitectura, la escultura, etc. (CDBJS, 2005, 515)	Because the chefs here in Liquorland are extraordinarily talented – <u>uncanny masters</u> . 1287-1288	Adaptación Transposición	Aceptabilidad	Pérdida	Porque los cocineros de aquí, de la Tierra del vino y los licores son extraordinariamente talentosos, unos <u>maestros asombrosos</u> . 104	calco	令人惊讶的大师	Aceptabilidad	Pérdida

31	这个原本与侦察员毫不相干的侏儒竟然死在了侦察员的梦中，事情发展到这一步田地只能说是神使鬼差。339	Lit. bajo el mandato de dioses y fantasmas 形容意外发生某种巧合的事，或不由自主地做出某种意想不到的事。 Para describir alguna coincidencia, o algún comportamiento que se hace inesperadamente. (CDBJS, 2005, 516)	If things had reached the point where the dwarf, who was unrelated to the investigator, could still wind up dead of a bullet in the investigator's dream, then <u>ghosts and goblins were running the show</u> .5431-5432	Traducción literal	Adecuación	Completa	/	Omisión	/	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
32	他命令自己往前走，撇开这闹神闹鬼的一尺餐厅，不要回头。237	alborotan los dioses y fantasmas	Forcing himself to walk straight ahead, without turning back for a last look, he left Yichi Tavern and its <u>demonic activities</u> behind.3752-3753	Transposición Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Se obligó a sí mismo a caminar hacia delante, sin darse la vuelta ni mirar por última vez. Por fin dejaba atrás la taberna Yichi y sus <u>actividades demoníacas</u> . 295	Calco	魔鬼一样邪恶的活动	Aceptabilidad	Parcial
33	这位一尺先生，稀奇古怪，神鬼莫测... 181	Ni los dioses ni los fantasmas pueden predecir (sus comportamientos)	This Mr. Yichi is a true eccentric, <u>a real mystery</u> .2837	Transposición Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Este señor Yichi es un verdadero excéntrico, <u>un verdadero misterio</u> . 226	Calco	一个实实在在的谜团	Aceptabilidad	Pérdida
34	博士天天跟我念叨你，这家伙，把你当神一样崇拜。340	Adorar a alguien como si fuera dios	'The doctor talks about you every day. I tell you, this guy <u>worships</u> you.5444	Reducción	Aceptabilidad	Pérdida	El Doctor habla de ti todo el día. Te lo digo, este tipo te <u>adora</u> .425	calco	崇拜	Aceptabilidad	Pérdida

35	我一向对“九”字敬之若神，这部题名《酒城》的小说是我的第九篇作品，但愿它像一颗新星...318	respetar algo como si fuera dios	I have always <u>revered</u> the number nine, and this piece, entitled ‘Liquorville’, is my ninth story; and, of course, our word for ‘liquor’ has the same sound as ‘nine’. I hope it is like a bright new star...5084-5085	Reducción	Aceptabilidad	Pérdida	Siempre <u>me ha gustado</u> el número nueve, y esta historia, titulada La Ciudad del vino y los licores es mi relato número nueve. Espero que sea como una estrella nueva y brillante...393	calco	喜欢	Aceptabilidad	Pérdida
36	驴街上那些泼皮无赖都受过他的恩泽，敬之如天神爷爷。162	El señor abuelo dios del cielo	He has come to the aid of all the rascals on Donkey Avenue, who treat him like a <u>god</u> .2567-2568	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Ha tratado de ayudar a todos los granujas de la Avenida del burro, que le tratan como a un <u>dios</u> . 205	calco	神	Aceptabilidad	Parcial
37	正如您所说，余一尺是个半神半鬼的家伙。214	Mitad dios, mitad fantasma	As you said, Yu is <u>half-genius, half-demon</u> .3389	Calco	Adecuación	Completa	Como ha dicho usted, Yu es <u>mitad genio, mitad demonio</u> . 268	Calco	半精灵，半魔鬼	Adecuación	Completa
38	在本篇中却突然变成了半神半妖的超人，是否有点过火？140	Mitad dios, mitad monstruo	...Now in this story he has become a sort of superman, <u>half genie and half goblin</u> , which may be a bit much, don’t you think? 2175-2176	Calco	Adecuación	Completa	...Ahora, en esta historia se ha vuelto una especie de superman, <u>mitad genio mitad duende</u> , lo que puede que sea demasiado ¿no crees? 174	Calco	半精灵，半妖精	Adecuación	Completa
39	你有钱、有势，该吃的吃了，该喝的喝了，该玩的也玩了，神仙也没有你逍遥。188	Imortal	You have wealth and power; you eat and drink whatever you like, and you take your enjoyment where you please. I don’t think even a <u>god of wine</u> has it that good.’2967-2968	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Tienes dinero y poder; comes y bebes lo que quieres te diviertes donde quieres. No creo que ni el <u>dios del alcohol</u> viva tan bien como tú. 236	Calco	酒神	Aceptabilidad	Parcial

40	此瓶中系神仙洞府 193	Cueva y hogar de los dioses e inmortales	'This is the <u>cave-home of genies</u> . 3053	Calco	Adecuación	Completa	Éste es <u>el hogar de los genios</u> . 242	Reducción	精灵的家	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
41	虽然是第二次来到特别收购处，但金元宝还是战战兢兢，如踏入神仙洞府，全身的每一个细胞都在幸福中颤抖。75	...	Even though this was Jin Yuanbao's second visit, he was still on pins and needles, like a man about to enter a <u>fairy grotto</u> , every pore of his body tremulous with the prospect of blessings.1191-1193	Calco	Adecuación	Completa	A pesar de que ésta era la segunda vez que Jin Yuanbao venía, seguía muy nervioso, como un hombre a punto de entrar en una <u>cueva de hadas</u> ; cada poro de su cuerpo estaba tembloroso por la posibilidad de recibir una gran recompensa. 96	Calco	仙女的洞窟	Adecuación	Completa
42	水上漂着大船，船上笙歌齐鸣，恍若神仙夜游。331	...	the whole scene was like a night procession of <u>genies and fairies</u> .5327	calco	Adecuación	Completa	toda la escena parecía una procesión nocturna de <u>genios y hadas</u> . 414	calco	精灵和仙女	Adecuación	Completa
43	一个酒丐，他不要钱也不要粮，专跟人要酒喝，喝醉了就唱歌跳舞，逍遥得跟神仙一样。338	...	living the free and easy life of an <u>immortal</u> .5405	Calco	Adecuación	Completa	vivir la vida fácil y libre de un <u>inmortal</u> . 422	calco	仙人	Adecuación	Completa
44	“神了，神了，小鱼儿成了仙了，有了千里眼啦！”39	inmortal	“Fantastic, fantastic, Little Fish is an <u>immortal</u> , he can see everything.”646-647	Calco	Adecuación	Completa	Fantástico, fantástico, Pequeño pececillo es <u>inmortal</u> , puede verlo todo. 55	calco	仙人	Adecuación	Completa
45	这不是上了天了吗？上了天不就成了仙了吗？309	inmortal	Am I on my way to Heaven?he wondered. If I am, does that mean I've become <u>immortal</u> ? 4968	Calco	Adecuación	Completa	¿Voy de camino al cielo? -se preguntó-Si es así ¿significa que me he vuelto <u>inmortal</u> ? 384	calco	仙人	Adecuación	Completa

46	正坐在莲花一样形状、莲花一样颜色的 <u>仙雾</u> 里， ... 86	Neblina de inmortal	...sitting amid a <u>fairy mist</u> the shape and colour of a lotus flower... 1303-1304	Calco	Adecuación	Completa	Pero ese niño que emanaba perfume a raudales, el bebé que se encontraba junto a su madre, sentado en mitad de una <u>bruma de hadas</u> con la forma y el color que una flor de loto, levantó la mano, ¡de hecho levantó la mano hacia mí! 105	Calco	仙女的雾	Adecuación	Completa
47	这对 <u>仙女</u> 的下凡，惊动了咱酒国市的党政最高领导，他们冒着雨，亲自到离市区七十公里的桃源机场迎接这对好宝贝。149	inmortal femenino	The arrival of this pair of <u>fairies</u> came as such a surprise that the city's ranking Party members made a special trip...2359	Calco	Adecuación	Completa	La llegada de este par de <u>hadas</u> fue de tal sorpresa que los miembros de la élite del Partido de esta tierra hicieron un viaje especial, ...189	Calco	仙女	Aceptabilidad	Completa
48	男孩坚决反对爹娘的建议，说 <u>九天仙女</u> 也不要，只要那位会耍魔术的姑娘。191	inmortal femenino de los nueve cielos	The boy, objecting to his parents' suggestion, said that the conjuring girl was the only one for him – that not even <u>fairies from the Nine Heavens</u> could take her place.3029-3031	Calco	Adecuación	Completa	El chico, contrario al comentario de sus padres, le dijo que la china mágica era la única para él y que ni siquiera las <u>hadas del Noveno cielo</u> podían ocupar su lugar. 240	Calco	第九层天的仙女	Aceptabilidad	Completa
49	民国初年，酒香村来一杂技艺人，女，容貌姣好，恍若 <u>月宫仙子</u> 。192	inmortal del palacio de la luna	In the early years of the Republic, a performer performer came to Wine Fragrance Village, a woman whose beauty matched that of the <u>Moon Goddess</u> .3050-3051	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Era una mujer cuya belleza se igualaba a <u>la diosa de la Luna</u> .242	Calco	月神	Aceptabilidad	Parcial

50	要不是掌柜的把我腹中的宝贝偷走，我这辈子很有可能成酒仙。188	Inmortal del vino	If that proprietor hadn't stolen the treasure in my belly, I might very well have turned into a <u>god of wine</u> .2966-2967	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Si ese hombre no me hubiera robado el tesoro de mi tripa probablemente me hubiera convertido en el <u>dios del alcohol</u> .236	Calco	酒神	Aceptabilidad	Parcial
51	酒蛾在腹，可成酒仙；酒蛔虫在腹，顶多是个酒鬼。188	Inmortal del vino	With a liquor moth you become a <u>god of wine</u> ; with liquor tapeworms, the best you can hope for is a wine demon. 2971-2972	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Con una polilla del alcohol te conviertes en el <u>dios del alcohol</u> ; con la tenia del alcohol lo mejor que te puede pasar es que tengas dentro de ti al demonio del alcohol. 236	Calco	酒神	Aceptabilidad	Parcial
52	晚几天没什么关系，因为我正在写一篇题为《酒仙》的小说，暂时不想改《采燕》。280	Inmortal del vino	A few extra days wouldn't have made any difference to me, since I am now writing a story I call ' <u>Liquor Fairy</u> ', and any changes to 'Swallows' Nests' will have to wait.4436-4437	Calco	Adecuación	Completa	Tenerlo unos días antes no me afecta para nada, ya que he empezado a escribir un relato llamado <u>Licor de hadas</u> , así que cualquier cambio que pueda hacer en Nidos de golondrina tendrá que esperar. 347	error	仙女的酒 /		Pérdida
53	怪不得有如此丰富的想象力，原来是酒仙转世。283	Inmortal del vino	No wonder you have such a vivid imagination; you're the <u>Liquor God</u> Reincarnate.4486-4487	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	No me sorprende que tengas tanta imaginación. Eres la reencarnación del <u>dios del licor</u> . 351	Calco	酒神	Aceptabilidad	Parcial

54	古代希腊人拥有自己的酒神，他的名字叫狄奥尼苏斯（Dionysus），是奥林匹克诸神中 <u>专与酒打交道的圣仙</u> 。284	Inmortal sagrado	The ancient Greeks had their own god of liquor. His name was Dionysus, and he was <u>the specialist in liquor</u> among all the Olympian gods and goddesses.4509-4510	Reducción	Aceptabilidad	Pérdida	Los antiguos griegos tenían su propio dios del vino entre todos los dioses y diosas del Olimpo. Se llamaba Dionisio y era un <u>experto en vino</u> . 352-353	Calco	酒的专家	Aceptabilidad	Pérdida
55	一幅辉煌的雪夜宴筵图出现在我脑子里的眼睛里：一盏白亮的汽灯。一张八仙桌。38	mesa de los Ocho Inmortales	‘The picture of a glorious banquet on a snow-swept night formed in my mind’s eye: a bright gas lamp. An <u>old-fashioned square table</u> . A bowl sits on the table, steam rising from within.623-624	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	La imagen de un maravilloso banquete en una noche nevada se formó en mi imaginación: una lámpara con mucha luz, una <u>vieja mesa cuadrada</u> . 53	Reducción	旧方桌	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
56	渐渐地，大陆消逝，海岛逼近，岛上云雾朦胧，宛若 <u>仙山琼阁</u> 。266	Montaña de inmortales y pabellón lúcido	Gradually, the land disappeared, and the island loomed larger and larger, shrouded in mist and fog – <u>a fairy mountain, a mythical palace</u> . 4249	Calco; creación discursiva	Aceptabilidad	Parcial	Poco a poco la tierra desapareció y la isla se acercaba cada vez más envuelta en la niebla y la bruma; era <u>una montaña de hadas, un palacio mítico</u> .333	Calco	仙女的山，神秘的宫殿	Aceptabilidad	Parcial
57	面色红润，神清气爽，如得道高士，一身仙风道骨，闲云也，野鹤也。29	Apariencia y carácter del inmortal y el taoísta	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
58	因为创作的痛苦无法排解，我自己也喝醉了，没有飘飘成仙之愉悦，却饱览了地狱里的风景。255	Convertirse en un inmortal sin peso	But instead of <u>enjoying a good buzz</u> , all I got was a vision of Hell. 4064	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Pero en vez de <u>divertirme</u> todo lo que conseguí fue entrar en el Infierno.318	Adaptación	令我开心	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida

59	觉脏腑洞清，异香满口，飘飘如仙者也。288	(sentirse) tan ligero como un inmortal	His insides had been cleansed, his mouth was filled with a wonderful taste, and he felt <u>like a weightless immortal</u> .4597-4598	Calco	Adecuación	Completa	... sus intestinos estaban limpios, su boca estaba llena de un sabor maravilloso y se sentía <u>como un ser inmortal y etéreo</u> . 359	Calco	像永生的、大气般轻飘的人一样	Adecuación	Completa
60	不看僧面看佛面，舜好我也是您推荐的作者嘛！257	Si no lo hacen por (la amistad con) el monje, hay que hacerlo por (la amistad con) el Buda.	<u>If they won't do it for the sake of the monk, then do it for the sake of the Buddha</u> . (4089)	Traducción literal	Adecuación	Completa	<u>Si no lo van a hacer por el bien de un monje, que lo hagan por el bien de Buda</u> .321	Traducción literal	如果他们不为了僧人的利益做这件事情，也应该为了佛的利益做	Adecuación	Completa
61	佛教和伊斯兰教对酒充满仇恨，他们宣称酒是万恶之源。284	Budismo	<u>Buddhism and Islam</u> are replete with antipathy toward liquor, declaring it to be the source of all evil.4511	Calco	Adecuación	Completa	El <u>budismo</u> y el Islam muestran gran aversión al alcohol, afirman que es la fuente de toda la perversión y maldad. 353	Calco	佛教	Adecuación	Completa
62	尖叫过后，小和尚就双手合十，闭着眼念佛号。330	Oración budista	(The little monk) recited a <u>Buddhist incantation</u> . (5321-5322)	Calco	Adecuación	Completa	(El monje) cerraba los ojos y recitaba una <u>oración budista</u> .414	Calco	佛号	Adecuación	Completa
63, 64	让这个小子七窍流血鼻青脸肿魂飞魄散一佛出世二佛涅槃。(58)	Un buda nació y el otro entró en Nirvana	/	Omisión Omisión	Aceptabilidad Aceptabilidad	Pérdida Pérdida	/ /	/ /	/ /	Aceptabilidad Aceptabilidad	Pérdida Pérdida
65	七十三，八十四，阎王不叫自己去(48)	Yama	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
66	这家伙，是驴阎王。353	Yama para los burros	For donkeys, this guy is the <u>butcher from Hell</u> . 5601	Descripción	Aceptabilidad	Parcial	Para todos los burros este hombre es <u>el carnicero del Infierno</u> .437	Calco	来自地狱的屠夫	Aceptabilidad	Parcial
67	他知道这浅薄的小幽默只能逗逗浅薄的小女孩，对这位母夜叉毫无作用...	Yakṣa femenina	...but had no effect on this <u>shrew</u> .2036-2037	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	... parecía que a esta <u>bruja</u> nada le causaba efecto.	Adaptación	女巫	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida

68	他看到了永远端坐在神龛里的土地爷爷和两位土地奶奶脸上的冰冷微笑。70	El señor Dios de la Tierra	He looked inside the temple, where the <u>Earth God</u> himself sat for all time, a spirit wife seated on either side; all three had icy smiles on their faces.(1106-1107)	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	El hombre miró dentro del templo, donde se sentaba <u>el dios de la Tierra</u> con una mujer a cada lado; los tres tenían miradas gélidas. 90	Calco	土地神	Aceptabilidad	Parcial
69	他看到了永远端坐在神龛里的土地爷爷和两位土地奶奶脸上的冰冷微笑。70	las dos señoras Diosas de la Tierra	He looked inside the temple, where the Earth God himself sat for all time, <u>a spirit wife</u> seated on either side; all three had icy smiles on their faces.(1106-1107)	Creación discursiva	Aceptabilidad	Parcial	El hombre miró dentro del templo, donde se sentaba el dios de la Tierra con <u>una mujer</u> a cada lado; los tres tenían miradas gélidas. 90	Reducción	一位女人	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
70	“孙秃子呀孙秃子，下了阴曹地府，让野驴啃死你个杂种！”354	el infierno	‘Baldy Sun, baldy Sun, you son of a bitch, you can go straight to <u>Hell</u> , where all the donkeys will chew you up and spit you out!’5615-5616	Calco	Adecuación	Completa	Calvito Sun, ¡calvito Sun, eres un hijo de puta, puedes ir directo al <u>Infierno</u> , donde los burros te comerán y luego te escupirán al suelo!	Calco	地狱	Adecuación	Completa
71	画的内容是哪吒闹大海 23-24	Nezha (transliteración según normativas de Pinyin)	the theme was <u>Natha</u> Raises Havoc at Sea.377	Préstamo	Adecuación	Completa	El título de la vidriera era " <u>Natha</u> levanta el caos en el océano". 33	Préstamo	哪塔	Adecuación	Completa
72	月即嫦娥，天上美人...99	Chang'e (transliteración según normativas de Pinyin)	For the moon is <u>Change</u> , the heavenly beauty! (1522)	Préstamo	Adecuación	Completa	La luna se llama <u>Chang'e</u> , ¡la belleza celestial! 122	Préstamo	嫦娥	Adecuación	Completa

73	我坚信这样不间断地寄下去，就能够感动这些居住在琼楼玉阁里，每日看着嫦娥梳头的上帝们。215		I firmly believe that by continuing to submit my work to them, sooner or later I'll touch the hearts of this pantheon of gods who spend their days in jade palaces gazing up at the sky to watch the <u>Moon Goddess</u> brush her hair.3401-3403	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	creo firmemente que si sigo presentando mis obras, antes o después mi arte llegará al corazón de ese panteón de dioses que pasan los días en palacios de jade mirando al cielo y observarán a <u>la diosa de la Luna</u> . 269	Calco	月神	Aceptabilidad	Pérdida
74	一定是献给嫦娥了。311		No doubt taking it as a gift to <u>Chang'e, the goddess of the moon</u> (5004)	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	No había duda de que era un regalo para <u>Chang'e, la diosa de la luna</u> .	Calco	月神嫦娥	Aceptabilidad	Completa
75	“都是广寒宫里人。”349	Personas del Palacio Guanghai	'They're like <u>moon goddesses</u> .'5564	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	Son <u>como las diosas de la luna</u> .	Calco	像月神一样	Aceptabilidad	Pérdida
76	后来他随着人流进入一座娘娘庙，见一些漂亮女人跪在粉面朱唇的金身娘娘膝下磕头。330	Templo de la señora	Eventually he followed the crowd into the <u>Temple of the Immortal Matron</u> , where he saw a clutch of beautiful women on their knees, kowtowing to the golden statue of a large-headed, fleshy-eared Matron.5319	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	Finalmente siguió a la gente al <u>Templo de la mujer inmortal</u> , donde vio a un grupo de bellas mujeres de rodillas haciendo reverencias a la estatua dorada, de cabeza grande y carnosas orejas. 414	Calco	仙女庙	Aceptabilidad	Completa
77	井壁上生着青苔，还有两株金红色的灵芝草。311	Hierba supernatural	Moss grew on the stone walls alongside <u>a type of fungus known as supernatural grass</u> , which is golden-red. 5001	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	A lo largo del pozo crecía musgo, junto a <u>un hongo llamado "Hierba sobrenatural"</u> , que es de un dorado cobrizo. 386	Traducción literal	一种名叫"神草"的菌类植物	Aceptabilidad	Completa

78	饮罢云雨何须梦， <u>胜过巫山一段情</u> 。402	Un romance en el Monte Wu	Having drunk clouds and rain, there's no need to dream, For it's better than <u>Song Yu's romance with a fairy</u> .	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	Una vez que has bebido "Nubes y lluvia" no necesitas soñar, Ya que es mejor que <u>el romance de Song Yu con una hada</u> .	Calco	宋玉和仙女的爱情故事	Aceptabilidad	Pérdida
Fantasmas y espíritus (鬼, 魂, 魄)											
79	男人...不耐烦地说：“哭什么？ <u>讨债的鬼</u> 。”65	El fantasma que pide el pago de la deuda	‘What are you crying about?’ he said impatiently. ‘ <u>Little family wrecker!</u> ’ 1031	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	¿Por qué lloras? -Dijo con impaciencia- <u>¡Estás acabando con esta familia!</u> 84	Transposición	你在毁掉这个家	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
80	童子尿是地球上最神圣最神秘的液体，里边含着多少宝贝元素鬼都搞不清楚。100	Incluso el mismo fantasma no puede saber	The urine of a little boy is the most sacred and mysterious fluid on the face of the earth, and <u>even the Devil himself isn't sure</u> just how many precious elements it contains. 1551-1552	Traducción literal	Adecuación	Completa	La orina de un niño pequeño es el fluido más sagrado y misterioso de la faz de la tierra, <u>ni siquiera el mismo Diablo está seguro</u> de cuántos elementos preciosos contiene. 124	Traducción literal	魔鬼也不确定	Adecuación	Completa
81	小子，别虚伪， <u>有钱能使鬼推磨</u> 。156	El dinero puede hacer que el fantasma mueva la piedra del molino	‘Can the hypocrisy, jerk,’ he sneers. ‘ <u>Money makes the devil turn the millstone.</u> ’ 2469	Traducción literal	Adecuación	Completa	No seas hipócrita, imbecil-gruñe Yu Yichi. <u>El dinero mueve el mundo.</u> 197	Adaptación	钱推动世界	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
82	余归，思女芳容月貌，饮食俱废，昼夜僵卧床上，口出谵语， <u>见鬼见魅</u> 。194	vio a fantasmas y a monstruos	Yu returned home, but could not get the girl's beauty out of his mind. Neither eating nor drinking, he lay stiffly in bed day and night, shouting over and over in his delirium, <u>as if in the presence of ghosts and demons.</u> 3080-3082	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Tampoco podía comer o beber, permanecía tumbado en la cama día y noche, gritando sin parar en su delirio, <u>como si viera demonios o fantasmas.</u> 244	Transposición	仿佛见到了魔鬼和幽灵	Aceptabilidad (hacia TM1; adecuación hacia TO)	Completa

83	蒸汽中有些小人儿们在忙碌着，影影绰绰，匆匆忙忙，都像小鬼一样。235	pequeños fantasmas	A bunch of little men were rushing around in the steamy room, coming in and out of view as they bustled about like a covey of <u>little sprites</u> .3708-3709	Calco	Adecuación	Completa	Un grupo de hombres diminutos iba de un lado a otro a toda prisa en mitad de esa sala llena de vapor y totalmente empañada, apareciendo y desapareciendo ante su vista a la vez que trabajaban con prisa, como unos <u>duendecillos</u> . 292	Adaptación	小精灵	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
84	他痴痴呆呆地看着我，好像见了鬼。39	fantasma	He gazed at me with the look of a simpleton, as if <u>he'd seen a ghost</u> .644-645	Traducción literal	Adecuación	Completa	Me observó con la mirada de un niño inocente, como si <u>hubiera visto un fantasma</u> . 55	Traducción literal	见了鬼	Adecuación	Completa
85	风起云涌十几年，涌现出了鬼城、烟都、爆竹市……319	Ciudad de fantasmas	After rolling like the wind and clouds for over a decade, this has produced <u>Ghost City</u> , Tobacco Capital, Fireworks Town, and so on. 5107-5108	Calco	Adecuación	Completa	Después de vagar durante décadas como el viento y las nubes esto ha producido <u>la Ciudad fantasma</u> , la Capital de Tabaco, el Pueblo de los fuegos artificiales...396	Calco	鬼城	Adecuación	Completa
86	街上行人，都像鬼影子一样。330	Sombras de fantasmas	Pedestrians glided along like <u>ghosts</u> .5316	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Los transeúntes caminaban como <u>fantasmas</u> . 414	Calco	鬼	Aceptabilidad	Parcial
87	丁钩儿僵在黑暗中，目送着人影消逝。远处有昏暗的灯光像鬼火一样闪烁...244	Fuego de fantasma	Standing petrified in the dark, Ding Gou'er watched the man's retreating back until all he could see was pale yellow lamplight, flickering like a <u>will-o'-the-wisp</u> .3862-3863	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	Ding Gou'er observó la espalda del vendedor de wantán alejarse hasta que lo único que pudo ver fue el parpadear de su lámpara de aceite que desprendía una luz amarilla tenue, como el único <u>destello de esperanza</u> . 302	error	希望之火	/	Pérdida

88	无论怎样想那平头青年都有些鬼鬼祟祟，不正常很不正常。22-23	fantasmas que perjudican a los seres humanos	...but that didn't alter the fact that Crewcut was <u>a sneak</u> , and not all together normal – no, decidedly not normal.358-359	Transposición Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	..pero eso no alteraba el hecho de que <u>no se podía fiar</u> de Cabeza rapada y que no era completamente normal, no , decididamente no era una persona normal. (31)	Transposición Adaptación	不可信任	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
89	从一座楼房背后鬼鬼祟祟地转出了七八个青年，有男的有女的，从他们的眼神和体态上，丁钩儿断定这是一个从事某种非法活动的小团伙...303	''	He saw seven or eight youngsters, boys and girls, <u>sneak out</u> from behind one of the buildings.4843-4845	Transposición Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Vio a unos siete u ocho jóvenes, chicos y chicas, que <u>salían</u> de detrás de un edificio actuando como si estuvieran envueltos en alguna actividad ilícita. 377	Reducción	出来	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
90	有时摩擦着红衣姑娘们的樱桃红唇和红樱桃般的小小乳头或是其他更加隐秘更加鬼鬼祟祟的地方。50	''	sometimes it rubbed against the cherry-red lips and peach-red nipples of the red girls, or other, even more private, <u>cunning</u> parts.776-777	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	a veces rozaba los labios de color cereza y los pezones de color albaricoque de las chicas de rojo, y otras veces, todavía partes más íntimas, más jueguetonas. 65	Adaptación	贪玩的	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
91	矿长和党委书记鬼鬼祟祟地笑着。83	''	...and the Mine Director and Party Secretary grinned <u>craftily</u> .1257	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	...el Director de la mina y el Secretario del Partido se rieron <u>con complicidad</u> . 101	Adaptación	同谋地	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
92	他甚至还鬼鬼祟祟地对我说：他如有别的方面的爱好咱也尽量满足。182	''	He even said – <u>on the QT</u> , understand – that if there are other pleasures you seek, he'll do whatever is necessary to make you happy. 2853-2854	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Incluso dijo- <u>entre nosotros</u> , ya sabe- que si busca otro tipo de placer hará lo que sea necesario para satisfacerle. 227	Adaptación	我们私下里	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida

93	鳝鱼则黄着脸，青着眼，竖着两根钢丝一样的胡须， <u>鬼鬼祟祟</u> 地、艰涩地爬行着。203while the eel – yellow face, green eyes, two erect, wiry whiskers – wriggled along <u>stealthily</u> , sluggishly.3210-3211	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	...mientras que la anguila-con la cara amarilla, los ojos verdes y dos bigotes finos-, se retorció <u>en silencio</u> y de forma perezosa. 254	Reducción	安静地	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
94	一辆身体修长的高级轿车突然睁开眼，从路边 <u>鬼鬼祟祟</u> 地蹿出来，车灯的强烈光芒罩住了他们。	..	Suddenly, the eyes of a sleek sedan snapped on; <u>stealthily</u> , the car pulled away from the curb, freezing the two of them in its headlights.3344	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	De repente los faros de un elegante sedán se encendieron. <u>De manera sigilosa</u> el vehículo arrancó y les cegó con las luces. 263	Calco	悄悄地	Aceptabilidad	Pérdida
95	..开合着大嘴，却发不出一点声音，于是就产生了一种梦一般的、 <u>鬼鬼祟祟</u> 的效果。302it opened its great mouth, but no sound emerged, producing a dream-like, <u>furtive</u> effect.4824-4825	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	El animal abrió la boca pero no salió ningún sonido, lo que produjo un efecto <u>misterioso</u> y de sueño. 375	Calco	神秘的	Aceptabilidad	Pérdida
96	...那个 <u>鬼头鬼脑</u> 的高级侦察员处处跟我作对...255	cabeza y cerebro de fantasma	That <u>slippery</u> investigator from the Higher Procuratorate is fighting me every step of the way.4061	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Ese <u>escurridizo</u> investigador de la Procuraduría General me está haciendo la vida imposible. 318	Calco	狡猾的	Aceptabilidad	Pérdida
97	如果心中无鬼，何必设置这样的美人计来赚我？178	no tener fantasma en el corazón	‘If you have a <u>clear conscience</u> , then why did you find it necessary to lure me into a sex trap?’2799-2800	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Si <u>tienes la conciencia tranquila</u> , entonces ¿por qué has considerado necesario tenderme una trampa sexual? 222	Calco	坦然的	Aceptabilidad	Pérdida

98	但我们的一行一动，都应该公开，否则便是心怀鬼胎。152	tener un feto de fantasma en el corazón	But openness in everything is absolutely essential to avoid the perception that I <u>have ulterior motives</u> .2408	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	pero la franqueza es absolutamente esencial para que vean que no <u>tengo otros motivos ocultos</u> . 192	Amplificación	有其他隐藏的 目的	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
99	俞科长那鬼崽子想断了我的茅台249	hijo del fantasma	That <u>son of a bitch</u> Section Chief Yu wants to cut off my supply and replace it with – what’s it called? – Red-Maned Stallion.3968-3969	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	El <u>hijo de puta</u> del jefe de sección Yu quiere quitarme mi suministro...310	Equivalente acuñado	婊子养的	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
100	他赞赏地骂起来：“这鬼侏儒，真会享受！”347	Enano fantasmal	‘That <u>damned dwarf</u> ,’ he cursed contentedly, ‘he sure knows how to live the good life!’5530-5331	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	¡Ese <u>maldito enano</u> -maldijo contento- él sí sabe cómo vivir la vida! 431	Equivalente acuñado	该死的侏儒	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
101	莫言便鬼腔鬼调地唱起来...360	con voz y melodía fantasmal	So Mo Yan sings for them – a <u>ghastly sound</u> , as it turns out. 5686-5687	Transposición Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Así que Mo Yan canta para ellos <u>un sonido horrible</u> . 443	Calco	可怕的声音	Aceptabilidad	Pérdida
102	神秘而惊人的大案鬼影幢幢，沉重地在他脑海里展开。21	las sombras de los fantasmas vacilan	Mysterious, spooky, <u>devilish shadows flickered</u> inside his head and spread outward.336	Traducción literal	Adecuación	Completa	unas <u>sombras</u> misteriosas, espeluznantes y <u>diabólicas parpadeaban</u> en su mente y se le extendían por el cuerpo. 30	Traducción literal	魔鬼的影子闪烁	Adecuación	Completa

103	烹饪学院特购部负责人听到肉孩饲养室院子里传来一阵阵类似鬼哭狼嚎的声音...14	lloran los fantasmas, aúllan los lobos	When the person in charge of the Special Purchasing Section of the Culinary Academy heard a series of <u>demonic wails</u> in the yard outside the Meat Child Room...1781	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Cuando la mujer encargada del Departamento Especial de Compras de la Academia Culinaria oyó una serie de <u>gritos demoníacos</u> en el jardín fuera de la Sala de la carne de niño... 141	Calco	魔鬼的喊叫	Aceptabilidad	Parcial
104	...也有偷老婆私房钱换酒喝的酒鬼...144	fantasma de alcohol	we have <u>drunkards</u> who steal their wives' savings to buy their next drink...2250	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	tenemos <u>alcohólicos</u> que les roban los ahorros a sus mujeres para pagar la siguiente copa...181	Calco	经常酗酒的人	Aceptabilidad	Pérdida
105	你像一个酒鬼一样遍地打滚...238	..	Rolling around in the dirt like a common <u>drunk</u> . 3765	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	¿cómo has podido caer tan bajo rodando por el suelo como un <u>borracho</u> ? 295	Calco	经常酗酒的人	Aceptabilidad	Pérdida
106	酒蛾在腹，可成酒仙；酒蛔虫在腹，顶多是个酒鬼。188	..	With a liquor moth you become a god of wine; with liquor tapeworms, the best you can hope for is a <u>wine demon</u> . '2971-2972	Calco	Adecuación	Completa	Con una polilla del alcohol te conviertes en el dios del alcohol; con la tenía del alcohol lo mejor que te puede pasar es que tengas dentro de ti al <u>demonio del alcohol</u> . 236	Calco	酒鬼	Adecuación	Completa
107	子少时即闻父为酒鬼，受人蛊惑，死于山中。289	..	As a child, the woodcutter had heard that his father was a <u>drunk</u> who was tricked into going up the mountain, where he died.4604-4605	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Cuando era un niño el leñador oyó que su padre fue un <u>borracho</u> al que engañaron para que se fuera a vivir a la montaña, donde murió. 359-360	Calco	经常酗酒的人	Aceptabilidad	Pérdida
108	但却变成一个彻头彻尾的酒鬼窝囊废。338	..	but what he wound up being was a good-for-nothing <u>drunk</u> .5409-5410	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	sin embargo ha acabado siendo un <u>borracho</u> inútil. 422	Calco	经常酗酒的人	Aceptabilidad	Pérdida

109	丁钩儿扮了个小鬼脸...	hacer una cara fantasmal	Ding Gou'er <u>made a face</u> ... 2036-2037	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	Ding Gou'er <u>hizo una mueca</u> ... 161	Equivalente acuñado	做了个怪相	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
110	他知道这是肠子们在弄鬼。53	hacer actividades fantasmales	he knew that his intestines <u>were making mischief</u> . 831-833	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	supo que sus intestinos <u>le estaban haciendo daño</u> . (69)	Adaptación	正在伤害他	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
111	不敲开这个鬼门关我誓不罢休! 101	Puerta-paso de los fantasmas	I'll not rest until I've broken through this ' <u>Gate of Hell</u> '! 1572-1573	Calco	Adecuación	Completa	No descansaré hasta que mis trabajos atraviesen esa " <u>Puerta del Infierno</u> ". 126	Calco	地狱之门	Adecuación	Completa
112	因为我们的肉比牛肉嫩,...比黄鼬肉少鬼气. 107	carácter fantasmal	It's because our meat is more tender than beef, fresher than lamb,...less <u>demonic</u> than weasel, and more common than lynx. 1653-1657	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Es porque nuestra carne es más tierna que la de ternera, ... menos <u>demoníaca</u> que la de la comadreja. 132	Calco	魔鬼的	Aceptabilidad	Completa
113	酒精是我的精神我的灵魂30	alma	Alcohol is my spirit, my <u>soul</u> ... 465	Calco	Adecuación	Completa	El alcohol es mi espíritu, mi <u>alma</u> ... 42	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
114	那种灵魂倒悬在天花板上的痛苦实在令他恐惧52	alma	The agonising thought of his <u>soul</u> hanging upside down from the rafters scared the wits out of him 817	Calco	Adecuación	Completa	El pensamiento atroz de que su <u>alma</u> se colgara boca debajo de una viga le aterrorizaba... 68	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
115	省了我的灵魂贴在天花板上受折磨95-96	alma	bring an end to my suffering there on my ceiling perch. 1467	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	... para acabar con mi sufrimiento. 116	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
116	我的老师您的灵魂就是一个彻头彻尾的酒魂100	alma	My mentor, your <u>soul</u> is the soul of liquor, through and through... 1555-1556	Calco	Adecuación	Completa	Querido mentor, su <u>alma</u> es el <u>alma del licor</u> . 124	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
117	我的老师您的灵魂就是一个彻头彻尾的酒魂100	alma de alcohol	My mentor, your soul is the <u>soul of liquor</u> , through and through... 1555-1556	Calco	Adecuación	Completa	Querido mentor, su alma es el <u>alma del licor</u> . 124	Calco	酒的灵魂	Adecuación	Completa

118	可以说咱驴街的每一个厕所里都蓬勃着驴的 <u>灵魂</u> 145	alma	donkey <u>souls</u> flourish in every toilet on Donkey Avenue 2286	Calco	Adecuación	Completa	... las <u>almas</u> de los burros florecen en todos los baños de la Avenida del burro 184	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
119	它身上潜伏着一个骚动的 <u>灵魂</u> 。173	..	There is an enriched <u>soul</u> within 2712	Calco	Adecuación	Completa	Detrás de ella hay un <u>alma</u> enriquecida 216	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
120,121	它的 <u>灵魂</u> 也就是持枪人的 <u>灵魂</u> 173	..	it is the <u>soul</u> of the gun holder.** 2715	Calco Calco	Adecuación Adecuación	Completa Completa	... es el alma del que sujeta el <u>alma</u> . 216	Calco Calco	灵魂	Adecuación Adecuación	Completa Completa
122	这个余一尺，是你们酒国市的 <u>灵魂</u> 183	..	Yu Yichi is the very <u>soul</u> of Liquorland 2871	Calco	Adecuación	Completa	Yu Yichi es la verdadera <u>alma</u> de la Tierra del vino y los licores.230	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
123	我感到我的岳母在抚摸着我的 <u>灵魂</u> 226	alma	I sensed that my mother-in-law had touched my <u>soul</u> .3589	Calco	Adecuación	Completa	Yo sentí que mi suegra me acariciaba el <u>alma</u> . 283	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
124	可以说咱驴街上白天黑夜都游走着成群的驴的 <u>冤魂</u> 145	fantasmas de burros que morían injusta	You can just about say that swarms of <u>donkey ghosts</u> roam Donkey Avenue day and night... 2286	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Se puede decir que <u>los fantasmas de los burros</u> deambulan por la Avenida del burro día y noche... 184	Calco	驴的鬼魂	Aceptabilidad	Parcial
125	象征着当年牺牲在这座小城里的无数 <u>英魂</u> 239	fantasmas de héroes	... symbolised the <u>ghosts</u> of individuals sacrificed over the years in this place. 3770	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	... simbolizaban los <u>fantasmas</u> de los individuos a los que sacrificaron durante todos estos años en este lugar. 296	Calco	鬼魂	Aceptabilidad	Parcial
126, 127	他知道这是酒的 <u>精魂</u> ——茅台酒的 <u>精魂</u> 251	espíritu y alma	He knew that this was the liquor's <u>soul</u> – Maotai liquor's <u>soul</u>3989	Reducción Reducción	Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial	El sabía que lo que tenía delante de sus ojos era el <u>alma</u> del licor -el <u>alma</u> del licor Maotai... 311	Calco Calco	灵魂	Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial
128	更由于“神系酒之魂”322	alma	'the gods are the <u>soul</u> of liquor'5175	Calco	Adecuación	Completa	Los dioses son el <u>alma</u> del licor. 402	Calco	灵魂	Adecuación	Completa
129	这条街上徜徉着无数驴 <u>魂</u> 。351	espíritus de burro	'There must be countless <u>donkey ghosts</u> that wander this street,'5578	Traducción literal	Adecuación	Completa	Tiene que haber infinitos <u>fantasmas de burros</u> que vaguen por esta calle. 435	Calco	驴的鬼魂	Adecuación	Completa

130	像捡了一条命似的长舒了一口气， <u>惊魂甫定</u> 地问...12	acaba de tranquilizar el alma	Like a man snatched from the jaws of death, he sighed audibly and, <u>still badly shaken</u> , asked... 186	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Como un hombre que ha escapado de las garras de la muerte suspiró hondo y, <u>todavía temblando mucho</u> , preguntó... 19	Traducción literal	仍然颤抖得厉害	Aceptabilidad	Pérdida
131	我拜读了您的所有大作，对您佩服得五体投地， <u>一魂出世，二魂涅槃</u> 26	Un alma sale del mundo, el otro entra en el Nirvana.	<u>One of my souls leaves the mortal world, one flies straight to Nirvana.</u> 407	Amplificación	Adecuación	Completa	<u>Una de mis almas ha abandonado el mundo de los mortales, otra ha volado directa al Nirvana.</u> 36	Traducción literal	我一个灵魂离开了凡人的世界，另一个直接飞向涅槃	Adecuación	Completa
132	只好咬着牙瞪着眼把那些 <u>迷魂汤</u> 往肚子里灌52	elixir que confunde el alma	Unable to spit out a word, he clenched his teeth and poured the <u>magic elixir</u> down his throat.813	Generalización	Aceptabilidad	Parcial	Era incapaz de pronunciar una palabra, por lo que apretó los dientes y se tragó <u>el mágico elixir</u> . 68	Calco	魔法汤药	Aceptabilidad	Parcial
133	他真正体会了 <u>魂不守舍</u> 的滋味52	El alma no guarda su casa	Now he knew what people meant when they said <u>the body cannot contain the soul</u> . 817	Traducción literal	Adecuación	Completa	Ahora entendía qué quería decir la gente cuando afirmaba que <u>el cuerpo no puede contener el alma</u> . 68	Traducción literal	身体盛不下灵魂	Adecuación	Completa
134	然后还要揍他一顿，让这个小子七窍流血鼻青脸肿 <u>魂飞魄散</u> 一佛出世二佛涅槃58	las almas volan y se dispersan	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
135	侦察员 <u>丢魂落魄</u> 般望着男孩83	perder las almas	The <u>stupefied</u> investigator ... gawked at the boy. 1249	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	El investigador, <u>estupefacto</u> ,... vio, completamente anonadado, al niño. 101	Calco	惊呆了	Aceptabilidad	Pérdida
136	《国民文学》不给我消息，令我心情沮丧， <u>失魂落魄</u> 一般138	perder las almas	The continued silence from Citizens Literature has sent me into a funk, as if <u>my soul had taken flight</u> . 2156	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	El no saber nada de Literatura para los ciudadanos me ha desanimado mucho, es como si <u>mi alma se hubiera dado a la fuga</u> . 171	Equivalente acuñado	我的灵魂逃走了	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial

137	是什么力量, 在短短的时间内, 把一个吃钢丝扁弹簧的男子汉变成了一条丢魂落魄的癞皮狗? 244	perder las almas	What power could, in such a short time, transform a man so tough that he could eat nails and shit springs into a mangy cur who <u>had lost his soul</u> ? 3866	Traducción literal	Adecuación	Completa	¿Qué fuerza humana había hecho que el investigador pasara de ser en tan poco espacio de tiempo de un hombre tan fuerte que puede comerse clavos ardiendo a un perro callejero y sarnoso que <u>ha perdido su alma</u> ? 303	Traducción literal	丢失了灵魂	Adecuación	Completa
138	侦察员丢魂落魄一样329	perder las almas	<u>Startled out of his wits</u> , the investigator bent down... 5295	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	<u>Completamente asustado</u> el investigador se agachó... 412	Adaptación	彻底吓呆了	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
139	酒把我熏得神魂颠倒, 无法循规蹈矩143	que tiene las almas invertidas	Liquor <u>infatuates me</u> until I am incapable of following rules and regulations. 2223	Adaptación Transposición	Aceptabilidad	Pérdida	el alcohol me <u>fascina</u> tanto que soy incapaz de seguir las reglas y regulaciones impuestas. 179	Calco	迷住	Aceptabilidad	Pérdida
140	她会意地笑了笑, 唇红齿白, 面若桃花, 端的是勾魂摄魄。190	que captura las almas	She acknowledged his attention with a smile, showing off her red lips and white teeth, just like a peach, <u>so enchanting him that she nearly snatched the soul right out of his body</u> . 3000	Amplificación	Adecuación	Completa	Ella se dio cuenta y le sonrió, mostrando sus labios rojos y sus blancos dientes, tierna como un melocotón. El chico estaba <u>tan eclipsado que sintió que casi se le salía el alma del cuerpo</u> . 239	Traducción literal	如此被吸引, 以至于感觉他的灵魂几乎离开了身体	Adecuación	Completa
141	...更嗅到它们勾魂摄魄的味道239	que captura las almas	Their fragrance <u>tugged at his soul</u> . 3778	Traducción literal	Adecuación	Completa	El aroma <u>penetró en su alma</u> .	Adaptación	钻进了他的灵魂	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
142	沉鱼落雁。勾魂摄魄。千种柔情。万样风流324	que captura las almas	<u>bewitching souls and spellbinding spirits</u> . 5213	Traducción literal	Adecuación	Completa	Esta fragancia <u>hechizó las almas y embrujó los espíritus</u> con miles de emociones. 404	Traducción literal	迷住精神和灵魂	Adecuación	Completa
143	她挥舞着白手套, 宛若挥舞着一件勾魂的法宝125	que captura el alma	She waved her gloves in the air as if they were <u>soul-snatching</u> ... 1940	Calco	Adecuación	Completa	La mujer agitó los guantes en el aire como si fueran una varita mágica <u>atrapa almas</u> , ... 154	Calco	捕捉灵魂	Adecuación	Completa

144	三根竹便架构成一座令人惊心动魄的天桥。271	que sorprende el corazón y que agita el alma	The three bamboo stalks formed a <u>profoundly scary</u> scaffold.4335	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Ahora las cañas de bambú formaban un andamio <u>peligroso y aterrador</u> . 339	Amplificación	危险且令人恐惧的	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
145	眼前便会再现那些惊心动魄的画面。273	''	... for those <u>heart-breaking, soul-stirring</u> scenes flew past her eyes every time she plucked impurities from a nest with a needle.4370	Calco	Adecuación	Completa	... dado que lo es gracias a todas estas escenas <u>conmovedoras y emotivas</u> , que le vienen a la mente cada vez que le quita las impurezas a los nidos con una aguja. 341	Adaptación	动人的, 令人激动的	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
146	此酒病恹恹的味道便会变成病态的因而也是迷人心魄的爱的味道316	que fascina el corazón y el alma	...this sickness wine will be transformed into an abnormal taste of love, capable of <u>producing soul-stirring obsessions</u> ... 5060	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	... este licor "enfermo" se transformará en el elixir del amor, capaz de <u>producir obsesiones emotivas</u> ... 391	Adaptación	产生令人激动的迷恋	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida

Monstruos (妖, 魔, 怪, 精)

147	现在, 他的感觉很不好, 那个兴风作浪的小妖精又在脑袋瓜子里拱来拱去... 52	神话中形状奇怪可怕、有妖术、会害人的精灵。Los seres que cuentan con una apariencia extraña y terrible, que practiquen la magia y que hagan daño a los seres humanos en los mitos y cuentos fantásticos. 1581	At this moment, he wasn't feeling very good, because the troublemaking <u>little demon</u> in his brain was wriggling around ... 817-819	Calco	Adecuación	Completa	En este momento no se encontraba muy bien porque el <u>pequeño demonio</u> alborotador de su consciencia se estaba agitando y de nuevo volvía a dominar su mente.68	Calco	小恶灵	Adecuación	Completa
148	这家伙不是个孩子, 活脱脱一个小妖精。93	pequeño demonio	That was no child; it was a <u>little demon</u> , pure and simple.1159-1160	Calco	Adecuación	Completa	Eso no era un niño, era un <u>pequeño demonio</u> , así de simple. 93	Calco	小恶灵	Adecuación	Completa

149	此篇所用手法是“妖精现实主义”，101	realismo demoníaco	It is written in the style of ' <u>demonic realism</u> '.1571-1572	Calco	Adecuación	Completa	Está escrito con el estilo que he llamado " <u>realismo diabólico</u> ". 125	Calco	魔鬼现实主义	Adecuación	Completa
150	面对着这只性格怪戾的妖蝴蝶，他不敢轻易动手... 174	mariposa demoníaca	Facing this <u>demonic butterfly</u> , with her twisted personality, he dared not make a careless move... 2724-2726	Calco	Adecuación	Completa	Enfrentándose a esta <u>mariposa demoníaca</u> , a esta mujer de personalidad tan extraña, no se atrevía a hacer un movimiento brusco... 216	Calco	邪恶妖异的蝴蝶	Adecuación	Completa
151	谁敢保证这个妖精不扣扳机呢？174	demonio	Was there any guarantee that this <u>demon</u> wouldn't pull the trigger? 2726	Calco	Adecuación	Completa	¿Había alguna garantía de que este <u>demonio</u> no apretara el gatillo? 217	Calco	恶灵	Adecuación	Completa
152	他像个妖精，像个武侠小说中所描述的那种旁门左道中的高级邪恶大侠一样。184	''	He looked like a <u>fearful demon</u> , one of those patently evil, heretical knights-errant in kung fu novels.2887-2888	Amplificación	Adecuación	Completa	Parecía <u>un terrible demonio</u> , uno de esos claramente malvados, un caballero errante hrético de las novelas de kung-fu. 231	Calco	一个可怕的恶灵	Adecuación	Completa
153	现在，我们接受你舅舅的建议，放你去找那个迷人的女妖精...191	demonio femenino	We underestimated you, and have decided to take your uncle's suggestion to let you go search out that alluring <u>genie</u> . 3026	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Te hemos infravalorado y hemos decidido hacer caso al consejo de tu tío y dejarte ir a buscar a ese <u>genio</u> seductor. 240	Calco	精灵	Aceptabilidad	Parcial
154	儿呀，你是被那女妖精迷了心窍。192	''	'My son, you're under the spell of that <u>demon-girl</u> .3031	Calco	Adecuación	Completa	Hijo mío, estás bajo el encanto de un <u>demonio</u> . 240	Reducción	恶灵	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
155	你就可以跟那个吃婴儿的老妖精睡到一个被窝里去了。219	Demonio viejo	you could sleep with that <u>old demon</u> who eats infants.3467	Calco	Adecuación	Completa	Y luego-continuó, esbozando una sonrisa siniestra-, te podrías acostar con ese <u>pequeño demonio</u> que come niños pequeños.275	error	小恶灵	/	Pérdida

156	丁钩儿同志，是什么样的妖风迷雾蒙蔽了您的双眼？ 86	Viento demoníaco	‘Comrade Ding Gou’er, what <u>evil wind</u> has clouded your vision? 1298-1299	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Camarada Ding Gou’er, ¿qué <u>viento maléfico</u> ha nublado su visión? 104	Calco	邪恶的风	Aceptabilidad	Parcial
157	他的头盖骨上开了天窗，意识化成妖蝴蝶，如团扇般大...179	mariposa demoníaca	A skylight opened up in his scalp and his consciousness was transformed into a <u>demonic butterfly</u> the size of a moon-shaped fan... 2817-2818	Calco	Adecuación	Completa	Un tragaluz se abrió en su mente y su consciencia se transformó en una <u>mariposa demoníaca</u> del tamaño de un abanico con forma de luna... 223	Calco	邪恶妖异的蝴蝶	Adecuación	Completa
158	这个小...四喜欢搜罗妖魔鬼怪、奇闻轶事装点他的小说，他会来的。185	demonios, monstruos, fantasmas y sucesos extraños	...he’s a collector of tales of the <u>supernatural and unexplained mysteries</u> that he can incorporate into his own fiction.2909-2910	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	... es un coleccionista de relatos de <u>misterio sobrenaturales e inexplicables</u> que incorpora en su propia ficción. 232	Calco	超自然的、不可解释的秘密	Aceptabilidad	Pérdida
159	侦察员感到这小东西跟《西游记》里那些小妖一模一样。212	pequeños demonios	... the investigator was taken by how much the little creep resembled one of the <u>demons</u> in the classic novel <i>Monkey</i> . 3361-3362	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	... el investigador no paraba de pensar en lo mucho que se parecía este hombre a uno de los <u>demonios</u> de la novela clásica china que protagoniza el Rey Mono. 264-265	Calco	恶灵	Aceptabilidad	Parcial
160	他愤怒地想起偷走了自己的钱包、手表、打火机、证件、剃须刀的鱼鳞小妖...240	''	Anger welled up as he recalled the scaly <u>little demon</u> who had stolen his wallet, wristwatch, cigarette lighter, papers, and electric shaver.3795	Calco	Adecuación	Completa	La furia le invadió al recordar al <u>pequeño demonio</u> de piel escamosa que le había robado la cartera, el reloj, el mechero, sus papeles y la máquina de afeitar eléctrica... 297-298	Calco	小恶灵	Adecuación	Completa

161	一会儿他还会觉得那杯啤酒像...一只生着无数根柔软刺须的黄球，一只毛茸茸的狐狸精。49	monstruo de zorro	He would soon sense that it had taken on the appearance of ... a yellow ball covered with fuzz, or of a hairy <u>fox spirit</u> .771-773	Calco	Adecuación	Completa	Pronto sentiría que había adquirido la forma de ...una bola amarilla cubierta de pelusa o del <u>espíritu de un zorro</u> . 65	Calco	狐狸精	Adecuación	Completa
162	“滚吧，狐狸精！”153	..	‘Get lost, you <u>vile fox spirit!</u> ’2425	Amplificación	Adecuación	Completa	¡Piérdete, <u>zorras asquerosa!</u> 194	Reducción	令人恶心的狐狸	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
163	卡车、拖拉机、马车、牛车.....形形色色的车辆，像一长串咬着尾巴的怪兽。7	monstruo	Trucks, tractors, horse carts, ox carts . . . vehicles of every shape and hue, like a column of <u>bizarre beasts</u> , each linked by the tail of the one in front and all jammed up together.116-118	Calco	Adecuación	Completa	Camiones, tractores, carros de caballos y de bueyes... vehículos de todas las formas y colores, como una fila de <u>bestias extrañísimas</u> , pegadas a la cola de la que está delante. 14	Calco	奇怪的野兽	Adecuación	Completa
164, 165	...手臂下意识地挥舞铁皮桶，想去打击眼前的怪物。那怪物后退一步，瓮声瓮气地说...131-132	monstruo	Instinctively brandishing the tin bucket, he was ready to strike. But the <u>monster</u> stepped back and said in a muffled voice... 2053	Calco Calco	Adecuación Adecuación	Completa Completa	Instintivamente levantó el cubo de metal, estaba listo para lanzarse a golpes. Pero el <u>monstruo</u> dio un paso atrás y dijo con una voz amortiguada...162	Calco Calco	怪物	Adecuación Adecuación	Completa Completa
166	洞中的神灵既然能吃公牛，一定是个极其凶恶的大怪物。267	monstruo	...the god, which must have been a ferocious <u>monster</u> if it could eat a whole buffalo.4261-4263	calco	Adecuación	Completa	el dios de la cueva, que debía de ser un <u>monstruo</u> feroz qu era capaz de comerse un búfalo entero.334	calco	怪物	Adecuación	Completa

167	何况创造这比喻的是世人皆恨的混世魔王(32)	Demonio que se dedica a disturbar el mundo	especially when the creator of that metaphor was <u>among the most evil men who ever walked the face of the earth.</u> 516	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	... sobre todo cuando el creador de ellas está <u>entre los hombres más malvados que ha pisado la faz de la tierra.</u> 46	Traducción literal	曾踏过地球土地的最邪恶的人之一	Aceptabilidad	Pérdida
168	他心中暗想这吃婴孩的魔王爪子一定冰凉可怖(54)	魔王: 佛教用语, 指专做破坏活动的恶鬼, 比喻非常凶暴的恶人。 Término del Budismo que se refiere a los malos espíritus que se dedica a la destrucción. Metaforiza las personas malas y extremadamente crueles.	This child-eating <u>devil's hand</u> should be cold as ice, he thought.857	calco	Adecuación	Completa	La mano de este <u>demonio</u> come niños tendría que estar fría como el hielo. 71	calco	魔鬼	Adecuación	Completa
169	如果我们真是吃男孩的魔鬼, 你打死我们完全应该(89)	demonio	'Comrade Ding Gou'er,' he said, 'if we really are <u>monsters</u> who eat little boys, you have every right to shoot us dead. 1360	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Si realmente fuéramos <u>monstruos</u> que comen niños, tendría todo el derecho a dispararnos y matarnos. 109	Calco	怪兽	Aceptabilidad	Pérdida
170	快逃出这个杀人魔窟呀(115)	Cueva de demonios que matan	Now you must flee, get as far away from this <u>den of murderous monsters</u> as you can!' 1792	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	¡Ahora tenéis que huir, iros lo más lejos que podáis y alejaos de esta <u>guardia de monstruos asesinos!</u> 142	Calco	杀人怪兽的巢穴	Aceptabilidad	Pérdida

171	她感觉到自己带着一群孩子在逃离魔窟(115)	Cueva de demonios	Though she felt she was leading a group of children out of a <u>den of monsters</u> ... 1804	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Aunque ella pensaba que estaba conduciendo a un grupo de niños fuera de <u>las garras de unos monstruos</u> ... 143	Creación discursiva	怪兽的爪子	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
172	我老岳父为研制猿酒, 已经在城南白猿岭上与猴子一起生活了三年, 到了走火入魔的程度(214)	que se equivoca tanto que entra en el terreno de los demonios	My father-in-law has been up in White Ape Mountain, south of the city, living with the apes for three years just so he can learn the secrets of Ape Liquor, and has nearly <u>gone native up there</u> . 3386	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Mi suegro ha estado viviendo con los monos durante tres años en el Monte del mono blanco, que está al sur, para aprender los secretos del "Licor del mono", y casi <u>se convierte en un indígena</u> . 268	Traducción literal	几乎成了那里的土著	Aceptabilidad	Pérdida
173	自己已经爱上了这个魔鬼一样的女人(237)	demonio	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	se había enamorado de esa mujer... 294	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
174	诸多头重脚轻飘飘欲魔的酒徒队里, 希望能出现我肥胖的身影(255)	estar tan ligero como para convertirse en demonio	I hope this pudgy body of mine can make an appearance among the tipsy, <u>drunk besotted</u> alcoholic troops.4058	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	... espero que este cuerpo regordete pueda estar con vosotros y con las tropas del festival <u>achispadas</u> . 317	Omisión	/	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
175	没想到, 他立即着了魔, 上了白猿岭, 与猿猴为伍去了。(288)	que le ha controlado el demonio	How could I have known that it would <u>affect him so profoundly</u> that he would go off to White Ape Mountain to live with the apes? 4576	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	¿Cómo iba a saber que <u>le marcaría tanto</u> que se acabaría marchando al Monte del mono blanco a vivir con los monos? 358	Traducción literal	受了如此大的影响	Aceptabilidad	Pérdida
176	我还以为您真是个.....吃小孩的恶魔呢.....(358)	/	I figured you to be... a child-eating <u>demon</u> . 5661	calco	Adecuación	Completa	Pensaba que eras un... un <u>demonio</u> come-niños. 441	calco	魔鬼	Adecuación	Completa
177	他一半是个天使, 一半是个魔鬼.183	/	half angel, half <u>devil</u> . 2872	calco	Adecuación	Completa	mitad ángel, mitad demonio. 230	calco	魔鬼	Adecuación	Completa

Sucesos extraños (怪)

178	如同被武林高手点了穴道一般 (146)	pinchar en los puntos acupuntural con el dedo	as if a kung fu master <u>had punched him in the solar plexus</u> .(2302)	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	como si un maestro de kung-fú <u>le hubiera dado un puñetazo en el plexo solar</u> (185)	Traducción literal	打中了他肚子上的神经	Aceptabilidad	Pérdida
179	...知道这个小伙子腹中有一宝物，名曰“酒蛾”。 (188)	Polilla de licor	he knew that the belly of the apprentice was blessed with a treasure known as a <u>liquor moth</u> ...(2960)	Calco	Adecuación	Completa	sabía que el estómago de su aprendiz estaba bendecido con un tesoro conocido como la " <u>polilla del alcohol</u> ". 236	Calco	酒蛾	Adecuación	Completa
180	弃酒从文，用文学来改造社会，愚公移山，改造中国的国民性 (58)	El hombre llamado Yu movió las montañas	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
181	相传，娘娘庙地下有个海眼，挑动海眼，酒城将变成海洋。322	Ojo del mar	Rumour had it that <u>the eye of the sea</u> existed beneath the Temple of the Immortal Matron, and that if it were ever disturbed, Liquorville would fall into the sea. 5166-5168	Calco	Adecuación	Completa	Los rumores dicen que <u>el alma del mar</u> está debajo del Templo de la mujer inmortal, y que si se la molesta, la Ciudad del vino y los licores se hundirá en el océano. 401	Adaptación	海的灵魂	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Pérdida
182	我岳母的爹是个迷信的人，他听人说生下来长牙的婴孩是丧门星...263	Estrella que trae desastre a la familia	Her father, being a superstitious man who believed that a newborn baby with teeth <u>will bring bad luck to its family</u> ...4186	Transposición Descripción	Aceptabilidad	Parcial	Su padre, que era un hombre supersticioso que creía que los recién nacidos que tenían dientes <u>traerían la mala suerte a la familia</u> , ...329	Traducción literal	给家族带来厄运	Aceptabilidad	Parcial

183	太岁头上动土! 123	Taisui (transliteración) 传说中神名。迷信认为太岁之神在地，与天上岁星(木星)相应而行，掘土（兴建工程）要躲避太岁的方位，否则就要遭受祸害。比喻触犯有权势或强有力的人。1318	How dare they touch a single hair on the head of the <u>mighty Jupiter!</u> 1910	Amplificación	Adecuación	Completa	¡Cómo se atreven a tocarle un pelo al <u>mismísimo y poderoso Júpiter!</u> 152	Amplificación	强大的木星	Adecuación	Completa
184	我们把前者易名为龙，把后者易名为凤...164	Long, Feng (transliteración)	Now we change the former's name into <u>dragon</u> and the latter into <u>phoenix</u> , ...2611	calco	Adecuación	Completa	Por eso he cambiado el nombre del primero en " <u>dragón</u> " y el del segundo en " <u>fénix</u> ". 208	calco	龙/凤凰	Adecuación	Completa
185	侦察员感到这小东西跟《西游记》里那些小妖一模一样。212	Viaje al Oeste	... the investigator was taken by how much the little creep resembled one of the demons in <u>the classic novel Monkey</u> . 3361-3362	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	... el investigador no paraba de pensar en lo mucho que se parecía este hombre a uno de los demonios de <u>la novela clásica china que protagoniza el Rey Mono</u> . (notas al pie de la página) 264-265	Amplificación	以猴王为主角的中国古典小说	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Completa

*En esta columna, la relación que establecemos es principalmente entre el TM2 y el TO. Es decir, si marcamos *adecuación*, eso significa que el TM2 es una traducción adecuada hacia TO, y naturalmente hacia el TM1 (en muy raros casos cuando el TM1 es una traducción aceptable, pero el TM2 es adecuada marcamos *adecuación hacia TO* y *aceptabilidad hacia TM1*). Si marcamos *aceptabilidad*, se supone que es una traducción aceptable hacia el TO y al mismo tiempo una traducción adecuada hacia TM1, porque es el traductor del TM1 quien hace su traducción aceptable, no la traductora del TM2. Por último, si marcamos *aceptabilidad (hacia TO y TM1)*, eso supone que la traductora del TM2 también hace aceptable su traducción. De esta forma ponemos en evidencia los cambios que han hecho el traductor del TM1 y la del TM2 respectivamente.

**En cuanto a las omisiones por razones gramáticas, decidimos contar dos veces la traducción que esté más cerca de ella. Ejemplo: TO: 它的灵魂也就是持枪人的灵魂 TM1: It is the soul of the gun holder.

3.2 Elementos extraordinarios en *Shengsi pilao*

N.º de la ficha	TO	Traducción literal	TM1	Técnica(s) de traducción	Adecuación o aceptabilidad	Grado de conservación de la formulación original	TM2	Técnica(s) de traducción	Retrotraducción (back-translation)	Tendencia a adecuación o aceptabilidad en relación con el TO y el TM1	Grado de conservación en relación con el TO
Cultura religiosa (creencia budista, creencia taoísta y las creencias religiosas folklóricas)											
No.	阎罗/阎王/阎王老子/阎王爷										
1*	我看到阎王那张油汪汪的大脸不断地扭曲着	El Rey Yama	I watched <u>Lord Yama's</u> unctuous face undergo many contortions. 132	Calco	Adecuación	Completa	Observé cómo el rostro grasiento del <u>señor Yama</u> se crispaba varias veces. 17	Calco	阎王大人	Adecuación	Completa
2	我也知道阎王老子对我不胜厌烦 3	Yama el Viejo	but I also know that <u>Lord Yama</u> was sick and tired of me. 109	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Pero también soy consciente de que <u>el señor Yama</u> comenzaba a estar harto de mí. 15	Calco	阎王大人	Aceptabilidad	Parcial
3	黄瞳说：你到阎王爷那里去问个明白吧。	El señor Yama	You'll get your answers in <u>Lord Yama's Underworld</u>	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Encontrarás las respuestas en el inframundo del <u>señor Yama</u> . 24	Calco	阎王大人	Aceptabilidad	Parcial
4	受酷刑喊冤阎罗殿 (3)	El palacio de Yama	Torture and Proclaimed Innocence in <u>Yama's hell</u> 104	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Tortura y proclamación de inocencia en <u>el Infierno del señor Yama</u> 15	Calco	阎王大人的地狱	Aceptabilidad	Parcial
5	我的声音悲壮凄凉，传播到阎罗大殿的每个角落 3	El gran palacio de Yama	...solemn and moving, sad and miserable tones that penetrated every crevice of <u>Lord Yama's Audience Hall</u> 105	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	...un tono de voz triste y desesperado que penetraba hasta en el último recodo de <u>la Sala de Audiencias del Señor Yama</u> . 15	Calco	阎王大人的法庭	Aceptabilidad	Parcial
阴曹地府/阴间											
6	我在阴曹地府里受尽了人间难以想象的酷刑。(3)	El mundo <i>yin</i> , el inframundo	I suffered cruel torture such as no man can imagine in <u>the bowels of Hell</u> . 105	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	<u>las entrañas del Infierno</u> 15	Calco	地狱的深处	Aceptabilidad	Parcial

7	尽管两位鬼卒名叫“牛头”和“马面”，但他们并不像我们在有关阴曹地府的图画中看到的那样真的在人的身躯上生长着牛的头颅和马的脑袋。	"	Despite the fact that the attendants were called Ox Head and Horse Face, they bore no resemblance to the <u>Underworld</u> figures we are used to seeing in paintings. 156	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	el inframundo (19)	Calco	地下世界	Aceptabilidad	Parcial
8	问他来自何处，他说来自阴曹地府，曾给阎王老子当过书记员 224	"	when your father asked him where he'd come from, he said <u>the Halls of Hell</u> , where he'd been Lord Yama's personal secretary. 4105	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	cuando tu padre preguntó de dónde venía le dijo que de <u>los Salones del Infierno</u> , donde ejercía de secretario personal del señor Yama. 356	Calco	地狱的大厅	Aceptabilidad	Parcial
9	它们的灵魂，是去了阴曹地府还是去了天堂，我无法知道 251	"	I had no way of knowing if their souls had gone down to <u>Hell</u> or up to Heaven 4629	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	No había forma de saber si sus almas habían descendido al <u>Infierno</u> o si habían subido al Cielo. 398	Calco	地狱	Aceptabilidad	Parcial
10	我在阴间里鸣冤叫屈时，人世间进行了土地改革 6	El mundo <i>yin</i>	when I was in <u>the halls of Hell</u> proclaiming my innocence, a period of land reform had been ushered into the world of mortals.174	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Mientras me encontraba en <u>los salones del Infierno</u> proclamando mi inocencia, el mundo de los mortales estaba atravesando un periodo de reformas. 21	Calco	地狱的大厅	Aceptabilidad	parcial
11	她说如果我在她死后杀生，会让她在阴间受苦 38	"	She told me that if I every killed anyone or anything after her death, she would suffer torment in <u>the afterworld</u> .849	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Me dijo que si alguna vez mataba algo o a alguien, después de su muerte ella sufriría tormento <u>en la otra vida</u> . 78	error	来生	/	Pérdida

12	不但有思想而且思想还极为复杂，你不但考虑人世的事，还要考虑阴间的事，不但考虑今世的事，还要考虑前世和来生。160	"	in fact there were all kinds of thoughts running through your mind, and not limited to affairs of the mortal world, but also concerns of the <u>netherworld</u> , past, present, and future.3189	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	en realidad había todo tipo de pensamientos corriendo a través de tu mente y no te limitabas a los asuntos del mundo mortal, sino que incluían cuestiones del <u>inframundo</u> , del pasado, del presente y del futuro. 275	Calco	地下世界	Aceptabilidad	Parcial
判官，鬼卒，鬼差，牛头马面											
13	看到阎王和他身边的判官们 4	Jueces	...where I saw Lord Yama. <u>Underworld judges</u> were seated beside him 120	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	donde vi al señor Yama y a <u>los jueces del inframundo</u> sentados junto a él. 16	Calco	地下世界的判官	Aceptabilidad	Completa
14	阎王身边那些判官们，目光躲躲闪闪 4	Jueces	...saw how <u>the judges</u> around him turned their heads to avert their eyes. 134	Calco	Adecuación	Completa	vi cómo <u>los jueces</u> que se encontraban a su alrededor giraban la cabeza para evitar su mirada. 17	Calco	判官	Adecuación	Completa
15	主人只穿着一件纽扣不全的小褂，胸膛冻得青紫，加上那张蓝脸，其相貌颇似阎罗殿里那些判官 66	Jueces	His chest turned purple from the cold, and with his blue face, he looked like one of <u>Lord Yama's little attendants</u> . 1367	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	En ese momento, lo único que llevaba era una chaqueta fina con varios botones perdidos; su pecho se tiñó de color púrpura como consecuencia del frío y, como su rostro era azul, parecía uno de <u>los pequeños sirvientes del señor Yama</u> . 121	Calco	阎王大人的小仆人	Aceptabilidad	Pérdida
16	牛头马面，送他回去吧！ 4	Cabeza de Buey y Cara de Caballo	' <u>Ox Head and Horse Face</u> , send him back!' 138	Calco	Adecuación	Completa	¡ <u>Cabeza de Buey y Cara de Caballo</u> , haced que regrese a su mundo! 18	Calco	牛头马面	Adecuación	Completa

17-24	鬼卒/鬼差	servidores fantasmales	Yama's Underworld attendants; underworld attendant; attendant; Lord Yama's attendant; demonic attendant; demon; escort	Amplificación; adaptación; reducción; adaptación; calco; reducción creación discursiva	Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad Adecuación Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial Pérdida Parcial Completa Parcial Pérdida	habitantes del inframundo del señor Yama; siervos del inframundo; siervo; siervos del señor Yama; sirvientes demoníacos; demonio; escolta	generalización; calco; calco calco calco calco calco	地下世界的奴仆; 奴仆; 阎王的奴仆; 魔鬼仆人; 魔鬼; 护卫	Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad Aceptabilidad	Parcial Parcial Pérdida Parcial Completa Parcial Pérdida
25	但我的喉咙像依然被那两个蓝脸鬼卒抹住似的 12	Servidor fantasmal con cara de color azul	But my throat felt exactly the way it had when the two <u>blue-faced demons</u> had throttled me.280	Reducción	Aceptabilidad	Parcial	Pero mi garganta estaba oprimida igual que cuando los dos <u>demonios de rostros azules</u> me habían ahogado. 30	Calco	蓝脸魔鬼	Aceptabilidad	Parcial
26	老庞，你怎么把一个蓝面鬼卒推荐给我们呢？ 453	Servidor fantasmal con cara de color azul	“Old Pang, how come you want to send a <u>blue-faced, demonic-looking youngster</u> to us?”7459	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Viejo Pang, cómo es que quieres enviarnos a <u>un joven demonio de cara azul</u> ? 641	Reducción	年轻的蓝脸魔鬼	Aceptabilidad	parcial
前世/前生/来世/来生/下辈子											
27	否则我也如那些轮回中的芸芸众生一样，一碗汤灌下去，什么前生来世，都会忘却得干干净净。 213	la vida anterior y la vida posterior /		Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
28	忘却前生窝囊事，西门驴欢喜又轻松。 32	''	Forgetting the half-baked <u>previous life</u> Ximen Donkey was happy and relaxed.708	Calco	Adecuación	Completa	Olvidando <u>la vida anterior</u> mal concebida, el burro Ximen se sentía feliz y relajado. 67	Calco	前生	Adecuación	Completa
29	我们感叹不止，说老刁您的前生一定是个军事家。 349	''	We told Old Diao that he must have been a military man in his <u>previous incarnation</u> .6055	Calco	Adecuación	Completa	Preguntamos al viejo Diao si había sido un militar en su <u>encarnación anterior</u> . 518	Calco	前一次转生	Adecuación	Completa
30	你爹现在是确凿地知道了我的前生今世。 513	''	By this time there was no doubt that he knew <u>who I was</u> . 8385	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	En aquel momento no había duda de que sabía <u>quién era yo</u> . 718	Traducción literal	我是谁	Aceptabilidad	Pérdida

31	即便他转生为你的儿子也不能像我一样得天独厚地对那忘却前世的孟婆汤绝缘 274	''	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
32	我的前世是人47	''	I was a man in my <u>former life</u> , a man with a wife and two concubines 1010	Calco	Adecuación	Completa	En <u>mi anterior vida</u> yo era un hombre. 92	Calco	前生	Adecuación	Completa
33	不但有思想而且思想还极为复杂，你不但考虑人世的事，还要考虑阴间的事，不但考虑今世的事，还要考虑前世和来生。160	''	in fact there were all kinds of thoughts running through your mind, and not limited to affairs of the mortal world, but also concerns of the netherworld, <u>past, present, and future</u> .3189	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	en realidad había todo tipo de pensamientos corriendo a través de tu mente y no te limitabas a los asuntos del mundo mortal, sino que incluían cuestiones del <u>inframundo, del pasado, del presente y del futuro</u> . 275	Calco	过去，现在和将来	Aceptabilidad	Pérdida
34	灌死你的前生前世，让你只记得泪水和粪便的味道！190	''	I want to submerge your <u>memories</u> , submerge your previous lives, leaving you only with a memory of swill and dung!'3642	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Quiero que te hundas en <u>tus recuerdos</u> , que te hundas en tus vidas anteriores, y que te quedes sólo con el recuerdo de la basura y los excrementos. 315	Calco	你的记忆	Aceptabilidad	Pérdida
35	下辈子有缘再见 39	''	Maybe we'll see each other <u>in the next life</u> . 858	Calco	Adecuación	Completa	Tal vez nos veamos en <u>la próxima vida</u> . 79	Calco	下辈子	Adecuación	Completa
轮回/投胎/转生/转世Círculo de vida, samsara, convertirse en otra vida											
1	Reencarnación, reencarnar										
36-37	你不要以为我是西门闹转世我就是天下最聪明的驴子——有一段时间我曾产生过这样的错觉——也许它是某位大人物投胎驴腹呢。33		Don't assume that I was the smartest donkey ever just because I was a <u>reincarnation</u> of Ximen Nao; for a time I entertained that very misconception, but she could have been a <u>reincarnation</u> of someone far more important.721	Transposición Transposición	Adecuación Adecuación	Completa completa	No se debe asumir que yo era el burro más inteligente por el simple hecho de que era una <u>reencarnación</u> de Ximen Nao -durante un tiempo, me aferré a ses errónea impresión-, ya que ella podría haber sido la <u>reencarnación</u> de alguien mucho más importante. 68	Calco calco	转世	Adecuación Adecuación	Completa Completa

38-39	轮回报应，那是骗老太太的鬼话 56		‘ <u>Reincarnation and retribution</u> are nonsense people use to trick old ladies. 1190	Calco; adaptación	Adecuación Aceptabilidad	Completa Parcial	La <u>reencarnación</u> y la <u>retribución</u> son tonterías que utiliza la gente para engañar a las viejas. 106	Calco calco	转世和报酬	Adecuación Aceptabilidad	Completa parcial
40	我那时自然不知道你是西门闹 <u>转生</u> 107		At the time, of course, I didn’t know you were the <u>reincarnation</u> of Ximen Nao 2116	Transposición	Adecuación	Completa	En aquel momento, por supuesto, no sabía que eras la <u>reencarnación</u> de Ximen Nao. 186	Calco	转世	Adecuación	Completa
41	到了地狱，该当剥皮揸草，到 <u>畜生道</u> 里去 <u>轮回</u> ！ 14		Then, when you arrive in Hell, you deserve to have your skin flayed, be stuffed with grass, and be dried before you are <u>reincarnated as a lowly animal</u> ! 337	Traducción literal	Adecuación	Completa	¡Cuando llegues al Infierno te mereces que te arranquen la piel, que te rellenen de hierba y que te saquen antes de que <u>te reencarnes en un animal despreciable</u> ! 34-35	Traducción literal	转世为一个低贱的动物	Adecuación	Completa
42	但愿你们能理解我的意图，把我这一 <u>轮回</u> 的狗遗体，埋葬在我亲自选定的地方。 501		I hope you will be able to discern my wishes and bury the dog-body of <u>this incarnation</u> in the spot I have chosen.8174-8178	Calco	Aceptabilidad	Parcial	Espero que seáis capaces de interpretar mis deseos y enterrar el cadáver del perro de esta <u>encarnación</u> en el lugar que ha elegido. 700	Calco	化身	Aceptabilidad	Parcial
2	Omisión										
43	六道轮回之中，多少人吃了父亲，多少人又奸了自己的母亲，你何必那么认真？ 182	/	/	omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
44	我想在猪时代的鼎盛期，有不少人会产生来世争取 <u>投胎</u> 为猪的愿望 204	/	/	omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
45	我在后来 <u>转生</u> 为狗的日子里 319	/	/	omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
46	历经三次 <u>转世</u> ，西门闹的记忆，已经逐渐淡漠	/	/	omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
3	Transmigración										
47	大头儿说破 <u>轮回</u> 事 91		Big Head Reveals the Secret of <u>Transmigration</u> 1815	Calco	Adecuación	Completa	Cabeza Grande revela el secreto de la <u>transmigración</u> 161	Calco	轮回	Adecuación	Completa
4	Rueda de vida										

48	这生死轮回的奥秘，我越想越糊涂。125		The more I ponder the mysteries of this <u>wheel of life</u> , the more confused I get.2455	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	cuanto más profundizo en los misterios de esta <u>rueda de la vida</u> , más confuso me siento. 214	Calco	生命之轮	Aceptabilidad	Parcial
5	Renacer/nacer										
49	莫道轮回苦，轮回也有轮回的好处。209		<u>Being reborn over and over</u> may wear a guy out, but it also has its advantages. 3929	Amplificación	Aceptabilidad	Parcial	<u>Haber renacido una y otra vez</u> puede agotar a cualquiera, pero también tiene sus ventajas. 341	Traducción literal	一次又一次重生	Aceptabilidad	Parcial
50	本殿这次法外开恩，安排你到一个遥远的国度去投胎。190		I will bestow a special mercy on you by sending you to <u>be reborn</u> in a distant, stable country 3630	Calco	Adecuación	Completa	voy a mostrar una misericordia especial hacia ti y te enviaré de vuelta para que <u>te reencarnes</u> en un país lejano y estable. 315	Calco	转世	Adecuación	Completa
51	自从转生为猪以来，平心而论，金龙对我不薄 239		Since <u>being reborn</u> as a pig, honesty compels me to say that Jinlong treated me well 4405	Calco	Adecuación	Completa	Como <u>me había reencarnado</u> en un cerdo, la sinceridad me obliga a decir que Jinlong me trató bien. 379	Calco	转世	Adecuación	Completa
52	正像后来我转世为狗时那位在市政府宾馆看门、见多识广、出口成章的朋友德国黑盖狼狗所总结的那样 240		Sometime later, when I <u>was reborn</u> as a dog, a friend of mine, an experienced, knowledgeable, and wise German shepherd who was assigned to guard a city government guesthouse arrived at this conclusion... 4409	Calco	Adecuación	Completa	Un tiempo después, cuando <u>volví a reencarnarme</u> en perro, un amio mío, un pastor alemán experimentado, inteligente y sabio al que le habían encomendado la tarea de cuidar una pensión regida por el gobierno de la ciudad, llegó a la siguiente conclusión...	Calco	重新转世	Adecuación	Completa
53	几次转生，使我懂得了一个朴素的道理 372		A series of <u>rebirths</u> had taught me one simple truth 6318	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Todas estas <u>reencarnaciones</u> me habían enseñado una evidente verdad 544	Calco	转世	Adecuación	Completa

54	轮回多次，说实话我也不太经常地能把自己与多年前那个倒霉蛋西门闹联系在一起了 221		After several <u>rebirths</u> , I don't mind admitting that I'd pretty much stopped linking myself with that poor bastard Ximen Nao. 4066	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Después de varias <u>reencarnaciones</u> , no me importa confesar que había dejado de sentirme identificado con ese pobre cabrón de Ximen Nao de los años anteriores. 352	Calco	转世	Adecuación	Completa
55	几经转世之后，我与他的父子关系，逐渐淡化成一种记忆 194		Now that I'd undergone several <u>rebirths</u> , our father-son relationship had weakened to little more than a faint memory 3709	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Ahora que había pasado por varias <u>reencarnaciones</u> , nuestra relación padre e hijo se había debilitado hasta llegar a convertirse en poco más que un vago recuerdo. 321	Calco	转世	Adecuación	Completa
56	你的冤魂不散，在西门家大院上空逗留片刻，便直奔阴曹地府，几经周折，再次投胎。这一次，你转生为一头牛。91		your spirit hovered about the scene in the Ximen estate compound for a while before heading back to the Underworld, where, after many twists and turns, you were <u>born into the world</u> once more, this time as an ox.' 1820	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	tu espíritu revoloteó por la escena en el recinto de la finca Ximen durante unos minutos antes de regresar al inframundo donde, después de muchas idas y venidas, volviste a <u>renacer al mundo exterior</u> , esta vez en forma de buey. 161	Amplificación	出生在外部世界	Aceptabilidad	Parcial
6	Otras formas de traducción										
57	我将让你在畜生道里再轮回一次 514		'so I will <u>send you back once more</u> as a member of the animal kingdom. 8397	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Así que te voy a <u>enviar una vez más de vuelta</u> como miembro del reino animal. 719	Traducción literal	送回	Aceptabilidad	Pérdida
58	儿啊，我投胎为牛，明天就要降生。97		Son, I'm <u>coming back</u> as an ox. I'll be reborn tomorrow. 1935	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Hijo, voy a <u>regresar reencarnado</u> en un buey. Mañana volveré a nacer. 170	Amplificación	重生返回	Adecuación (hacia el TO) Aceptabilidad (hacia el TM1)	Completa
59	阎王爷咋就这么不公，让你投胎为驴呢？73		How unkind Lord Yama has been to <u>turn my cherished husband into</u> a donkey.1519	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Qué desconsiderado ha sido el señor Yama al <u>convertir a mi amado esposo en</u> un asno. 134	Traducción literal	变成一头驴	Aceptabilidad	Pérdida

60	老冤魂轮回为狗 371		An Aggrieved Soul <u>Returns</u> as a Dog 6300	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Un alma agraviada <u>regresa reencarnada en</u> un perro 543	Amplificación	投胎为...回来	Adecuación (hacia el TO) Aceptabilidad (hacia el TM1)	Completa
61	就冲着这一点，阎 王爷啊，你也不该 让我转世为一头毛 驴啊！ 11		And on that point, Lord Yama, you should not have <u>sent me back</u> as a donkey! 260	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	¡Y por esta razón, señor Yama, no me deberías <u>haber devuelto al mundo</u> <u>reencarnado en un</u> burro! 28	Amplificación	以...投胎回到 这个世界	Adecuación (hacia el TO) Aceptabilidad (hacia el TM1)	Completa
62	你毫无牵挂地去转 世，遗留的仇恨我 替你去报，我要以 许宝之道还治许宝 之身..... 296		You can <u>leave this</u> <u>world worry-free</u> . I'll avenge you by giving Xu Bao a taste of his own medicine.5286	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Puedes <u>abandonar este</u> <u>mundo sin</u> preocupaciones. Yo te vengaré dando a Xu Bao un trago de su propia medicina. 453-454	Traducción literal	离开这个世界	Aceptabilidad	Pérdida
63	我体重五百斤，身 体长大如一艘小船 ，从人、驴、牛转 世而来 321		Having <u>come from and</u> <u>through</u> the human, donkey, and ox realms, I was both smart and strong...5672	Creación discursiva	Aceptabilidad	Pérdida	Después de <u>haber</u> <u>experimentado</u> la existencia de los hombres, de los burros y de los bueyes, me había vuelto astuto y fuerte... 487	Adaptación	经历过	Aceptabilidad	Pérdida
Otros elementos											
64	你败坏人伦，该遭 五雷轰顶！ 14	ser destrozado por el trueno en la cabeza	You've corrupted the system of human relations and deserve to <u>be struck down by the</u> <u>God of Thunder!</u> 335	adaptación	Aceptabilidad	Parcial	¡Has corrompido el sistema de las relaciones humanas y mereces <u>ser</u> <u>destruido por el Dios del</u> <u>Trueno!</u> 34	Traducción literal	被雷神毁灭	Aceptabilidad	Parcial
65	他是我从关帝庙前 雪地里捡回来的孩 子。 9	Templo del Emperador Guan	He was an orphan I'd found in the snow in front of the <u>God of War</u> <u>Temple</u> and brought home with me.219	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Lan Lian era un huérfano que encontré tirado bajo la nieve delante del <u>Templo del</u> <u>Dios de la Guerra</u> , y que llevé a mi casa. 25	Calco	战神庙	Aceptabilidad	Pérdida
66	看到一轮红日升起 ，广大的天下，雪 映红光，宛如传说 中的琉璃世界 10	El mundo de cristal	a fiery sunrise as the red sun rose in the sky and turned the vast, snowy landscape bright red, just like the legendary <u>Crystal</u> <u>Realm</u> . 250	Calco	Adecuación	Completa	El sol se elevó en el cielo y tiñó el vasto paisaje nevado de un rojo intenso, tal y como hace en el legendario <u>Reino de Cristal</u> . 28	Calco	玻璃王国	Adecuación	Completa

67	救人一命，胜造七级浮屠 11	Salvar una vida es mejor que construir una pagoda de siete pisos.	<u>saving a life is better than building a seven-storey pagoda</u> 258	Traducción literal	Adecuación	Completa	<u>Salvar una vida es mejor que construir una pagoda de siete pisos.</u> 28	Traducción literal	拯救一条性命比建造七层塔更好	Adecuación	Completa
68	把我娘喜得不行，念一声“ <u>阿弥陀佛</u> ” 11	Amita Buda	She chanted ' <u>Amita Buddha</u> ' 270	Calco	Adecuación	Completa	Eso conmovió a mi madre, que cantó "Amita Buda".	Calco	阿弥陀佛	Adecuación	Completa
69	村里一个惯于装神弄鬼的 <u>风水先生</u> 马智伯跑到牲口圈边 13	Viento y agua	Ma Zhibo, a <u>feng shui</u> master who was given to putting on mystical airs, came running up to the pen 301	Préstamo	Adecuación	Completa	Ma Zhibo, un maestro del <u>Feng Shui</u> que tenía un don especial para adoptar un aire místico, llegó corriendo al corral 31-32	Préstamo	风水	Adecuación	Completa
70	冲撞了 <u>太岁</u> ，主着婴儿不利。13	Taisui	Stirring up the <u>Wandering God</u> does not bode well for the newborn.301	Descripción	Aceptabilidad	Pérdida	Instigar al <u>Dios Errante</u> no produce ningún bien a los recién nacidos. 32	Calco	游荡的神	Aceptabilidad	Pérdida
71	到了地狱，该当剥皮揸草，到 <u>畜生道</u> 里去轮回！ 14	reencarnarse el Camino de los Animales	Then, when you arrive in Hell, you deserve to have your skin flayed, be stuffed with grass, and be dried before you are reincarnated as a <u>lowly animal!</u> 337	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	¡Cuando llegues al Infierno te mereces que te arranquen la piel, que te rellenen de hierba y que te saquen antes de que <u>te reencarnes en un animal despreciable!</u> 34-35	Traducción literal	作为一个低等的动物（轮回）	Aceptabilidad	Parcial
72	这是一个 <u>劫数</u> ，天旋地转，日月运行，在劫难逃 36	Destino catastrófico	It was our <u>inexorable fate</u> ; earth and sky were spinning dizzily, the sun and moon trading places. There was no escape. 793	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Parecía nuestro <u>destino inexorable</u> . El Cielo y la Tierra giraban a un ritmo vertiginoso, el sol y la luna intercambiaron sus posiciones. No había escapatoria posible. 74	Calco	不可逃避的命运	Aceptabilidad	Parcial
73	藏在村东 <u>土地庙</u> 里 36	El Templo de la Tierra	It's hidden in the <u>Earth God Temple</u> east of the village 805	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	Está escondido en el <u>Templo del Dios de la tierra.</u> 75	Calco	土地神庙	Aceptabilidad	Completa

74	难道那比蒙汗药还要峻烈千倍的孟婆忘魂汤，竟然对你没有作用吗？ 190	Elixir de la Vieja Meng que hace olvidar el alma	'Do you mean to say that <u>Granny Meng's amnesia elixir</u> , which is a thousand times more potent than knock-out drops, does not work on you?' 3626	Calco	Adecuación	Completa	¿Quieres decir que el <u>elixir de la amnesia de Abuela Meng</u> , que es mil veces más poderoso que las gotas adormecedoras, no funcionó contigo? 314	Calco	孟婆婆的遗忘汤药	Adecuación	Completa
75	你是不是没喝那汤就冲下了望乡台？ 190	Terraza desde la cual se mira a la tierra natal	'Did you go straight to <u>Homeward Terrace</u> without drinking it?' 3626	Calco	Adecuación	Completa	¿Fuiste derecho a la <u>Terraza del Hogar</u> sin beberlo? 314	Reducción	家乡台	Aceptabilidad (hacia TO y TM1)	Parcial
76	因为那望乡台上的孟婆汤，对我不起作用，否则我也如那些轮回中的芸芸众生一样，一碗汤灌下去，什么前生来世，都会忘却得干干净净。 213	/	/	omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
77	尽管我有不平凡的经历和洞察阴阳两界、横跨人畜两道的智慧 196	El mundo del yin y el del yang	In spite of my extraordinary experiences in the <u>worlds of light and darkness, that is, life and death</u> , my knowledge of both human and animal existences... 3748	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	A pesar de mis experiencias extraordinarias en los <u>mundos de la luz y de las tinieblas, es decir, de la vida y de la muerte</u> , de mi conocimiento de la existencia humana y de la existencia animal, ... 325	Traducción literal	光和阴暗的两个世界，也就是说，生的世界和死的世界	Aceptabilidad	Completa
78	谁跟谁结夫妻，是命中注定的 379	determinado por el destino	'your mother says that two people <u>are fated to be together</u> .' 6429	Transposición	Aceptabilidad	Completa	Tu madre dice que dos personas <u>están destinadas</u> a estar juntas. 555	Calco	注定	Aceptabilidad	Completa
79	有时又明白过来，知道阴阳异路，世事如烟，一切都与我这条狗没有关系了。 497	El yin y el yang son diferentes caminos	at other times, I understood that the <u>yin and yang were different worlds</u> , and that the affairs of the human world were unrelated to me, a dog. 8109	Préstamo	Adecuación	Completa	Otras veces comprendía que el <u>yin y el yang eran mundos distintos</u> y que los asuntos que son propios del mundo de los humanos no guardaban relación conmigo, un perro. 695	Préstamo	阴阳是不同的世界	Adecuación	Completa

80	这些，是老天爷送给每个人、每个动物的，你们人民公社无权独占！ 88	El señor Cielo	They were given to all people and animals by <u>the powers of heaven</u> , and you and your People's Commune have no right to monopolise them!' 1797	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Todo ello le fue entregado a todo el pueblo y a los animales por <u>los poderes del Cielo</u> , y tú y tu Comuna del Pueblo no tenéis ningún derecho a monopolizarlos. 156	Calco	上天的力量	Aceptabilidad	Parcial
81	这是老天爷早就安排好的，命该如此啊，怎么能躲得过呢..... 511		'Everything is determined by <u>fate</u> , and there's no way anyone can escape it.'8342	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Todo está determinado por <u>el destino</u> y no hay manera de escapar de él. 715	Calco	命运	Aceptabilidad	Pérdida
82	给俺一百呢，你就是观音菩萨下道场 526	Avalokiteśvara bodhisattva	But give a hundred, and you're the <u>Guanyin Bodhisattva</u> come to Earth. 8536	Préstamo	Adecuación	Completa	Pero si me dais un centenar, seréis <u>Guanyin Bodhisattva</u> , que ha regresado a la Tierra. 735	Préstamo	观音菩萨	Adecuación	Completa
83	让那白素素作证，她撩起衣襟遮着脸，一味痛哭，一言不发，把假事哭成了真事，把西门闹哭上了黄泉路。 27	El Camino del Manantial Amarillo	But when they called her up as a witness, she covered her face with her jacket, wailed tearfully, and said nothing, thus turning a lie into the truth and sending Ximen Nao straight down to <u>the Yellow Springs of Death</u> .612	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	Pero cuando la llamaron como testigo, ella se cubrió el rostro con su chaqueta, se echó a llorar amargamente y no dijo nada, convirtiendo así una mentira en verdad y enviando a Ximen Nao directo a <u>los Manantiales Amarillos de la Muerte</u> . 58	Calco	死亡的黄泉	Aceptabilidad	Completa
El folklore (cuentos folklóricos y literatura tradicional vinculada a ellos)											
84	后来我们还与一支踩高跷的队伍相遇，他们扮演着唐僧取经的故事	El monje de Tang en busca de los sutras budistas	After that we encountered a group of men on stilts who were re-enacting <u>the travels of the Tang monk Tripitaka on his way to fetch the Buddhist scriptures</u> .	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	A continuación, nos encontramos con un grupo de hombres subidos a unos zancos que estaba representando <u>los viajes del monje Tang Tripitaka en su búsqueda por encontrar las escrituras budistas</u> . 22	Traducción literal	唐三藏和尚寻找佛教经书的旅途	Aceptabilidad	Completa

85	扮孙猴子、猪八戒的都是村子里的熟人。7	El Mono Sun, el Cerdo Bajie	<u>His disciples, Monkey and Pigsy</u> , were both villagers. 190	Amplificación	Aceptabilidad	Parcial	<u>Sus discípulos, Mono y Cerdito</u> , eran paisanos de mi aldea a los que conocía. 22	Calco	他的徒弟们, 猴子和猪	Aceptabilidad	parcial
86	与西门闹有关的记忆汹涌而至, 四蹄踏雪, 可是千里龙驹啊 30	Caballo de dragón que puede correr mil li	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
87	要不是金龙, 我今天非死在这个小生魔王角下不可 108	El Demonio de Toro	If not for Jinlong, I'd have been dead meat on <u>that animal's</u> horns.' 2149	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Si no hubiera sido por Jinlong, me habría convertido en carne muerta bajo los cuernos del <u>animal</u> ... 188	Calco	那个动物	Aceptabilidad	Pérdida
88	如果他当了土匪, 势必是个杀人魔王 130	El demonio que mata	If banditry had been his calling, he'd have been a <u>king of slaughter</u> . 2562	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Parcial	Si hubiera ido por el camino del bandolerismo, habría sido <u>un rey de las matanzas</u> . 222	Calco	杀戮之王	Aceptabilidad	Parcial
89	但人一旦疯了, 头也就变硬了——这就是神话传说中的共工头撞不周山令天柱折地维缺的原因 257	Gonggong chocó contra el Monte Buzhou con la cabeza	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
90	月亮上那几支羽箭, 是远古时代那个因为女人发了疯的男人射上去的。270	El hombre quien se convirtió loco por una mujer en la antigüedad	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
91	像她这种家庭出身和社会地位的年轻姑娘, 就像月宫里的嫦娥一样高不可攀。278	Chang'e en el Palacio de la Luna	any young woman born into a family of such envious social status was as unattainable as the <u>Lady in the Moon</u> . 4950	Adaptación	Aceptabilidad	Parcial	Cualquier mujer joven nacida en una familia de una posición social tan envidiada era tan inalcanzable como <u>la Dama de la Luna</u> . 426	Calco	月中贵妇	Aceptabilidad	Parcial

92	他让我想到了《西游记》中的小妖红孩儿——那小子嘴巴一努，便有烈焰喷出——又让我想起了《封神演义》中大闹龙宫的少年英雄哪吒——那小子脚踩风火轮，手持点金枪，肩膀一晃，便生出三个头颅六条胳膊 328	El pequeño demonio Niño Rojo en <i>Viaje al Oeste</i> ; El joven héroe Nezha quien levantó alboroto en el Palacio de Dragón	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
93	就像传统京剧《白蛇传》开篇最浪漫的一场，化为美女的白蛇轻盈跳船那样。 362	Historia de la Serpiente Blanca	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
94	读者诸君一定记得《聊斋志异阿宝》中那个名叫孙子楚的书生，只为了阿宝小姐一句戏言，便毅然剃去自己的辮指。后又身化鸚鵡，飞到阿宝的床头。 535	/	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida

Cultura lingüística (refranes y metáforas)

95	你如果娶了屯西那个满脸麻子的苏寡妇，即便是当了玉皇大帝，又有什么意思！ 22	El Gran Emperador de Jade	If you'd married the pockmarked Widow Su from West Village, even being transformed into the <u>Supreme Daoist Jade Emperor</u> would not have been worth it. (495)	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	Si te hubieras casado con la viuda Su de la Aldea Occidental, cuya cara está marcada por las cicatrices de la viruela, aunque te hubieras transformado en el <u>Supremo Emperador de Jade Taoísta</u> , no habrías salido ganando. 47	Traducción literal	道教的玉皇大帝	Aceptabilidad	Completa
96	我没有说谎，向玉皇大帝保证 49	El Gran Emperador de Jade	But I swear to the <u>Jade Emperor in Heaven</u> that I am not lying. 1041	Amplificación	Aceptabilidad	Completa	Pero juro por el <u>Emperador de Jade que habita en el Cielo</u> que no estoy mintiendo. 95	Transposición	住在天上的玉帝	Aceptabilidad	Completa

97	把牛鬼蛇神押上来！ 134	Fantasmas y dioses de buey y de serpiente	Drag out the <u>ox-demons and snake-spirits!</u> 2658	Calco	Adecuación	Completa	¡Expulsemos a <u>los demonios del buey y a los espíritus de la serpiente!</u> 231	Calco	牛魔鬼和蛇灵魂	Adecuación	Completa
98	碰上您这样的生古角色， <u>天王老子</u> 也没脾气，天王老子都没脾气，我杨七有啥脾气？ 154	El señor Rey del Cielo	/	Omisión	Aceptabilidad	Pérdida	/	/	/	Aceptabilidad	Pérdida
99	我哥金龙在前雄赳赳，“ <u>四大金刚</u> ”两旁护卫气昂昂 155	los cuatro <i>Vajra</i>	With my brother valiantly leading the way, his ' <u>four warrior attendants</u> ' arrayed spiritedly around him 3079	Adaptación	Aceptabilidad	Pérdida	Mi hermano avanzaba con valentía, mientras sus " <u>cuatro sirvientes guerreros</u> " formaron animados a su alrededor. 266	Calco	四个战士随从	Aceptabilidad	Pérdida
100	我要让你知道老虎是从来不吃窝窝头的，我还要让你知道 <u>土地爷的鸡巴是石头的</u> 。222	La polla del Dios de la Tierra se hace con piedra	I'll teach you that a tiger does not survive by eating corn cakes, and that the <u>Earth God's pecker is made of stone.</u> '4075	Traducción literal	Adecuación	Completa	Te voy a enseñar que un tigre no sobrevive comiendo pasteles de maíz y que <u>la polla del Dios de la Tierra está hecha de piedra.</u> 353	Traducción literal	土地神的鸡巴是石头做的	Adecuación	Completa
101	土地爷爷的鸡巴是石头的，但 <u>土地奶奶的那话儿也不是泥巴</u> 。222	El órgano genital de la Diosa de la Tierra tampoco se hace con arcilla.	The Earth God's pecker may be made of stone, but <u>his female counterpart does not have a clay receptacle.</u> 4079	Traducción literal	Adecuación	Completa	La polla del Dios de la Tierra puede estar hecha de piedra, pero <u>su homólogo femenino no tiene un receptáculo de arcilla.</u> 353	Traducción literal	土地女神没有泥巴做的接收容器	Adecuación	Completa
102	<u>国要败，出妖怪啊</u> ！ 249	Cuando el país se va debilitando, emergerán los demonios	' <u>A demon emerges, the nation submerges!</u> '4581	Traducción literal	Aceptabilidad	Parcial	¡ <u>Un demonio emerge y la nación se sumerge!</u> 395	Traducción literal	妖怪出现，国家沉没	Aceptabilidad	Parcial
103	老天爷，你这次开了眼了，我陈大福有了接续香火的了 158	..	<u>The old man in the sky</u> has opened his eyes, finally, and Chen Dafu now has an heir.3154-3158	Calco	Adecuación	Completa	<u>El anciano que está en los cielos</u> por fin ha abierto los ojos y Chen Dafu ahora tiene un heredero. 273	Transposición	天上的老人	Adecuación	Completa
104	老天爷哪，我哥是要用一牛之力，牵拉西门牛的鼻子啊。 184	..	<u>My god</u> , he's going to pull Ximen Ox by the nose with the strength of his mother. 3570	Equivalente acuñado	Aceptabilidad	Pérdida	<u>Dios mío</u> , va a tirar del buey Ximen del hocico empleando la fuerza de su madre. 307	Calco	我的上帝	Aceptabilidad	Pérdida

*Hemos excluido los casos en los cuales los culturemas en el TO, la traducción del TM1 y la del TM2 son idénticos para evitar repeticiones. Por ejemplo, aunque aparece más de 50 veces la palabra *yanwang* 阎王, en esa tabla solo ponemos un caso. Sin embargo, si la expresión es *yanwang laozhi* 阎王老子, será un caso aparte.