



**VNIVERSIDAD D SALAMANCA**  
**FACVLTA D FILOLOGÍA**  
**GRADO EN ESTVDIOS D ASIA**  
**ORIENTAL**

**TRABAJO FIN DE GRADO:**  
**LA NOVELA DE POSGUERRA EN TAIWÁN: TRADUCCIÓN**  
**Y ANÁLISIS DE DOS CAPÍTULOS DE “AZUL Y NEGRO” DE**  
**WANG LAN**

Marc Aura Rodrigo  
Dirigido por Prof. Doc. Teresa Inés Tejeda Martín  
2021



**Grado: Estudios de Asia Oriental**

**Asignatura: Trabajo Fin de Grado**

**Apellidos: Aura Rodrigo**

**Nombre: Marc**

### Instrucciones:

1. Inserte sus apellidos y nombre en el espacio superior. Guarde este archivo Word también con sus apellidos y nombre (por ejemplo, Álvarez Pérez Ana).
2. Escriba en este documento lo que se le pide en el enunciado "Tarea a realizar".
3. No borre la "Declaración personal de no plagio" ni el enunciado de esta prueba.

#### Declaración personal de no plagio

**1. Tengo conocimiento de que plagiar supone usar el trabajo de otro y presentarlo como propio, y de que constituye una infracción de los derechos de propiedad intelectual.**

**2. Declaro que lo que aquí presento es fruto mi propio trabajo.**

**3. No he permitido, y no permitiré, que nadie copie mi trabajo con la intención de hacerlo pasar como su propio trabajo.**

*N.B.-- Todos los trabajos entregados a través del campus virtual Studium podrán ser analizados con el sistema antiplagio de la Universidad de Salamanca.*

### Tarea a realizar:

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Cras commodo ultricies ornare. Integer placerat turpis a porta vehicula. Nunc lobortis eros non tortor consequat, in vulputate nunc consectetur. Curabitur venenatis et urna et mattis. Integer et nisl dui. Mauris eleifend porttitor mi quis mattis. Donec sapien elit, malesuada quis commodo vitae, ultrices et lectus.

Trabajo fin de grado

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE TRABAJO	2
3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN	4
a) El autor y su obra	4
b) Traducción	6
c) Análisis	15
i) Estilo y lenguaje	15
ii) Gramática, sintaxis y estructura de las oraciones	16
iii) Nombres propios	20
iv) Elementos históricos	21
1. Calendario	21
2. Topónimos	21
v) Elementos culturales	21
1. Citas	21
2. Cánones de belleza y papel de la mujer	22
3. Vestimenta	24
4. Matrimonio	25
5. Ópera china	27
6. Términos familiares	30
vi) <i>Chengyu</i> y expresiones	30
4. CONCLUSIONES	33
5. BIBLIOGRAFÍA	35
6. ANEXO	37

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a las cinco personas que han hecho posible este trabajo: a mi tutora Teresa Inés Tejeda Martín por todo el apoyo y su guía, por haber aceptado dirigir este trabajo y acompañarme en el proceso de aprendizaje; a Juan José Zamora Sánchez, amigo y persona de gran sensibilidad lingüística y literaria por sus recomendaciones de estilo e ideas; a Wen Qian Wei 文茜薇 y Huang Yu-fang 黃愉芳 de la Universidad Nacional de Taiwán 國立臺灣大學 por sus consejos, el haber compartido conmigo sus conocimientos sobre Literatura taiwanesa y por la ayuda con las dudas surgidas a la hora de traducir un idioma tan distinto del español como es el chino mandarín y; por último, a Hung Li-ching 洪莉晴 por su apoyo tanto académico como personal, sin quien ni este trabajo ni mi estudio de la cultura y las lenguas del mundo sino-hablante hubiese sido posible.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en la traducción de los dos primeros capítulos de la novela *Azul y negro* 藍與黑 *Lan yu hei* del autor taiwanés 王藍 Wang Lan, acompañada de un análisis de esta. El objetivo de este trabajo es, pues, acercar al lector hispanohablante a la literatura contemporánea taiwanesa mediante la traducción de una de sus obras más relevantes, el desglose y exposición de las dificultades encontradas durante el proceso de la traducción y cómo se han resuelto, y ayudar a abrir camino en la disciplina de los estudios taiwaneses más allá de Estados Unidos o del propio Taiwán.

Hay diversos motivos por los cuales se ha elegido este tema a la hora de realizar el trabajo: en primer lugar, por la estrecha relación que la filología y los estudios literarios guardan con la disciplina de la traducción, disciplinas que con la sobre-especialización se vieron separadas la una de la otra, pero que de nuevo con los acercamientos académicos más interdisciplinarios vuelven a trabajar codo con codo. En segundo lugar, el interés personal del autor en la historia y literatura contemporáneas de la región de Asia Pacífico, así como en la formación de las llamadas “culturas nacionales” y su relación con la modernidad. Y en último lugar, la escasa difusión que tiene el estudio académico de la isla de Taiwán más allá de la política internacional o el bajo interés que este suscita al ser considerado en muchas ocasiones una rama secundaria dentro de los estudios chinos. Tras la experiencia en el extranjero en una de las universidades líderes de dicha isla y su consecuente contacto con este campo de estudio el autor decidió tratar de aportar su pequeño grano de arena y llevar lo aprendido a un ambiente y ubicación diferente, de ahí la elección.

El trabajo se plantea en cuatro apartados principales: el marco teórico y la metodología de trabajo, donde se explica los procedimientos seguidos para su realización, así como una introducción a la traductología y otras ramas de estudio a las que ha sido necesario recurrir. El segundo capítulo consta de una introducción a la obra, vida y estilo del autor, así como al concepto de Literatura taiwanesa junto a la propuesta de traducción. En tercer lugar, el análisis donde se exponen y se resuelven todas las dificultades aparecidas durante este ejercicio y, finalmente, las conclusiones a las que el autor ha llegado. Asimismo, al final del trabajo se ofrecen ambos capítulos en versión original como anexo.

## 2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

En este apartado se ofrece una definición sobre conceptos claves sobre el ejercicio de la traducción, así como se explica el proceso que ha seguido el autor para la elaboración del trabajo. La traducción es, pues, en palabras de Ramírez Bellerín:

una reformulación especializada en la cual la analogía intrínseca a toda respuesta opera no sólo entre unidades lingüísticas, como en los actos del habla, sino también en un contexto formado por los referentes de la propia situación y la capacidad del individuo para captarlos, en función de sus conocimientos: es una actividad tanto lingüística como extralingüística en cuyo transcurso la analogía trasciende los niveles gramaticales para adentrarse en los referentes retóricos, textuales y situacionales. (Ramírez Bellerín, 2004, 26)

Para conseguir un resultado satisfactorio en el ejercicio de esta disciplina el traductor no sólo debe controlar ambos sistemas lingüísticos, sino que también requiere conocimientos semióticos sobre ambas culturas con tal de encontrar los elementos que se corresponden, así como los que carecen de equivalente y que en muchas ocasiones son desconocidos para el lector en la lengua de traducción:

The translator, then, first reads/translates in the SL and then, through a further process of decoding, translates the text into the TL language. In this he is not doing less than the reader of the SL text alone, he is actually doing more, for the SL text is being approached through more than one set of systems (Bassnett, 2002, p.86)

Ese en este contexto donde surge el problema de la fidelidad, la identidad y la equivalencia en el texto traducido:

In the discussion of equivalence (see p.30-6) it was shown that any notion of sameness between the SL and TL must be discounted. What the translator must do, therefore, is to first determine the function of the SL system and then to find a TL system that will adequately render that function. (Bassnett, 2002, p.123).

Así la tarea del traductor no es solo la de transmutar el texto en la lengua original a un equivalente literal en la lengua de traducción, sino que es necesario decodificar el lenguaje y reconstruirlo de la forma que mejor cumpla; en primer lugar, su función comunicativa, sin que esto implique la pérdida de todos los y; en segundo lugar, de la manera que más se adecue al texto original. Si bien, es imposible recrear con exacta fidelidad el texto original hay que tratar de recrear un equivalente. Esto es a lo que Nida llamó *dynamic equivalence*:

Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose. (Nida, 1982, p. 24)

Además de consultar literatura sobre traducción también ha sido necesario acceder a fuentes de otras disciplinas como la historia, la antropología, la literatura comparada o los estudios de género no para vencer las dificultades idiomáticas que presenta intrínsecamente la traducción entre dos idiomas tan distintos como el chino mandarín y el castellano, sino para poder aprehender el texto en su totalidad sin dejar de lado ninguno de los matices culturales como de las diferencias históricas dentro del propio idioma original como en su transposición al idioma al que se ha traducido.

Para realizar este trabajo, dada la falta de formación específica en la disciplina el autor empezó por la consulta bibliográfica respecto a los aspectos fundamentales de la traducción. En segundo lugar, se llevó a cabo la traducción de el texto elegido con la ayuda de diccionarios en distintos idiomas y en las situaciones donde las dudas no podían ser resueltas a través de este método se consultó no a cualquier nativo, sino a aquellos con formación académica especializada en filología china. En último lugar, se acudió a fuentes secundarias sobre el autor, guías de estilo y manuales, propuestas o recomendaciones para técnicas de traducción y transcripción de nombres y términos del mandarín al español. Para esto, uno se ha apoyado principalmente en los trabajos de veteranos en la traducción del mandarín como Rovira-Esteva, Casas-Tost o Ramírez Bellerín, todas voces reconocidas y con años de experiencia en este campo.

### 3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN

#### a) El autor y su obra

Wang Lan nace en Tianjin el 3 de septiembre de 1922. Su padre Wang Zhuming fue el primer empresario en establecer una fábrica de textiles en el norte de China. Dado su estatus económico, el autor pasó sus primeros años de vida ajeno a los problemas sociales y políticos del país. Estuvo expuesto a un ambiente internacional desde muy temprano, ya que no sólo Tianjin estaba ocupada por distintas potencias extranjeras, sino que hasta que cumplió quince años estuvo viviendo en la concesión inglesa. Wang Lan desde pequeño cultivó dos intereses: actuar y la pintura (Chen, 2016), aún así su padre frustró su sueño de convertirse en artista de ópera, pero lo motivó a seguir con la pintura. Tras el estallido de la Segunda Guerra Sino-japonesa, en 1941 se desplaza a una de las zonas controladas por el gobierno nacionalista y se inscribe en la Universidad del Suroeste de China en Kunming para estudiar Ciencias políticas. Su estatus económico y su entorno lo acercaron a sectores más conservadores, lo que en última instancia lo llevó en 1949, junto al gobierno de Chiang Kai-shek, a exiliarse en Taiwán.

Trabajó como periodista, aunque más tarde se dedicaría a la escritura y la enseñanza. Ya retirado, dedicaría la mayor parte de su creación artística a la pintura, retratando múltiples escenas y personajes propios de la ópera china, su otra gran pasión. Durante la década de los 60 fue enviado junto con otros escritores como Pai Hsien-yung al extranjero para dar conferencias acerca de la literatura china. En 1964 se marchó a Estados Unidos donde pasaría siete años visitando amigos e impartiendo clases y conferencias en distintas universidades. Finalmente, el 9 de octubre de 2003 Wang Lan moriría en un hospital de Taipei a causa de un cáncer.

Nunca fue un estudiante destacado y mucho menos se interesó por la literatura hasta sus últimos años de instituto. Más tarde, durante la guerra contra Japón, cautivado por el mensaje nacionalista y los movimientos de literatura de resistencia decidió participar activamente en el circuito literario de entonces, llegando incluso a ganar el premio de la Asociación de Resistencia contra Japón de Escritores y Artistas Chinos. En 1951 fundó con otro escritor la revista *Wentan*<sup>1</sup>, la cual defendía la doctrina del arte por el arte y la literatura pura. Esta revista también sirvió como canal de difusión de la “literatura de guerra”. En 1953 funda la Editorial Rojo y azul<sup>2</sup> donde publicaría la mayoría de sus obras y que estaría en activo hasta su muerte.

---

<sup>1</sup> 文壇

<sup>2</sup> 紅藍出版社 *Honglan chubanshe*

*Azul y Negro* fue publicada primero por fascículos en *Diario mensual de las mujeres de China*<sup>3</sup> en 1953 y más tarde en Rojo y azul en su versión definitiva en 1958. En palabras de Owen (2011) *Azul y negro*, publicada en 1958 fue una de las novelas más populares en el Taiwán de postguerra. En 1966 fue llevada al cine y también a la televisión.

Si bien la historia principal trata del romance entre Tang Qi y Xingya, la obra está impregnada de un sentimiento de nostalgia sobre la madre patria dejada atrás por el bando republicano exiliado en Taiwán. Es una obra enmarcada dentro de la corriente de la “literatura anticomunista” que fue especialmente popular ya que:

In light of GMD cultural policy, it is understandable that works that looked to the lost homeland were lauded. It is important to keep in mind, however, that writing about nostalgia and condemnation of communism should not necessarily be regarded as prompted by slavish conformity to the official ideology, but rather as a natural outgrowth of the writers’ personal experiences of wars and diaspora. Their works constitute a kind of “scar literature” that grew out of political turmoil and historical trauma. At their best, these works go beyond political correctness and achieve considerable artistry (Owen, 2011, p616).

Sin embargo, desde los años 70 y con el surgimiento de los movimientos nativistas en Taiwán, así como la democratización y la apertura el valor y la popularidad de estas obras fue menguando, llegando incluso a ser criticada arduamente por las figuras más importantes dentro de los estudiosos de las letras en la isla:

En su obra ‘Panorama de la historia de la literatura taiwanesa’ Yeh Shih-tao expresa que los autores provenientes del continente monopolizaron los círculos literarios del momento. La mayoría de ellos siguieron las directrices de propaganda del partido nacionalista para la creación de sus obras, por lo que la calidad artística de estas no era muy alta. Yeh Shih-tao también llama a la “literatura anticomunista” literatura del “partido nacionalista y por tanto vacía” (Chen, 2016, p40).<sup>4</sup>

Recientemente, estas obras han vuelto a ser puestas en valor y se ha retomado su estudio en las distintas facultades y centros especializados en literatura taiwanesa tanto dentro de la isla como en el extranjero gozando así de una mejor salud. Con el presente trabajo el autor pretende introducir el campo de estudio de la literatura taiwanesa desde la disciplina de la filología y la traducción al público hispanohablante.

---

<sup>3</sup> 中華婦女月刊 *Zhonghua Funü Yuekan*

<sup>4</sup> 如葉石濤在《台灣文學史綱》中，就認為此時的文壇由大陸來台灣作家所把持，大批配合黨國宣傳的產品及政策下的產物，藝術價值不高。葉石濤並把「反共文學」稱為「白色而荒涼」的文學。

b) Traducción

*Azul y negro*

I

Una persona que sólo se enamora una vez en la vida es muy afortunada. Desafortunadamente, yo me he vuelto a enamorar una vez más.

II

La primera vez que oí mencionar el nombre de Tang Qi por mi familia yo tenía quince años. Aquellos a los que llamo mi familia son mi tía paterna, mi tío, mi primo mayor y mi prima, yo nunca tuve mi propia familia.

Al día siguiente de dar a luz, mi madre murió a causa de una infección. No conservo ni el más mínimo recuerdo sobre ella; ni su cara, su forma de moverse o su voz. Mi padre fue soldado. En 1922, se unió al presidente Sun Yat-sen en la primera ofensiva contra el Norte, donde murió en el asalto a Ganzhou. Por aquel entonces yo acababa de cumplir dos años. Nací en el Sur, poco después de nacer me enviaron a casa de mi tía paterna en Tianjin para que me criara. Después de que mi padre diese su vida por la patria mi destino estaba decidido: tendría que quedarme por un largo tiempo en el Norte junto a ella.

Durante mi más tierna infancia y mi niñez, mi tía fue una importante figura materna. Mi tía tuvo un hijo y una hija, y nunca noté que los tratara ni un poco diferente a mí. Hasta que no empecé el primer año de la primaria no me di cuenta de que mis primos y yo teníamos apellidos distintos, ellos dos se apellidaban Ji, mientras que yo me apellidaba Zhang. Empezó a parecerme raro que nuestra familia tuviese dos apellidos. Le pregunté a mi tía y me dijo que en realidad nosotros éramos de la misma familia porque ella también se apellidaba Zhang. No obstante, ella no aguantaba que yo siguiese intentando llegar al final del asunto, lo que la llevó a explicarme con más detenimiento la relación entre nosotros dos. Esto, contrario a lo que se pueda pensar, ni me atormentaba ni me angustiaba, más ver a mi tía llorando desconsoladamente mientras hablaba de la historia de mi pasado, hizo que no pudiese aguantar y que yo también me echase a llorar. A partir de ese día empecé a llamarla “tía”; antes siempre la había llamado “mamá”. Aún así, por costumbre a menudo cuando la llamaba me salía gritar “mamá”. Con mucha inocencia y confusión le pedí a mi tía que me prometiera que tendría el mismo apellido que mis primos, Ji. Mi primo Chenya era el mayor, mi prima Huiya la segunda, y yo

Xingya el tercero, desde pequeños siempre había sido así. Mi tía no estaba de acuerdo y me dijo:

—Alguna vez lo he pensado, pero de ser así le estaría faltando el respeto a tus padres, a fin de cuentas, eres la última generación de la familia Zhang.

Aunque continuaba disfrutando de una vida cómoda en casa de mi tía, una vida delicada e inexplicable, desde que descubrí que tenía otros padres biológicos, aunque ya habían dejado este mundo, poco a poco y con la edad, una profunda tristeza fue tomando forma en lo hondo de mi corazón.

El año que cumplí los trece y aprobé el examen para entrar en la secundaria mi tía me preparó una habitación para mí solo. Había conservado un retrato de mis padres, y lo colgó en el cuarto cuando me instalé. A veces lo contemplaba hasta quedarme en blanco, o apenas sin darme cuenta, le dirigía unas palabras. Me parecía que mi padre era muy guapo y valiente, y que mi madre era muy guapa y gentil; incluso sin percatarme empecé a compararlos con mis tíos. En secreto pensaba: “¡Mis padres son mucho mejores que mis tíos!”. Aunque en seguida me parecía que estos juicios no eran justos, ya que nunca había recibido el cuidado de mis padres, sin embargo, no hubo manera de evitar que este tipo de pensamiento volviera a aparecer.

Parecía que mi tía tras haber descubierto el secreto que escondía en mi corazón empezó a estar encima de mí más a menudo y a tratarme con más cariño que antes. Cuando les daba algo a mis primos, no sólo me daba de lo mismo a mí también, sino que me daba algo mejor. El año que cumplí los quince, cuando se estaba concertando el matrimonio de mi primo con la señorita Gao, mi tía me llamó y cogiéndome la cabeza me dijo:

— Chico, no pienses que sólo me preocupo por tu primo, sufro igual por ti que por él, pero él ya tiene diecinueve años, y tú aun tienes quince, por eso estoy centrada en su matrimonio. Espera un par de años más, entonces te buscaré una buena mujer.

—Tía, ¿qué dices? - le respondí -. ¿Por qué debería pensar eso? ¡Jamás he pensado en nada que tenga que ver con mujeres!

—No es eso, chico - mi tía continuó - siempre os he comprado nueva ropa, cosas nuevas y os he dado lo mismo. Ahora que le he concertado un matrimonio a él, pero no a ti, no me siento tranquila. ¡Ya lo había hablado con tu tío, concertaros un matrimonio a los dos, una misma boda, pero me llamó loca, dijo que los tiempos había cambiado y que los matrimonios de chicos de quince años son el objeto de burla y cotilleo de los demás!

Después de esto dejé de darle vueltas. No obstante, puedes estar tranquilo mi niño, confío en que en el futuro podré encontrarte una mujer mejor que la señorita Gao para casarte.

No supe qué decir, entonces no entendía realmente el valor de una esposa. Si mi tía le compraba un par de zapatos nuevos a mi primo y a mí no, quizás me podría poner triste. Aún así, no tenía ningún tipo de resentimiento porque a él le buscara una esposa y a mí no. Al ver que no respondía, emitió una risita y me guiñó un ojo:

—¿Qué? ¿Aún eres un niño que se hace pis en los pantalones? Cuéntame, ¿qué tipo de chicas te gustan?

—No lo sé - respondí de forma estúpida -.

—¿Cómo que no lo sabes? - mi tía decía riéndose como si jugara conmigo -, déjame adivinar, seguro que te gustan con los ojos grandes, doble párpado, las cejas finas como una hoja de adelfa, una boca del color del cerezo, el puente de la nariz alto y la piel blanca y limpia ¿Me equivoco? ¿Me equivoco o no?

—Sí, sí, ¡sólo que no tenga los pies vendados!

Tras escuchar esto me agarró y tiró de mí, me dio un beso en la mejilla y me dejó ir.

Mi tía como mujer estaba muy centrada en el asunto del matrimonio. Al fin y al cabo, los matrimonios a través de las palabras de las casamenteras y de las órdenes de los padres. Aunque mi tía tenía costumbres de occidentales, era una persona medio-moderna, medio-antigua; no aprobaba completamente el “amor libre”. Así, mis tíos habían decidido concertar el matrimonio, pero a parte de la celestina, también debían estar los dos involucrados en el compromiso para ver que pensaban el uno del otro. Esto era el llamado “acuerdo cara a cara”. Mi primo, a pesar de no hablar mucho, sabía lo que quería y tenía el listón muy alto. Todos lo acompañamos a ver a muchas candidatas. Cuando mi tía, mi prima o incluso yo pensábamos que la candidata era buena, él, por el contrario, no paraba de mover la cabeza de lado a lado como gesto de rechazo. La última vez, y la definitiva, dos intermediarios, Chen segundo y Liu tercero trajeron la fotografía de la señorita Gao, de una belleza exquisita. Toda la familia se animó a salir junta para conocerla, a tratar de concertarle el matrimonio otra vez. La ubicación elegida para el encuentro fue el teatro más grande de Tianjin de aquel momento: El Gran Teatro de Artes Escénicas de la Llanura Central.

En la familia de mi tía todos eran unos entusiastas del teatro. A partir de los 5 años me empezaron a llevar a mí también. El tranvía azul llegaba hasta el Gran teatro Beiyang,

que estaba en la concesión francesa de Tianjin. El verde llegaba hasta el Gran Teatro Tianhua. Normalmente íbamos a los dos, aunque más a Tianhua, ya que era más barato y uno podía beber té y comer pipas mientras disfrutaba de la obra. Incluso se popularizó el gritar durante las escenas más emocionantes (el público en Tianjin estaba acostumbrado a esto), y a parte se podía disfrutar de otra escena: el público armaba un gran revuelo lanzando pañuelos desde el palco y el patio de butacas, desde la primera hasta la última fila, cubriéndolo todo especie de nevada de pañuelos blancos. En el aire estos se arremolinaban, mientras que eran empujados, lanzados y atrapados sin cesar, dibujaban formas preciosas, creando en su punto más álgido algo imparable (¡que desastroso podía llegar a ser para el público si le caían encima!). Luego todo el mundo disfrutaba de un manjar emitiendo un sonido de satisfacción cada vez que se llevaban un pedazo de comida a la boca.

La compañía estaba compuesta por Zhao Meiyong que llevaba desde hace mucho tiempo siendo la villana principal, siempre ataviada de negro y con el que hacía de anciano venerable Liang Yiming, con el cual era difícil quedarse sentado y prestar atención, sin embargo, me sentía atraído por los discípulos del veterano actor Shang Heyu, llamados Zhu Xiaoyi y Zhang De, que interpretaban los papeles de guerreros en estos dramas. Me encantaba su representación de *El gallo de hierro*. Más tarde, a medida que me iba haciendo mayor, me fui aficionando a las obras con el anciano venerable como protagonista.

Muchas veces, al salir de clase los viernes a mediodía me iba con mis primos a un restaurante del mercado de Tianxiang, el Wenli. Siempre pedíamos una comida simple: fideos con sopa o tallarines fritos, luego la guardábamos en la mochila e íbamos a la zona de Tianhua a ver representaciones teatrales desde la una cuando eran anunciadas por el sonido del gong, hasta las seis cuando terminaban, y ya contentos marchábamos a casa. Habíamos conseguido que mis tíos nos dejaron hacer esto. Mi prima se lo dijo así: “Ir al teatro ayuda a que los niños entiendan qué es la piedad filial, a ser íntegros y lo que es la virtud.”

A mi tía le encantaban las obras que se representaban en Tianhua, sobretodo *Los generales de la familia Yang*, *Los caballos de crines rojas*, *El viaje al Oeste* y la representación anual durante el día de los enamorados de *Los amantes del cielo*. Mi tío en cambio siempre que tenía ocasión criticaba las representaciones de *El viaje al Oeste* y *Los amantes del cielo* por ser de estilo sureño y de carácter humorístico. Mi tío admiraba especialmente el buen canto, como el de Lei Xifu, Tan Fuying, Xi Xiaopo o Ma

Lianliang... (una vez nos llevó a toda la familia a Beiping<sup>5</sup> a escuchar la representación de Yu Shuyan de *Asalto al fuerte Taiping*), estos famosos actores nunca habían actuado en Tianhua, a veces actuaban en Chunhe, donde habíamos ido a verlos. Por aquel entonces a quienes más admiraba era a la compañía de teatro Fulian Chengke de Beiping y la Academia de Ópera China que actuaba en Chunhe. Muchos años más tarde aún me es incapaz olvidar el nombre de aquellos jóvenes actores y sus papeles: el guerrero Fu Dexie, la guerrera Song Dezhu, los ancianos venerables Wang Helin, Li Hezeng y los Cuatro jades, las doncellas Bai Yuwei, Hou Yulan, Li Yuru y Li Yuzhi. Aún recuerdo su bella imagen de aquel tiempo. Íbamos muy poco al Teatro de la Llanura Central (recuerden que fuimos una vez a disfrutar de la actuación de Wang Youchen como Lian Yingzhai). Teníamos nuestros motivos para no ir: estaba en la concesión japonesa que detestábamos y las entradas eran más caras. No obstante, el *atrezo* y la ambientación estaban muy conseguidos y los asientos eran anchos. Antes de que llegasen los japoneses y establecieran sus cines este era uno de los teatros más populares.

Mi primo para su primera cita eligió reservar en este teatro, por aquel entonces el más glamuroso y espléndido de todo Tianjin. Los Ji y los Gao nos sentábamos por separado en los dos palcos más cómodos de las primeras filas, los cuales mostraban un aire verdaderamente solemne y refinado. Ese día mi primo llevaba un traje de corte europeo. Mi tía también se había pasado toda la mañana arreglándose. Mi prima se añadió tanto rojo y verde con el maquillaje que parecía una novia. Yo en cambio había decidido llevar un conjunto más tradicional: una túnica larga que se cerraba sobre un lado, una chaqueta que me llegaba hasta la cintura, acolchada, abotonada por delante, de estilo manchú y un sombrero con un pompón rojo. Pensé para mí que solo me faltaba pintarme un bigote fino, de dos trazos, uno a cada lado para parecerme a un señor mayor. En un principio mi tía también quiso que mi primo se arreglara así, pero se negó; yo siempre fui más obediente que él. Nuestra familia y la familia Gao estaban en palcos contiguos. Las casamenteras presentaron una familia a la otra: aquel día conocí a la señorita Gao, su madre y a sus hermanos mayores y pequeños.

Aquella vez sobre el escenario estaba como actor principal masculino Wang Shaolou, y como actriz principal femenina Hu Pilan, muy populares en aquel momento en Tianjin por los papeles que mejor interpretaban juntos en *Los cuatro niños en la búsqueda de su madre*. A veces miraba lo que pasaba arriba del escenario, y otras lo que

---

<sup>5</sup> Antiguo nombre de Pekín antes de convertirse en la capital de China.

pasaba bajo de este, ambas escenas tenían el mismo interés para mí. Mi tía hablaba con la señora Gao, las hermanas pequeñas a veces intercambiaban un par de frases de cortesía, pero mi primo y la señorita Gao al final no mantuvieron conversación alguna. La mirada de la señorita Gao estaba puesta en el escenario, contemplaba a Yang cuarto hijo, a la princesa de Tiejing, a la madre del emperador, al rey Yu, a Yang sexto hijo, a Yang Zongbao y a los valientes del reino. Mi primo, por el contrario, miraba de un lado a otro sin parar, haciendo realidad la “primera vista” de la cita. Le di un toque con la mano:

–Primo, ¿qué tal estás?

–Bien.

–¡Ja ja, felicidades! -hice una mueca graciosa y di un pequeño grito.

–¿Quééé? - dijo moviendo la cabeza de lado a lado - ¡He dicho que Yang Zongbao canta muy bien!

Mi tía, mi prima, yo y el resto de la gente a excepción de la señorita Gao empezamos a reír.

Después de llegar a casa, mi tía y mi prima dijeron que la señorita Gao era muy buena. Mi primo también dijo entre balbuceos que era mucho mejor que las otras de las veces anteriores. Además de eso las celestinas no pararon de vanagloriarse de su buen trabajo, que si eran una pareja ideal (porque las familias tenían un mismo estatus) y eran un genio y una belleza para la envidia de los demás, que si era un designio del cielo y que estaban deseando que enseguida se intercambiaran los regalos de compromiso y se casaran. Sin embargo, ¿pensarían la señora y la señorita Gao que mi primo era el adecuado? ¡Aún no se sabía! Las casamenteras alardeaban abiertamente y nos aseguraron que con su pico de oro harían que todo esto llegaría a buen puerto.

Todo este asunto del matrimonio salió realmente bien. El último paso también se había dado. Lo último fue la partida de nacimiento y el acuerdo entre las dos partes. No es que todo marchara sobre ruedas, sino que el resultado de eso es que tendrían buena fortuna. Ahora, había que consultar el calendario lunar, preparar los regalos de compromiso, elegir un día propicio para casarse, e intercambiar tarjetas “¡Dásela! ¡Dásela!” Ese día toda la familia de mi tía rebosaba de alegría, y yo no era ninguna excepción. Desde buena mañana vino a casa un cocinero de la zona sur que habían contratado para guisar; mis tíos habían invitado a sus amigos y familiares a un banquete al mediodía. Por la mañana estuvieron ocupados mandando y recibiendo los regalos de compromiso. Vi a mi primo llevar la invitación de boda con la genealogía familiar y su certificado de nacimiento, junto con una caja con las ocho grandes ofrendas, en cuyo

interior había separados: una piedra para moler tinta para la caligrafía, telas, un juego de cuatro piezas de oro (unos pendientes, una cadena, un brazalete y un anillo), las del matrimonio, un molde de madera para hacer pasteles con el carácter de felicidad grabado y un amuleto de jade con forma de S. En la cabeza llevaba un sombrero ancho con hojas de loto, una túnica larga que se cerraba sobre un lado de color morado, con un cinto rojo y botas. Con paso firme se dirigió a llevar las ofrendas a casa de la novia. Mi tía me dijo: –En el futuro, cuando te cases, también te procuraré un traje así.

No mucho más tarde, pude ver un grupo vestido de la misma manera venir desde la casa de la novia a entregar las ofrendas. Salí corriendo a la puerta a echar unos petardos para dar la bienvenida. Los regalos eran más o menos igual que los que acabábamos de mandar a casa de la novia. No obstante, había más hombres llevando sombreros y calzado para los ritos, traían los *Cuatro tesoros del estudio*<sup>6</sup> y adornos florales gigantes con la forma de los caracteres de fortuna, lealtad, longevidad y felicidad. Una vez que mi tía les indicó donde dejarlos se giró hacia mi prima y dijo:

–Las ofrendas de la familia Gao son excelentes. Espera al día en que te pidan la mano, tu madre te preparará algo mejor.

–Mamá, ¿por qué siempre dices estas cosas? ¡No quiero tener nada que ver con vosotros!  
-la cara de mi prima se puso roja y se marchó avergonzada.

Vinieron muchos invitados a felicitarles. El salón y el comedor de mi tío estaban abarrotados, nunca hubiese imaginado que cupiesen tantas mesas. Los invitados de parte de la novia fueron llevados a las habitaciones de mi tía y mi prima a comer, donde también había mesas separadas. Mi tía decía que en la primera vez que los novios se conocían podía entender que no llevara el traje tradicional chino, pero en un día tan importante y tradicional como el de hoy, no se podía descuidar ni un detalle.

Todos estuvieron alborotados durante el día entero, sin embargo, no se pudo ver a ningún miembro de la familia Gao por allí en ningún momento. Por supuesto la señorita Gao no había aparecido tampoco. Más tarde me enteraría de que, según las viejas normas, en el día de la pedida de mano las dos partes no tienen permitido verse.

Desde aquel momento, la señorita Gao se convirtió en la prometida de mi primo.

La señorita Gao era una joven tranquila, elegante y taciturna. “Las mujeres tienen que ser así”, decía mi tía como alabanza a la prometida de mi primo. Desde el día de la

---

<sup>6</sup> Estos son: 筆 *bi* 墨 *mo* 紙 *zhi* 硯 *yan* o; pincel, tinta, papel y barra de tinta.

pedida de mano mi tío estaba muy animado, totalmente ensimismado con su prometida. Como versa el dicho “De rodillas ante una falda de color granate”<sup>7</sup>. Mi prima y la señora Gao habían coincidido en la escuela, pero no habían ido nunca juntas a clase. Aún así, debido a su nueva relación de parentesco las dos empezaron a parecer muy cercanas. La familia de la señorita Gao también pertenecía al modelo de medio moderna, medio tradicional. La señora Gao llevaba el hogar y había educado a sus hijos de forma muy estricta, con las normas del pasado, pero sin pasarse de anticuada. Por ejemplo, no aceptaba de ninguna manera que su hija viniera a casa de mi primo antes de casarse, sin embargo, él podía ir a su casa a verla una vez cada una o dos semanas. Mi primo nos había dicho a mi prima y a mí que ya le había dado permiso para hablar con la señorita Gao por carta, aunque cada carta tenía que pasar por las manos de la señora Gao antes. La señora Gao había estudiado los *Cuatro libros* y los *Cinco clásicos*<sup>8</sup> y era una mujer culta. En el caso de que se escribieran algo muy íntimo o un poco bochornoso, podrían reprenderles por la carta o podría ser requisada. Más tarde lo entendí; como mi prima había estudiado en la misma escuela que ella muchas veces hacía de intermediario de las cartas amorosas que no cumplían los estándares de la señora Gao.

Cada vez que mi primo iba a su casa de su prometida siempre nos llevaba a mi prima o a mí consigo. A veces mi prima y yo nos quejábamos: no nos gustaba ir de “sujeta velas” o ir para quedarnos al margen, sin embargo, mi tía decía que no estaba bien que mi primo fuese sólo. Además, la señora Gao había expresado repetidamente que mi prima o yo teníamos que acompañar siempre a la pareja de prometidos, esa era la forma más apropiada (decente). Especialmente cuando a la pareja le apetecía salir a ver una película, a pasear en el jardín de Beining o al estanque del Dragón azul a dar una vuelta con un bote, si mi prima o yo no íbamos, no había manera de que obtuviese la “aprobación” de la señora Gao.

Mi prima y yo estábamos dispuestos a ir a casa de los Gao. Primero, la señora Gao hacía que su yerno, mi primo, cada vez que iba llevase frutos secos, productos nuevos del mercado y objetos refinados, también bebidas apropiadas para la ocasión y además un paquete con comida exquisita y especial para el evento. Yo y mi prima éramos de una gran ayuda para comer y beber. En segundo lugar, le gustábamos a la señora Gao, le

---

<sup>7</sup> Proverbio chino que se refiere a cuando un hombre está muy ensimismado con una mujer, le dedica la mayoría de sus pensamientos y la alaba con devoción.

<sup>8</sup> Se refiere a los libros clásicos de la doctrina confuciana, libros que en la cultura China suponían la educación más esencial que cualquiera debía tener y de los que se tenía que aprender ciertas costumbres, hábitos y preceptos morales para el buen funcionamiento en sociedad.

encantaba halagarme, especialmente delante de la gente, decía que era inteligente y educado. Tercero, por aquel entonces el heredero de la familia ya tenía algunos hijos e hijas: el mayor tenía ocho, la mayor nueve, el pequeño cinco y la pequeña seis. Estos inocentes juguetones siempre me invitaban a jugar con ellos, me consideraban apto para ser “su líder” porque les enseñaba todo tipo de juegos nuevos.

En esa época, me empecé a interesar en el atletismo. Iba a haber una competición en la escuela y mi compañero de clase Jia Meng y yo juramos juntos que conseguiríamos unos cuantos trofeos, por lo que ambos entrenábamos todo el día sin descanso. Por eso me quedé sin tiempo para ir a casa de los Gao. Fue durante este tiempo cuando mi prima me habló de ella por primera vez: se había encontrado en la casa de los Gao con una chica con la belleza de un inmortal. Me la describió con todo tipo de detalles, sin embargo, la información me entraba por una oreja y salía por otra, sin retener nada. En mi cabeza no entraba nada nuevo, pues estaba ya completamente llena de los 100 metros lisos, la carrera de relevos, la carrera de vallas o el triple salto. La tenía completamente abarrotada con estas cosas. Mi primo tampoco tardó en hablarme de esto. Había visto en casa de los Gao una chica que había despertado la admiración profunda de mi prima. No mucho más tarde, mi tía y mi prima se la encontrarían por la calle. A la vuelta, mi tía no pudo dejar de hablar de su belleza. Aquella muchacha era Tang Qi.

La relación que Tang Qi tenía con la familia Gao era la siguiente: su madre y la señora Gao eran hermanas. Por tanto, Tang Qi era la prima pequeña de la prometida de mi primo, por lo que en relación conmigo, también contaba como un pariente lejano.

c) Análisis

i. Estilo y lenguaje

La obra está narrada en primera persona del singular, con un uso continuado del monólogo interno, por Xingya, un hombre que a través de la novela hace un recorrido de su vida y su relación con una mujer llamada Tang Qi. El lenguaje, pese a no ser excesivamente complicado, es elaborado y abunda el uso de *chengyu*, frases o proverbios antiguos, así como de estructuras que retienen el carácter monosilábico del chino clásico. Esto puede ser difícil de entender para lectores poco experimentados, ya que en el chino moderno la mayoría de las palabras suelen ser bisilábicas, y el plurisilabismo trata, precisamente, de evitar la polisemia intrínseca del lenguaje escrito (Ramírez Bellerín, 2004, p91). Otra de las dificultades en la transmisión del estilo del autor recae en el sistema de puntuación del chino y su gran diferencia respecto al del español, donde el primero permite oraciones excesivamente largas para el primero, lo cual ha supuesto un reto al traductor a la hora de reorganizar la estructura del texto al mismo tiempo que trataba de transmitir el estilo del autor con la fidelidad más absoluta. El principio de la novela está narrado desde la perspectiva del Xingya de 15 años por lo que el lenguaje usado por este es mucho más sencillo y coloquial comparado con el de los adultos como sus tíos o las casamenteras que usan más modismos y cultismos.

Al principio del texto se produce una analepsis, donde del primer capítulo al segundo el protagonista salta de una reflexión desde el final de su vida hasta el comienzo de esta y el momento en el que escucha hablar de Tang Qi por primera vez, el otro personaje principal de la novela. Nos es muy fácil localizar cuándo y dónde transcurre la acción de la obra, pues son constantes las referencias a la ciudad de Tianjin y sus teatros, así como el año de nacimiento del protagonista: “En 1922, se unió al presidente Sun Yat-sen en la primera ofensiva contra el Norte, donde murió en el asalto a Ganzhou. Por aquel entonces yo acababa de cumplir dos años.” (Wang Lan, 2016, p8). Se produce también un fenómeno de asincronía: el tiempo de la historia y del relato no se corresponden, sino que el primero va por detrás del segundo.

Para la realización del trabajo se ha optado por la traducción directa siempre que esta ha sido posible, tratando de respetar y aproximar lo máximo al lector el estilo original del texto, pero como expresa Bassnett (2002): “Equivalence in translation, then, should not be approached as a search for sameness, since sameness cannot even exist between two TL versions of the same text, let alone between the SL and the TL version” (Bassnett, 2002, pp.49-50).

ii. Gramática, sintaxis y estructura de las oraciones

La primera dificultad que encontramos en la traducción del chino al español es la vasta diferencia de carácter tipológico y lingüístico entre ambos sistemas. Como bien expresa Teng:

Chinese is a non-tense language (...) The verb remains the same regardless of time of happening. This type of language is labeled as an atensal language (...) all nouns in Chinese are non-countable. When they are to be counted a measure, or called classifier, must be used between a noun and a number (...) Thus, Chinese is a classifier language (Teng, 2018, p.VIII).

El chino mandarín como lengua sin flexión hace uso de las partículas 了 *le* o 著 *zhe* para indicar el aspecto del verbo. Además, este idioma carece también de marcas de género. La diferencia más relevante entre este par de lenguas es que el chino, como lengua de tópico prominente, tiene mayor tendencia a utilizar construcciones topicalizadas que el español (Rovira-Esteva et al., 2016, p200). Todos estos matices tienen como resultado que muchas veces el sentido último de la oración esté dado por el contexto:

El contexto en chino adquiere una importancia decisiva en la interpretación del mensaje. La tensión contextual es más marcada que en las lenguas indoeuropeas: los elementos contextuales forman parte intrínseca del propio idioma, y su falta impide no ya centrar o matizar el mensaje, sino comprenderlo (Ramírez Bellerín, 2004, p33).

Además, en el caso del chino mandarín el menor uso de conectores y conjunciones, la omisión del sujeto o el carácter polisémico del idioma también pueden presentar dificultades no sólo para el traductor, sino también para el lector de la obra en Translation language (a partir de ahora TL) si todos los matices ausentes en la Source language (a partir de ahora SL) no son traspuestos en la primera. Veamos el siguiente ejemplo extraído del principio de la obra:

SL: 一個人，一生只戀愛一次，是幸福的。不幸，我剛剛比一次多了一次。  
[Una contador persona, una vida sólo amar una vez, part.-fortuna-part.. No fortuna, yo justo ahora part. una vez más-part.]

TL: Una persona que sólo se enamora una vez en la vida es muy afortunada. Desafortunadamente, yo me he vuelto a enamorar una vez más.<sup>9</sup>

En primer lugar, 一個人 puede significar tanto “una persona” como “solo”, pero dado el contexto entendemos que es una generalización. En segundo lugar, 一生 puede

---

<sup>9</sup> Para estos ejemplos primero se aportará la versión en el original, la traducción literal de esta entre corchetes y la versión final adoptada por el autor del presente trabajo.

significar “una vida” o “nacer”, es por el adverbio que le sigue y el verbo 戀愛 que reconocemos que se trata de un complemento de régimen verbal. En último lugar en 是幸福的, generalmente 是 tiene el significado de el verbo “ser”, no obstante la construcción 是...的 sirve para dar énfasis o hacer un comentario sobre el tema principal. La segunda oración plantea un problema desde el principio: 不幸 puede funcionar como adverbio o modificar directamente al sujeto de la oración por lo que requiere prestar atención a la segunda parte de este enunciado: 我剛剛比一次多了一次. Estamos ante una oración comparativa, un tipo de construcción de tema-comentario, ya que el primer término de la comparación constituye el tópico de la oración, mientras el resto, que es el comentario ofrece información sobre la comparación entre el tópico y el otro elemento comparado (Rovira-Esteva et al., 2016, p196). Si bien el tópico es claro 我, el elemento de comparación está omitido y 了一次 nos puede llevar a la confusión ya que podría interpretarse como una vez tras otra si no tuviésemos en cuenta el contexto y la acción enfática que adoptan estas palabras al final de la oración. Sin embargo, el otro problema al que hemos de enfrentarnos es el hecho de que el sujeto de la primera oración 一個人 no coincide con el de la segunda 我, por lo que debemos buscar el tema común a ambas oraciones 一生只戀愛一次, sólo así 比一次多了一次 adquiere sentido completo dentro de este grupo y la oración se puede traducir. 比一次多了一次 hace una contraposición con la oración anterior: compara que 我 (el protagonista) se ha enamorado una vez más que 一個人 (la gente).

Para enfrentarse a este tipo de dificultades los traductores normalmente usan los tres procedimientos planteados por Nida (1964):

1. Adiciones: en el chino mandarín la ausencia de artículos y desinencias verbales, así como la prevalencia de algunas estructuras provenientes de la lengua clásica obliga en algunos casos a añadir conectores, artículos o preposiciones. Otro ejemplo donde ha sido necesario añadir elementos a la oración:

SL: 一天到晚苦練不息

[*Un día hasta noche sufrir practicar no descansar*]

TL: entrenábamos todo el día sin descanso

一天到晚 indica que la acción tiene lugar una vez empieza el día hasta la tarde, en cuanto a 苦練不息 es una estructura clásica, fácilmente identificable por el carácter monosilábico de esta (su equivalente en mandarín moderno sería 苦練習並不休息)El traductor aquí debe añadir las marcas de tiempo y de persona para dotar de coherencia a la oración.

2. Otro de los procedimientos propuestos por Nida es la sustracción: la extracción de aquellos elementos que resulten redundantes, cuya presencia no aporte ningún matiz al texto en la TL o que lo sobrecarguen. El chino mandarín al ser una lengua aislante hace uso de los complementos de resultado, estos modificadores adverbiales que indican la finalidad o dirección de la acción. La partícula 得 *de* que modifica al verbo como un adverbio uniendo este primero con el predicado que le precede o con partículas que refuerzan el significado de un verbo (por ejemplo, 所), pero que no poseen significado independiente de este:

SL: 哭得很傷心

[*Llorar-part. muy triste*]

TL: llorando desconsoladamente

SL: 我忍不住

[*Yo aguantar no quedar*]

TL: no pudiese aguantar

SL: 表姊更打扮得紅紅綠綠的活像個新娘子

[*Prima mayor paterna más actuar-part. rojo rojo verde verde part.-verdadera contador nueva novia*]

TL: Mi prima se añadió tanto rojo y verde con el maquillaje que parecía una novia.

SL: 我是說楊宗保小生唱得好！

[*Yo part. decir Yang Zongbao cantar-part. bien*]

TL: ¡He dicho que Yang Zongbao canta muy bien!

SL: 塞得滿滿的了

[*Repleto-part. lleno lleno-part.-part.*]

TL: completamente abarrotada

SL: 我所指的家人

[*Yo part.-señalar-part. familiares*]

TL: Aquellos a los que llamo mi familia

SL: 喃喃不知所云地

[*Baluceo baluceo no saber part.-decir-part.*]

TL: apenas sin darme cuenta, le dirigía unas palabras

3. En último lugar, la tercera propuesta se basa en la modificación, las cuales según Molina (2002) incluyen:

- 1) Changes due to problems caused by transliteration when a new word is introduced from the source language, e.g., the transliteration of Messiah in the Loma language, means death's hand, so it was altered to Mezaya.
- 2) Changes due to structural differences between the two languages, e.g., changes in word order, grammatical categories, etc. (similar to SCFA's transposition).
- 3) Changes due to semantic misfits, especially with idiomatic expressions. One of the suggestions to solve this kind of problem is the use of a descriptive equivalent i.e., a satisfactory equivalent for objects, events or attributes that do not have a standard term in the TL. It is used for objects that are unknown in the target culture (e.g., in Maya the house where the law was read for Synagogue) and for actions that do not have a lexical equivalent (e.g., in Maya desire what another man has for covetousness, etc.) (Molina et al., 2002, p. 502)

En el caso del chino mandarín debemos tener en cuenta el tópico de las oraciones y la estructura tema-comentario que la mayoría de construcciones de este idioma siguen. Como indica Rovira-Esteva (2016):

Un segundo aspecto que distingue ambas lenguas es que el tópico en chino tiene mayor tendencia a ubicarse al inicio de la oración, mientras que, en español, aparte de la posición inicial, también puede aparecer en posición intermedia o final. Por eso, cuando se traducen oraciones del español al chino, los tópicos situados en la posición media o final generalmente se trasladan al principio de la oración (Rovira-Esteva et al., 2016, p200).

Teniendo en cuenta esto, el traductor debe considerar cuándo es preciso y cuándo no alterar la estructura de la oración para que al lector en español le resulte más natural, como por ejemplo:

SL: 對於母視的面龐、舉止和聲音，我自是絲毫記憶都沒有  
[*Sobre madre imagen-part. cara, maneras y voz, yo naturalmente pizca recuerdo todo no tener.*]

TL: No conservo ni el más mínimo recuerdo sobre ella; ni su cara, su forma de moverse o su voz.

SL: 我則最被老伶工尚和玉的徒弟朱小義與張德發演出的武生戲所吸引  
[*Yo-part.-part. part-veterano Shang Heyu-part. Discípulos Zhuxiaoyi y Zhang De actuar-part.-part. guerrero papel part.-atraer.*]

TL: (...) me sentía atraído por los discípulos del veterano actor Shang Heyu, llamados Zhu Xiaoyi y Zhang De, que interpretaban los papeles de guerreros en estos dramas.

### iii. Nombres propios

Para la transcripción de nombres chinos al español he usado como referente la propuesta de Casas-Tost y Rovira-Esteva (2018). Para los nombres propios y sus transcripciones he utilizado el sistema *pinyin* promulgado por la República Popular de China, el cual tiene mayor vigencia y uso en contextos internacionales. De esta manera, los nombres de los protagonistas los he transcrito como Xingya, Huiya, Chenya o Tang Qi. Los apellidos Ji, Gao o Zhang también siguen este método. Para las transcripciones de los nombres con apellidos, como en el caso de los actores, he decidido dejar el orden de nombre y apellido natural del chino mandarín yendo primero este último, así: Zhang De, Zhao Meiyi o Yang Zongbao. No obstante, para nombres que gozan de una cierta vigencia o cuya transcripción viene dada según los estándares de Taiwán he decidido respetar estos términos ya familiares con el lector y no usar el *pinyin*, así Sun Yat-sen mantiene esta forma y no se convierte en Sun Zhongshan. El caso de Sun Yat-sen es diferente pues en el texto es mencionado como 國父 *guofu*, “padre del país”. Este es un término usado tanto en China como en Taiwán para referirse al antiguo presidente republicano, no obstante, un lector no nativo o de un marco cultural distinto podría confundirlo e identificarlo con Mao Zedong o en Chiang Kai-shek, de ahí la elección del traductor de usar el nombre personal y no el término honorífico. En cuanto a los topónimos he seguido el mismo patrón que con los nombres propios: se ha optado por el

sistema de transcripción *pinyin* Teatro Tianhua, Tianjin, etc.; a excepción de 中原公司 六樓大戲場 que se ha traducido por El Gran Teatro de Artes Escénicas de la Llanura Central.

#### iv. Elementos históricos

##### 1. *Calendario*

Los años en el texto no se expresan con el calendario gregoriano, sino que el autor emplea el calendario republicano instaurado durante la República de China y que a día de hoy sigue vigente en Taiwán. El primer año de este calendario marca el 1911 en el nuestro, así que cuando el autor se refiere a 民國十一年 (*República 11 año*) está hablando de 1922. El traductor ha optado aquí por usar la fecha según el calendario gregoriano pues la única diferencia que presentan ambos sistemas es el conteo de los años, siendo los meses y días exactamente iguales en ambos sistemas.

##### 2. *Topónimos*

Pekín o Beijing en pinyin, es la capital actual de China. No obstante, a lo largo del tiempo esto no siempre ha sido así. En el siglo XX tras el establecimiento de la República de China la capital del país que durante la dinastía manchú de los Qing (1644-1911) estuvo establecida en el norte se traslada a Nanking en el sur. Con este cambio el nombre de Pekín (Capital del Norte) se restaura a Beiping (Paz en el Norte), el nombre propio durante la dinastía Ming (1368-1644). Este nombre se mantuvo hasta la ocupación japonesa donde como maniobra política legitimadora le vuelven a dar a la ciudad el título de capital. Tras la retirada de las tropas con el fin de la Segunda Guerra Mundial y con la proclamación de la República Popular de China la ciudad es declarada como la capital de la nueva China y de ahí su nombre actual. Para la traducción se ha optado por el nombre antiguo: en primer lugar, por la importancia que tiene la Segunda Guerra Sino-japonesa y la Guerra Civil China en la obra; en segundo lugar, porque el traductor ha considerado que a un lector interesado en la cultura china le puede resultar interesante este dato y de mayor provecho para el entendimiento de la historia reciente del país.

#### v. Elementos culturales

##### 1. *Citas*

La acción de estos dos primeros capítulos gira en torno a un 相 *xiang* o como se ha optado en la traducción, “cita”. Este tipo de citas concertadas eran propias de la aristocracia y clases altas urbanas de la China del principio del siglo XX, pero que estaban extendidas en otros países de la zona como Japón. Eran de carácter amoroso o

matrimonial, normalmente concertadas por los padres o tutores de ambas partes involucradas mediante casamenteras. En el texto encontramos la siguiente oración:

SL: 半舊半新人物，對於「自由戀愛」不全然贊同

TL: (...) era una persona medio-moderna, medio-antigua; no aprobaba completamente el “amor libre”.

El “amor libre” y las ideas de lo “moderno” entran en China a finales del siglo XIX a través traducciones, escuelas de misioneros y con el regreso de estudiantes del extranjero. Estas ideas tuvieron más arraigo en centros urbanos como Shanghai, Pekín o Tianjin donde se desarrolló una clase media y alta urbana con interés en el ocio y en aquello que venía de Europa y Norte-América. Esta situación a caballo entre lo tradicional y lo moderno hace que la tía de Xingya elija la “cita cara a cara” 當面相 *dangmianxiang*, para concertar el matrimonio de su hijo, pues de esta manera teniendo en cuenta la opinión de este a la hora de elegir esposa. Wang Lan así hace un retrato de los cambios que estaban llegando a China en aquel momento.

## 2. Cánones de belleza y papel de la mujer

Los cánones de belleza en China o en la zona de Asia Pacífico son diferentes a los de Europa. En una de las partes del segundo capítulo Xingya y su tía tienen una conversación sobre qué tipo de mujeres le gustan a este:

SL: 大眼睛，雙眼皮，柳葉眉，櫻桃嘴，通天鼻，白淨皮膚

TL: (...) ojos grandes, doble párpado, las cejas finas como una hoja de adelfa, una boca del color del cerezo, el puente de la nariz alto y la piel blanca y limpia (...).

Si bien con la primera parte “ojos grandes” no ha habido ningún problema a la hora de traducir, las otras partes de la descripción poseen cierta dificultad tanto para el traductor como para el lector. Y es que en China, debido a las diferencias fisiológicas y genéticas, no todo el mundo posee un doble párpado, como es común en las personas de etnia caucásica, hay mucha gente que posee un párpado liso, sin pliegues. El doble párpado hace que los ojos se vean más grandes y es apreciado como un símbolo de belleza. En cuanto a las cejas, en mandarín existen múltiples comparaciones con elementos de la naturaleza para la boca o las cejas de una mujer. Se ha elegido dejar “hoja de adelfa” por lo gráfico que resulta y porque es una imagen que el lector hispanohablante puede imaginar sin mucha dificultad: unas cejas finas más gruesas en el extremo cercano a la nariz y más finas en el otro. Por otro lado, el cerezo, no sólo por su color rosado, sino por lo efímero y la corta vida de sus flores es un símbolo de juventud, belleza y jovialidad en

China, Corea y Japón. En este marco cultural las comparaciones con el cerezo podrían considerarse el equivalente a las rosas y su color rojo en Europa. El puente de la nariz alto es otro de los rasgos considerados hermosos, sin embargo, si hiciésemos una traducción literal “nariz que cruza el cielo” el lector podría no entender a qué se refiere o incluso pensar que se habla de una nariz larga o de gran tamaño. En este caso se ha optado por perder el matiz cultural en favor de la comunicación. En último lugar, “la piel blanca y limpia” era considerada no sólo un símbolo de belleza, sino también de estatus. En una sociedad ritual, feudal y aristocrática como lo fue China el color de la piel mostraba la posición social de una mujer y también sus virtudes morales: como en España hasta el siglo XX las pieles más oscuras se asociaban a la exposición al sol y al trabajo físico en el campo, asimismo, las mujeres que habían recibido algún tipo de educación o que pertenecían a las clases más altas debían evitar salir a la calle para “conservar su virtud e integridad”. Si bien las ideas y la moral han cambiado tras los sucesos acarreados durante el último siglo en China los cánones de belleza se siguen manteniendo, especialmente en las zonas más rurales y alejadas de las grandes urbes y centros financieros o políticos.

Sobre la belleza, en el texto también es mencionado que Tang Qi es igual de bonita que “un inmortal” 仙人 *xianren*. Los inmortales en la cultura china son una especie de semidioses, cuya representación e imaginario bebe de distintas tradiciones. En la semiótica europea podría tener distintos equivalentes como las hadas o los elfos, el traductor, sin embargo, ha decidido mantener el original por respeto a la cultura origen y por la falta de una correspondencia completa entre ambas figuras.

Podemos encontrar otro fragmento sobre la mujer, su educación y las expectativas que la sociedad tenía en ellas:

SL: 高太太念過四書五經，粗通文墨

TL: La señora Gao había estudiado los *Cuatro libros* y los *Cinco clásicos* y era una mujer culta (...).

四書五經 *sishuwujing* referenciado anteriormente, son los libros clásicos de la educación confuciana. Pese al nacimiento de los primeros feminismos en China y los movimientos que promulgaban la incorporación de la mujer urbana y burguesa al mercado a comienzos del siglo XX, las desigualdades seguían existiendo y los roles que les habían sido asignados desde muchos siglos atrás:

En las familias de clase alta se solía enseñar a las niñas a leer y escribir con el objetivo primordial de que pudieran hacerse cargo de los asuntos de la casa del futuro marido y educar a sus hijos. Esto, en la mayoría de los casos, limitaba la propia formación

que recibía la mujer, ya que al asumir que no participaría en asuntos públicos, su instrucción se centraba a menudo en un corpus de libros elaborados a lo largo del período imperial y diseñados para hacerla conocer sus deberes como hija, nuera, madre, esposa y viuda, y modelar su comportamiento moral (Idema y Grant 2004: 12). Por ello, y a pesar de que a finales de la dinastía Qing se había alcanzado un gran alto grado de alfabetización entre las mujeres, su educación se observaba como un valor para concertar un matrimonio más que como una manera de que consiguiera independencia o incluso jugara un papel social más allá del ámbito privado. (Tejeda Martín, 2020, p127).

### 3. *Vestimenta*

Los trajes y vestidos de corte europeo son introducidos en China a partir del siglo XIX con la apertura japonesa durante la restauración Meiji (1868-1912), los estudiantes que marchaban al extranjero y las concesiones. Su uso se fue extendiendo en los principales centros urbanos e incluso fusionándose con las vestimentas locales para crear nuevas prendas como en el caso del *qipao* shanghaiés. Aún así, las ropas tradicionales se siguieron usando por gran parte de la población, sobretodo en eventos relacionados con el matrimonio. En ambos capítulos podemos encontrar referencias a esta indumentaria de corte más tradicional:

SL: 我則被化裝成一個小老頭：袍子、馬褂、瓜皮帽上一個大紅絨球 (...)

TL: (...) una túnica larga que se cerraba sobre un lado, una chaqueta que me llegaba hasta la cintura, acolchada, abotonada por delante, de estilo manchú y un sombrero redondo sin alas estilo mandarín con un pompón rojo (...)

En primer lugar, se ha debido de describir el corte de la túnica, pues el autor hace referencia a las túnicas popularizadas en China tras el establecimiento de la dinastía Qing (1644-1911). En el caso de la 馬褂 *magua* para un hablante nativo es una prenda concreta, pero para aquellos que no compartan el marco cultural o el mismo idioma esta palabra no les dice nada de ahí que se haya optado por dar más detalles acerca de la prenda, añadiendo al final que es de origen manchú para así evitar añadir una nota al pie de página y en caso de que el lector esté interesado o tenga dudas pueda consultarlo fácilmente. En el caso del sombrero 瓜皮 *guapi* se refiere a medio melón. Otra vez nos encontramos con un término que en la lengua de origen refiere a una imagen concreta, pero que en castellano no tiene equivalente directo, así el autor del trabajo ha optado por añadir una descripción con más detalle para resolver este problema.

La otra descripción detallada sobre vestimenta en el texto aparece cuando el primo de Xingya se dirige hacia la casa de la señorita Gao el día de la toma de mano:

SL: 由一夥頭頂荷葉帽，身穿紫袍，腰束紅帶，足登朝靴的人們 (...).

TL: En la cabeza llevaba un sombrero ancho con hojas de loto, una túnica larga que se cerraba sobre un lado de color morado, con un cinto rojo y botas (...).

荷葉帽 *heyemao* literalmente es *sombrero de hojas de loto*, término equivalente en español. Otra vez aparece el tipo de túnica mencionada anteriormente, ahora con detalles sobre el color de esta. 帶 *dai* puede traducirse de diversas maneras, pero en este caso, atendiendo a la indumentaria de la época, es un cinto de tela largo que se envolvía y ceñía alrededor de la cintura para sujetar la ropa.

#### 4. Matrimonio

Los ritos y tradiciones que rodean la celebración de una boda entre distintas culturas y religiones son diferentes, incluso los preparativos y los ritos previos a esta lo son. El caso de China no es ninguna excepción. En uno de los fragmentos podemos leer:

SL: 於是，查皇曆，辦聘禮，定了好日子，「換帖」！「換帖」(...).

TL: Ahora, había que consultar el calendario lunar, preparar los regalos de compromiso, elegir un día propicio para casarse, e intercambiar tarjetas “¡Dásela! ¡Dásela!”

皇曆 *huangli* se puede traducir literalmente como almanaque. Es una tradición china que los padres o los abuelos de aquellos que se casan consulten a un adivino para saber cual es el día más propicio para la ceremonia. Generalmente estos almanaques emplean el calendario lunar para establecer las fechas, de ahí la elección del traductor. Por otra parte, 換帖 *huanzhao* o “intercambiar las tarjetas” es una tradición antigua en las bodas chinas. Las distintas partes que intervienen en el compromiso deben intercambiar una tarjeta con datos sobre ellos mismos a la otra familia como el nombre, edad, etc. En este caso se ha optado por explicar primero el intercambio de tarjetas mediante adición y cambiando el texto creando una versión ligeramente distinta del original: el significado de 帖 *zhao* no es exclusivamente el de tarjeta. Donde Wang Lan escribió 換帖 *huanzhao* otro traductor podría haber optado por traducirlo a la TL como “¡Cambialas!” o “¡Cambia las tarjetas!”. En este trabajo el autor ha decidido escribir “¡Dásela!” puesto que ha estimado conveniente explicar previamente de qué tipo de intercambio se trataba.

En todas las ceremonias matrimoniales hay siempre un intercambio de regalos. En la cultura tradicional china estos acostumbraban a ser:

SL: 裏面分裝著：筆錠、如意、衣料、四大金（金耳環、金項鍊、金鐲子、金戒指）、龍鳳餅、喜字粿、古玩玉器（...）.

TL: (...) una caja con las ocho grandes ofrendas, en cuyo interior había separados: una piedra para moler tinta para la caligrafía, un amuleto de jade con forma de S, telas, un juego de cuatro piezas de oro (unos pendientes, una cadena, un brazalete y un anillo), los pasteles del matrimonio, un molde de madera para hacer pasteles con el carácter de felicidad grabado y un objeto antiguo jade.

筆錠 *biding* literalmente “*pincel piedra en forma de lingote*”, es la piedra que se usa para moler tinta para escribir con pincel a mano, método de escritura tradicional en China, Japón y Corea antes de la llegada de la imprenta y del estilógrafo. El 如意 *ruyi* es un amuleto de jade con forma de S que simboliza la buena suerte por lo que se ha optado por una descripción en vez de una nota al pie de página dado lo fácil que resulta imaginar tal objeto. 龍鳳餅 *longfengbing* se traduce literalmente como “*dragón fénix pastel*”. El dragón y el fénix son los símbolos de los enamorados, del hombre y la mujer respectivamente, en la cultura china. La traducción literal si bien puede ser más poética e incluso exótica para el lector hispanohablante no aporta mucha información acerca de la naturaleza de estos dulces, por tanto “pasteles del matrimonio” ha sido la elección final.

Otra de las secciones que ha presentado dificultades en relación a los elementos culturales que involucran en el matrimonio ha sido la siguiente:

SL: 不過多了一些男人用的大禮帽、禮鞋、文房四寶，和用大絨花編綴成的福、祿、壽、喜等等巨字.....

TL: había más hombres llevando sombreros y calzado para los ritos, traían los *cuatro tesoros del estudio* y adornos florales gigantes con la forma de los caracteres de fortuna, lealtad, longevidad y felicidad.

禮帽 *limao* y 禮鞋 *lixie* son los sombreros y las botas para la realización de los ritos confucianos. 文房四寶 *wenfangsibao* o los *Cuatro tesoros del estudio* hacen referencia a los elementos necesarios para la escritura que cualquier literato chino debía de poseer. La cultura confuciana pone mucho énfasis en el estudio y el autocultivo, por este motivo se ha dejado el original explicado en una nota al pie de página, pues se ha

estimado este elemento cultural como indispensable para con el texto y el autor. En relación a la cultura literata china, en otra de las partes de este capítulo las casamenteras hacen referencia al compromiso de el primo de Xingya y la señorita Gao como: 郎才女貌 *lang cai nü mao* “un genio y una belleza”, en otras palabras, la pareja ideal en la sociedad china, compuesta por un erudito y una mujer virtuosa y bella.

##### 5. Ópera china

La ópera china jugó un papel crucial en la vida de Wang Lan quien llegó incluso a querer convertirse en actor profesional. Sin embargo, el término ópera china es un poco vago pues:

Traditional Chinese theatre is termed *xiqu* in Chinese. Major features of *xiqu* items are a plot and live actors impersonating particular personalities, with interrelationships between or among the play's characters. The bulk of the dialogue in *xiqu* is undertaken either through singing or a conventionalized chanting, but comic characters often speak to the audience and a few items depend mostly on mime, being almost completely soundless. Because singing was so important for dialogue, the term *xiqu* is often translated as 'opera.' There is, of course, logic in the translation and it is used in particular contexts below, but as a general term it gives a somewhat false impression, because the style of singing, the spectacle and the staging in Chinese *xiqu* are so different from western opera. Despite a rich history in China, certain types of performing arts are noted here only if they are part of *xiqu*, such as dance or acrobatics. (Mackerras, 2016, p.31)

Visto así, la ópera y el *xiqu* son dos artes que pese a compartir su carácter musical y escénico distan mucho de ser iguales e incluso similares. El motivo por el que en la traducción se ha optado por mantener el término ópera china no es más que por la extensión, uso y tradición que este tiene en la lengua española e incluso traducciones y manuales sobre literatura china redactados en este idioma y, en segundo lugar, porque este trabajo no trata de un análisis exhaustivo ni una investigación sobre las artes dramáticas chinas. Además, ópera china suele referirse al *jingju* o estilo de la capital o de Pekín propio del norte de China, estilo al que se entiende que el autor de la novela se refiere. El traductor espera, sin embargo, que en el futuro dada la creciente influencia y presencia china en el escenario internacional el término se popularice como ya pasó con el japonés *kabuki*.

Las diferencias entre ambas artes pueden ser apreciadas claramente cuando leemos el siguiente fragmento en la SL:

SL: 長期駐唱者青衣花旦趙美英、老生梁一鳴，很能叫座，我則最被老伶工尚和玉的徒弟朱小義與張德發演出的武生戲所吸引，特別喜歡他倆的拿手戲「鐵公雞」（後來漸漸長大，才迷上譚派余派老生戲）。

TL: La compañía estaba compuesta por Zhao Meiying que llevaba desde hace mucho tiempo siendo la villana principal, siempre ataviada de negro y con el que hacía de anciano venerable Liang Yiming, con el cual era difícil quedarse sentado y prestar atención, sin embargo, me sentía atraído por los discípulos del veterano actor Shang Heyu, llamados Zhu Xiaoyi y Zhang De, que interpretaban los papeles de guerreros en estos dramas. Me encantaba su representación de *El gallo de hierro*. Más tarde, a medida que me iba haciendo mayor, me fui aficionando a las obras con el anciano venerable como protagonista.

Los personajes en el *jingju* corresponden a diferentes tipos:

In *jingju* there are four main role types. These are male (*sheng*), female (*dan*), painted face (*jing*) and clown (*chou*). These categories indicate type of voice as well as acting techniques and the character of the person represented. Sheng are close to life, but jing are larger than life. Each of the four role types is divided into subcategories, and these can be immensely complex. *Laosheng* (literally ‘old male characters’) are mature men, such as statesmen, *wusheng* (‘military male characters’) are the male warriors, while *xiaosheng* (young men), who sing falsetto, are figures such as scholar lovers. Among women, the *qingyi* (literally ‘black clothing’) are the demure and dignified women, *huadan* (flower *dan*) are more light-hearted and often flirts, *laodan* are the matriarchs, while *wudan* are the female warriors. On the whole, masks are quite rare in Chinese theatre, with the tradition requiring patterns and colour in the painting of the face of jing to represent character. There is often a judgement implied, with sheng and dan usually positive characters and bad or evil ones generally confined to the jing or chou categories (Mackerras, 2016, pp.43-44)

En primer lugar 青衣花旦 *qingyihuadan* se ha traducido aquí como “villana principal, siempre ataviada de negro”, los motivos de la elección han sido: el rol de villano que suele ser interpretado por los personajes *qingyi*; el hecho de que 青 *qing* en mandarín moderno significa azul o verde y puede llevar a la confusión a un traductor no especializado y; se ha estimado describir el color de las vestimentas pues esta aporta información al público acerca de los atributos de los personajes. 老生 *laosheng* y 武生 *wusheng* son, respectivamente, anciano venerable (el matiz de honor suele ir incluido en el término 老 *lao*, anciano) y guerrero, indicando el primer carácter el tipo al que se corresponden y el segundo el género.

La traducción de las obras de *xiqu* representadas o mencionadas a lo largo de la obra ha planteado ciertas dificultades al no haber traducción oficial, con cierta trayectoria o directamente no haber ningún tipo de traducción de los nombres de estas:

SL: 姑母喜愛天華景上演的全本楊家將、全本紅鬃烈馬、西遊記與每年七夕推出的天河配。姑父則批評西遊記的機關佈景，天河配真牛上台，都是海派噱頭 (...)

TL: A mi tía le encantaban las obras que se representaban en Tianhua, sobretodo *Los generales de la familia Yang*, *Los caballos de crines rojas*, *El viaje al Oeste* y la representación anual durante el día de los enamorados de *Los amantes del cielo*. Mi tío en cambio siempre que tenía ocasión criticaba las representaciones de *El viaje al Oeste* y *Los amantes del cielo* por ser de estilo sureño y de carácter humorístico.

En *Los generales de la familia Yang* se ha optado por una traducción literal del título: 楊家將 *Yang jia jiang* (Yang, familia, generales); para *Los caballos de crines rojas* se ha optado por adaptar la traducción al inglés; *El viaje al oeste* es una obra que ha sido traducida al español y considerada fundamental en la historiografía de la literatura china por lo que no ha supuesto ningún tipo de problema y; en el caso de *Los amantes del cielo* el traductor ha optado por una traducción más libre: 天河配 *tianhepei* podría traducirse literalmente como los emparejados del río del cielo. No obstante, *tianhe* no refiere a un río sino al universo y *pei* si bien significa emparejados o pareja, al tratarse de una historia acerca del sufrimiento de dos amantes se ha estimado mejor la elección de esa palabra.

Otra de las dificultades que aparecen en este fragmento es la traducción del término 海派 *haipai*. El *haipai* es una corriente estética que se refiere a las obras tanto literarias, dramáticas, pictóricas o en general de cualquier disciplina originadas en la zona sur de China, siendo su capital por excelencia Shanghai. La acción de estos primeros capítulos transcurre en el norte, por lo que los personajes están más acostumbrados a otro estilo:

Meanwhile in north China, the most important of the *pihuang* genres, namely the jingju, often translated as Peking Opera, established itself in the capital towards the end of the eighteenth century, the nineteenth seeing major development there. Rather than great dramatists, its main creators were troupes and actors. (Mackerras, 2016, p.36)

El *haipai* era un estilo con toques más sentimentales y humorísticos que el *jingju* u ópera de Pekín. Este estilo estaba caracterizado también por grandes autores de obras más que por actores y compañías. Desde su nacimiento y desarrollo, a finales y principios del siglo XIX y XX, el *haipai* siempre ha sido opuesto y criticado por la historiografía literaria tradicional y por los autores considerados 京派 *jingpai* o estilo del norte o de la capital.

#### 6. Términos familiares

Según los organismos oficiales del gobierno de la República Popular de China en el territorio chino coexisten más de cincuenta etnias distintas siendo la etnia *han* (漢族) la mayoritaria y la que se suele asociar con la etnia y cultura propiamente china. Siguiendo la clasificación tipológica de parentesco de Morgan (1871), la familia china *han* es una familia de tipo sudanesa, donde no existe el mismo término para dos parientes distintos, distinguiéndose así cada miembro del conjunto familiar por su edad, sexo y afiliación con el Ego. En *Azul y negro* este elemento aparece al principio de la novela cuando Xingya describe a su familia: 姑母 *gumu*, 姑父 *gufu*, 表姊 *biaojie* y 表哥 *biaoge*, “tía paterna mayor”, “tío paterno mayor”, “prima paterna mayor” y “primo paterno mayor” respectivamente. Se ha optado por simplificar y traducir estos matices como: “mi tía paterna, mi tío, mi primo mayor y mi prima”. El motivo de esta elección ha sido la poca influencia que puede tener en la comprensión del texto o el desarrollo de la historia la especificación de estos términos de parentesco y; en el caso en que estos sí afectan al desarrollo de la novela (por ejemplo, en la boda del primo) esta información puede ser percibida a través del contexto y la situación en el texto.

#### vi. *Chengyu* y expresiones

Al igual que en español el chino mandarín posee un sinfín de expresiones, proverbios y refranes. Pero pese a esas similitudes, el chino posee una construcción única y característica derivada de la lengua clásica llamada *chengyu*. En palabras de Ramírez Bellerín:

Una de las peculiaridades más notables del idioma chino es el empleo frecuente en la lengua escrita de pequeños refranes de cuatro sílabas y estructura invariable que presentan con gran fuerza una imagen o episodio procedente de la literatura, la historia o la tradición popular. Son los *chengyu*, “frases hechas” que se distinguen de las homónimas de otros idiomas occidentales por su rigurosa estructura formal, la mayor frecuencia de uso y, obviamente, el recurso e imágenes más acordes con la cultura originaria. (...) Son, en parte locuciones en el sentido que les da Casares (...), en parte

aforismos desprovistos, por lo general, de su valor médico o jurídico, en parte máximas, sentencias, moralejas. (Ramírez Bellerín, 2004, p. 100)

En los dos primeros capítulos de *Azul y negro* podemos encontrar un *chengyu* acerca del rol de las casamenteras y la importancia del matrimonio para los padres:

SL: 媒妁之言, 父母之命

[*Casamentera casamentera de la novia-partícula habla, padre madre-part. orden*]

TL: (...) los matrimonios a través de las palabras de las casamenteras y de las órdenes de los padres.

Este *chengyu* vienen de una cita de Mencio y no está extento de dificultades:, la palabra 命 *ming*, la cual tiene múltiples acepciones como vida, destino u orden. Esto junto a la ausencia de conectores entre ambas oraciones puede hacernos caer en errores de interpretación, ya que esta cita fuera de contexto puede sugerir múltiples significados (por ejemplo, uno podría interpretarlo como una relación de causalidad donde la vida de los padres depende de las palabras de las casamenteras).

A parte del *chengyu* ya mencionado encontramos otras expresiones y dichos en el texto que carecen de equivalente o presentan algún tipo de dificultad para transmitir su significado y forma a la TL. El ejemplo más claro sería 拜倒石榴裙下 *baidaoshiliujunxia* “De rodillas ante una falda de color granate”. Este dicho originado durante la dinastía Tang (618-907), de ahí la referencia a la falda roja de las cortesanas o de las mujeres de la aristocracia, describe el ensimismamiento y la obsesión de algunos hombres con una mujer en concreto. En castellano no existe equivalente por lo que el autor ha optado por la traducción directa y una nota a pie de página. No se ha considerado que esto entorpezca la lectura del texto o un fracaso en el ejercicio de la traducción, sino que, más bien, una manera de facilitar la comprensión del texto y de acercar la cultura de la SL a los hablantes de la TL.

Otra de las expresiones que sí tiene un equivalente concreto en español es 電燈泡兒 *diandengpaoer* “mojarse en la luz de la farola” o “persona luz farola”, lo que en castellano equivaldría a “sujeta velas”. El problema en la traducción de este término viene en una de las estructuras que le siguen: 夾蘿蔔乾兒 *jialuoboganer*. 夾蘿蔔乾兒 *jialuoboganer* también tiene este significado de “sujeta velas” o *thirdwheeler* en inglés, la diferencia radica en que mientras 電燈泡兒 *diandengpaoer* se suele emplear para describir a la persona, 夾蘿蔔乾兒 *jialuoboganer* hace referencia a la acción en sí. El

traductor aquí puede o bien explicar la diferencia cultural mediante una nota, omitir la segunda parte de la oración en el texto de la TL para que así no quede redundante o tratar de hacer una diferenciación en el texto en la lengua TL con tal de seguir manteniéndose fiel al estilo del autor y el texto en la SL. En este trabajo se ha optado por la última opción, así “「電燈泡兒」或是去給他們「夾蘿蔔乾兒」” queda como “ir de “sujeta velas” o ir para quedarnos al margen”.

Por último, sería conveniente explicar la traducción de 八桿子打得著 *baganzidadezhao* como “también contaba como un pariente lejano” cuando Xingya está hablando de su relación de parentesco con Tang Qi. 八桿子 *baganzi* se puede traducir literalmente como “ocho baquetas” o palos y es una construcción empleada para decir gran distancia. Por otro lado, 打得著 *dadezhao* [golpear-part-part.] es una construcción donde se combina el verbo *da* golpear o dar con el modificador adverbial *de* y el complemento de resultado *zhao* que marca que algo ha sido conseguido o completado. Entiendo ambas partes de la oración vemos que a lo que Wang Lan se refiere es que la relación entre Tang Qi y Xingya “llega a ser o golpear” de “ocho palos”; es una relación que cuenta como lejana. Visto esto, se cree que la elección de palabras “también contaba como un pariente lejano” ha sido la más apropiada y la que mejor expresa el significado del original teniendo en cuenta la no existencia de un equivalente directo.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo el autor ha ofrecido una traducción de los dos primeros capítulos de la novela *Azul y negro* por primera vez en castellano, así como el análisis consiguiente de ésta donde se han abordado todas las dificultades surgidas durante el proceso. La mayor dificultad que se ha presentado en la elaboración del trabajo no ha estado tanto en los aspectos lingüísticos como en las diferencias culturales e históricas en el texto original.

El autor ha podido apreciar la necesidad de un enfoque interdisciplinar al traducir el texto: las consultas realizadas no sólo se han limitado al ámbito de la lingüística filología o traducción, sino que para poder lidiar con diversos de los elementos culturales presentes como las vestimentas, algunos términos como los referentes al calendario, la ópera o las citas ha sido necesaria la consulta de obras especializadas de historia y antropología. Para el papel que la mujer juega, y además en una época llena de cambios como fue la de la China de principios del siglo XX, la consulta de literatura que a simple vista parecía totalmente desvinculada del trabajo ha sido necesaria. Asimismo, un estudio previo sobre el autor, su contexto, así como de su estilo literario acorde a los cánones de la lengua origen ha sido imperativo para la correcta realización del trabajo, para poder conseguir la equivalencia ya antes nombrada.

A la hora de trabajar, dada la naturaleza de este campo de estudio y la poca bibliografía ofrecida en otros idiomas el autor ha tenido que recurrir a fuentes en chino mandarín a las cuales el acceso no siempre ha sido fácil, y que a la hora de trabajar con ellas han supuesto una mayor inversión de tiempo y esfuerzo para el autor que en otros idiomas como el castellano, el inglés o el catalán, más presentes en el ámbito académico europeo.

Estudiando ambos textos en detalle, si bien la traducción dista mucho de ser perfecta, si es que la perfección existe en la traducción, la realización del ejercicio ha sido satisfactoria: los rasgos culturales e idiomáticos se han podido mantener de una manera que no resulten especialmente extraños para el lector de la lengua de traducción y sin que se haya sacrificado la riqueza de la lengua de origen y; el estilo del autor, el cual presentó muchas dificultades dada las diferencias de dicción, puntuación o las diferencias sincrónicas entre el mandarín moderno de hoy en día y el mandarín moderno de la segunda mitad del siglo XX, pero a las que con el esfuerzo, ayuda y recursos necesarios se les ha podido hacer frente y completar el trabajo.

Por último, el autor espera que este trabajo, por modesta que sea, haga su debida aportación al campo de estudio de la literatura taiwanesa, así como a los Estudios Taiwaneses en el ámbito hispánico, para que tanto la academia como el público general no pierda la oportunidad de aprender y disfrutar de la riqueza y diversidad de la isla, su gente y sus historias.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

Ammirati, M. (2015). Hong Shen and the "Natural Death" of Female Impersonation: Rethinking the History of Gender-Appropriate Performance in "Huaju". *Modern Chinese Literature and Culture*, 27(2), 172-207.

Baber, R. (1934). Marriage in Ancient China. *The Journal of Educational Sociology*, 8(3), 131-140. doi:10.2307/2961796

Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), 237-272. doi:10.2307/468419

Basnett, S. (2002). *Translation Studies*. Nueva York, Estados Unidos de América: Routledge.

Casas-Tost, Helena; Fustegueres i Rosich, Sílvia; Qu, Xianghong; [et al.]. (2015) *Guía de estilo para el uso de palabras de origen chino*. Madrid: Adeli Ediciones.

Chiu, K. (2008). Empire of the Chinese Sign: The Question of Chinese Diasporic Imagination in Transnational Literary Production. *The Journal of Asian Studies*, 67(2), 593-620.

Hershatter, G. (2004). State of the Field: Women in China's Long Twentieth Century. *The Journal of Asian Studies*, 63(4), 991-1065.

Hsi-Lin, C. (1930). The Chinese Family. *Primitive Man*, 3(1/2), 19-22. doi:10.2307/3316387

LIU, L. (2011). Taiwanese Postcolonial Fiction. *PMLA*, 126(3), 678-684.

Mackerras, C. (2016). Traditional Chinese theatre. En *Routledge Handbook of Asian Theatre* (pp. 31-50). Londres, Reino Unido: Routledge.

Molina, L. & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, 47(4), 498-512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>

Nida, E. A. & Taber, C. R. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Países Bajos, Leiden: The United Bible Societies.

Ramírez Bellerín, L. (2004). *Manual de traducción Chino / Castellano*. Barcelona, España: Gedisa.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> 2021

Rovira-Esteva S. & Liu S. (2016). La estructura temática en chino y español análisis contrastivo con aplicación en la didáctica de las lenguas extranjeras y la traducción. *Íkala*, Vol. 21 N°2, 189-202. 2021, mayo 23, Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/23511/20783766>.

Sun Chang, K. & Owen, S. (Ed.). (2010). *The Cambridge History of Chinese Literature Volume II From 1375*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Tang, X. (1999). On the Concept of Taiwan Literature. *Modern China*, 25(4), 379-422.

Tejeda Martín, T. I. (2020/12/7). El rol de la mujer china a principios del siglo XX en la novela *Bansheng yuan* de Zhang Ailing. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, 125-145. 2021, junio 5, Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/12913/12293>.

Teng, S., He, M., Hung, Y. & Teng, C. (Ed.). (2018). *A Course in Contemporary Chinese*. Nuevo Taipei, R.O.C.: Lian Jing.

蔡惠玉 Tsai, H. (2016) 「抗日」與「反共」——王藍小說中的戰爭書寫 *Kangri yu fangong, Wang Lan xiaoshuo zhong de zhangzheng shuxie*. Guoli Taiwan Shida Daxue.

國語辭典 *Guoyu Cidian* <http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/> 2021

方星霞, & FONG Sing-ha. (2015). 再說京派：1930 年代北平一支文人流派 / THE JING SCHOOL REVISITED: A GROUP OF LITERATI WRITERS IN PEKING DURING THE 1930S. *Journal of Oriental Studies*, 48(1), 109-126.

王藍 Wang, L., (2016) 藍與黑 *Lan yu hei*. Recuperado en <http://www.haodoo.net/?M=book&P=545#>

## 6. ANEXO

Versión original de los dos primeros capítulos de *Azul y negro* de Wang Lan:

### 《藍與黑》王藍

一

一個人，一生只戀愛一次，是幸福的。不幸，我剛剛比一次多了一次。

二

開始聽家人提起唐琪的名字，那年，我十五歲。

我所指的家人，是我的姑母、姑父、表哥、表姊一家人。我沒有自己的家。

我的母親生我的第二天，患產褥熱逝去。對於母視的面龐、舉止和聲音，我自是絲毫記憶都沒有。我的父親是一位軍人，民國十一年，他參加國父領導的第一次國民革命軍北伐，贛州一役戰死疆場，那時我剛剛兩歲。我降生南方，呱呱墜地不多日，就被送到天津姑母家裏撫養，父親殉國後，我的命運更被決定了：必須長期留在北方，留在姑母身邊。

在我的幼兒、童年的心靈上，姑母就是我的偉大的母視。

姑母生了一男一女，我從未感覺她對待我和我的表哥表姊有過一點不同。直到我進入小學一年級時，我才發現自己和表哥表姊不是姓同一個姓。他們倆都姓季，而我卻姓張。我開始奇怪怎麼我們一家人會姓兩個姓？我問姑母，她告訴我：她和我確是一家人，因為她也姓張。可是，她經不住我打破沙鍋問到底地追問，這才把我和她的關係比較詳細地告訴了我。我倒沒有怎麼難受，不過也哭了：看到姑母講述我的身世時哭得很傷心，而我忍不住地，要陪她流一點淚。

自那天起，我才開始管姑母叫姑媽；以前是一直叫她媽媽。

由於習慣，我仍舊常會脫口喊出「媽媽」來。我更天真糊塗地請求姑母：要她答應我也跟著表哥表姊姓同一個「季」，表哥震亞是老大，表姊慧亞是老二，我醒亞是老三，從小就是這樣排行的。姑母不肯。她說：

「我曾經也這樣想過；可是那麼做，會對不起你的爸、媽，你終歸是張家的後代。」

我雖然繼續在姑母家裏享有舒適的生活；基於微妙的，無法解釋的人性，自從知道我還有親生的然而俱已逝世的爸爸媽媽後，漸漸地，隨著年齡的增長，蘊藏在心裏的感傷也就越形加重起來。

十三歲那年，我考上中學，姑母開始分配給我一個單獨房間住。姑母保存有我的爸媽的大照像，我要過來，掛在我的小房間裏。我有時會望著那照像發呆，或竟喃喃不知所云地向它說上幾句話。我覺得自己的爸爸特別英俊、勇敢，覺得自己的媽媽特別美麗、慈藹；甚至，我竟把他倆和姑父姑母來做一個比較，我偷偷地在心裏講：「爸媽一定比姑父姑母更好！」雖然，我馬上發覺這是很不公平的斷語，我並沒有受過爸媽的撫養；卻又無法禁止自己以後不再做此想。

彷彿姑母已窺探到我內心的秘密，她比以前對我更加愛憐，更加體貼。表哥表姊得到的任何東西，不但照例有我一份，且會比他倆得到的還好。我十五歲那年，表哥和高家小姐將要訂婚時，姑母特別把我叫到跟前，撫著我的頭說：

「孩子，你不能說姑媽偏心，姑媽疼你跟疼你大表哥是一模一樣的，可是他今年十九歲啦，你才十五，所以我先做主給他訂了這門親，等再過兩年，我照樣會給你找一房好媳婦的。」

「姑媽，您說的是甚麼話呀？」我回答，「這怎麼算您偏心呢？我從來還沒有想到過要個媳婦的事呀！」

「不是啊，孩子，」姑母接著說，「你們表兄弟倆，穿新衣服，買新東西，向來都是我給一齊辦；現在先給他訂婚，不給你訂婚，我心裏委實有點不舒坦，我曾經和你姑父商量過，頂好給你們倆一塊訂婚，一塊結婚；你姑父罵我神經病，說這年頭不比以前了，十五歲的娃娃就訂婚會被人笑掉牙的！我這才打消了那個主意。不過，好孩子，你放心，我相信將來我能給你找到一個比高小姐還好的閨女做你的妻子。」

我不知道說什麼好，因為我實在還不懂得「妻子」的價值。如果給表哥買一雙新皮鞋而沒有我的份兒，我或許會難過。如今，姑母給了他一個妻子而沒有給我，我覺不出有什麼遺憾。

姑母看我不答腔，便笑嘻嘻地，瞅著我：

「怎麼，男孩子還害什麼臊呀？告訴我，你喜歡什麼樣的小姐？」

「不知道。」我傻頭傻腦地。

「怎麼能不知道？」姑母像多年以前哄我玩耍那樣地說下去，「我猜看看啊，一定是喜歡大眼睛，雙眼皮，柳葉眉，櫻桃嘴，通天鼻，白淨皮膚……對不對？對不對？」

我被姑媽逗得笑起來，瞅見姑母的一雙裹了多年，放也放不開的小腳時，便伏在她耳朵上說：

「都對，都對，只是不能是小腳呀！」

姑母罵了我一聲頑皮，然後，拉住我，在我臉上那麼慈祥地親了一下，才放我跑開去。

姑母是位舊女性，對於子女的婚姻贊成聽憑「媒妁之言，父母之命」。姑父雖在帶有洋味的海關供，但也是個半舊半新人物，對於「自由戀愛」不全然贊同。因而，他們老倆口決定擇用的是一種較折衷的，除了媒人家長以外，還准許男女當事人也可以見見面表示一下意見的方式。那就是所謂的「當面相」。

大表哥，別看他平日不多言多語，眼光可很高，心裏更滿有主意。我們大夥兒陪他「相」了好幾位小姐，姑媽、表姊，連我都認為人家很不錯，他卻老是撥郎鼓似地搖頭不止。

這次，兩位大媒陳二爺、劉三爺拿來了一位俊秀的高小姐的像片；於是，全家出動，再「相」一回。「相」的地點：當時全天津市最高的巨廈中原公司六樓大劇場。

姑父母全家都是戲迷。從五歲開始，我使被帶到戲院看戲。天津法租界的北洋大戲院、藍牌電車道的春和大戲院、綠牌電車道勸業商場樓上的天華景大戲院，我們都常去，尤其去天華景的次數特別多，因為票價比較便宜，還可以一面觀劇一面喝茶、嗑瓜子，甚是大眾化，看到精彩處，可以盡量放開大嗓門喊好（天津觀眾習慣如此），並且還有一種享受——熱騰騰的「手巾把」滿場飛，由戲院的茶房自樓上往樓下，或自最後排往最前排角落投擲，一捆捆雪白毛巾，在空中不停地打著旋轉，擲者、接者，姿態優美，又極為準確地完成這一項「絕活兒」（丟落在觀眾頭上可就慘啦），然後分送每位觀劇者享用，人人都大呼過癮——長期駐唱者青衣花旦趙美英、老生梁一鳴，很能叫座，我則最被老伶工尚和玉的徒弟朱小義與張德發演出的武生戲所吸引，特別喜歡他倆的拿手戲「鐵公雞」（後來漸漸長大，才迷上譚派余派老生戲）。

有多次週六中午放學後，我跟隨表哥姊，三人在天祥市場旁邊的文利餐廳，吃頓簡單午飯：烤通心粉，或炒麵，便帶著書包直奔天華景，一時開

鑼直到六時演完大軸，才盡興返家。那是得到咭父母准許的。二老常談：「看戲可以讓孩子們懂得甚麼是忠孝節義。」

姑母喜愛天華景上演的全本楊家將、全本紅鬃烈馬、西遊記與每年七夕推出的天河配。姑父則批評西遊記的機關佈景，天河配真牛上台，都是海派噱頭，他欣賞真正唱得好的，像雷喜福、譚富英、奚嘯伯、馬連良……（姑父還曾帶全家專門去北平聽過一次余叔岩的戰太平），這幾位名角從未來天華景演出，他們偶爾在春和戲院登台，我們也曾往觀；而我那時最佩服北平富連成科班與北平戲曲學校在春和的演出，多少年來，我都難忘那些少年名伶：武生傅德威、武旦宋德珠、老生王和霖、李和曾，與青衣「四塊玉」白玉薇、侯玉蘭、李玉茹、李玉芝當年的美好形象。

我們很少去中原公司劇場（記得以前只去過一次觀賞王又宸的連營寨），由於它座落在我們討厭的日租界，票價也比較貴，不過設備考究，座位寬適，在日後的中國大戲院開幕以前，它算是一流的戲院。

表哥這次「相親」，選定這家全天津當時最豪華的戲院，季、高兩府又是分別坐在最前排兩個極舒適的「包廂」裏，甚是顯出隆重，夠派頭。

那天，表哥西裝畢挺，姑媽也梳洗打扮了一上午，表姊更打扮得紅紅綠綠的活像個新娘子。我則被化裝成一個小老頭：袍子、馬褂、瓜皮帽上一個大紅絨球，心想就差在嘴巴上面畫兩撇八字鬚鬚了。姑母本來要把表哥也打扮成這般模樣，表哥不肯；我一向是比較馴服的。

我們一家在一個包廂裏，高家一家坐在旁邊一個包廂裏。媒人給兩家介紹一番，我認識了高老太太、高大少爺、大少奶奶、高二少爺、二少奶奶，和高小姐。

台上正是當時紅遍津沽的王少樓、胡碧蘭合演著拿手好戲四郎探母帶回令。我一會兒看看台上的戲，一會兒看看台下的戲，倒滿有趣。姑母和高老太太、高家大少奶奶、二少奶奶、偶爾寒暄一兩句，表哥和高小姐始終沒說一句話。

高小姐的視線一直盯在舞台上的楊四郎、鐵鏡公主、蕭太后、佘太君、楊六郎、楊宗保，和大國舅、二國舅一些人的頭上。表哥倒是不斷地把眼光斜瞟過去，名符其實地「相」一「相」。我碰他一下手：

「哥，怎麼樣？」

「好。」

「哈哈，恭喜！」我馬上扮個鬼臉喊。

「甚麼呀？」他一扭頭叫起來，「我是說楊宗保小生唱得好！」

姑母、表姊、我，和鄰廂的人，除了高小姐，都笑了起來。

回到家，姑母表姊都說那位高小姐很好，表哥也吞吞吐吐地說高小姐比以前「相」過的那幾位高明甚多，再加上兩位媒人一吹噓，什麼門當戶對，什麼郎才女貌，什麼天賜良緣，恨不得馬上就應該「下聘」成親。可是人家高老太太和高小姐是否認為表哥合格？還不知道哩！兩位大媒當時誇下海口，保證憑他們三寸不爛之舌，一定可以馬到成功。

這樁親事果然成功了。最後一道關口也通過了——男女雙方的生辰八字交給命相家合婚的結果，是大吉大利。

於是，查皇曆，辦聘禮，定了好日子，「換帖」！「換帖」那天，姑母全家喜氣洋洋，我當然也不例外。南市聚合成飯莊的名廚師一清早就到家來生爐燒菜，中午姑父姑母要大宴親友。一上午，都在忙著送聘禮，接聘禮。我看見裝著表哥三代姓氏與他本人生辰八字的龍鳳喜帖，和八大條匣——裏面分裝著：筆錠、如意、衣料、四大金（金耳環、金項鍊、金鐲子、金戒指）、龍鳳餅、喜字粿、古玩玉器，由一夥頭頂荷葉帽，身穿紫袍，腰束紅帶，足

登朝靴的人們，四平八穩地端向女家去。姑母對我說：「將來你訂婚時，照樣給你也準備這全套。」

不久，就看到一批同樣裝束的人，由女家端著聘禮，邁著方步到來。我趕忙到門口燃放起「萬頭鞭」來迎接。那些聘禮和方才送到女家的大致一樣，不過多了一些男人用的大禮帽、禮鞋、文房四寶，和用大絨花編綴成的福、祿、壽、喜等等巨字……姑母指揮著收下聘禮，一面對表姊說：

「高家的聘禮，還夠講究。等你訂親，媽會準備比這些更好的東西。」

「媽，幹甚麼說我？不跟您玩啦！」表姊臉一紅，然後，羞怯地跑開去。

來賀喜的客人真不少，姑父的大客廳和飯廳裏擺不下那麼多餐桌，女客人便都被請到姑媽和表姊的臥室裏去吃，那裏也分別各擺了一桌酒席。表哥接受了姑母的命令挨桌挨人敬酒，並且穿著袍子馬褂出場。姑母說「相親時不穿中國大禮服還情有可原，訂婚大典的日子，可不能稍有含糊。」

大家熱鬧了一天，卻始終沒見高家一個人。高小姐當然更沒有露面。後來，我才知道，舊規矩男女訂婚，是不許兩造會面的。

從此，高小姐成了我的未婚表嫂。

高小姐是一位恬靜、端莊、沉默寡言的少女。「女孩子家，應該這樣。」姑母常如此嘉許她這位未婚媳婦。表哥自從訂了婚，精神百倍，顯然對他這位未婚夫人甚為「拜倒石榴裙下」。表姊和高小姐恰巧是同校同學，不過不同班次，因為有了這種新親的關係，她倆便格外顯得親密起來。

“高小姐的家庭也屬於半新半舊型。高老太太治家管教子女很嚴，處處講究老規矩，但是還不算過於老古板，譬如，她絕對不准許高小姐在結婚以前

到表哥家來玩，然而，她准許每隔一兩週表哥可以到她們家去一次。表哥又告訴過我和表姊，他已被允許和高小姐通信，但來往信件都必須經過高老太太的檢查，高老太太念過四書五經，粗通文墨，如果他們的信寫得太親密或是有點肉麻時，馬上就會受到申斥或被扣留。後來，我知道了，表姊因為和高小姐同學的關係，便替表哥和高小姐傳遞了不少封「漏檢」的情書。

表哥每次到未婚妻家，總是帶著表姊，或帶著我同去。有時候，我和表姊提出，我們不應該去做「電燈泡兒」或是去給他們「夾蘿蔔乾兒」；可是姑母說表哥單人去不太好，而高老太太也一再表示應該有我和表姊陪著那一對未婚夫妻在一塊比較妥當「得體」，尤其他倆想出去看場電影或是到北寧花園、青龍潭划划小船時，如果沒有我或表姊參加，那是絕不會獲得高老太太「批准」的。

我和表姊也很願意去高家。第一、高老太太疼姑爺，表哥每到，一定馬上擺出乾果、鮮貨、精美細點，和應時的上等飲料，而飯桌上更會擺滿特別加添的色香味俱備的好菜。我和表姊少不得就大大地幫吃幫喝一回。第二、高老太太很喜歡我和表姊，尤其常當著人面誇獎我聰明、有禮貌。第三、那時候高大少爺已有了好幾位男女公子，最大的八、九歲，最小的五、六歲，這些天真的小把戲們很歡迎我，因為我有資格做一個「孩子頭兒」，帶著他們做種種新鮮的遊戲。

那一個時期，我對田徑賽發生了興趣，學校裏要開運動會，我和我的同班同學賀蒙一起發誓非奪得幾項錦標不可，於是兩個人一天到晚苦練不息。因此，再沒有時間到高家去玩。

就在這時候，表姊開始第一次告訴我：她在高家碰見了一位被她視為天仙一般美麗的少女，她把那少女一再詳細地加以描述；可是，我完全當耳邊風似地毫未在意，我的腦子裏實在再裝不進一點別的東西，因為已完全被百米、四百接力、低欄、三級跳遠，……塞得滿滿的了。

不久，表哥也告訴了我，他在高家碰見了深為表姊羨豔的那位少女。後來，姑母和表姊一道上街，碰見了那位少女，姑母回來也開始對那位少女品頭論足地批評不已。

那少女，就是唐琪。

唐琪和高家的關係，是：唐琪的母親和高老太太是胞姊妹。因此，唐琪是我表哥的未婚妻的表妹，和我攀起來，也能算是「八桿子打得著」的親戚。