

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN



TESIS DOCTORAL

**ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DE LOS TEXTOS RELACIONADOS
CON LA SEXUALIDAD DE LA NOVELA *JIN PING MEI*
DESDE LA RETÓRICA CULTURAL**

DOCTORANDA: Liang XU

DIRECTOR: Dr. Ovidi CARBONELL CORTÉS

SALAMANCA, 2023

Vº bº:

Ovidi Carbonell Cortés

A la memoria de mi madre

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de la presente tesis es el resultado del trabajo en equipo y desde el inicio hasta hoy he obtenido mucha ayuda de varias personas.

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a mi director Ovidi Carbonell Cortés por sus recomendaciones favorables, constante apoyo, paciencia y su indulgencia. Sin sus vastos conocimientos y su orientación precisa, no hubiera podido terminar mi trabajo ni llegar a este momento tan anhelado.

Al Departamento de Traducción e Interpretación, por haberme brindado los recursos necesarios y la oportunidad de estudiar con tranquilidad.

A mis padres, mis abuelos y a toda mi familia, por su confianza y su respaldo firme a lo largo de estos cuatro años.

A mis amigos por sus ánimos y la compañía en el proceso de este trabajo, especialmente a Xiaoyu, Yufei, Xinwei, Hongwei, Ruonong, Yutong, Ruizhe, Tong, Yifan y Azhu.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN:.....	1
------------------------------------	---

PRIMERA PARTE: SEXUALIDAD, CULTURA Y *JIN PING MEI*

CAPÍTULO 1: CONCEPTO DE SEXUALIDAD	13
1.1 Sexualidad, sexo y género	14
1.2 Definición de sexualidad	17
1.2.1 Los diferentes enfoques sobre la definición de sexualidad	18
1.2.2 La sexualidad como producto de cultura	26
1.3 La sexualidad en la literatura china	27
1.4 Traducción y sexualidad	31
CAPÍTULO 2: <i>JIN PING MEI</i>	37
2.1 <i>Jin Ping Mei</i> como enciclopedia cultural de la dinastía Ming	37
2.2 Presentación de <i>Jin Ping Mei</i> y los personajes principales	40
2.2.1 Introducción breve de <i>Jin Ping Mei</i>	41
2.2.2 Análisis de los personajes principales en la obra desde la sexualidad	48
2.3 La sexualidad y las relaciones sexuales entre los personajes en <i>Jin Ping Mei</i>	60
2.3.1 Las relaciones sexuales en <i>Jin Ping Mei</i>	61
2.3.2 Tratamiento sobre la sexualidad en <i>Jin Ping Mei</i>	70
2.4 Las versiones de la obra y sus traducciones españolas	74
2.4.1 Las tres versiones de <i>Jin Ping Mei</i> y su publicación en China continental	74
2.4.2 Las traducciones españolas de <i>Jin Ping Mei</i>	79
2.4.3 Estudio general de las traducciones de <i>Jin Ping Mei</i>	81
2.4.4 Traducción de la sexualidad en <i>Jin Ping Mei</i>	86

SEGUNDA PARTE: LENGUAJE, LITERATURA, RETÓRICA CULTURAL Y TRADUCCIÓN

CAPÍTULO 3: LENGUAJE, CULTURA Y RETÓRICA	95
3.1 Breve introducción de la Retórica china	96
3.1.1 Concepto de 修辞 (retórica) en China	96
3.1.2 Desarrollo de la Retórica en China y las características en diferentes etapas	101
3.2 Breve introducción de la Retórica occidental	127
3.3 Propuestas de la Retórica cultural	156
3.3.1 Propuestas de la Retórica cultural en China	156
3.3.1.1 El sistema de la Retórica cultural del idioma chino (汉语文化修辞学)	157

3.3.1.2 El sistema de la Retórica cultural de China (中国文化修辞学).....	159
3.3.1.3 Sistemas de la Retórica cultural (文化修辞学).....	162
3.3.2 Propuestas de la Retórica cultural en Occidente.....	166
CAPÍTULO 4: ENFOQUES TRADUCTOLÓGICOS DE ÍNDOLE RETÓRICA..	173
4.1 Características comunes entre Traducción y Retórica.....	173
4.2 Los vínculos entre la teoría de la traducción y la teoría retórica en China.....	182
4.2.1 Breve introducción de la Traducción china.....	183
4.2.2 Teorías de traducción y retórica en China.....	191
4.2.2.1 Debate entre <i>Wen</i> 文 y <i>Zhi</i> 质.....	191
4.2.2.2 Traducción de la retórica y la retórica en la Traducción.....	199
4.2.2.3 Establecimiento del Estudio de retórica en la traducción y su desarrollo en China..	225
4.3 Los vínculos entre la teoría de la traducción y la teoría retórica en los países occidentales.....	232
4.3.1 La teoría de la traducción en la teoría retórica.....	237
4.3.1.1 La traducción como ejercicio de imitación.....	239
4.3.1.2 La traducción como ejercicio retórico y gramatical.....	244
4.3.2 La teoría retórica en la teoría de la traducción.....	249
CAPÍTULO 5: PROPUESTA DE ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LA RETÓRICA CULTURAL.....	269
5.1 Definición de conceptos y términos.....	271
5.1.1 El concepto de “equivalencia”.....	271
5.1.2 Los conceptos de “traducibilidad” e “intraducibilidad”.....	273
5.1.3 El concepto de “analogía”.....	274
5.1.4 El concepto de “técnicas” de traducción.....	275
5.2 Propuesta de modelo de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural.....	277
TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE TRADUCCIONES DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES EN <i>JIN PING MEI</i> DESDE LA PERSPECTIVA DE LA RETÓRICA CULTURAL	
CAPÍTULO 6: ESTUDIO DE TRADUCCIÓN DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES DE <i>JIN PING MEI</i> DESDE LA FACETA RETÓRICA-POÉTICA DE LA RETÓRICA CULTURAL.....	287
6.1 Traducción de las figuras retóricas.....	288
6.1.1 双关 (<i>shuāngguān</i> , doble sentido).....	288
6.1.2 对偶 (<i>duì ǒu</i> , el paralelismo simétrico).....	301
6.1.3 引用 (<i>yīnyòng</i> , cita) o 用典 (<i>yòngdiǎn</i> , uso de acontecimientos y referencias).....	306
6.1.4 比喻 (<i>bǐyù</i> , tropos).....	312
6.2 Traducción de los distintos géneros literarios y reproducción de los estilos en la traducción.....	328
6.2.1 Novela <i>Zhanghui</i>	329
6.2.2 Las poesías <i>shi</i> , <i>ci</i> y <i>qu</i>	341
6.2.3 Bromas y chistes.....	356

6.3 La retórica visual en las traducciones	364
6.3.1 Maquetación y disposición tipográfica de los textos	364
6.3.2 Ilustraciones e imágenes	367
CAPÍTULO 7: ESTUDIO DE TRADUCCIÓN DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES DE <i>JIN PING MEI</i> DESDE LA FACETA RETÓRICA-FILOSÓFICA DE LA RETÓRICA CULTURAL	377
7.1 La retórica antitética y su traducción	379
7.1.1 La retórica antitética del frío-calor y su traducción	380
7.1.2 La retórica antitética de la abstinencia-indulgencia y su traducción	389
7.1.3 La retórica antitética del bien-mal y su traducción	396
7.2 La retórica femenina y su traducción	403
7.3 La retórica LGBT y su traducción	417
CAPÍTULO 8: TRADUCIBILIDAD E INTRADUCIBILIDAD DESDE LA RETÓRICA CULTURAL	435
8.1 Factores objetivos que influyen en la traducibilidad de la retórica cultural	436
8.1.1 Traducibilidad e intraducibilidad de las estructuras retóricas	437
8.1.2 Traducibilidad e intraducibilidad de la retórica de culturas fonéticas	442
8.1.3 Traducibilidad e intraducibilidad del estilo retórico	445
8.1.4 Traducibilidad e intraducibilidad de la retórica filosófica	448
8.2 Factores subjetivos que influyen en la traducibilidad de la retórica cultural	453
CONCLUSIONES	461
BIBLIOGRAFÍA	477
Anexo 1: Figuras, tablas y imágenes	527
Anexo 2: Artículos sobre la traducción de <i>Jin Ping Mei</i> publicados en CNKI de 2019 a septiembre de 2022	528

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN:

El tema de la investigación tiene por enfoque el análisis de las traducciones de los textos relacionados con la sexualidad de la novela *Jin Ping Mei* desde una perspectiva de la Retórica cultural. El interés por la temática escogida se basa en dos aspectos: la interdisciplinariedad de los estudios de traducción y la particularidad de la propia obra *Jin Ping Mei*, sobre todo las descripciones sexuales.

A) La interdisciplinariedad de los estudios de traducción

Ante todo, los estudios de traducción siempre han tenido un carácter transversal entre una serie de disciplinas tradicionales, siendo la interdisciplinariedad un carácter especialmente destacado y esencial de este campo de investigación, que se ha alimentado de otras disciplinas de estudios locales, así como de la Lingüística, la Antropología, la Sociología, los estudios literarios y muchas otras. Desde esta línea, en nuestro trabajo, haremos uso de este atributo vinculándolo a la literatura, la cultura y la retórica con el fin de explorar conjuntamente los problemas de la traducción.

1) Nuestra investigación tiene como enfoque teórico la construcción del concepto de cultura a partir de su relación con la literatura y la retórica.

En el campo de la literatura, Jonathan Culler (2000:58) establece que existe una estrecha relación entre esta y la cultura, cuando indica que “los estudios culturales incluyen los estudios literarios, abarcando y examinando la literatura como una práctica cultural particular”. En cuanto a la Retórica, existe un vínculo que la convierte en parte esencial de ella; en palabras de Albaladejo (2013: 3), “Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra”. Otro aspecto importante, objeto de investigación en el área de la traducción, ha sido la interculturalidad¹; no obstante, la exigencia y rigor que las cuestiones culturales requieren, junto con tratar de solucionar los problemas tanto lingüísticos como extralingüísticos que surgen, siguen siendo un desafío para los traductores.

¹ Es bien sabido que la traducción es un acto de comunicación intercultural en el que el traductor tiene un rol activo para construir vínculos o realizar intercambios entre culturas.

2) Nuestro enfoque integrará el enfoque traductológico con la Retórica.

La Traducción y la Retórica son disciplinas que merecen ser estudiadas juntas. Existen muchas similitudes entre la Retórica y la Traducción tanto en China como en España, entre las cuales se destacan su relación estrecha con el lenguaje, las funciones objetiva, comunicativa, interdisciplinaria y su carácter cultural, y que también ambas están limitadas por los receptores y el contexto situacional.

En definitiva, estos cuatro elementos, —la literatura, la cultura, la retórica y la traducción—, parecen ser independientes pero están entrelazados estrechamente. Como bien dice Albaladejo (2013: 1), “el lenguaje retórico y el lenguaje literario son construcciones culturales hechas a partir del lenguaje natural”. Y una de las misiones de los traductores es romper la barrera cultural, construir, *re-presentar* la cultura de origen para el otro, y por consecuencia, facilitar la comprensión entre los productores y los receptores. Más aún, considerando que la Retórica cultural es “un instrumento para la explicación del arte del lenguaje como un fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores” (*Ibid.*, p. 1), estudiar la traducción desde el aspecto de la Retórica cultural es sin duda una buena manera para lograr estos fines. No obstante, los investigadores nos enfrentamos aún a tres grandes retos.

1) La larga distancia cultural entre las culturas china y española

Aunque los intercambios culturales entre China y España han estado en pleno apogeo, la traducción chino-española y la introducción de las obras traducidas chino-españolas han sido floreciente, no se pueden negar las enormes diferencias culturales entre China y España ni los obstáculos que todavía han creado y existen a la traducción chino-española. Los elementos lingüísticos culturales, los elementos culturales, los pensamientos culturales, y todos los relacionados con la cultura, siempre han constituido algunas de las cuestiones más problemáticas y difíciles de tratar para los traductores. Por no hablar de los temas que resultan también difíciles para los hablantes o quienes han estado expuestos a la cultura de la lengua de partida, como los aspectos cronológicos o el entendimiento de las variantes antiguas de las lenguas, con las diferencias retóricas entre las lenguas antiguas y modernas, el cambio de pensamiento debido a la distancia temporal de los textos clásicos y la falta de

comprensión de los elementos culturales, dialectales, etc. Son también estas dificultades culturales las que han dado lugar a un gran debate sobre la traducibilidad y la intraducibilidad en la traducción.

2) Diferencias y dificultades de integración entre la retórica china y la occidental.

El distinto desarrollo cultural entre China y los países occidentales antes de la globalización se refleja muy claramente en la Retórica: la retórica china tiene una función más inclinada al propio arte de la escritura mientras que la retórica occidental presta más atención al discurso con el objetivo de persuasión. Por eso, cómo mezclar las teorías chinas y occidentales adecuadamente será un trabajo muy importante para el análisis de la traducción chino-español. Afortunadamente, hoy en día, muchos estudios chinos y españoles han tratado este tema: Francisco Chico Rico (2001: 279) inserta las *partes traductionis* o *traductoris officia* en el tradicional sistema retórico de las *partes artis* u *oratoris officia*; Yang Lili (2001) propone “Estudio de retórica en la traducción”, explicando que hay suficientes condiciones para establecer esta especialidad. Los trabajos que han dedicado su estudio al análisis de la relación entre la traducción y las figuras retóricas son mucho más numerosos. Carlos Moreno Hernández (2010) publicó su libro *Retórica y traducción* en el que menciona la historia de la literatura, retórica y traducción y ofrece muchos ejemplos con diferentes tipos de texto para analizar la traducción desde la Retórica. Aunque solo se explica la traducción desde la retórica clásica occidental, nos ofrece una idea útil para nuestro trabajo.

3) Tanto la Retórica cultural como los estudios de retórica en la traducción todavía se encuentran en un estado embrionario y tienen sus propias limitaciones.

Si miramos hacia las situaciones actuales en estos campos, no sería sorprendente descubrir que la Retórica cultural tanto en China como en España es una materia muy joven y que aún falta un estudio sistemático de la traducción desde la perspectiva de ella misma. En China, la definición del concepto de retórica cultural y la clasificación de las categorías a las que pertenece no son uniformes, y existen tres sistemas principales: Retórica cultural del idioma chino, Retórica cultural de China y Retórica cultural en general. Influenciados por la cultura tradicional china, estos tres sistemas

tienen similitudes, pero cada uno difiere en su orientación general. Y aunque desde la década noventa se han propuesto ideas pertinentes, su investigación todavía se queda en la etapa de construcción de disciplina y de sistema teórico, e incluso a partir del año 2012 hay menos estudios relevantes. A la vez, los estudios de traducción también se centran más en los culturales o en los de retórica exclusivamente, y rara vez estudian conjuntamente la cultura y la retórica. Además, el estudio de la retórica en la traducción no ha recibido suficiente atención desde su aparición en 2001, y la mayoría de los estudiosos todavía se han limitado a la traducción de figuras retóricas. Sólo hasta los últimos años algunos investigadores empiezan a intentar combinar los estudios de traducción con la Nueva Retórica y la Retórica en sentido amplio, pero los estudios de traducción relacionados con la retórica cultural siguen siendo escasos. En España, la construcción de la Retórica cultural y su integración con la traducción es también un tema que se ha desarrollado en los últimos diez años, con Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico como representantes destacados en este campo. Las investigaciones correspondientes se basan principalmente en la retórica occidental y el análisis de la traducción, ha amplificado gradualmente desde la literatura clásica a la moderna e incluso a los campos especializados.

B) La particularidad de la obra *Jin Ping Mei* y sus textos sexuales

En cuanto a la novela *Jin Ping Mei*, su versión más antigua que conocemos actualmente, *Jin Ping Mei cihua*, descubierta durante el periodo Wanli (1617), tiene una historia de más de 400 años hasta la fecha. Es una obra muy controvertida, pero también misteriosa. Considerada una de las grandes novelas clásicas de la literatura china, hasta hoy en día no se ha podido confirmar cuál es su verdadero autor ni su primera edición. La trama del libro también es fascinante y filosófica. El ejemplar comienza con el episodio sucedido en la parte titulada *A la orilla del agua*, en el que Pan Jinlian comete adulterio con el protagonista Ximen Qing. A través de la Familia Ximen, se refleja una sociedad corrupta y sombría. Aunque la historia ocurre durante la dinastía Song, su verdadera intención es mostrar la realidad bajo un punto de vista

sarcástico de la dinastía Ming, en el que desempeña un papel muy importante el triángulo entre el poder, el dinero y la sexualidad, plasmando una serie de figuras caracterizadas y un mundo realmente *mundano*. Y entre estos, la sexualidad se convierte sin duda en el hilo conductor de la historia, esta es uno de los motivos por lo que la utilizamos como punto de entrada para estudiar los pasajes eróticos de *Jin Ping Mei*, y para explorar las razones ideológicas y filosóficas que llevaron al autor a escribir estos textos sexuales.

Además, cabe señalar que la sexualidad de la obra *Jin Ping Mei* y sus dos traducciones al idioma español resultan muy apropiadas para aplicar el enfoque teórico cultural y retórico.

En primer lugar, a pesar de que las atrevidas y directas descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* han dado lugar a una reputación desigual de esta obra y han creado una “ambigua imagen” ante todo el mundo, las denominaciones del sexo, las escenas sexuales, las diferentes ideas y conceptos relacionados de diferentes géneros que se mencionan en *Jin Ping Mei*, al mismo tiempo, constituyen temas de indudable interés para la investigación de la cultura sexual en aquella época, sobre todo, en la investigación de los actos sexuales, de los juguetes sexuales, del despertar de la sensación en la sexualidad de las mujeres, de las opiniones sobre la sexualidad desde diferentes figuras en la obra, así como los aspectos sociales, históricos y antropológicos que presentan retos importantes para su traducción. En segundo lugar, desde su aparición hasta hoy, a pesar de que gran parte de las personas han criticado sus expresiones eróticas, ninguno de los estudios puede negar tanto su valor literario, por su peculiar forma de narración en donde se combinan naturalmente los textos y los prosas y versos que se escriben en diversas variedades de lenguaje (uso de registros vulgares, variedad cronológica, uso de una variedad de la lengua china diferente a la actual), como su valor ético, con el propósito moral de alertar a las posteriores generaciones. Por lo tanto, “[a]s one reads and rereads *Jin Ping Mei*, one is struck by a sort of hidden language, a system of codes and correspondences that point the reader to a level of meaning beyond the literal text” (Carlitz, 1986: 7). En tercer lugar, los géneros literarios y las técnicas retóricas utilizadas en las

descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* son extremadamente ricos y el texto es variado en estilo. Las prácticas sexuales y los órganos genitales se retratan a menudo de forma implícita y meticulosa mediante las narraciones discursivas normales, o los poemas, cantos, teatros líricos, y también sirven de material en las conversaciones. Las metáforas y los juegos de palabras desempeñan un papel importante, haciendo que las descripciones sexuales no sean sólo intuitivas, sino también literarias, con una serie de efectos retóricos como la ironía, la parodia y la exageración. Y por lo tanto, nos encontramos ante la novela donde la vulgaridad y la literariedad coexisten muy armoniosamente. Por otro lado, las escenas sexuales de la novela no son sólo descripciones literales creadas por el autor sobre los hechos que les ocurren a los personajes del libro, sino una invención figurativa. Es decir, los propios textos sexuales están diseñados por el autor intencionadamente de acuerdo con el propósito retórico de la novela.

It is an essential part of the author's rhetorical strategy deliberately to awaken the latent sensuality of his readers by inducing them to empathize with the sensual experiences of his characters, only to shift unexpectedly from a realistic mode into one of mock-heroic or burlesque. The effect of this technique, which is used throughout the novel so repeatedly as to create a pattern, is to bring readers up short and remind them that, to the extent that they have allowed themselves to empathize with the events that they have just experienced vicariously, they have shown themselves to be, at least potentially, capable of the same, or similar, acts. This technique is, therefore, evidence not of the author's failure to maintain a consistent tone, but rather of his constant endeavor to provoke self-reflection on the part of readers by carefully modulated manipulations of their distance from the events described in the text. This is, in short, a significant feature of the author's overall design, in both senses of the word (Roy, 1993: xxxviii).

En un plano más profundo, los textos relacionados con la sexualidad en *Jin Ping Mei* se eleva a una retórica del nivel social y político, “the proper cultivation of the husband and wife relationship in the microcosmic domestic household is seen as forming the basis for the strength of the minister-ruler relationship” (Satyendra, 1993: 92), por lo consiguiente, la desigualdad sexual entre hombres y mujeres u homosexuales es en realidad una opresión con ánimo de lucro, y la competencia entre las esposas, prostitutas, los criados y las criadas de Ximen Qing es en realidad una

rivalidad celosa por el beneficio sexual y económico.

En resumen, tanto en China como en España el estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural y el estudio de la traducción española de *Jin Ping Mei* están todavía en su infancia o sólo han conseguido logros preliminares. Y aún quedan problemas y carencias por resolver en cuanto a la escala y profundidad de la investigación. Sin embargo, nos demuestra la viabilidad de esta investigación y nos ofrece un espacio más amplio para seguir profundizando. La interpretación de las traducciones desde la Retórica cultural es una manera favorable para la investigación de la interculturalidad desde una dimensión más general y completa. Para estos fines, como aún hay mucho por hacer, planteamos que en el trabajo se integran la Retórica cultural comparando y resumiendo las teorías y estableciendo una propuesta adecuada para analizar las traducciones. Creemos que la retórica cultural proporcionará más alimento a los estudios de traducción, y que la combinación sistemática de los estudios de traducción y la retórica cultural dará lugar a más perspectivas y teorías de la traducción, contribuyendo a la construcción sistemática de los estudios de traducción. Al mismo tiempo, hay que reconocer que el papel de la traducción en la difusión y investigación de esta gran obra, *Jin Ping Mei*, es muy significativo, no sólo de cara a aumentar la llamada visibilidad o fama del libro, sino también en el intercambio entre las culturas china y española, la colisión e integración del pensamiento chino y occidental, lo que es de gran valor para la consecución de los objetivos de este trabajo.

HIPÓTESIS:

La hipótesis general del trabajo consiste en suponer que se puede resolver la traducción de los textos relacionados con la sexualidad desde una visión múltiple, en la cual es posible considerar la traducción desde una perspectiva retórica, abordando de forma especial los temas culturales con la retórica cultural. A partir de esta hipótesis general se plantean las hipótesis siguientes:

- 1) La traducción y la retórica están estrechamente relacionadas.
- 2) Las diferencias culturales y retóricas entre China y España tienen una importancia

esencial en el proceso de la traducción y merecen ser objeto de estudio.

3) El estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural requiere centrarse no sólo en el análisis retórico, sino también en el ideológico del traductor.

4) La Retórica cultural puede servir de una herramienta, concretamente en técnicas, métodos y estrategias de traducción, para investigar y, en la medida de lo posible, salvar la distancia cultural entre el texto original y el texto meta con el fin de lograr la equivalencia.

OBJETIVOS:

El principal objetivo de este estudio es analizar la traducción de la sexualidad de *Jin Ping Mei* desde la perspectiva de la Retórica cultural. Para alcanzar este objetivo, se plantean los siguientes objetivos secundarios:

1) Investigar la cultura sexual y su presentación en la obra *Jin Ping Mei* y sus traducciones españolas.

2) Repasar y comparar la Retórica china y la de los países occidentales, sobre todo la Retórica cultural.

3) Identificar y resumir la relación entre la Retórica y la Traducción tanto en China como en países occidentales.

4) Establecer los instrumentos adecuados para el análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural.

5) Comparar los textos traducidos según el modelo de análisis que propondremos.

6) Explorar la traducibilidad e intraducibilidad desde la perspectiva de la Retórica cultural a través de los resultados obtenidos.

METODOLOGÍA:

La tesis se inicia con el análisis de muestreo, en el que se toman los textos sexuales más representativos en la obra original *Jin Ping Mei* y en sus dos traducciones como el objeto de la investigación, considerando la enorme extensión de la novela, y la dificultad de una comparación completa.

El trabajo se divide en dos etapas: la etapa preparatoria y la etapa de redacción.

En la primera etapa, la metodología que aplicamos es la lectura detallada (*close reading*), el método más utilizado para el análisis de literatura, a fin de captar y extraer los contenidos necesarios, seleccionar los ejemplos adecuados y aclarar los significados del texto clásico. Asimismo, también recurriremos a las informaciones y teorías pertinentes de nuestro trabajo, con el fin de terminar la fase conceptual y metodológica. Esta fase se centra en la finalización del proceso de recogida y clasificación de datos de la primera parte y la segunda parte.

En la segunda etapa, la investigación es principalmente descriptiva y analítica, es decir, se lleva a cabo el estudio contrastivo para poder comparar la retórica china y la occidental a partir del texto original y los dos textos traducidos, y estudiar la reproducción retórica cultural del texto original en los textos traducidos a la luz de las diferencias retóricas y culturales entre China y los países occidentales. En ese orden de ideas, esta parte de la investigación se ubica en la tercera parte de la tesis.

ESTRUCTURA:

Respecto a la estructura, la tesis constará de tres partes: la parte I *Sexualidad, cultura y Jin Ping Mei* donde se presentarán la obra *Jin Ping Mei* y sus traducciones en torno a los dos primeros conceptos; la parte II *Lenguaje, literatura, retórica cultural y traducción* donde se confirmarán las relaciones entre estos cuatro conceptos y recogemos las correspondientes propuestas a fin de establecer el marco teórico para la propuesta de modelo de análisis; y la parte III *Análisis de traducciones de las descripciones sexuales en Jin Ping Mei desde la perspectiva de la Retórica cultural* donde se practicará el estudio de los ejemplos típicos según el instrumento que se planteará en la segunda parte, y se estudiará la traducibilidad desde este nuevo punto de vista.

La primera parte, *Sexualidad, cultura y Jin Ping Mei*, tiene dos capítulos. El primero, *Concepto de sexualidad* estudiará distintas definiciones sobre el concepto de sexualidad para concretar terminológicamente el término “sexualidad” en este trabajo. El segundo capítulo, *Jin Ping Mei*, presentará brevemente la obra *Jin Ping Mei*, identificará su estatus cultural en el ámbito académico, analizará y ordenará las

relaciones sexuales de los personajes del libro e introducirá sus traducciones, especialmente el tratamiento de los textos erótico en los textos traducidos.

La segunda parte, *Lenguaje, literatura, retórica cultural y traducción*, está estructurado en tres capítulos: *Lenguaje, cultura y retórica*, *Enfoques traductológicos del índole retórico* y *Propuesta de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural*. El primer capítulo revisará el desarrollo de la Retórica y la Retórica cultural chinas y occidentales, y el segundo capítulo se dedicará a la relación entre la retórica y la traducción, que se abordará desde la intersección de estas dos disciplinas desde la antigüedad hasta hoy en día tanto en China como en países occidentales. El tercer capítulo es lo más importante de esta parte, porque los trabajos que haremos en los capítulos anteriores todos conforman la base teórica para la elaboración del modelo de análisis para el estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural. Además, este es también el soporte con el que podemos llevar a cabo el análisis en la siguiente parte.

La tercera parte, *Análisis de traducciones de las descripciones sexuales en Jin Ping Mei desde la perspectiva de la Retórica cultural*, se divide también en tres capítulos. Los primeros dos consisten en el análisis de las traducciones aplicando el modelo de análisis que se establecerá en la segunda parte. El análisis se desarrollará principalmente desde dos enfoques —el enfoque retórico-poético y el enfoque retórico-filosófico—, en los que abordarán especialmente y respectivamente la construcción discursiva y textual, y la construcción de los pensamientos y conceptos de valores de la obra y su traducción. Y en la redacción de estos dos capítulos, se centrarán específicamente en la traducción de las figuras literarias, la traducción de diferentes géneros y estilos literarios, la retórica visual —que pertenece al ámbito retórico-poético—, así como la traducción de la retórica antitética, la retórica femenina y la retórica LGBT —que pertenece a la dimensión retórica-filosófica— con el fin de analizar plenamente la reproducción artística e ideológica de la retórica en la traducción bajo el contexto de diferentes culturas. Además, también constituye la parte central de esta investigación el tercer capítulo, en el que analizaremos las razones subjetivas y objetivas que afectan a la traducibilidad ante la perspectiva de la

Retórica cultural basada en el análisis en los dos primeros capítulos. Y las técnicas y las estrategias de traducción que identificaremos en los capítulos anteriores nos dará una idea más clara de los trabajos del traductor por elegir entre la traducibilidad e intraducibilidad, y de los esfuerzos para lograr la equivalencia en la traducción.

En resumen, las tres partes están separadas pero interrelacionadas, y juntas verifican la hipótesis y cumplen el objetivo principal que planteamos en este trabajo.

Para finalizar, se presentará la bibliografía citada, un índice de cuadros y los documentos anexos. Y en cuanto a las citas no españolas, las citas en inglés se mantendrán sin cambios, y las que están en chino se traducirán al español pero se conservarán también los conceptos en chino con el objetivo de facilitar la lectura y las consultas.

PRIMERA PARTE: SEXUALIDAD, CULTURA Y JIN PING MEI

Entre las diversas ambiciones, la más fuerte y poderosa, la que sacude directamente nuestra vida interior, es el deseo de amor. Entre los instintos, el más peligroso y al mismo tiempo el más importante para nuestras vidas es el instinto sexual. Amor, deseo sexual, matrimonio, estos tres conflictos son realmente las tres danzas ligadas a la muerte de nuestro destino humano (Yu Dafu, 2007)².

CAPÍTULO 1: CONCEPTO DE SEXUALIDAD

A la hora de abordar el concepto de sexualidad, cabe recordar en primer lugar la complejidad de su definición, condicionada por la gran cantidad de diversos enfoques teóricos e interdisciplinarios, así como la importancia que tiene en la historia de las culturas y sociedades, siendo como es un tema universal.

Como decía el filósofo Maurice Merleau Ponty, “hablar de sexualidad humana es hablar de la esencia misma del ser humano”, la sexualidad no sólo tiene que ver con el cuerpo, sino también con lo que sucede en la mente y la sociedad. Por lo tanto, para el poder religioso la sexualidad reproductiva y el coito siempre han sido un centro de atención, tanto en “el discurso cristiano” en España (Pizarro Pedraza, 2014: 125), como el budismo y el taoísmo en China, o las diferentes escuelas ideológicas. A pesar de que los estudios específicos aparecidos a finales del siglo XIV y la disciplina de Sexología establecida en Europa a los principios del siglo XX se concentran principalmente en aspectos fisiológicos por la difusión de darwinismo, en aquella época casi todos los sexólogos eran médicos (Li, 2014). Sin embargo, hoy en día, mientras que la sexología es considerada como una ciencia que estudia la sexualidad y las cuestiones correspondientes, no se trata de una rama de medicina sino una disciplina independiente que se estudia desde una amplia perspectiva y que se encuentra relacionada con otras disciplinas y ciencias, como la antropología, la

² El texto original es “种种的情欲中间，最强而有力，直接动摇我们的内部生命的，是爱欲之情。诸本能之中，对我们的生命最危险而同时又最重要的，是性的本能。恋爱，性欲，结婚，这三重难关，实在是我们人类的宿命的三种死的循环舞蹈 (*the linked dance of death*)。”。Yu Dafu (郁达夫, 1986-1945) es el escritor y poeta chino. Se aprecia como “el pionero de la literatura modernista asiática” por el ganador del premio Nobel de literatura, Kenzaburō Ōe.

psicología y la pedagogía, entre otras. Además, cabe mencionar que la sexualidad es dinámica, es un “product of shifting historical circumstances rather than biology or nature” (Jeffrey Weeks, 2012: 2), así como su existencia bajo la influencia de “poder”. Siguiendo las propuestas de Michael Foucault, Silva Wellausen comenta:

La sexualidad se relaciona mucho con estructuras de poder, exigencias, leyes y reglamentos políticos, cuya importancia es fundamental; pero si hay algo que se puede esperar de la política es que haya “formas en las que la sexualidad dejaría de ser problemática”. Muestra, además, el desplazamiento de los juegos de verdad referente a las prácticas restringidas de la gobernabilidad de los demás para la autoformación del sujeto, desde el ángulo de las prácticas de sí. El proyecto foucaultiano supera una simple teoría del confinamiento, del control social o del poder de normalización; la analítica del poder no es una teoría general del poder, el sujeto occidental se constituye en tanto que objeto del saber para él mismo. La historia de la subjetividad se libra de la ley y de las privaciones, del ejercicio del poder a través de sus puntos de inscripción en el cuerpo (poder sobre la vida) o en la sexualidad (biopoder), aunque la noción de biopoder sea el punto de encuentro entre la gobernabilidad de los demás y el gobierno de sí (Silva Wellausen, 2008: 40).

1.1 Sexualidad, sexo y género

A la hora de analizar el concepto de sexualidad, resulta necesario considerar el concepto de sexo y género, dada la ambigüedad y la imbricación de los mismos, más el debate persistente en torno a la relación entre la sexualidad y el género³ que han existido en los idiomas occidentales. De hecho, en chino se usa el único término 性 [xìng] para referirse a todos estos —y aún otros— sentidos, lo cual viene confirmado en la última versión del diccionario *Xinhua* (2020: 542) donde se demuestra que es un concepto polisémico. Por un lado, en cierto modo equivalente a los sufijos nominalizadores *-idad*, *-ismo*, etc. en las lenguas europeas, se emplea para referirse a la “naturaleza” o “función” perteneciente a la propia cosa, como alcalino, elasticidad, heliotropismo, propiedad de una medicina, combatividad, vida... o a la “característica”: personalidad, naturaleza, carácter, etcétera. También se usa para

³ Richardson identifica los siguientes enfoques sobre el relación entre la sexualidad y género: 1) enfoque naturalistas (existen una relación jerárquica, congruente y coherente entre el sexo, género y sexualidad); 2) enfoques que priorizan el género por sobre la sexualidad; 3) enfoques que conciben el género como un efecto de la sexualidad; 4) enfoques que consideran al género y a la sexualidad como sistemas separados; 5) enfoques que fusionan al género con la sexualidad (Martínez, 2017: 65).

clasificar los rasgos masculinos y femeninos o de machos y hembras, como el sexo, sexo femenino, sexo masculino, órganos sexuales y educación sexual. Por último, se refiere a la manifestación de pensamientos, sentimientos, etc., tales como espíritu del partido, disciplina organizacional, el carácter nacional y etc. Por lo demás, representa su relación con la reproducción de seres, como coito, deseo sexual, amor sexual, sexo y libertad sexual. También se aplica en la categoría gramatical sobre los sustantivos, pronombres y adjetivos⁴. A pesar de eso, para diferenciar estos términos, a veces en chino se suele denominar la “sexualidad” con el nombre general “性” y al mismo tiempo “sexo” y “género” se denominan con una misma palabra “性别 [xìngbié]”, añadiéndole según su diferente naturaleza los adjetivos específicos como 生理 [shēnglǐ, físico] o 生物 [shēngwù, biológico] y 社会 [shèhuì, social] para distinguirlos respectivamente. No obstante, unos estudios chinos prefieren no agregarlas justificando que

It is redundant to add “social” to a concept that is social in the first place. The added “social” not only over-emphasises women’s and men’s social roles, but also ignores the physical differences between the sexes, which is actually another form of women’s self-denial, reminding people of the Maoist concept of identical gender roles. They believe that 性别 [gender/sex] represents a “truly indigenous concept” or “contextualized concept” reflecting the “particularity” of Chinese feminism (Yu, 2015: 3).

Poniendo atención de nuevo en los conceptos de los dos términos españoles, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “sexo” se emplea para referirse a los organismos de los seres humanos, el coito y distinción de sexos, como sexo femenino o masculino, mientras que “género” destaca más la propiedad sociocultural en vez de exclusivamente la biológica. Según explica Marcuello (1999: 459), la diferencia entre “sexo” y “género” consiste en “lo dado” y “lo construido”, es decir, “el primero es biológico y el segundo es una construcción cultural correspondiente a los roles o estereotipos que en cada sociedad se asignan a los sexos”. Así mismo, se propone la influencia de los factores sociales, culturales y el propio

⁴ Diccionario de chino en línea [En línea]. Recuperado de <http://xh.5156edu.com/html3/10058.html> [Consulta: 27/01/2021].

comportamiento elegido sobre la orientación y la conducta sexual (heterosexualidad, bisexualidad, homosexualidad), además de la biología. Igualmente, García-Vega, Fernández García y Rico Fernández (2005: 49) clasifican el tipo de género como “masculino, femenino, andrógino e indiferenciado” y el sexo como “chicos y chicas” en su experimento creyendo que ni el sexo ni la sexualidad puede determinar directamente el género mientras que son los factores decisivos los procesos socioculturales y ambientales.

Entre los factores biológicos, tomando los humanos como organismos, De Juan y Pérez Cañaveras (2007: 169) definen el “sexo” desde la perspectiva científica como “el conjunto de características biológicas de un organismo que permiten diferenciarlo como portador de uno u otro tipo de células reproductoras o gametos (óvulos o espermatozoides), o de ambos (organismos hermafroditas)”. En cuanto al “género”, identifica tres dimensiones: como sinónimo de “sexo”, el enfoque sociológico como “constructo social”, y el lingüístico. Además destaca los términos “identidad de género (conciencia de sentirse hombre o mujer)” y “papel de género (manifestación pública de la propia identidad de género)” indicando que las diferencias en estas facetas dependen principalmente del propio cerebro.

La antropóloga mexicana Marta Lamas (2000: 1-3) expone desde el punto de vista etimológico que, a diferencia del concepto que se da en castellano, el “género”, derivado del inglés *gender*, sólo significa “la diferencia de sexos” esclareciendo que el término sólo se enmarca en los seres vivos puesto que “los objetos no tienen *gender*, son ‘neutros’” por no dotar gramaticalmente a los objetos las clases femenina o masculina como el castellano, por lo cual resulta más necesario distinguir el sexo con el género, aunque ambos tienen relación con la cultura. Como ella misma menciona, “la cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano”.

Además, la Organización Mundial de la Salud (OMS) también discierne los términos de acuerdo con los atributos biológico, psicológico y social:

“Sex” refers to the biological and physiological characteristics that define men and women.

“Gender” refers to the socially constructed roles, behaviours, activities, and attributes that a given society considers appropriate for men and women (OMS, 2014).

Por otra parte, se especifica que el “sexo” se divide en “hombre (*male*)” y “mujer (*female*)” mientras que las categorías de “género” son “masculino (*masculine*)” y “femenino (*feminine*)” subrayando que los aspectos del sexo no variarán sustancialmente entre las diferentes sociedades humanas, al contrario que los aspectos del género, que sí varían.

Ejemplo 1: Las mujeres menstrúan mientras que los hombres no.

Ejemplo 2: En la mayor parte del mundo, las mujeres hacen más tareas domésticas que los hombres (*Ibid.*).

Las “mujeres” en el primer ejemplo pertenece a la característica de “sexo” mientras que en el segundo caso pertenece a la de “género”, lo mismo sucede con “hombres”.

1.2 Definición de sexualidad

El término “sexualidad” no aparece hasta principios del siglo XIX (Foucault, 2003: 5) y el significado original del término latino del que proviene, la palabra *sexu* ‘sexo’, se refiere a “‘corte’ o ‘división’, es decir, ‘aquello que divide en dos grupos’”, más los sufijos *-āl(em)* y *-tāt(em)* con la función de hacer los sustantivos adjetivos y darles “cualidad” respectivamente⁵.

Según la definición de la OMS, la sexualidad, compuesta por varios elementos y limitada por diversos factores, tiene un alcance muy amplio:

[L]a sexualidad es un aspecto central del ser humano presente a lo largo de su vida. Abarca el sexo, las identidades y los papeles de género, el erotismo, el placer, la intimidad, la reproducción y la orientación sexual. Se vivencia y se expresa a través de pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, conductas, prácticas, papeles y relaciones interpersonales. La sexualidad está influida por la interacción de factores biológicos, psicológicos, sociales, económicos, políticos, culturales, éticos, legales, históricos, religiosos y espirituales (OMS, 2006: 3).

⁵ Universidad de Salamanca. Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico [en línea]. Recuperado de <https://dicciomed.usal.es/palabra/sexualidad> [Consulta: 27/01/2021].

Se puede afirmar que la sexualidad es un constructo incrustado tanto en la dimensión del género como en la del sexo y la definición de la OMS, chocando con que etimológicamente la “sexualidad” tiene su origen etimológico en “sexo” y que se divide binariamente en hombres o machos y mujeres o hembras ocultando la diferencia sexual, es una encarnación de los valores de la tolerancia y del respeto del pluralismo, a través de poner los componentes en plural (Pizarro Pedraza, 2014: 105) y considerar las diferencias existentes en el mundo.

Aún más, la Cruz Roja Juventud (2005) propone que la sexualidad es global y dinámica, mientras que dentro del primero rasgo se divide en tres dimensiones (la biológica, la psicológica y la social) para configurar al ser humano. En esta línea, en el presente trabajo, se puede considerar que la “sexualidad” es un nombre colectivo, un conjunto que alude a casi todas las partes de sí misma.

1.2.1 Los diferentes enfoques sobre la definición de sexualidad

A lo largo de los años, la noción de sexualidad ha recibido diferentes definiciones las cuales se pueden abordar desde una variedad de enfoques. Córdova Plaza (2003: 341), investigadora del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, propone que el estudio de la sexualidad se puede distinguir desde tres enfoques: biologicista, matriz cultural y construccionista.

1) Enfoque biologicista

El enfoque biologicista, profundamente esencialista, pretende dar cuenta de la prioridad de condiciones biológicas de la sexualidad que son fundamentos de los fenómenos sociales, psicológicos y culturales, de manera que se pueda entenderla y explicarla desde los genes y el funcionamiento neuronal, así como los organismos. Como definía De Juan y Pérez Cañaveras (2007: 169), la sexualidad, por su parte, se refiere a “las actividades que los organismos llevamos a cabo para poder intercambiar nuestro material genético y conseguir una mayor diversidad y adaptación al medio”.

Para los biólogos, la sexualidad es intrínseca e instintiva y cuenta con una “función innata resultante ya sea de la selección natural, de la evolución de la

reproducción humana o bien de la fisiología hormonal” (Córdova Plaza, 2003: 341). En este sentido, nunca se ha separado de la Medicina durante su desarrollo. Conforme con las ciencias biomédicas, se ha sexualizado el organismo humano enfocado desde “solo los órganos directamente relacionados con la sexualidad y la reproducción” en el siglo XVI, “las características anatómicas no relacionadas con la sexualidad y reproducción” en el siglo XVIII hasta las “sustancias químicas”, es decir, las hormonas en el siglo XX (Castejón Bolea, 2013: 3). Más allá, lejos de lo sexual, lo cual comprende el deseo y las “relaciones humanas que otorgan sentido al placer del cuerpo biológico”, dicho enfoque radica exclusivamente en la anatomía y la reproducción biológica (Pilas & Peralta, 2019).

2) Enfoque de matriz cultural

Define este enfoque como aquél que pone énfasis en la influencia cultural. De acuerdo con Córdova Plaza (2003: 342-343), los funcionalistas y culturalistas se centran en la sociedad y la cultura humana para hallar la razón por la que se superpone a lo biológico pero sin negar la naturaleza de la sexualidad ni su universalidad. Su postura principal consiste en que se va orientando a los comportamientos que reconoce y desea la sociedad mediante la enculturación, de modo que cumple con la reproducción con la forma de actividad heterosexual. Además, ella indica dos problemas que existen en este enfoque citando las propuestas de Vance y Rubin:

Por un lado, se evita definir la categoría de “sexualidad” y se da por sentado su contenido implícito y su significado; por otro, la sexualidad se considera como una derivación del género sin existencia social distintiva. La consecuencia obligada de dicha postura es que los diferentes papeles de los hombres y de las mujeres en la reproducción determinan sus prácticas sexuales y sus papeles genéricos.

3) Enfoque construccionista

El enfoque construccionista entiende la sexualidad como una construcción social. Según esta teoría, la sexualidad no es un hecho exclusivamente que depende de la biología, que en este caso es entendida como experiencias y servida para las necesidades de la sociedad, sino que se determina e impulsa en gran medida por el

entorno histórico y social específico. Además, posee un significado cultural. Como definía Córdova Plaza, es “una de las potencialidades humanas que requieren de contenidos culturales para poder desarrollarse” (p. 344). Por lo tanto, “esta ruptura con las posiciones biologicistas invoca la referencia a un cuerpo afrontado como plasticidad ilimitada, lugar de transgresión de las fronteras y las convenciones (entre lo masculino y lo femenino, lo normal y lo patológico, lo ‘hetero’ y lo ‘homo’, el placer y el dolor, lo orgánico y lo inorgánico) y territorio experimental donde campan a sus anchas la libertad y el derecho a la diferencia” (Vázquez García, 2009: 4).

Sin embargo, existen divergencias entre los construccionistas sobre el deseo, impulso, sexo y cuerpo: una parte cree que el deseo puede ser innato aunque la sexualidad está arraigada profundamente en las culturas e historias; alguna sostiene que incluso el deseo sexual en sí mismo (como la orientación del deseo sexual tales como heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad, etc.) no es esencial ni consistente en el individuo sino que se puede cambiar; asimismo los constructivistas radicales niegan por completo las características biológicas, hasta el punto de ignorar la relación entre sexo y cuerpo (Pan & Huang, 2013).

En cuanto a esta corriente, se han afinado distintas propuestas que coinciden en explicar en mayor profundidad las relaciones entre la sexualidad y la sociedad, destacando aquí la palabra con atributos sociales “género”. La socióloga y sexóloga china Li Yinhe (2009: 2-3) distingue el construccionismo social en tres partes: en primer lugar, se considera el género como la construcción cultural indicando que el concepto de “sexo” y las conductas se construyen de acuerdo con las costumbres locales de aquel momento en las distintas culturas y sociedades. Presenta a las mujeres asiáticas como ejemplo manifestando que la cultura asiática requiere que estas sean pasivas y sumisas, de esta manera sus características de personalidad se construyen. En segundo lugar, los papeles de género también es un tema que estudia esta corriente. Se basa en que la diferencia psicológica entre hombres y mujeres proviene de diferentes roles sociales que muestran la diferente división del trabajo. En muchas culturas, hay costumbres en las que las mujeres son más activas en la familia mientras que los hombres más activos en la sociedad, cuya causa principalmente se

debe en parte a las diferencias en cuanto al cuerpo, incluidas las necesidades de las mujeres para el parto y la lactancia, la diferencia de altura y fuerza física, etc; no obstante, está determinada en mayor grado por las costumbres sociales que por los roles de género. Por último, se habla de los conceptos psicoanalíticos indicando que el género es aprendido según la psicología.

[L]os niños y las niñas, a la edad de tres años, tienen ya adquirida la identidad sexual y también la identidad de género, la cual recibe también el nombre de identidad sexogenérica. Pueden distinguir a qué sexo pertenecen ellos mismos y los demás y tienen una clara conciencia de las principales atribuciones de su género. [...] mediante la imitación (aprendizaje vicario) de las prohibiciones, permisiones, sanciones o reforzamientos que se aplican para que nos adecuemos al modelo femenino o masculino en los diferentes espacios de socialización: la escuela, los miembros de la familia, el lenguaje, los “iguales”, la Iglesia, los medios de comunicación (Alvarez Gayou Jurgenson et al., 2017).

Por lo tanto, aunque el género tiene esencias psicológicas y sexuales muy diferentes, la denominada “masculinidad”, “feminidad”, “heterosexualidad” y “homosexualidad” no son innatas, sino adquiridas y causadas por entornos culturales especiales (Li, 2009: 2).

Además de estas perspectivas, tenemos que fijarnos en los enfoques que proporciona la teoría *queer* y feminista. En ambos casos, se crea una nueva perspectiva sobre cuestiones relacionadas con la sexualidad, el sexo, el género y el deseo sexual; se distingue entre género y sexo haciendo hincapié respectivamente en sus atributos sociales y biológicos; se aclara la relación entre género y construcción social y se da mayor importancia a la igualdad de género. Todo esto también es relevante para el tema de nuestro estudio: en *Jin Ping Mei*, los hombres y las mujeres no son simplemente sexos determinados desde una perspectiva biológica, sino un género impuesto por la sociedad por encima del sexo biológico, y una forma de presentar las relaciones de poder⁶ —en la sexualidad, la persona vulnerable, independientemente de su sexo, tiene el papel de la “mujer”⁷. Además, en la obra

⁶ Es decir, la orientación sexual de una persona (en el caso de *Jin Ping Mei*, principalmente los hombres) está influida por la sociedad, además de por sus propias inclinaciones.

⁷ Las relaciones heterosexuales en *Jin Ping Mei* están intrínsecamente ambientadas en una época de

identificamos una serie de ideas “feministas” sobre el matrimonio y la sexualidad que trascienden la conciencia social de aquella época y se apartan de los valores tradicionales. Aunque no están completamente divorciadas del escrutinio masculino y del mundo centrado y dominado por los hombres, determinadas “acciones afirmativas⁸” como el despertar de la mujer, la valiente expresión del deseo sexual femenino y la libre búsqueda del amor y el matrimonio desafían el androcentrismo y el patriarcado.

4) Teoría *queer*

Desde la teoría *queer*, un enfoque del constructivismo nominalista postmoderno (Binetti, 2019), se han formulado distintas propuestas para complementar el concepto de sexualidad desde la perspectiva de sexualidades periféricas o disidentes a través de la descripción de su organización y funcionamiento.

La teoría parte de la afirmación: la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente (Córdoba García, 2002) y proviene del pensamiento post-estructuralista, proporcionando tanto nuevos panoramas de pensamiento como crítica social y política (Posada Kubissa, 2014: 152; Sáez, 2008).

Se plantea por primera vez por Judith Butler en su libro *Gender Trouble* publicado en el año 1990, donde aborda la política de género para “romper ciertos apriorismos en torno a los vínculos establecidos entre el sexo, el género y el deseo, y muestra la inconsistencia de los presupuestos naturalistas en los que se basaba la ‘matriz heterosexual’” (González, 2009: 30). Lo cual se refleja en el término *queer*, como Córdoba García (2002: 22) explica:

[Q]ueer es más que la suma de gays y lesbianas, incluye a éstos y a muchas otras figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que se abre a la inclusión de todas aquéllas que puedan proliferar en su seno.

superioridad masculina e inferioridad femenina, siendo el dinero y el poder las leyes que influyen en el estatus de la pareja en una relación sexual. Por su parte, la relación homosexual en el libro es en gran parte producto de la acción social, no de la pura atracción amorosa, y la parte más débil siempre desempeña un papel pasivo, cuyo rol sexual es esencialmente parodia del que desempeña la mujer. Véase 2.3.1, 7.2 y 7.3.

⁸ Cabe señalar que las mujeres de *Jin Ping Mei* no luchan por la igualdad de género, sino por la satisfacción de sus deseos personales (poder, sexo, dinero, etc.).

Desde ahí, se puede ver que está dirigida a distintas formas de trasgresión de las normas de género.

Aparte, se define la sexualidad desde una novedosa perspectiva como “un efecto del discurso” por “no asumir para sí ninguna materialidad específica” indicando que “lo específico de la misma es que difumina las categorías que permiten la normatividad sexual y difiere de los Estudios de Gays y Lesbianas en los que se evita el engaño de inventar o referirse siquiera a un tipo de sexualidad ideal, libre, nueva, natural o esencial” (Posada Kubissa, 2014: 153).

Y según la investigadora, “recoger las prácticas del activismo *queer*”, “intervención política de grupos *queer*” y “reivindicación de prácticas sexuales tradicionalmente consideradas perversas o desviadas” así como “la búsqueda de formas alternativas de sexualidad que contravengan y desafíen las convenciones sociales” también han sido los puntos interesantes sobre la teoría *queer* en España (*Ibid*, p. 153-154).

Dado el carácter poco convencional del universo social y sexual de la obra estudiada, consideramos que la teoría *queer* puede aportar enfoques que resultan de relevancia a la hora de abordar la sexualidad del texto objeto de estudio y su traducción a un contexto social del siglo XXI. Nuestra aplicación de estos enfoques evita caer en el error anacrónico de imponer conceptos e ideologías propias de nuestra época a una sociedad y sus textos de cuatro siglos atrás, pero sí aprovechará aquellas conceptualizaciones e instrumentos teóricos que puedan iluminar aspectos de la obra y su traducción más allá de las restricciones impuestas por una visión sociológica androcéntrica y eurocéntrica.

5) Enfoques feministas

Para los feministas, movimiento que surgió de las mujeres en los países occidentales en el siglo XIX, la sexualidad y el género son cuestiones importantes que hacen falta enfrentar y tratar a fin de liberar a la mujer, fomentar la igualdad y la acción afirmativa.

Li Yinhe (2012) expone en una entrevista que los temas relacionados con la

sexualidad que más preocupan a los feministas consisten principalmente en las diferencias de sexo, obscenidades, prostitución, violencia doméstica, relación entre la liberación sexual y movimientos de mujeres, así como la actitud que debe adoptar el feminismo frente a la sexualidad, resumiendo que desde la perspectiva feminista tanto radical como liberal, su propósito es cambiar las normas sexuales desiguales entre hombres y mujeres. Por esta razón, es inevitable e imperativo ampliar los derechos de las mujeres a la libertad sexual.

Por este motivo, indudablemente el término “género” tiene un sentido indispensable: “es concebido como una construcción cultural, simbólica” y se definen “socialmente roles, espacios, estereotipos y atributos de personalidad a partir de cuerpos sexuados, de los datos biológicos que da la diferencia sexual” desde las diversas corrientes del feminismo (Rodríguez Siu, 2015). Es también por esta razón que la igualdad de género que persigue el feminismo radica en que las mujeres adquieran una ciudadanía plena e igualitaria, rompiendo las estructuras sociales y los sistemas culturales patriarcales contruidos desde una perspectiva completamente masculina, ya que las mujeres no sólo son valoradas en el hogar, sino que también tienen una percepción única de las artes, la moda, la salud, la política, la economía y otras áreas; por otra parte, ésta es la vía más accesible por la que puede realizarse plenamente el verdadero poder de la vida humana, en otras palabras, reducir la excesiva influencia de los hombres en una sociedad patriarcal y las limitaciones impuestas a las mujeres es una parte necesaria de su lucha (Gilman, 1911: 260).

A la luz de los enfoques esencialistas, los pensamientos de la sexualidad han experimentado una serie de cambios desde el “dualismo cartesiano *res cogitans-res extensa*”, “las relaciones de casualidad que enlazan los estados físicos con los mentales” hasta “el género traduce la sexualidad”, más tarde la “liberación frente al orden represivo burgués” mediante la crítica a “la cadena que ata el individuo a la especie” dirigida por el papel central de la sexualidad en la metafísica y el “carácter filosófico concedido a la misoginia”⁹ (Puleo, 1994: 114).

⁹ Es decir, la mujer se consideraba como “un ser determinado por el útero y por su destino de madre”, así como “el modelo burgués de mujer-madre encerrada en el hogar y hombre-sostén de la familia

Además, los enfoques feministas contemporáneos subrayan que “no sólo la construcción cultural de género, sino también la desigual construcción cultural y la relación de poder compuesta por el sexo” (Li, 2009). Así mismo se emplea en sus análisis la concepción constructivista que considera la sexualidad como “el constructo de la red discursiva que forman los saberes y los poderes en cada momento histórico” (Posada Kubissa, 2015).

Las diferentes corrientes postfeministas nacidas en la década de los ochenta del siglo XX también presentan por objeto facultar a las mujeres y a los grupos marginales para hacer valer sus derechos sexuales, tales como el feminismo lesbiano, feminismo psicoanalítico y el feminismo de la diferencia. El primero aboga por la homosexualidad lesbiana señalando que es “una forma de vida que combina lo personal con lo político” además de “una cuestión de preferencia sexual o de derechos civiles”; el segundo “estudia el modo en que afecta a la vida emocional y la sexualidad de las mujeres la opresión que sufren”; y el último está “basado en la diferencia sexual para crear un programa de liberación de las mujeres que alcance su auténtica identidad” (Gutiérrez Esteban & Luengo González, 2011).

Por lo demás, a lo largo del desarrollo de la sociedad y debido a la globalización, surgen diversas corrientes feministas que agrupan la sexualidad desde diferentes enfoques, tales como el ciberfeminismo desde las perspectivas de las nuevas tecnologías, los feministas en los colectivos de mujeres inmigrantes y los de la realidad transexual (*Ibid.*), dando distintos ángulos significativos para enriquecer el concepto de sexualidad y la relación sexualidad-sexo-género. A la postre, consiguiendo la verdadera libertad de sexualidad de las mujeres como consecuencia de todo ello.

adquiría así el rango de Naturaleza” y las actitudes patriarcadas (Puleo, 1994: 114). Como critica Gilman (1911), una oposición entre hombres y mujeres es que los hombres han transformado la familia de un sistema que sirve mejor a las generaciones futuras en uno que se sirve a sí mismo (p. 27), aprovechándose de la llamada naturaleza, y que los atributos de las mujeres son los de subordinación a los hombres (p. 20), además de atender a sus preferencias, y esto no sólo se refleja en la familia.

1.2.2 La sexualidad como producto de cultura

La conexión íntima entre la sexualidad y la cultura es indudable. Como indica Rubin, “la sexualidad es modelada y transformada en producto de la cultura” (citado en Puleo, 1994: 113).

En este apartado recalcamos la definición de sexualidad de Silverio Barriga (2013: 108) que se da desde la perspectiva histórica y psicosocial. El rasgo más interesante que queremos recoger aquí fundamentalmente reside en la concepción de la sexualidad como producto de la cultura.

La sexualidad no es algo dado naturalmente, pues no “preexiste” a la acción humana. La sexualidad no es sólo instinto natural sino, sobre todo, producto cultural. Como en toda conducta, se armonizan los elementos provenientes de la raíz biológico-genética y las adquisiciones sociales a lo largo del proceso de socialización. [...] La sexualidad es fruto de representaciones y formas históricas y culturales. Es un acontecimiento y no una estructura. Por ello se ajustará a los vaivenes de la historia humana en su manera de concebir y vivir las interrelaciones personales. Y si bien las prácticas de muchos años, en que se ha medicalizado la carne, han podido de alguna manera introducir cierta “naturalización” justo es que repongamos las cosas en su sitio y asignemos a la naturaleza y a la cultura lo que les corresponde.

Su definición se basa en la estrecha relación entre la sexualidad, los seres humanos y las interacciones sociales. Para este autor, la sexualidad no se limita a la genitalidad sino a “alcanzar las fantasías, la cercanía emocional, la comunión afectiva, la identidad de género etc.” Así que afecta directamente al bienestar personal y social. Por lo tanto, el autor argumenta principalmente sus ideas desde dos puntos: repasar históricamente la sexología y analizar dialécticamente la sexualidad y relaciones interpersonales. En la primera parte, investiga los sistemas de valores ante la conducta sexual desde la concepción del sexo, el impacto religioso en la sexualidad, el establecimiento de la sexología y la construcción de sexualidad desde una perspectiva psicosocial; en la siguiente parte demuestra que “la sexualidad condiciona muchas de nuestras relaciones interpersonales” y “el ser sexuado es constitutivo de la persona humana¹⁰” a través del trato de las relaciones en las parejas con ejemplos de griegos,

¹⁰ Aunque existen casos en los que no hay sexualidad pero sí relación, o no hay relación pero sí

el debate sobre sexualidad y fidelidad en la pareja, las relaciones entre los géneros explicando dos situaciones (homosexualidad y prostitución), así como las diferencias de amor, erotismo y pornografía (p. 99-108). De aquí, concluye que “aunque implique ciertas estructuras biológicas, la sexualidad es una experiencia históricamente constituida a través de plurales formas de racionalidad individual y social. La sexualidad necesariamente es histórica. Sus formas son deudoras de cómo los humanos construimos nuestras relaciones interpersonales y de cómo implicamos nuestro cuerpo como totalidad. Dado que el cuerpo es concebido, etiquetado de forma distinta según la clase social a que pertenecemos” (p. 108).

1.3 La sexualidad en la literatura china

Si la literatura en definitiva es una reflexión de las vidas y emociones humanas, no hace falta poner en duda la posición de la sexualidad en la misma. Por lo tanto, concluimos este capítulo con la relación entre la sexualidad y la literatura, especialmente la literatura china, la cual se asienta en el hecho de que la sexualidad forma parte de las materias de la literatura mientras que ambas están centradas en los seres humanos, la cultura y la sociedad¹¹.

Para Sang Fengkang (1996: 7-8), tanto la sexualidad como la descripción sexual en la literatura se pueden dividir en dos sentidos: en sentido amplio donde la conceptualización de sexualidad, incluidos el amor y matrimonio, es “una actividad emocional avanzada y desarrollada” sólo de los humanos basándose en “los requisitos sexuales instintivos y atracción sexual”; mientras que en sentido estricto se enfoca en “la psicología y relación sexuales”. Del mismo modo, en cuanto a la descripción sexual, el primero se refiere de forma general al “amor y matrimonio” y el segundo a

sexualidad, “son esporádicas y se ajustan a la horma de una vida anómala” (Silverio Barriga, 2013: 99).

¹¹ La peculiaridad de la sexualidad en China consiste en que “1) tiene una relación íntima con la política y la economía; 2) se relaciona con una cosmología armónica; 3) preconiza el valor de la familia y la importancia de la procreación de los hijos; 4) ha influido en la creación literaria sobre la sexualidad, dando lugar a numerosas obras” (Chang, 2015: 42-43).

la “descripción sobre la psicología sexual y las actividades sexuales¹²”.

De acuerdo con Song Guiyou (2007: 3-4), la sexualidad en la literatura china ha pasado tres cronológicas: 1) su objetivo único es la reproducción de la población; 2) se encuentra atada por la moralidad y etnia a causa de que en la cultura tradicional china el deseo innato debe ser limitado y moderado; 3) considerada como un registro de liberación de humanos.

Para el filólogo chino Tao Muning (2011), la sexualidad aparecida en las literaturas chinas tiene origen en los tiempos antiguos y encuentra cambios constantes con características de distintas formas descriptivas y ubicuidad en una variedad de géneros literarios.

La descripción sexual en literaturas chinas existe desde la época antigua pasando de lo simple a lo complejo, de lo vulgar a lo elegante, cuya particularidad continúa hasta hoy en día. Su estilo tiene características ya sea reservada e implícita o arbitraria, sea variable y elegante o vulgar y obscena presentando simultáneamente la belleza y fealdad, superioridad e inferioridad de capacidad de creación. Por otro lado, respecto a los géneros literarios, la sexualidad existe en casi todos los estilos, tales como los poemas, poesías, canciones y versos, memorias históricas y libros de anécdotas populares, novelas, apuntes y obras misceláneas, así como las óperas tradicionales.¹³

Por añadido, partiendo de las perspectivas literarias y de valores estéticos, el autor divide las descripciones sexuales de la antigüedad china (antes de finales de dinastía Qing) en cuatro categorías:

- 1) Connotación estética y reservada, por ejemplo 神女赋 [Shénnǚ Fù, *Rapsodia de diosas*] de Songyu, 美人赋 [Měirén Fù, *Rapsodia para las bellezas*] de Sima Xiangru y los poemas y los versos que conllevan características implícitas y encantadoras de generaciones posteriores;
- 2) Tipo erótico y humorístico, tales como 游仙窟 [Yóu Xiānkū, *Viaje por el mundo inmortal*] de Zhang Zhuo, los poemas sexuales de Tang Yin, 西厢记·酬简 [Xī Xiāng Jì · Chóu Jiǎn, *Historia del ala oeste. Choujian*] de Wang Shifu, 牡丹亭·道觐 [Mǔdān

¹² En el texto original, el autor sólo destaca el amor y matrimonio entre hombre y mujer. Aquí eliminamos esta delimitación de relaciones considerando que tanto en la historia china como la occidental, las otras orientaciones sexuales como la homosexualidad siempre existen.

¹³ “中国文学之性描写发轫自上古，由简至繁，经俗变雅，绵延至今日不绝。其笔法或蕴藉，或恣肆，或摇曳而多姿，或浅拙而秽媿，媿妍并陈，高下杂处。以文体而论，诗赋词曲、史传稗乘、说部戏曲，性描写几于无体不备。” (Tao, 2011: 36).

Tíng · Dào Xí, *El Pabellón de las peonías. Daoxi*] de Tang Xianzu y algunas partes de 聊斋志异 [Liáo Zhāi Zhì Yì, *Cuentos de Liaozhai*], 红楼梦 [Hóng Lóu Mèng, *Sueño en el papellón rojo*], 蜃楼志 [Shèn Lóu Zhì, *Historia de Shenlou*];

3) Explicación detallada y descripción exagerada, representada por las novelas obscenas en las dinastías Ming y Qing que puramente describen las acciones sexuales, como 绣榻野史 [Xiùtà Yěshǐ, *Pseudohistoria de cama bordada*].

4) Revelación de las vidas mundanas y de la sociedad, representada por 金瓶梅 [Jīn Píng Mèi, *Jin Ping Mei*].¹⁴

A diferencia de la antigua, la literatura moderna lleva un tinte revolucionario y político debido a que está profundamente influenciada por el Movimiento de la Nueva Cultura en el que “la sexualidad moderna conlleva una doble demanda: liberación de la vida de los humanos y evolución y desarrollo social e histórico”. Así, la persecución de la sexualidad se percibe como “立人 [lì rén, ser humano], una forma más efectiva de verificar la subjetividad de la gente moderna”. Lo cual da lugar a que desde la década de los treinta hasta los sesenta, las descripciones sexuales se concentrasen al principio alrededor de “revolución y amor” y luego se reemplazasen por el “colectivismo revolucionario” y el “ascetismo revolucionario” (Yang, 2009: 67).

En cuanto a la literatura contemporánea china, después del establecimiento de la nueva China, en los inicios las novelas sobre la sexualidad se desarrollan basándose en la Literatura de Zona Liberada¹⁵ a finales de los años cuarenta con las siguientes características: objetivo evidente de utilidad política; modelos fijos para la narración de los argumentos; la simplificación de las figuras que crean sexualidad, es decir, la descripción sexual directa es la patente y privilegio de “los malos” (Song, 2007: 8). De este modo, la sexualidad se convierte en un tema muy delicado en las obras literarias e incluso casi pierde su voz en la Gran Revolución Cultural. Sin embargo, la

¹⁴ “一、唯美蕴藉型: 以宋玉《神女赋》、司马相如《美人赋》为代表, 降及后世诗词韵文之含蓄旖旎者。二、色情诙谐型: 以张鷟《游仙窟》为代表, 包括唐寅春宫诗、王实甫《西厢记·酬简》、汤显祖《牡丹亭·道觐》以及《聊斋志异》、《红楼梦》、《蜃楼志》等书部分内容。三、铺陈渲染型: 以《绣榻野史》等纯为演绎性交之明清淫秽小说为代表。四、世情暴露型: 以《金瓶梅》为代表。” (Tao, 2011: 36).

¹⁵ La Literatura de Zona Librada, nacida en los tiempos de guerra, es un tipo especial de literatura arraigada en las historias y culturas chinas con los principios de servir al pueblo, a la victoria de la Segunda guerra sino-japonesa y de la Revolución china.

descripción sexual en la literatura contemporánea ha sido cada vez más audaz y abierta desde la década de los ochenta. En la literatura de la nueva era, especialmente las novelas, se han logrado grandes avances en la expresión de la sexualidad. Cabe mencionar dos etapas notables en la historia de literatura contemporánea china: el nacimiento de un gran número de novelas relacionadas con la sexualidad a mediados y finales de los ochenta y la prosperidad de las descripciones sexuales y de novelas voluminosas después de 1993 (Fang, 2009: 2).

Song (2007: 40-41) debe este fenómeno al Movimiento de Nueva Ilustración¹⁶ indicando las tres características de las descripciones sexuales en esta época (“criticar y luchar contra la política”, “provocar la moralidad tradicional” e “impulsar la libertad de los humanos”) y señalando que “la penetración de los nuevos pensamientos produce la reconstrucción de la teoría de la literatura china y directamente influye en el surgimiento y desarrollo de las novelas con narraciones sexuales en la nueva época china”, cuyo congreso consiste en “la confirmación de subjetividad de literatura”, “la introducción de psicoanálisis y del feminismo”. Por otro lado, dentro de las obras contemporáneas chinas, cabe mencionar las literaturas femeninas, puesto que las teóricas literarias feministas importadas de los países occidentales ofrecen a las literaturas femeninas chinas los fundamentos culturales y soportes técnicos. Para ellas, el arma más usada para luchar por el derecho es la descripción sexual (p. 82).

En el siglo XXI, el fenómeno más notable es la popularidad de los seriales en la red. Estas novelas chinas en formato web se pueden dividir según tres aspectos: el amor verdadero, primacía del placer y la tolerancia a diversas orientaciones sexuales (Wang, 2013: 310). Dentro de cada uno, la sexualidad juega un papel diferente. Para el primero, la sexualidad por lo común tiene la función de destacar el amor y promover el desarrollo emocional entre los protagonistas. En cuanto al segundo, “dar rienda suelta al placer carnal y el hedonismo frecuentemente son su tema principal

¹⁶ El Movimiento de Nueva Ilustración hereda los pensamientos y metas del Movimiento del Cuatro de Mayo porque se cree que este Movimiento exige que los campos culturales e intelectuales realicen dos tareas: ilustración y liberación del pueblo mientras que, por razones históricas, solo logró la segunda tarea sin completar la primera, por lo que los neo-iluministas en la década de los ochenta proponen a seguir completando los asuntos pendientes (Song, 2007: 41).

donde se llenan las palabras sobre el cuerpo y el deseo sexual”; así, resulta que las directas descripciones sexuales a menudo son los contenidos principales, la sexualidad aparece tanto por necesidad como por placer e, incluso, la violencia sexual se convierte en el suspense preferido por algunos autores. Para el último, es más como una combinación de los dos anteriores: la sexualidad se describe con el motivo de plasmar la hermosa relación entre no heterosexuales y, por otro lado, para estimular los sentidos y llamar la atención a los lectores. Sin embargo, no se puede negar que a veces las relaciones homosexuales, las intergeneracionales, las contrarias a la etnia y moralidad sexual, así como las de incestos, se añaden intencionadamente a fin de conseguir más *clicks*.

1.4 Traducción y sexualidad

La traducción y la sexualidad, dos conceptos aparentemente distintos, han estado durante mucho tiempo sutilmente unidos considerando que por un lado, desde la perspectiva interdisciplinaria, el erotismo y la sexualidad, como fenómenos mundiales que aparecen en todas las formas de los textos a lo largo de la historia, es una categoría analítica en el desarrollo en los estudios de traducción (Flotow, 2009; citado en Santaemilia, 2017a: 19); y por otro lado, toda la comunicación es sexual, a la vez que toda la interpretación es una forma de traducción y esta última, a la vez que el lenguaje, es una acción comunicativa.

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication. [...] Sex is a profoundly semantic act. Like language, it is subject to the shaping force of social convention, rules of proceeding, and accumulated precedent. To speak and to make love is to enact a distinct twofold universality: both forms of communication are universals of human physiology as well as of social evolution. It is likely that human sexuality and speech developed in close-knit reciprocity (Steiner, 1998, 39-40).

De todos modos, la traducción del erotismo no es sólo una conversión puramente lingüística de dos idiomas, sino que requiere más esfuerzo y trabajo por parte del traductor: hay que tener en cuenta factores más diversos y complicados, como los

intrincados y diferentes antecedentes culturales, las diferencias religiosas y las peculiaridades sociales. Como decía Santaemilia (2008: 164), “[w]hen translating sex, what is at stake is not only grammatical or lexical accuracy. Besides the actual meanings of the sex-related expressions, there are aesthetic, cultural, pragmatic and ideological components, as well as an urgent question of linguistic ethics”. Además, “la existencia o no de censura oficial, la ideología de una determinada editorial, las alianzas político-económicas entre grupos editoriales, la política cultural de un determinado gobierno, la actitud social ante la diferencia y ante lo extranjero, y muchas más” también son cuestiones a las que los traductores tienen que enfrentarse al tratar la sexualidad (Santaemilia, 2010: 140). En otras palabras, la censura, —“an external constraint on what we can publish or (re)write”—, y la autocensura, —“an individual moral/ethical struggle between the individual and society”—, dificulta y encadena a los traductores a la hora de traducir temas sensibles (Santaemilia, 2017a: 16). Por lo tanto, estas complejidades dejan a los traductores ante un dilema a la hora de traducir textos eróticos o las expresiones sexuales explícitas, especialmente cuando este contenido no es apropiado para la sociedad, la cultura o la religión de donde se difunde el texto traducido. Por ejemplo, las descripciones del cuerpo, la sexualidad y el tema sobre LGBT sí constituyen un reto para los traductores chinos debido a las diferencias culturales —la cultura tradicional china, centrada en la familia, la sociedad y el Estado, hace mayor hincapié en el significado ideológico y el papel social de la literatura y el arte, por lo que el factor principal a la hora de considerar el valor de una obra literaria es si sus descripciones eróticas van a contaminar los pensamientos de la gente—, ya que la sexualidad (homo o hetero) es un tema “tabú” en China, por lo que los traductores chinos, al tratar los materiales sexuales, emplean tácitamente las mismas normas de traducción —la neutralización, el arcaísmo, la generalización y la supresión— o utilizan eufemismos para diluir o eliminar la influencia de las descripciones eróticas (Xu, 1986: 54; Wang, 1998: 9; Farman, 2005: 31; Yu, 2015: 8). Además, en las investigaciones sobre las traducciones de tal lenguaje de español a inglés, se ha constatado que los traductores se enfrentan a una situación parecida: los traductores “suelen adoptar mecanismos defensivos, que incluyen el eufemismo, la

ambigüedad o una gama imprevisible de autocensuras” (Santaemilia, 2010: 139) y así resultan en una traducción al inglés más suave, menos física y menos coloquial, debido a los límites morales y éticos establecidos por las culturas (Santaemilia, 2017a: 15) y las diferentes costumbres lingüísticas entre España y los países donde se habla inglés: en inglés la expresión de lenguaje sexual necesita conservar un matiz de ambigüedad para ser interpretada en un sentido sexual y en el secundario, mientras que el uso del lenguaje sexual en español no suele mostrar la necesidad de recurrir a eufemismos de tal forma (Sánchez, 2005; citado en Ogea Pozo & Bujalance, 2022: 100).

De hecho, nunca se detiene el debate sobre los métodos de traducción de erotismo y de la literatura erótica. Newmark (1993: 13) planteó, de una forma prescriptiva, que “the translation should be slightly more rather than slightly less erotic than the original”. Por lo contrario, Ghazala (2002: 152) consideró el hecho de que los traductores mitiguen o eliminen las palabras eróticas como un acto de respeto a los sentimientos y creencias de los lectores meta, y como una responsabilidad para evitar que el lenguaje repugnante y ofensivo entre en la vista de ellos; sin embargo, se excluye el caso de traducir las palabras eróticas en los textos académicos, médicos y educativos. Las opiniones semejantes, es decir, eliminar o atenuar los términos sexuales en las traducciones por la aceptabilidad moral personal del traductor, son absolutamente criticadas por Ogea Pozo y Bujalance (2022: 100), quienes han destacado el caso del doblaje del cine y televisión indicando que los lenguajes sexuales son a menudo un signo de la especificidad de un grupo y deben traducirse respetando su carácter y función en la película, para conseguir un “efecto realidad”. Boulanger (2009: 113) destaca más una traducción de forma más neutra y objetiva, y propuso que la “claridad”, “realidad” e “inventiva” son los criterios primordiales para traducir los textos eróticos. En efecto, hace muchos años, Santaemilia advirtió a los traductores que debían estar atentos a la autocensura en la que caen consciente o inconscientemente durante el proceso de traducción, sobre todo al traducir la sexualidad, puesto que

[s]elf-censorship does not usually threaten the existence of the whole source text, but constitutes a subtler and less aggressive threat: the temptation of a rewriting based on moral, religious or purely personal reasons. Through translation, sex-related references may be downgraded, sweetened or turned into a mechanical device; religious satire ignored; or blasphemies merely eliminated. Sexual innuendo, in particular, becomes diffused, shaded, tamed or—in a word—more palatable for the editorial machinery (Santaemilia, 2008: 245).

Por otro lado, las actitudes o los sentimientos del traductor hacia los conceptos existentes de identidad de género y sexo, la sexualidad humana y las normas morales de la sociedad de destino también pueden influir en la traducción de este tipo de lenguaje (Santaemilia, 2014: 104).

Los traductores feministas son conscientes de que la traducción es una recreación, e incorporan su sentido del yo en las traducciones a través de tres maneras principales: “la compensación, la inclusión de prefacios y notas al pie y el ‘secuestro’ del texto” (Cerrato Rodríguez, 2017: 65-66). Cuando Susanne de Lotbinière Harwood defendió para su traducción de *Lettres d'une autre*, indicó que “this translation has used every translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about” (*Ibid.*, 66). Este enfoque de la traducción también fue inspirado por la traductora *queer*, B. J. Epstein, también conocida como B. J. Woodstein, quien opinó que los traductores *queer* y los traductores de textos *queer* podían adoptar las mismas estrategias de traducción como los traductores feministas, —“Queer translators and translators of queer texts [...] can focus on the queerness of a character or a situation, or they can push a reader to note how a queer character is treated by another character or by the author, or they can otherwise hijack a reader’s attention by bringing issues of sexuality and gender identity to the fore”—, y estas estrategias con el fin de aumentar la *queerness* se denominó por ella “acqueering” (Epstein, 2017: 121). Al mismo tiempo, la autora también admitió que los traductores podían emplear la “radicalization”, por la consideración del propio traductor o por el requerimiento de la editorial, para eliminar la naturaleza radical de la homosexualidad y del lesbianismo, como hizo la mayoría de los traductores adultos que intentan ser invisibles para protegerse a ellos mismos de su *queerness* (p. 121,

127).

Además, los traductores a veces toman la iniciativa de traducir obras con tal lenguaje o naturaleza, especialmente cuando tienen una orientación sexual determinada. Por ejemplo, Kitamaru Yūji, un periodista que se identifica como homosexual, ha traducido al japonés varias novelas sobre hombres homosexuales y la obra de teatro sobre transgresión de género, porque creía que falta buena información en Japón sobre las vidas de hombres homosexuales y esperaba que estas traducciones contribuyeran a la construcción de una sociedad en la que las minorías sexuales tengan voz y sean más libres y tolerantes (Angels, 2017: 99-100).

Generalmente, en este tipo de lenguaje aparecen narraciones del cuerpo, porque el cuerpo sensual que se delinea en los textos sexuales o en la literatura erótica refleja la sexualidad y la política de género de la sociedad donde se crea y existe, mientras que la traducción del lenguaje sexual y de género es sin duda una acción política con importantes implicaciones retóricas e ideológicas (Santaemilia, 2014: 104). Al igual que el lenguaje, el cuerpo puede asumir un significado cultural, político, religioso y estético, así como una representación de poder:

[W]riting on the body means writing on the power of representation, and, as a result, on the representation of Power and on the question of who has authority to speak about it and write on it; who represents it and who is represented; what its place is in the production of discourses and in the semiotic systems of representation. [...] The body is a place of social pressure, wills of power, of meekness, of transformations (Vidal Claramonte, 2018: 19).

Por ejemplo, en el caso de *Jin Ping Mei*, el hecho de que las descripciones eróticas se centren en el cuerpo, y la plasmación metafórica de los hombres como genitales, están explícitamente relacionados con el género y el sexo, y a la vez se oculta un sentido figurativo: la fragilidad del orden social y la oscuridad y ridículo bajo una sociedad patriarcal y en aras del poder y el dinero. De esta manera, el cuerpo, con su especificidad e identidad psicológica en el texto determinado, es una representación textual de “identities and desires, which regulate and shape the way we understand, speak about, negotiate, accept, and refuse different projections of ourselves (identities, desires, pleasures, prejudices)” (Santaemilia, 2017a: 20). Así,

requiere que el traductor comprenda el papel que desempeña el cuerpo en la sociedad y la cultura establecidas por el autor, es decir, “the language associated with the body can convey the author’s intended message only when its connotative and denotative significations are projected at the symbolic level” (Liang, 2017: 8).

En fin, la traducción de la sexualidad/ sexo es un asunto complejo y desafiante: pese a que cualquiera sea el método o métodos de traducción que adopten los traductores para las descripciones sexuales, —mantenerlas íntegramente, eufemizarlas o eliminarlas—, la controversia siempre existe: “if translated per se, the translator would be rightly under attack, accused of indecency; if euphemised, he would be dishonest to the original; and if dropped out, he would be a coward or an imposter, translating what he likes, and leaving out what he doesn’t” (Ghazala, 2002: 152). Esto indudablemente se debe a la sensibilidad política y peculiaridad cultural tanto de la sexualidad como de la traducción, en las cuales la sociedad intenta imponer límites morales y éticos a través del lenguaje y el discurso con el objetivo de establecer “what is ‘decent’, ‘appropriate’, ‘acceptable’, ‘moral’, ‘original’, and so on” (Santaemilia, 2014: 104). Sin embargo, al mismo tiempo, se afirma de nuevo firmemente la importancia y la necesidad de la traducción de sexualidad y de género, en vista de que a través de ella, podemos analizar y sacar a la luz “the complexities of the configuration of gender/sexual identities, of the social contradictions and prejudices over women (or men), of the subordination of women in/through language and translation, of the mechanisms of gender discrimination —and, ultimately, of how all these factors are transmitted (or challenged) when travelling into other cultures” y por último avanzar hacia el objetivo final de la traducción: alcanzar la igualdad sexual (Santaemilia, 2014: 110; 2017b).

CAPÍTULO 2: *JIN PING MEI*

El estatus y el valor de *Jin Ping Mei* en la historia de la literatura china y en el desarrollo literario es incuestionable, y la obra cuenta en su haber con muchos hitos: es la primera novela de la corriente del realismo; la primera novela familiar [家庭小说, *jiātíng xiǎoshuō*]; la primera novela de empresario [商人小说, *shāngrén xiǎoshuō*]; la primera novela de la gente común [平民小说, *píngmín xiǎoshuō*] que describe sus vidas en los domicilios, mercados y barrios; la primera novela que toma el dinero y sexualidad como el tema central [财色小说, *cáisè xiǎoshuō*]; la primera novela que rompe la unicidad o determinado perfil de los humanos en los textos avanzando hacia una humanización tridimensional; la primera novela femenina que se concentra en grupos de mujeres; y, por último, la primera novela escrita en dialectos [方言小说, *fāngyán xiǎoshuō*] incorporando modismos y *suyu* [俗语, *súyǔ*, expresiones populares] (Xu, 2013: 39).

2.1 *Jin Ping Mei* como enciclopedia cultural de la dinastía Ming

No exageramos al decir que *Jin Ping Mei* puede considerarse como una enciclopedia cultural de la dinastía Ming dada las detalladas descripciones de las vidas humanas reales y cotidianas, incluidas —pero no limitadas a— las necesidades básicas de la vida (indumentaria, alimento, vivienda, movimiento), entretenimientos, costumbres, fiestas tradicionales, religión, adivinación y creencias, artes (los versos, prosas y teatros, entre otras), tratos interpersonales, salud y médicos, variación sociolingüística, acciones y comportamientos de las personas de diversos sectores y jerarquías...

Jin Ping Mei is actually aware of its divergence from the established form of the vernacular novel in China, which allowed it to incorporate an almost encyclopedic [...] [*Jin Ping Mei*] is a milestone in the development of narrative fiction in world literature (Brulotte & Philips, 2006; citado en Chang, 2015: 95).

Con ellas se plasma una imagen magnífica y a la vez minuciosa de la sociedad de aquella época, cuya peculiaridad y verdadera relación de la historia es de especial

interés para los investigadores y estudios pertinentes, quienes forman una corriente de investigación denominada “金学 (*Jīnxué*, estudios sobre el *Jin [Ping Mei]*)”¹⁷, combinando con otras disciplinarias y explorando la novela desde diferentes aspectos además del análisis de personajes, la retórica y la poética, intertextualidad y demás aspectos en la categoría tradicional de la Literatura, así como el análisis del lenguaje en Lingüística y Traducción. Por ejemplo, se atribuye a la esfera de la medicina: Li, Xie y Liu (1993: 59) reconocen la importancia de la obra para la medicina tradicional china indicando que “se utiliza una amplia extensión para registrar claramente los materiales históricos médicos y sanitarios, tales como las teorías básicas de la medicina tradicional china de la dinastía Ming, farmacia china, recetas, diagnósticos, ginecología, pediatría, acupuntura, masaje chino y andrología”. Por otro lado, la obra también ha sido un buen material para el estudio de la arquitectura: Tai (2013) estudia el arte de jardín a mediados y finales de dinastía Ming a través de las ilustraciones en la obra, mientras que Liu y Li (2016) reconstruye y traza el modelo de patio de Ximen Qing según las descripciones de las construcciones. Del mismo modo, la obra nos ofrece un espléndido festín mediante la presentación de una variedad de platos tanto en las dietas diarias como en los banquetes a diferentes niveles. Según la estadística, en la novela aparecen alrededor de 200 platos, entre ellos, 41 tipos de productos avícolas, 67 tipos de productos ganaderos, 25 tipos de productos marítimos, 24 tipos de verduras y 2 tipos de huevos. En cuanto al alimento básico, hay 37 tipos de tortillas o empanadas, 12 tipos de pasteles, 30 tipos de comidas hechas con harina, 12 tipos de arroz y sopa de arroz además de otros 7 tipos de sopa, 31 tipos de vino, 19 tipos de té, y 21 tipos de frutas secas y frescas (Zhu, 2015: 102). Por lo tanto, Liu (10 de agosto

¹⁷ *Jinxue* (金学, estudios de *Jin*) es un término polisémico: en primer lugar, es la abreviatura de “el estudio de la retórica, la exégesis y la evidencia”, llamado así por su fundador, Jin Xuemeng; en segundo lugar, es la abreviatura de “Estudios de Jin Yong”, que es el estudio del escritor Jin Yong y sus novelas de artes marciales; en tercer lugar, se refiere a los estudios del *Jin Ping Mei*; y por último, es la abreviatura de los estudios de epigrafía, que en chino se llama 金石学 [*jīnshíxué*]. En nuestro trabajo nos referimos “金学” a los estudios de *Jin Ping Mei* (金瓶梅), del que deriva la primera palabra del título de la obra, 金 [*jīn*]. Los estudios de *Jin Ping Mei* tiene una larga historia: en 1989, se creó la organización específica de investigación sobre *Jin Ping Mei*, “中国《金瓶梅》学会 [*zhōngguó jīn píng méi xuéhuì*, Asociación académica de *Jin Ping Mei* en China]”. Y en 2004 se recreó la “中国《金瓶梅》研究会 [*zhōngguó jīn píng méi yánjiūhuì*, Asociación de estudios de *Jin Ping Mei* en China]” sobre la base de la Asociación anterior para la organización de seminarios de investigación y publicar las monografías 金瓶梅研究 [*Jīn píng méi yánjiū*, Estudios de *Jin Ping Mei*] relacionadas con dicha obra.

de 2016) estima las comidas en *Jin Ping Mei* elogiando que es una “enciclopedia gastronómica” a través de las cuales se establece una conexión directa de lo material con el espíritu de los ciudadanos de diferentes clases.

Los ejemplos que exponemos en el párrafo anterior es una simple gota en el océano, mientras que se confirma con fuerza de nuevo que *Jin Ping Mei* es un tesoro cultural que ha facilitado la investigación de perspectiva cultural. Como comenta Chen Fuzhi (2015: 16), en los últimos diez años, existe una ola de investigación sobre la cultura de *Jin Ping Mei* en los círculos académicos en China continental y Taiwán desde los estudios de género, zapatos y pies, gastronomía, sexualidad y jardín hasta lo substancial, que cubren casi todo tipo de temas, debido a que *Jin Ping Mei*, un modelo de las novelas costumbristas¹⁸, trata de casi toda naturaleza humanas acercando las vidas de la población de aquel momento y acortando la distancia entre el lector y las gentes de finales de la dinastía Ming, puesto que nadie puede separarse del ciclo de la vida, enfermedad, matrimonios y funerales y costumbres y hábitos de la sociedad mientras que están reseñados de forma relativamente completa en la obra. Esto encarna la modernidad y actualidad de la obra que deja a los receptores darse cuenta del vigor de los personajes en *Jin Ping Mei* como si vivieran hoy en día (Xu, 2013: 39). En consecuencia, su valor cultural, el cual “se basa primero en la literatura pero va más allá de la misma extendiéndose hacia la política, económica, historia, filosofía, arte y las demás áreas académicas” consiste en que “es una ‘obra preciosa consciente’ para disuadir a la gente de lo obscuro y advertir al mundo de respetar la moralidad; un ‘médico profesional contrario a la deshonestidad’ que revela la fuente de la corrupción oficial; una ‘obra de negocios y economía chinos’ que registra los pensamientos, modelos e inteligencia de la gestión empresarial temprana; un ‘hito histórico’ que muestra la transición de la cultura alimentaria a la cultura monetaria; un ‘estudio

¹⁸ La novela costumbrista [世情小说, *shìqíng xiǎoshuō* / 人情小说, *rénqíng xiǎoshuō*], traducida por Rosario Blaco Facal (Chang, 2015: 123), es un tipo de novelas vernáculas clásicas chinas con la característica de la descripción de los fenómenos, las situaciones y los conflictos sociales, así como los sentimientos humanos e incluso el mundo psicológico secreto de las personas en un determinado ambiente que sucede al resolver las contradicciones y tratar las relaciones interpersonales.

distinguido¹⁹ moderno' con gran valor académico para estudiar la vida social china en los tiempos modernos" (p. 29). En resumen, constituye un acervo cultural de la antigüedad china y una obra imprescindible a la hora de investigar la dinastía Ming.

2.2 Presentación de *Jin Ping Mei* y los personajes principales

Desde la publicación de *Jin Ping Mei* en la dinastía Ming hasta el presente, la obra fue considerada como un libro prohibido por un tiempo y en la actualidad aún no se ha levantado su restricción por completo²⁰. Sin embargo, han sido interminables los debates, la circulación de las obras de diversas versiones en privado y la aparición de varios trabajos de cine y televisión, aunque la mayoría casi no tenían nada que ver con las historias de la obra sino con personajes mismos sugeridos en otras obras o en los que sólo destacan las escenas obscenas como un producto pornográfico. Todo ello aparte de que su autor verdadero²¹ y su fecha publicada concreta todavía siguen siendo el mayor enigma. En este caso, *Jin Ping Mei* está cubierta de una capa enigmática porque, cuanto más censurada es, más/mayor misterio causa, y por lo tanto curiosidad, lo cual fomenta el deseo del público por seguir descubriendo y debatiendo sobre la obra e, igualmente, aumenta el interés de los investigadores especializados para explorarla²². A partir de estos hechos, en este apartado trataremos de presentar

¹⁹ El estudio distinguido [显学, *xiǎnxué*] proviene de *Hanfeizi. Estudios distinguidos* [韩非子·显学, *Hánfēizǐ · Xiǎnxué*] que se refiere a las famosas disciplinas, doctrinas y escuelas contemporáneas que son prominentes en una sociedad durante un tiempo.

²⁰ Desde que *Jin Ping Mei* existe en la dinastía Ming, sufre la prohibición y deterioros (Gao, 1989: 248). Hoy en día las versiones de la obra que se lanzan públicamente en el mercado de China continental principalmente son eliminadas, cuyos contenidos censurados principalmente son las descripciones obscenas explícitas. Aunque en el 2004 y 2017, se publica el completo *Jin Ping Mei cihua* por la Editorial de Literatura Popular, las cantidades de emisión son muy limitadas y es difícil de conseguir un ejemplar, lo cual explicaremos en los apartados posteriores. *Vid. Infra*, 2.4.

²¹ Lanling Xiaoxiaosheng (兰陵笑笑生) es un seudónimo y no se conoce su nombre real. En cuanto a su identidad, hay diversas suposiciones, tales como el famoso literato, historiador y político de la dinastía Ming, Wang Shizhen (王世贞, 1526-1590); el escritor y el dramaturgo chino de la dinastía Ming, Li Kaixian (1502-1568); el poeta, pintor, literato, artista de ópera de la dinastía Ming, Xu Wei (徐渭, 1521-1593) e incluso hay una conjetura de que es una obra en colaboración. Hasta hoy en día todavía hay una gran divergencia de opiniones y no se llegan un acuerdo.

²² *Vid. Infra*, 2.2.1.

Jin Ping Mei focalizando sus comentarios, argumentos, estructuras y las figuras principales a fin de revelar su misterio para todos.

2.2.1 Introducción breve de *Jin Ping Mei*

Jin Ping Mei siempre tiene una ambigua imagen a ojos del mundo: la gente que lo estima, elogia que es una obra asombrosa que exterioriza “las alegrías y las tristezas, las separaciones y los encuentros, los enriquecimientos y los sucesos perversos, así como las causas, los efectos y los pagos²³”; mientras que, a quien no le agrada tanto, critica la obscenidad en la obra degradando “pérdida de conciencia y transgresión de moralidad [丧心败德, *sàng xīn bài dé*]” (Shen, 2006: 250). Cuando está acorde con los planteamientos, los lectores consideran que es una advertencia y un producto de los tiempos²⁴, y cuando se encuentran en diferentes posiciones políticas, lo dejan a un lado desaprobándolo con una crítica despiadada²⁵. Por lo tanto, no es una novela erótica en el sentido clásico aunque *Jin Ping Mei* ha estado a caballo entre afirmaciones, negaciones y afirmaciones parciales desde siempre.

La historia de la novela gira alrededor del protagonista Ximen Qing y la

²³ “离合悲欢及发迹变态之事，间杂因果报应。” (Lu Xun, 2005).

²⁴ Mao Zedong (毛泽东, 1893-1976), el primer presidente de la República Popular China comentó que “este libro expone detalladamente la contradicción entre la sociedad feudal y la vida económica y la entre clase dominante y el pueblo oprimido” (Ma, 2005: 52).

²⁵ En las dinastías Ming y Qing, *Jin Ping Mei* está prohibido por ser una publicación obscena. Sin embargo, detrás de este hecho se esconde el temor de los dominantes ante la vacilación de su gobernanza y perjuicio a sus beneficios, porque su fuerte realismo y crítica aguda de una sociedad corrupta han roto con la realidad y abordado los temas sensibles que los políticos que no quieren afrontar. Por otro lado, en *Jin Ping Mei* el autor realiza una honda impugnación a las religiones e ideologías existentes que “han abandonado su doctrina convirtiéndose en una excusa para que algunas personas logren sus propios objetivos y llegando a ser los cómplices en la corrupción de la sociedad y el canibalismo” mientras que en aquel tiempo se muestra una tendencia de la convergencia de las tres sectas (confucianismo, taoísmo y budismo) que sirven como herramienta del gobernante para educar el pensamiento y la ideología de la población (Peng, 2013: 276). Por eso, esto no puede ser aceptado por la clase alta y los que defienden los religiones. Además, en la sociedad moderna, su difusión y publicación también están afectadas por los efectos políticos y posturas ideológicas, como en la Historia de la literatura china publicada en los años sesenta donde se la critica con severidad considerando que es una obra “encontrada en la posición de la clase dominante feudal” (Huang, Hidetaka Otsuka & Suzuki Yohichi, 2006: 90).

prosperidad y ruina de su casa contando las historias entre él y sus familiares, sirvientes, amigos, empleados, prostitutas, funcionarios, etc., y narrando las complejas relaciones entre la política, el dinero y la sexualidad. A diferencia de las otras tres llamadas “obras extraordinarias”²⁶, se enfoca en una pequeña persona con una imagen vulgar y popular, la cual es diferente de las imágenes de los patrones o burócratas tradicionales²⁷ con el objetivo de revelar la oscuridad y decadencia de aquella época. Es decir, a través de las peripecias de su familia en la dinastía Song, se resalta con realismo el sentido irónico de la sociedad sombría e inestable en las postrimerías de la dinastía Ming. Por consiguiente, la novela profundiza con un tono de advertencia destinado a todo el mundo según el cual “las riquezas, el sexo y el poder son tan vanos como la hierba al viento; la religión, la ética y los principios que rigen la familia y el estado son objeto de mofa, de escarnio, siendo enarbolados precisamente por los seres más infames que pueblan el universo de Ximen Qing” (Relinque Eleta, 2010: 28-29).

Encima de todo lo demás, tocante a sus estructuras y argumentos, como el representante de la novela *Zhanghui* [章回小说, *zhānghuí xiǎoshuō*]²⁸, *Jin Ping Mei* cuenta con cien capítulos en total. La obra comienza con la historia de Wu Song luchando y matando al tigre²⁹, que conduce paso a paso a las historias entre Wu el

²⁶ 金瓶梅 [Jīn Píng Měi, *Jin Ping Mei*] junto con 三国演义 [Sān Guó Yǎn Yi, *Historia de los tres reinos*], 水浒传 [Shuǐ Hǔ Zhuàn, *A la orilla del agua*] y 西游记 [Xī Yóu Jì, *Viaje al oeste*] se denominan por Feng Menglong como “los cuatro libros extraordinarios [四大奇书, *sì dà qíshū*]”. Los tres últimos se centran en los “personajes históricos”, “héroes legendarios” e “inmortales y demonios” respectivamente (Ning, 2008: 3).

²⁷ Una de las novedades de esta obra es la ausencia de héroes, de hombres dignos o mujeres virtuosas, de sabios gobernantes, de individuos caritativos o dotados de grandes cualidades. Calificada como la novela naturalista por excelencia, sus personajes se ven dominados por comportamientos –excesivamente– humanos: el rencor, la envidia, la pasión, los celos, la mentira, la ambición o el dolor. (Relinque Eleta, 2010: 27)

²⁸ Novela *Zhanghui* es una especie de novela clásica china “con extensión larga pero hereda las costumbres de *huaben* [话本, *huàběn*, guión de narrador] que puede insertar las hablas coloquiales en el texto, dividirlo en capítulos y cuyo título está encabezado con un pareado condensado que indica lo esencial de su contenido” (Liu, 2007: 3).

²⁹ Las diferentes versiones de *Jin Ping Mei* comienzan con historias diferentes. Por ejemplo, en 绣像批评金瓶梅 [Xiùxiàng pīpíng Jīn Píng Měi, *Xiuxiang piping Jin Ping Mei*] se inicia con “西门庆热结十兄弟 [Xīmén Qìng rèjié shí xiōngdì, Ximen Qing se convierte en uno de los diez hermanos jurados

mayor, Wu Song, Ximen Qing y Pan Jinlian, que pertenecen al famoso drama *A la orilla del agua*, y cuya peculiaridad de diseño narrativo se denomina como “借树开花 [jiè shù kāihuā, se presta el árbol para florecer]”³⁰ (Liu, 2016). Estos argumentos tópicos, tales como “Pan Jinlian tiene un romance con Ximen Qing a espaldas de su esposo” o “los dos conspiran juntos para matar a Wu el mayor”³¹ se hallan principalmente en los primeros diez capítulos. En los siguientes diez capítulos, la historia se centra en Li Ping'er, cuya experiencia fue tempestuosa: al principio tuvo una relación ilícita con Ximen Qing, lo cual provocó la muerte de su esposo, luego logró contraer esponsales con Ximen Qing pero se casó inmerecidamente con Jiang Zhushan, hasta en el capítulo 19 Li Ping'er entró oficialmente en la familia Ximen. Hasta ahora todas las figuras centrales del libro³² se han reunido en torno a la casa Ximen a pesar de que Pang Chunmei todavía es solo un papel secundario apareciendo como criada de Pan Jinlian y aplicando menos tinta en su representación, no siendo hasta los último veinte capítulos cuando su historia comienza. Esto causa el interés de Andrew Henry Plaks quien propone que cada diez capítulos de la obra es una unidad. Con esta base, divide la obra en diez secciones.

La primera unidad extraída de *A la orilla del agua* describe el adulterio entre Pan Jinlian y Ximen Qing; la segunda habla del adulterio entre Li Ping'er y Ximen Qing; la tercera puntualiza la discordancia interna de la casa Ximen; la cuarta refleja las acciones ilegales e

con entusiasmo]” mientras que el presente trabajo sólo hace referencia a 金瓶梅词话 [Jin Ping Mei cihua, *Jin Ping Mei cihua*]. Respecto a diversas versiones de *Jin Ping Mei*, analizaremos las diferencias en los párrafos posteriores. Vid. *Infra*, 2.4.

³⁰ 借树开花 [florecer por aprovechar el árbol] es la 29ª estrategia de las 三十六计 [Sānshiliù jì, *Treinta y seis estrategias*], que se refiere al hecho de que aunque no hay flores en el árbol, se pegan las flores artificiales para bravuconear y engañar al enemigo. Aquí se alude a que se utilicen las historias y la fama del árbol, es decir *A la orilla del agua* para aumentar el encanto de *Jin Ping Mei* y promover su “florecimiento”.

³¹ Aunque unos argumentos de *Jin Ping Mei* se sacan de *A la orilla del agua*, algunos detalles son diferentes, tales como las características de las figuras, la marcha de procesamiento de la historia y el resultado de los papeles importantes. Por ejemplo, la mayor diferencia es que en *Jin Ping Mei* Ximenqing escapó de la persecución de Wu Song, tramó el exilio de este, logró casarse con Pan Jinlian y murió de una enfermedad. Mientras, Pan Jinlian fue asesinada por Wu Song después de ser expulsada de la casa Ximen, lo cual es totalmente diferente de lo que sucedió en *A la orilla del agua*.

³² Se deduce que la historia de *Jin Ping Mei* está narrada en torno a Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei por estar compuesto el título con los tres nombres femeninos (Chang, 2015: 111).

inmortales que son cada día más graves entre los amos y criados; la quinta explica la ruptura de la relación armoniosa entre Pan Jinlian y Ling Ping'er, los cuales se están convertido en enemigos; la sexta expone a Ximen Qing dando rienda suelta al placer carnal después de conseguir el afrodisíaco; la séptima describe la desfavorable salud de Li Ping'er, cuya posición en la casa se reemplaza por Ruyi y la dama Lin; la octava pone de relieve la promiscuidad fanática sexual de Ximen Qing, que conduce a su muerte en el capítulo 79; la novena presta atención a la dispersión de la familia y en la última destaca el vagabundeo de Chen Jingji y nos presenta la última escena de desenlace (Andrew Plaks, 2006: 129).

Siguiendo las propuestas de Plaks y las de Zhang Jinchi, que plantea que todos los novenos capítulos son la parte clave de cada unidad, Sun (2010: 69) subraya que las historias llegan al punto de inflexión al toparse con el séptimo capítulo de cada unidad, complementando que dentro de diez capítulos, los seis primeros y los tres últimos son las partes narrativas. Además, los seis primeros también se pueden subdividir a su vez en historia introductoria (primer y/o segundo capítulo) e historias principales (desde segundo hasta el sexto capítulo) según la configuración de los contenidos; hasta el noveno donde se alcanza el clímax de la historia; el décimo es el resumen de la unidad anterior o, en la mayoría de los casos, es el comienzo de la unidad siguiente. Por lo tanto, se elabora la tabla siguiente con la cadena narrativa específica de la novela “historias principales-viraje–auge-conclusión o comienzo de nuevo” reasignando las unidades y poniendo en orden las acciones cruciales de la obra.

Unidad	Capítulos	Historias introductorias	Historias principales	Viraje	Auge
1	1-10	Wu Song lucha contra el tigre y encuentra a su hermano.	Ximen Qing comete adulterio con Pan Jinlian, quien asesina a Wu el mayor con veneno.	Ximen Qing se casa con Meng Yulou.	Ximen Qing contrae matrimonio con Pan Jinlian y Wu Song mata a Li Waizhuan.
2	11-21	Pan Jinlian es humillada por su adulterio con un criado y Ximen Qing desvirga a Li Guijie.	Li Ping'er comete adulterio con Ximen Qing.	La carrera política de Yang Jian se derrumba y Chen Jingji se refugia a la casa Ximen.	Li Ping'er se casa con Ximen Qing.
3	22-29		Ximen Qing comete adulterio con Song Huilian.	Li Ping'er se queda embarazada.	Wu inmortal prevé el futuro.
4	30-39	Ximen Qing tiene un hijo y se convierte en un funcionario oficial.	El caso de adulterio entre Wang la sexta y Han el segundo.	Ximen Qing mantiene a Wang la sexta como amante.	Ximen Qing establece altares haciendo el rito religioso y Wu Yueniang escucha la recitación de sustras.
5	40-49	Ximen Qing y el señor Qiao se prometen como consuegros.	La animación y conflictos en los días festivos.	Ximen Qing juzga el homicidio de Miao Qing.	Ximen Qing despide a Cai Yun y encuentra al monje bárbaro en Templo Yongfu.
6	50-59	Ximen Qing prueba el afrodisíaco de monje bárbaro.	Ximen Qing adora a Cai Jing como padrino.	Ximen Qing dona dinero al templo.	La muerte de Guange.
7	60-69	Cae enferma Li Ping'er.	Funeral de Li Ping'er.	Li Ping'er entra en el sueño de Ximen Qing.	Ximen Qing mantiene relaciones sexuales con la Dama Lin
8	70-79	Ximen Qing se va a Dongjing y gana un ascenso.	Los conflictos entre Pan Jinlian, Wu Yueniang y Ruyi.	Ximen Qing visita a Zheng Aiyue.	La muerte de Ximen Qing.

9	80-89	Li Jiao'er sale de casa Ximen. Ying Bojue y Han Daoguo traicionan a la familia Ximen.	Chen Jingji comete adulterio con Pan Jinlian y Pang Chunmei.	Wu Song mata a Pan Jinlian.	Wu Yueniang se encuentra por casualidad a Pang Chunmei en el Día de Qing ming.
10	90-99	Sun Xue'e se fuga con Lai Wang siendo vendida a la Residencia del comandante de guarnición. Meng Yulou se vuelve a casar.	La vida pobre y humillada de Chen Jingji.	Chen Jingji entra en la Residencia de comandante de guarnición.	La muerte de Chen Jingji.
	100	Los resultados y fin de la historia.			

Tabla 1: Tabla de los contenidos de *Jin Ping Mei*³³

³³ Hice unas modificaciones basándome en la tabla original elaborada por Sun (2010: 72) para que sea más completa y razonable. Se puede consultar la tabla original y sus explicaciones detalladas pero en el idioma chino en las páginas 72-76.

Combinando el análisis de Plaks con la tabla arriba, entendemos claramente la estructura y drama de esta voluminosa novela. Otrosí, se percata que el capítulo 80 es una línea divisoria entre la muerte de Ximen Qing y la entrada formal al escenario narrativo de Chen Jingji, convirtiéndose en el protagonista de los últimos 20 capítulos de la obra.

Por lo demás, muchos estudios creen que el título en el que se presenta cada carácter de los nombres de Pan **Jin**lian, Li **Ping**’er y Pang Chun**mei** esconde el hilo de historia: “*Jin* representa la ascendencia, *Ping* alude a la prosperidad y *Mei* supone la decadencia [金兴, 瓶盛, 梅衰; *jīn xīng, píng shèng, méi shuāi*]” que por medio de las tres mujeres más distintivas en la obra y vinculadas sucesivamente con los dos hombres principales (Ximen Qing y su yerno Chen Jingji³⁴) se componen las tres etapas de la familia Ximen (Liang, 2003: 69). Además, existen otras interpretaciones de estos tres caracteres: 金 [*Jīn*, oro]; 瓶 [*Píng*, vasito]; y 梅 [*Méi*, ciruelo] representan el dinero, el poder y la belleza respectivamente presentando la vida entera de Ximen Qing. Es decir, el hombre se enriquece gracias a la suerte en los negocios y que promueve la grandeza de su familia; él cambia la riqueza por el poder, con el que logra la prosperidad, pero va caminando hacia su muerte debido a su afición a la belleza y sexualidad incontrolada, que da como resultado el decaimiento y desintegración de su familia. Por otro lado, 瓶 [*píng*] también puede referirse a “vino” que, junto con los otros, forman tres de las “cuatro codicias” o vicios carnales que uno debe abandonar y/o alejarse según los pensamientos chinos. En cuanto a la última codicia “气 [*qì*]”, se puede entender como “el estado de ánimo humano”, “el alma” e incluso “alguna pasión o emoción simple” ejecutando entre los personajes de la obra y promoviendo el desarrollo del drama. Aún más, en la obra al mismo tiempo que esto son la causa de la prosperidad de la familia o triunfos del individuo también provocan sus tragedias. Como se indica en el inicio de la obra (El Erudito de las Carcajadas, 2010: 79-80),

³⁴ Según los investigadores, Cheng Jingji se considera como “sombra de Ximen Qing”, en otras palabras la personificación de Ximen Qing.

Poemas para ser cantados sobre los cuatro vicios

El alcohol

El alcohol lesiona el ánimo, quiebra y hunde a la familia; las palabras se descontrolan, escandalizan, alborotan. Los parientes te abandonan, los amigos se alejan de ti; le das la espalda a la justicia, olvidas la bondad, y ahí está él.

Tienes que dejarlo, contente, no bebas esos vapores etéreos. Si consigues hacerlo, si de verdad no fallas, todos los asuntos perdidos volverán por su camino. De hoy en adelante sirve sólo té a los amigos

La lujuria

No te prendas de cabellos oscuros, de hermosos rostros de rubor; no ansíes cariñes y afeites, dijese de Martín pescador. Son figuras seductoras que dañan tu cuerpo, te agotan la vida; derriban estados, derriban murallas y son aún más hermosas.

No las ames, cuida el campo de cinabrio, quienes saben cercenar sus deseos viven muchos más años. Deja de holgar desde hoy con el viento y con la luna y, entre visillos decorados de flores de ciruelo, duerme solo.

La avaricia

Dinero y brocados, oro y perlas recogidos en tus cestos no los codicies si no los adquieres con corrección. Parientes y amigos, virtud y justicia se pierden por la avaricia, profundos sentimientos, aún entre padre e hijo, se rinden a las ganancias.

Contén con firmeza tu mano, controla tus beneficios, evita día y noche la tristeza de cuerpo y de corazón. Hijos y nietos tendrán la fortuna de nietos e hijos, no los uses como excusa para un eterno dolor.

La ira

No dejes que la fiereza exhiba su habilidad, ni te arremangues blandiendo los puños, exhibiendo tu vigor. Cuando estalle la cólera, que no prendan sus llamas, pues después el pesar arderá en tu interior.

No te excedas, evita calamidades; te recomiendo que todo lo afrontes con la mayor indulgencia. Cuando convenga ceder, sin dudarlo cede; si conviene el perdón, perdona a quien sea.

2.2.2 Análisis de los personajes principales en la obra desde la sexualidad

La historia comienza con la palabra “情色 [qíngsè, amor y sexualidad]” y termina por la misma debido a que nadie puede resistir su tentación, al igual que nuestros personajes principales en la obra (se conocen y mueren por ella), como se explica en el comienzo del primer capítulo.

El poema habla de dos palabras, “sentimiento” y “deseo”, con sencillez. Dos palabras cuya relación es la misma que existe entre sustancia y función. El deseo ilumina los ojos y los sentimientos conmueven el corazón. Sentimientos y deseos se engendran mutuamente; ojos y corazón mutuamente se contemplan. Y así ha sido desde la más remota antigüedad hasta el día de hoy; ni los hombres bondadosos ni los virtuosos deberían olvidarlo (El erudito de

las carcajadas, 2010: 82)³⁵.

Sin embargo, 情色 lleva consecuencias dañinas. Dicho de otra forma, las personas quienes sean aficionados a ella no tendrán buen destino, como se indica en el último capítulo comparando las finales de los protagonistas de la obra,

Ojeo ocioso un viejo libro con los recuerdos turbados;
ya sé que la vía del Cielo es un rodar sin descanso.
El violento Ximen Qing no consiguió descendencia;
Jingji, el libidinoso, sufrió una muerte violenta.
Las buenas de Lou y Yue de larga vida gozaron,
las viciosas Ping y Mei pronto su fin encontraron.
Pobrecita Pan Jinlian, tuvo un horrendo final,
el hedor que despidió mil años se contará³⁶ (El erudito de las carcajadas, 2011: 1620).

Por lo tanto, ¿qué es 情色? Según Chang Yahui (2015:135), “情 (qíng)” se puede interpretar como “sentimiento” y “色 (sè)” como “deseo, belleza y sexualidad”. Sin embargo, echando un vistazo el texto completo, tanto “sentimientos” como “deseo” y “belleza” son puntos de origen de la “sexualidad”, entre los cuales existen una correlación causa-efecto. Bajo este panorama, analizaremos en este apartado brevemente las figuras principales de la obra: Ximen Qing, Chen Jingji³⁷, Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei, así como otros papeles destacables.

1) Ximen Qing

En cuanto a las figuras principales en *Jin Ping Mei*, Ximen Qing es definitivamente el papel más importante de la obra, principalmente hallado en los

³⁵ “此一只词儿，单说着‘情色’二字，乃一体一用。故色绚于目，情感于心，情色相生，心目相视。亘古及今，仁人君子，弗合忘之。” (Lanling Xiaoxiaosheng, 2008: 1).

³⁶ “闲阅遗书思惘然，谁知天道有循环。西门豪横难存嗣，经济颠狂定被歼。楼月善良终有寿，瓶梅淫佚早归泉。可怪金莲遭恶报，遗臭万年作话传。” (Lanling Xiaoxiaosheng, 2008: 1365).

³⁷ La razón por la que tomamos a Chen Jingji también como el protagonista es la amplia extensión (desde capítulo 17 hasta el 99) de su historia completa (desde su aparición hasta su muerte), su imagen indispensable (el “segundo Ximen Qing”), y el impulso del desarrollo del argumento (su vinculación estrecha con otras figuras en la obra). Además, en cuanto a la frecuencia con la que los otros papeles principales incuestionables se mencionan títulos de los capítulos, Ximen Qing aparece 39 veces; Pan Jinlian aparece 24 veces; Li Ping'er aparece 15 veces y Pang Chunmei 5 veces, mientras que Chen Jingji también ocupa 13 veces, lo que destaca su posición relevante.

primeros ochenta capítulos. Ximen Qing es un hombre adinerado, codicioso, lujurioso y tiene un voraz apetito sexual. Se puede considerar que es el hombre de la obra que se aprovecha y disfruta la sexualidad de mayor grado.

Para él, la sexualidad es un tipo de instrumento para enriquecerse. Al principio él es sólo un comerciante de farmacia que obtiene beneficio por préstamos a los funcionarios gubernamentales. Gracias a la perspicacia de la superioridad del triángulo firme (dinero y sexualidad-poder-conexión interpersonal), poco a poco se llega el auge de su familia: traba amistad con los poderosos de más alto nivel hasta el Primer Ministro de la Función Pública haciendo uso de la corrupción, de la sexualidad y del matrimonio a cambio de protección³⁸ y mejor posición social (lograr un salto de clase: de plebeyo a subdirector de la Oficina de Justicia local [副提刑, *fù tíxíng*] y tener una identidad dual: funcionario oficial y comerciante), lo cual contribuye a la ampliación del círculo social y a facilitar sus negocios obteniendo más información comercial interna, más facilidad de adquirir licencias comerciales y más aprovechamientos de impuestos³⁹, en consecuencia consiguiendo una mayor riqueza. Aún más, el matrimonio también puede ser un negocio, se casa con Meng Yuelou por codiciar su dote. Y a la vista del Dai'an, Ximenqing lloró amargamente ante el cadáver de Li Ping'er y celebró su funeral de gran envergadura no por la chica, sino por el dinero⁴⁰.

Al mismo tiempo, la sexualidad también es una forma de entretenimiento en la vida de Ximen Qing: él se casa sucesivamente con ocho mujeres, si incluimos su

³⁸ Ximen Qing asigna a sus criados a Dongjing sobornando para estar exentos de castigo penal, después de obtener la información de su hija y el yerno los cuales se escapan de Dongjing a su casa para evitar el peligro causado por la lucha entre los partidos políticos. *Vid.* cap. 17 y 18.

³⁹ En el capítulo 48, Zhai Qian mandó una carta a Ximen Qing donde le informaba de que Cai Jing había recomendado al emperador sobre la reforma del comercio de sal. En este momento, Ximen Qing se dio cuenta de que era un buen negocio y acudió a Cai Yun, quien se encargó de la concesión de sal para que obtuviera la licencia antes que los otros comerciantes. Él también se hizo amigo del Sr. Qian, responsable de la recaudación de impuestos y aduana, para la evasión y defraudación fiscal.

⁴⁰ “Pero ese dinero que padre se ha gastado, en realidad no era de padre. Cuando la sexta [Li Ping'er] se casó con padre, no te lo doy a ocultar, viejo, tú lo sabes, ¡anda que no se trajo una buena dote! [...] ¿Por qué crees que nuestro padre la quería de esa manera?, no era tanto por la persona como por el dinero” (El erudito de las carcajadas, 2011: 470).

primera esposa y su tercera concubina fallecidas. No obstante, esto no satisface su apetito sexual. En la obra se menciona varias veces su amancebamiento, los ejercicios de prostitución y actos sexuales con sus criados o criadas. De esta forma se casa con algunas concubinas suyas: Li Jiao'er era una prostituta con la que mantenía una amistad íntima; Sun Xue'er era la criada de la familia Ximen; Pan Jinlian y Li Ping'er son sus amantes antes de quedarse viudas. También aquí hay que hacer hincapié en que tiene una aparente inclinación de sadomasoquista; por ejemplo, en el capítulo 27, para castigar a Pan Jinlian por sentir celos del embarazo de Li Ping'er, la colgó con sus piernas abiertas de la pérgola, tiró ciruela a su vagina y mantuvo relaciones de forma tan violenta que le hizo desmayarse por un tiempo; o cuando tuvo sexo con la dama Lin o Wang la sexta quemando incienso más de una vez sobre sus cuerpos.

Además, muestra una actitud muy engreída y arrogante ante la sexualidad: cuando Yueniang le recomienda que evite la codicia de dinero y galantes, él pregona que aunque se comentan los errores intentados aún viole a las inmortales, no afectarán a su incalculable riqueza. Sin embargo, no se escapa de su destino y muere por la excesiva sexualidad.

2) Chen Jingji

El otro varón de gran relevancia en la obra es Chen Jingji, yerno de Ximen Qing. Nacido en una familia de funcionarios, cuenta con buenos recursos desde pequeño. Sabe todo sobre comer, beber y divertirse y siente una gran afición por la belleza femenina. En su vida sufrió altibajos en cuatro ocasiones, las cuales se relacionan principalmente con la sexualidad o deseo sexual.

La primera vez sucedió en su primera aparición. En el Capítulo 17, se refugió en la casa Ximen con su esposa, la hermana mayor Ximen, para evitar el peligro. Era inteligente y muy capaz de manejar los comercios, obteniendo poco a poco la confianza de Ximen Qing y Yueniang. En relación con su aspecto sentimental, se propasó con las mujeres de la casa, tuvo relaciones sexuales ilícitas con Pan Jinlian y Pang Chunmei, que son respectivamente la quinta concubina de Ximen Qing y la criada de este con mayor permisividad, y llega al punto de desenfrenarse después de

la muerte de su suegro. Hasta el capítulo 82, su vida es de lo más complaciente. Sin embargo, el adulterio eventualmente se acaba descubriendo y se le expulsa de la casa Ximen en el capítulo 86.

La segunda alteración ocurre después de salir de la casa Ximen, cuando inicia su negocio con los bienes de sus padres con el apoyo de su tío y toma a una prostituta como concubina. Su vida era bastante buena, pero su temperamento y vicios no cambiaron: no le importaba ir bien en los negocios, insultó a su tío e hizo morir de disgusto a su madre. El capítulo 92 es su punto de reflexión, donde ambicionó la belleza de Meng Yulou y le acusó calumniosamente de tener una aventura con él pero lo tuvieron en prisión; cayó en la trampa de su empleado causándole una enorme pérdida; fue demandado por Yueniang a la autoridad por la muerte de la hermana mayor Ximen y, por último, perdió toda su fortuna y vivió en las calles.

El tercer episodio fue cuando tuvo el apoyo del amigo de su padre, quien le dio dinero y ropa y al final le ayudó a convertirse en un sacerdote taoísta en un templo. No obstante, engañó a su maestro, mantuvo relaciones sexuales con su condiscípulo, no cumplió los reglamentos convencionales religiosos y de nuevo estuvo en compañía de prostitutas ocultando a su maestro ese gasto tan extravagante de dinero. Todo esto dio como resultado sucesivamente el sufrir un golpe fuerte por parte de los soldados, la muerte de su maestro y su vagabundeo de nuevo.

En cuanto a su último cambio de estado, Jingji fue encontrado por Chunmei y se convirtió en su primo mientras que era su amante en secreto. En la Residencia del comandante de guarnición, su vida alcanzó la cima: volvió a tener una esposa bella, ganó un cargo en el gobierno, castigó al empleado que le estafó, abrió un gran restaurante y encontró una chica que le amó con sinceridad. Sin embargo, se aproxima su muerte. En el capítulo 99, cuando Zhang Sheng se entera de que Jingji premeditó su muerte, le asesina en la cama después de que Jingji terminara de tener trato carnal con Chunmei.

Como comenta el literato de dinastía Qing Zhang Zhupo (张竹坡, 1670-1698),

“陈 (*chén*) hace a alusión a ‘anticuado’ y ‘derrotado’, 敬 (*jìng*)⁴¹ tiene el mismo sonido con 茎 [*jìng*, tallo]⁴²”. Por lo tanto, “el tallo roto” insinúa la catástrofe de la persona.

3) Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei

El motivo por el que analizamos a estas mujeres juntas es debido a que ellas son las representantes femeninas en la obra y también son las víctimas del fenómeno social de aquella época. Comparten similitudes y a su vez poseen diferencias en varios aspectos. Lo más merecido de atención es que todas están distinguidas y etiquetadas con la marca de “obscenidad” y han sufrido la impresión sexual de algún modo, cuyos factores hace falta indagar desde sus orígenes y experiencias.

Pan Jinlian siempre ha sido considerada la mujer adúltera más conocida en China. Durante toda su infancia, era negociada como una mercancía (fue vendida por su madre a la mansión de *Zhaoxuan*⁴³ Wang tras la muerte de su padre y, después la muerte del señor Wang, fue demandada de vuelta por su madre para volver a venderla a la familia rica Zhang). Fue tomada como el juguete del dueño en la gran familia y luego se vio obligada a casarse con una persona tosca [三寸丁谷树皮, *sāncùndīng gǔshùpí*, estatura de tres pulgadas y corteza vieja] a lo que no tuvo otra opción, sólo cumplir la necesidad de fornicación fácil del señor Zhang. Más tarde se sintió atraída por Wu Song, el hermano de su esposo, al que intentó mostrar su adoración, pero recibió su rechazo. No fue hasta que encontró a Ximen Qing que logró la satisfacción carnal.

En cuanto a Li Ping'er, apareció por primera vez en el Capítulo 10 como la esposa de Hua Zixu. Al principio fue la concubina de *Zhongshu*⁴⁴ Liang pero vivió en el estudio debido a que la primera doña de la casa era muy celosa y había matado a

⁴¹ 陈经济 [*Chén Jīngjì*] también se llama 陈敬济 [*Chén Jìngjì*], que depende de diferentes versiones. “经 [*jīng*]” y “敬 [*jìng*]” tiene el mismo *pinyin* pero con diferentes tonos.

⁴² “陈, 旧也, 败也; 敬、茎同音。” (Zhang, 2012b: 419).

⁴³ 招宣 [*zhāoxuān*] es un nombre combinado de los cargos oficiales militares 招讨使 [*zhāotǎoshǐ*, enviado de reclutación de ejército rebelde] y 宣抚使 [*xuānfūshǐ*, enviado de apaciguación].

⁴⁴ 中书 [*zhōngshū*] es una posición oficial de gobierno. En la obra, Liang es el yerno de perceptor del príncipe, Cai Jing y se encarga de dirigir la prefectura de Daming.

muchas concubinas a base de golpes. Más tarde, como Li Kui [李逵]⁴⁵ montó un escándalo en la prefectura de Daming, ella se llevó joyas y huyó a Dongjing en búsqueda de sus familiares y donde se casó con el sobrino del eunuco, Hua. Sin embargo, ella solo tenía el título de “esposa de Hua Zixu” mientras que en realidad fue la mujer del eunuco⁴⁶. Por lo tanto, estos dos personajes no pueden dar a Ping'er el placer real de la sexualidad, lo cual le hace sufrir sequía sexual durante mucho tiempo (Song & Wang, 2016: 1).

Pang Chunmei era una sirvienta de la familia Ximen sin muchas descripciones hasta la muerte de Ximen Qing. No obstante, desde su adaptación voluntariamente a la cópula con Ximen Qing y Chen Jingji en la casa Ximen y el hecho de que estaba buscando objetos sexuales sin parar después de casarse con Zhou Xiu, se puede ver que es una mujer que anhela la sexualidad e incluso se sumerge en el placer carnal.

Según todo lo expuesto, vemos que las tres mujeres tienen una familia humilde, cuyo trasfondo determina su tragedia de ser oprimidas en una etapa temprana. Especialmente Pan Jinlian y Li Ping'er se encontraron en un matrimonio cuya falta de satisfacción sexual agrava sus estados de opresión sexual. Por lo tanto, cuando encuentran a Ximen Qing, un chico que “tiene la belleza de Pan'an”, “tiene un miembro tan grande como el asno”, “tiene mucho dinero como Deng Tong”, “es joven, delicado y paciente” y “tiene tiempo libre”⁴⁷, a todas les toca el corazón: Pan Jinlian mata a Wu el mayor y se casa con él. La vida matrimonial está llena de comportamientos sexuales laxos y promiscuidad; Li Ping'er le dio la riqueza de la casa Hua a Ximen Qing y quiso casarse con él. Mientras, Ximen Qing la dejó a un

⁴⁵ Un personaje de *A la orilla del agua*, aquí es una interconexión de las dos obras a través una drama y un héroe famoso.

⁴⁶ En el capítulo 10, se menciona que “el eunuco la llevó a Guangnan cuando se trasladó para trabajar y vivieron allí más de medio año”; en el capítulo 14, se habla de que el eunuco dejó gran parte de su riqueza a Li Ping'er sin decírselo a su sobrino; cuando su esposo estaba vivo, Hua Zixu y Li Ping'er no dormían en la misma habitación e incluso la pintura erótica y los juegos sexuales pertenecientes al eunuco Hua también estaban en manos de Li Ping'er. Por lo tanto, aunque el autor no lo escribe directamente, todos demuestran la relación excepcional entre ellos dos.

⁴⁷ “潘安的貌”, “驴大行货”, “邓通般有钱”, “青春少小……软款忍耐”, “要闲工夫” (Lanling Xiaoxiaosheng, 2008: 31).

lado por preocuparse del caso de Yang Jian, sufrió una enfermedad grave y estuvo a punto de morir. Esto también es el comienzo de su propia consciencia sexual aunque lo emplean de una manera demasiado perversa. Aunque Pang Chunmei tampoco rehusó cuando Ximen Qing quiso tener sexo con ella, no se despierta al completo su conciencia personal por situarse en una jerarquía amo-criada.

Pan Jinlian y Pang Chunmei tienen carácter muy similar, sobre en lo que a sexualidad se refiere. Realmente no aman ni se preocupan por nadie, solo necesitan una pareja sexual para satisfacer este deseo. Por eso, cuando Ximen Qing no le prestó tanta atención a Pan Jinlian, acudió a otros hombres para cumplir sus necesidades sexuales (Sun & Wang, 2015: 4-5): comete adulterio con el criado Qintong, con Chen Jingji, e incluso con Wang Chao'er cuando espera a casarse con Chen Jingji. Sucede igual con Chunmei que, como Zhou Xiu estaba demasiado obsesionado con los deberes oficiales sin atenderle, cometió adulterio con Chen Jingji y Zhou Yi.

A veces se comportan de manera muy intencionada y depravada, llegando a cometer acciones extremas para colmar los propios deseos sexuales. Cuando Pan Jinlian siente que su estado se ve amenazado porque Ximen Qing no duerme en su habitación como antes teniendo más objetos sexuales, hizo todo lo posible para consolidar su valor a través de una serie de abusos sexuales a sí misma (tales como tolerar que Ximen Qing tuviera un contacto sexual con ella tan violento que casi la mata, que quemara incienso en su cuerpo y complacerle bebiendo su orina), instigaba la discordia entre la esposa y concubinas y no dudaba en herir la vida de los demás, aspecto que se materializa específicamente en los hechos antes y después de que Ping'er da luz y pierde su hijo (insultó a Ping'er con cinismo denigrando a la sirvienta, usó al gato para asustar a Guange causando su muerte...). Ni siquiera se preocupó por la salud de Ximen Qing, continuó teniendo relaciones sexuales aunque estuviera gravemente enfermo. En cuanto a Pang Chunmei, como el guardia de su casa Li An se negó a cometer adulterio con ella con excusa de estar enfermo, ésta lo acusó falsamente de huir robando la plata. Estas dos tienen una supremacía ciega de la sexualidad y de la naturaleza liberadora. Aunque Pan Jinlian supiera que Wu Song tenía gran odio hacia ella por matar a su hermano, se resistió a casarse con él y

finalmente terminó siendo decapitada. Mientras Pang Chunmei siguió manteniendo relaciones sin control aunque había contraído tuberculosis por el sexo excesivo. Y así murió en la cama copulando.

Comparando con ellas, la personalidad de Ping'er ha experimentado un gran cambio pasando de fuerte a suave desde que se casa con Ximen Qing. A diferencia de la actitud omisa y fría con sus dos esposos anteriores, Hua Zixu y Jiang Zhushan, era muy amable tanto para Yueniang y las otras concubinas como los criados, consideraba la situación en conjunto aun cuando se le hizo daño, contenía su enojo sin quejarse aunque su hijo murió por las artimañas de Jinlian, es decir, tenía una imagen totalmente diferente a la de antes. Su parecer hacia la sexualidad también ha cambiado: se le aconsejó muchas veces a Ximen Qing que fuera a dormir en la habitación de Pan Jinlian e, incluso después de su muerte, le pidió a Ximen Qing mediante el sueño que se quedara menos tiempo por la noche afuera y regresara a casa temprano. Sin embargo, no se separa la sexualidad de su muerte, demostrándose que la razón del sangrado continuo de su parte inferior proviene de su relación sexual durante su menstruación con Ximen Qing, lo cual produce una infección en su vagina que, junto con la depresión por la muerte de su hijo, acelera su muerte.

Se puede decir que las tres protagonistas de *Jin Ping Mei* se dedican toda la vida a buscar su satisfacción sexual, mientras que a veces pierden la cabeza haciendo cosas drásticas de manera que “echan los cuchillos a quienes comparten su vida con la esperanza de destruir a los demás para lograr su propio renacimiento” (Gu, 2019: 97). Es absolutamente una tragedia de las mujeres de aquella época también.

4) Otros personajes destacables

En *Jin Ping Mei*, se plasma un abanico de personajes de todas las tipologías, tales como los ayudantes que adulan a los poderosos con palabras inteligentes y encantadoras; las monjas y los monjes que parecen ser benevolentes, justos y morales, pero a escondidos son avariciosos y libidinosos; las casamenteras astutas con mostradas habilidades de un pico de oro... En este sentido se puede ver que cada papel de *Jin Ping Mei* es vivo y tiene sus propias características. Sin embargo, si hablamos

de la sexualidad, las que tienen más derecho a voz en la obra son las mujeres, principalmente las esposas y amantes de Ximen Qing y las prostitutas del Distrito Qinghe⁴⁸, que presentan su personalidad en torno a la tribal vida cotidiana centrada en los celos, intrigas, risas y burlas.

Entre las mujeres de Ximen Qing, Wu Yueniang, la dama principal de la casa Ximen, es la representante de las mujeres feudales cuyos pensamientos tradicionales sexuales están radicados en su mente: convenció a su esposo de que acudiera menos a las casas de prostitutas y acariciara justamente a otras concubinas y cuidó al hijo de su esposo y otra mujer. Para ella la sexualidad es una forma de obtener un hijo propio a fin de, por un lado, continuar y heredar el linaje de la familia Ximen y, por otro lado, amordazar las bocas de las que andan instigando a hurtadillas. Por eso, dejó a la monja elaborar la receta secreta con la que realizó encuentros sexuales con Ximen Qing en los días determinados. Además, es la única mujer en la obra realizada por el autor que defiende de principio a fin con firmeza su castidad y fidelidad a su esposo. Está orgullosa de casarse virgen con su marido y después de la muerte de Ximen Qing, no la conmovió la seducción de los demás ni obedeció a la violencia sexual de los bandidos, lo cual forma un marcado contraste con otras mujeres que se volvieron a casar tan pronto como sus maridos murieron.

En consideración a otras concubinas de Ximen Qing, Li Jiao'er fue una prostituta, Meng Yulou fue la esposa de una gran familia que disponía de mucho dinero en sus manos y Xue'e es la concubina de posición más baja de la familia Ximen. Aunque provienen de distintos contextos sociales, tienen diferentes grados de persecución de la sexualidad y también estaban descontentas de que Ximen Qing acariciara en solitario a Pan Jinlian. Para ellas, la sexualidad es más una señal que prueba cuántos

⁴⁸ “En el marco de culturas patriarcales, la sexualidad se organiza falocéntricamente. Bajo esta óptica, las mujeres son subordinadas ya que la sexualidad femenina no es pensada sino como complemento de la satisfacción del varón (Denise Thompson, 1992; citado en Ariel Martínez, 2015: 116)” mientras que en *Jin Ping Mei*, “los dos tótems de la política y los héroes se han derrumbado. Los cuerpos de las mujeres comienzan a tener su propio valor y la sexualidad se ha convertido en la parte más importante de la vida de las mujeres. Las mujeres, los cuerpos y la sexualidad se han liberado de su apego a las existencias exteriores iniciando tener su propio sentido que es independiente y ontológico y comienzan a tomar su propia existencia como la existencia real” (Zhang, 2007: 194).

de los valores les da el hombre tipificando la proporción de su situación familiar, por eso, en la obra ocurre que Meng Yulou se queja a Ximen Qing de su despreocupación cuando fue a su habitación y Xue'e muestra una alegría exagerada cuando él durmió con ella. De este modo, tras la muerte de Ximen Qing, lo más importante es pensar en sus propios futuros presentando un concepto de valor egocéntrico: la primera vuelve al prostíbulo y luego se casa por segunda vez; la segunda también se vuelve a casar con un hombre que la quiere y la última se fuga con su amante llevándose consigo los bienes valiosos, aunque después sufrió muchos desafortunados momentos pasando a ser sirvienta y ramera sucesivamente.

Todas las demás mujeres que se acercan a Ximen Qing tienen sus propias intenciones. Algunas buscan solamente su dinero, como Wang la sexta, Ye la quinta y las prostitutas; algunas ansían aprovecharse de su poder, como la Dama Lin, esposa de funcionario fallecido quien acepta la cópula con Ximen Qing con la finalidad de buscar un soporte para su hijo; y hay algunas que esperan obtener ambos favores, como Ruyi, la ama de crianza de la familia Ximen, la cual se desempeña como una sustitución de Li Ping'er aspirando a obtener pequeños beneficios y al mismo buscando un amparo contra el riesgo de despido de la casa. Entre ellas, las más llamativas son Song Huilian, una mujer llena de contradicción, y las prostitutas que llevan luchas abiertas y encubiertas para ganar clientes.

Song Huilian es la esposa de Lai Wang, el criado de la familia Ximen. Al principio no podía soportar la tentación de un par de satén azul y unas platas de Ximen Qing, y mantenía una relación amorosa con él. Más tarde, coqueteó abiertamente con Chen Jingji comportándose de manera muy frívola y atrevida. Hasta ahora se presenta una imagen desagradable llena de fealdad. Sin embargo, cuando se entera de que Ximen Qing decide ejecutar la muerte de su esposo escuchando las palabras de Pan Jinlian para que se case con ella, no puede aceptarlo y su tristeza llega a tal punto que termina quitándose la vida ahorcándose. Song Huilian está repleta de complejidad, no le importa la pudicia y ética, pero al mismo tiempo la defiende con su muerte. Como comenta Zhang Zhupo, "Huilian originalmente no tiene amor hacia Ximen, la única intención de ser despiadada es para obtener unos subsidios, por lo

tanto, no puede admitir la realidad de la muerte de Laiwang. Las palabras están incrustadas en las relaciones humanas, cuando se analiza uno por uno, se presta su maravilla”⁴⁹.

Referente a las prostitutas, su oficio es la relación carnal con hombres a cambio de dinero y protección⁵⁰, la sexualidad es su medio de ganarse la vida. Así que Li Guijie tranquilizó a su cliente sin diligencias pasando por alto el enojo de Ximen Qing cuando él descubrió que ella sirvió a otro hombre mientras la mantenía. Las prostitutas emplean todo tipo de trucos para competir por grandes clientes; con el propósito de tener una relación más estrecha con la familia Ximen y luego aferrarse al gran pagador, la hermana Li Gui fue la primera en reconocer a Wu Yueniang como su madrina y más tarde Wu Yin'er no se quedó atrás contrayendo relación madre-hija con Li Ping'er; Zheng Aiyue incitó a Ximen Qing a incurrir en adulterio con la Dama Lin informando después a los medios de comunicación. Por otro lado, las luchas secretas de prostitutas también son inevitables: cuando Wu Yueniang no estaba satisfecha con Li Guijie y se apresuraba de irse a casa, Wu Yin hizo eco mostrando su simpatía; Zheng Aiyue le desveló a Ximen Qing que Li Guijie todavía estaba manteniendo una relación con Wang Sanguan, provocando que reprimiera el estatus de Li Guijie.

Con la palabra “sexualidad”⁵¹, se describen en *Jin Ping Mei* las diversas formas de vida, como veremos en la sección siguiente. En particular, las actitudes hacia ella de diferentes mujeres reflejan las condiciones de sus vidas a finales de la dinastía Ming. Aquí citamos el comentario de Yuan Xingpei (袁行霈, 1936-).

⁴⁹ “惠莲本意无情西门，不过结识家主为叨贴计耳，宜乎不甘心来旺之去也。文字俱于人情深中，一一讨分晓，安得不妙。” (Zhang, 2012a: 486).

⁵⁰ Las prostitutas a veces dependen de sus ricos y poderosos clientes para que las ayuden a resolver algunos problemas e incluso los pleitos. Por ejemplo, en el capítulo 51, como la esposa de Wang Sanguan estaba enfadada a causa de que su esposo se demoraba por largo tiempo en las ramerías con sus compinches gastando el dinero extravagantemente, su tío el Gran comandante Huang arrestó a estas prostitutas y a las personas pertinentes. Por este motivo Li Guijie se escondió en la casa de Ximen Qing rogando que mandara a alguien a Dongjing para interceder por ella para que se librara del castigo.

⁵¹ En cuanto a la traducción y la sexualidad, *Vid. Supra.* 1.4, y respecto con la traducción de la sexualidad de *Jin Ping Mei*, *Vid. Infra.* 2.4.4,

En la novela, muchas mujeres, como Jinlian, Ping'er y Chunmei, parecen estar exprimidas por las normas sociales, la familia cerrada y la vida monótona que solo saben perseguir los valores del nivel más bajo en la vida. La naturaleza humana distorsionada provoca que conviertan los deseos carnales en la fuerza impulsora de la vida (Yuan, 1999:136).

Se confirma de nuevo que “es un libro fúnebre⁵²”.

2.3 La sexualidad y las relaciones sexuales entre los personajes en *Jin Ping Mei*

El famoso sociólogo y sexólogo chino, Liu Dalin (1993: 6-13) propone en su libro *中国古代性文化* [*Zhōngguó gǔdài xìng wénhuà, Cultura sexual de la antigüedad de China*] que existen diez puntos a los que es necesario prestar atención:

- 1) La cultura sexual tiene estrecha relación con el desarrollo social;
- 2) En la sociedad de clases, la cultura sexual también lleva su sello de clase;
- 3) La antigua cultura sexual china tiene un desarrollo rico, complejo y tortuoso;
- 4) La clase dominante tiene un control, sea estricto sea flexible, sobre la sexualidad en la sociedad;
- 5) La sexualidad no se puede reprimir por la fuerza;
- 6) En el desarrollo de la ciencia sexológica en la antigua China, para ser aceptada por la sociedad y la clase dominante, la sexualidad se combina con dos cosas: una es cómo vivir para siempre o prolongar la vida y la otra es cómo tener muchos hijos de buena calidad;
- 7) La base de la teoría de prácticas sexuales taoístas [房中术, *fāng zhōng shù*] es el concepto de *yin-yang tiandao* [阴阳天道, *yīnyáng tiāndào*]⁵³;
- 8) Las cuestiones de la mujer se relacionan estrechamente con la cultura sexual: la laxitud de la sexualidad se manifiesta claramente como la mejora de la condición de la mujer, mientras que la dura represión sexual significa el fortalecimiento de la opresión y el

⁵² El literato, crítico, y novelista de la dinastía Qing, Zhang Chao 张潮 (1650-1709?) expone que 《水浒传》是一部怒书，《西游记》是一部悟书，《金瓶梅》是一部哀书。[*A la orilla del agua* es un libro sobre la ira, *Viaje al oeste* es un libro sobre el espíritu y la iluminación, y *Jin Ping Mei* es un libro de tristeza y compasión que suspira al mundo.] (Zhang, 2012: 414).

⁵³ El término taoísta *yin-yang* [阴阳, *yīnyáng*] se compone por dos caracteres que representan a lo “femenino” y lo “masculino”, lo cual se puede remontar al libro *I ching* donde los dos hexagramas [坤 *kūn* y 乾 *qián*] tienen semejanza simbólica con el término anterior (Chang, 2015: 48). Los taoístas, tomando a los seres humanos, la naturaleza y vehículos naturales (animales) como un sistema interactivo y simpático (Liu, 1993: 11), piensan que la relación sexual del hombre y la mujer significa la mezcla del *yin* y el *yang* y con ello se puede mantener el orden de la naturaleza y luego obtener la armonía. *Tiandao* [天道, *tiāndào*] es un término filosófico chino antiguo que se refiere a las leyes que gobiernan el movimiento de los cuerpos celestes, es decir la personificación de la naturaleza. Por lo tanto *yin-yang Tiandao* representa que la combinación de *yin* y *yang* corresponden a las leyes de naturaleza que orientan las vidas humanas.

encarcelamiento de la mujer.

9) El concepto de la sexualidad tiene un papel importante y especial en la cultura sexual.

10) Existe la homosexualidad.

Y todos estos rasgos se reflejan profundamente en *Jin Ping Mei*, lo cual resulta en que la sexualidad siempre ha sido un tema significativo en la obra aunque al mismo tiempo ha sido muy polémico por su atrevida descripción de la sexualidad e insinuación sexual, dentro de la cual los cuerpos seductores, una variedad de juguetes sexuales, diferentes posturas sexuales y formas sexuales, recetas para estimular el placer, así como las relaciones de género complicadas provocan gran impresión a los lectores. Aún más, nos llama la atención la contradicción envuelta en las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei*, es decir, al mismo tiempo de ser influenciadas directamente o indirectamente por el arte de las hablas, está contra sus principios, por lo cual se ha advertido que se describen las actividades sexuales con versos y antítesis, asimismo de manera implícita, indirecta, sugerente, figurativa y metafórica heredando los hábitos de hablantes mientras que hay tantas prosas con descripciones directas proporcionando a los lectores una experiencia visual realista (Hanan, 2008: 244; citado en Hu, 2019: 59). Entre todos, la diversidad, complejidad y contradicción han dominado la polémica y han intensificado el debate entre los estudiosos al respecto. Por ello son cuestiones muy importantes aclarar la relación sexual entre los personajes de la obra y deslindar cómo tratar estas descripciones sexuales.

2.3.1 Las relaciones sexuales en *Jin Ping Mei*

La relación sexual de los personajes en *Jin Ping Mei* es demasiado compleja en vista de la gran cantidad de personas involucradas. Es decir, a pesar de que en *Jin Ping Mei* se toma a Ximen Qing como el centro e incluso se puede considerar como la biografía de familia Ximen, no se relata como las novelas biográficas occidentales que se enfocan en una sola persona o familia, sino en una multitud de personas y varias familias.

Por otro lado, desde los funcionarios gubernamentales, damas o señores de

familia notable hasta la gente común como los empleados, casamenteras e incluso los de jerarquía baja tales como los mendigos y prostitutas, todas las clases, sectores y sexos se ven representados en los personajes que aparecen en las tramas sobre la sexualidad.

En esta línea dividimos principalmente en cuatro aspectos según el índole de la sexualidad: relaciones legítimas, relaciones monetarias y de poder, relaciones adúlteras y relaciones homosexuales. Sin embargo, estos cuatro tipos no son completamente independientes; los primeros tres están entrelazados mientras que el último pertenece totalmente al tercero.



Figura 1: Relaciones sexuales en *Jin Ping Mei*

En cuanto a estos cuatro aspectos, el primero se refiere tanto al matrimonio protegido por la autoridad⁵⁴ como las relaciones sexuales entre el amo y sus criadas solteras y/o viudas⁵⁵; el segundo engloba el sexo extramarital y relaciones

54 En la sociedad de la dinastía Ming, se adopta el sistema matrimonial de monogamia pero con concubinas múltiples.

55 Las criadas son consideradas las personas más humildes y tienen el bajo estatus en la política y el derecho en la dinastía Ming. Ellas pertenecen a la propiedad privada del amo, por lo tanto, la ley de aquel tiempo le da el poder absoluto, que deriva en que ellas tienen que obedecerlo sin condiciones con la premisa de garantizar la seguridad de la vida (sin embargo, este tipo de cláusula generalmente solo actúa como factor disuasivo porque el propietario puede planear el asesinato mediante un acuerdo privado y la sentencia penal del amo por matar a su criada es mucho más leve que la de la criada asesinada) (Wang, 2007: 115). Sin embargo, en la antigüedad, las mujeres debían respetar la castidad sin permitir las relaciones con alguien que no fuera su marido.

clandestinas entre chica y chico solteros y/o viudos; las relaciones monetarias y de poder hacen alusión a las que se realiza el coito por dinero, poder y/o asilo; en cuanto al último, es más fácil entender, se trata de los actos sexuales entre el mismo sexo.

Con el propósito de aclarar las enrevesadas relaciones que se dan en la obra, elaboramos los gráficos de cada tipo de relaciones sexuales. No obstante, cabe recordar que no exponemos todos los personajes mencionados en la obra, sino que incluimos la mayoría de las personas pertinentes, sobre todo los importantes considerando que algunos, por un lado, no tienen actuaciones sexuales realmente en la obra y por tanto no tienen mucho que ver con nuestra investigación (por ejemplo, en el gráfico del segundo tipo no es necesario indicar todos los amigos o empleados de Ximen Qing que le acompañan de vez en cuando a los burdeles o a divertirse con las prostitutas) y, por otro lado, son de poca relevancia para el desarrollo de los argumentos (por ejemplo, existen muchos parentescos en la obra que pertenecen al primer caso sexual mientras que la mayoría son insignificantes, como algunos parientes de Qiao Hong que, aunque son parejas, se mencionan sólo una vez como los compañeros que asisten a alguna actividad). Un punto más que debemos tener en cuenta es la cuarta relación, la cual enumeraremos por separado para tener una mejor y más clara impresión, respondiendo de esta forma los otros tres aspectos a las relaciones heterosexuales. Asimismo, reemplazaremos las palabras o sintagmas por abreviaturas y aplicaremos diferentes tipos de líneas para explicar las relaciones más concisas en los gráficos. Las instrucciones concretas son las siguientes:

Las líneas:

La línea sólida _____ : se refiere a las relaciones que concuerdan completamente con los diferentes aspectos: en el primer caso, indica a las relaciones legítimas que existen o existieron con anterioridad; en el segundo caso, se apunta a las relaciones monetarias y de poder donde se describe la copulación real entre la gente involucrada atendiendo a que la mayoría de las prostitutas en la obra principalmente sirven para dar regocijo a los clientes acompañándoles a divertirse; en los otros casos, se señala a las respectivas relaciones cuya existencia se ha confirmado en la obra.

La línea compuesta con guiones - - - - - : corresponde a las relaciones parcialmente afines con los cuatro aspectos: en el primer aspecto, se refiere a las relaciones matrimoniales no conseguidas, como

los dos compromisos matrimoniales de los niños (Guange y la hija del señor Hong, Xiaoge y la hija de Yun Lishou) que finalmente no se llevan a cabo a causa de las diferentes incidencias (la muerte de Guange y la conversión de Xiaoge al budismo). Y en cuanto a Han Aijie, aun cuando no contrajo matrimonio formalmente con Chen Jingji, ella se consideraba por sí misma la concubina de Jingji desde el fondo del corazón, coexistía pacíficamente con su esposa, mantenía el honor para él y nunca se casó; para el segundo caso, aunque tienen mucha posibilidad de que existan las relaciones sexuales entre las prostitutas y clientes, no se menciona su coito en la obra y por eso lo marcamos con línea de guiones; en el último aspecto, se presentan a los hombres que tienen una orientación homosexual pero no realizan acciones sexuales en la obra.

La línea compuesta con puntos..... implica que existe otra relación entre las dos personas (como relación laboral, relación padres-hijos, amigos, colegas, entre otras) pero son independientes de las relaciones específicas (legítimas, adúlteras, monetarias y poder y homosexuales) que destaca cada gráfico.

Las abreviaturas:

A: amigos	AC: amo y criado/criada
C: colegas	FC: funcionario y criado
H: hermanos/hermanas	M: relación matrimonial
Ma: madre e hijo/hija	MD: maestro y discípulo
P: padre e hijo/hija	Pa: padre adoptivo
RL: relación laboral	S: suegro y yerno
T: tío/tía y sobrino/sobrina	

Observaciones:

- 1) Sólo exponemos las relaciones concretas con abreviaturas en las líneas de la figura 2: gráfico de las relaciones legítimas en *Jin Ping Mei* considerando que en este caso hay dos relaciones (matrimonial y de amo-criada) mientras que para otros aspectos las relaciones son relativamente sencillas.
- 2) Si no se indican las abreviaturas en las líneas, se refieren a las relaciones correspondientes a las mencionadas en cada nombre de los gráficos.
- 3) En la figura 3: gráfico de las relaciones monetarias y de poder en *Jin Ping Mei*, las chicas cuyos nombres van seguidos con asterisco* son prostitutas.
- 4) Para mostrar el orden en el que ocurre cada matrimonio de una forma más clara y explicar las relaciones interpersonales, en la figura 2 y la 4 exponemos la identidad de los personajes.

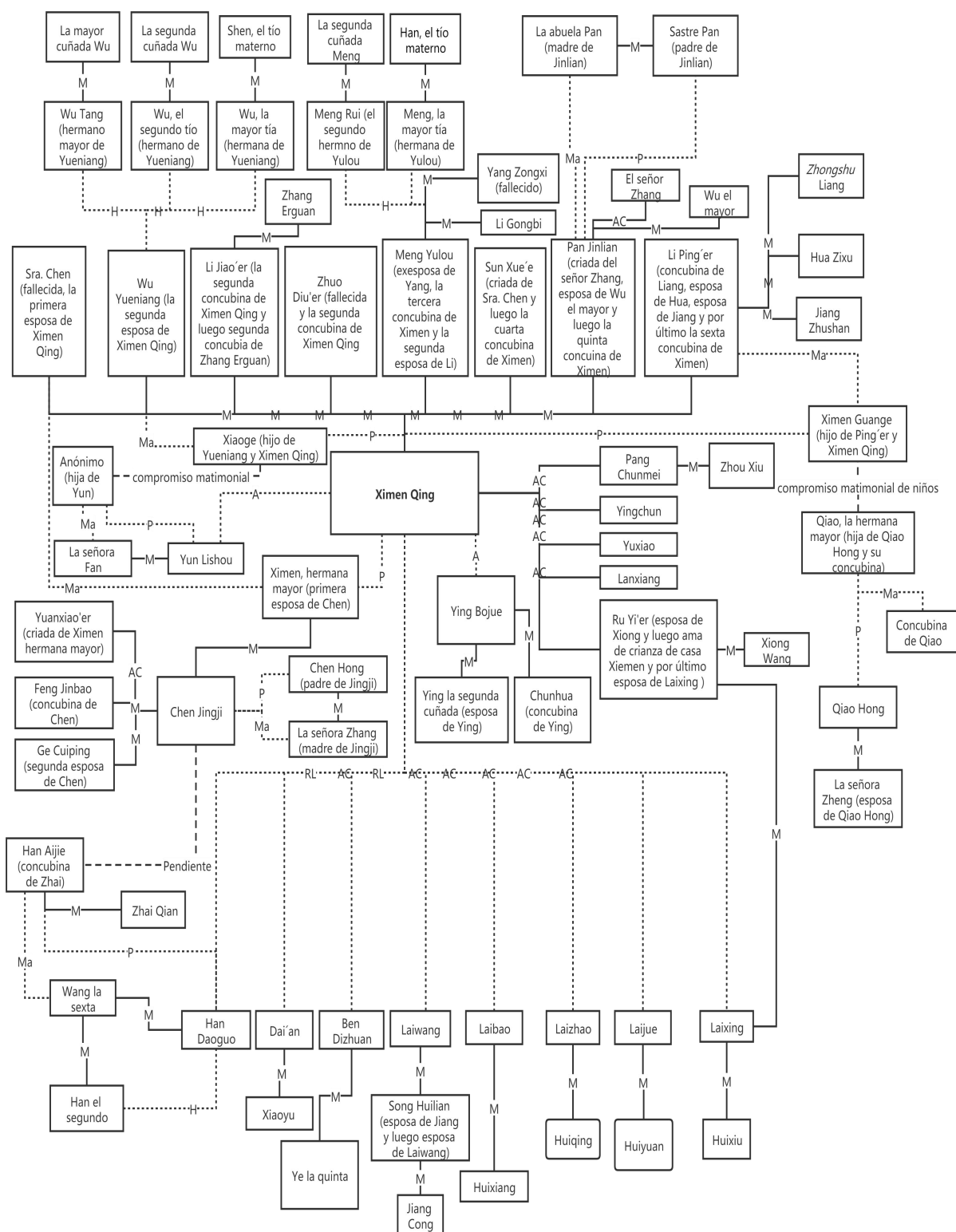


Figura 2: Gráfico de las relaciones legítimas en Jin Ping Mei

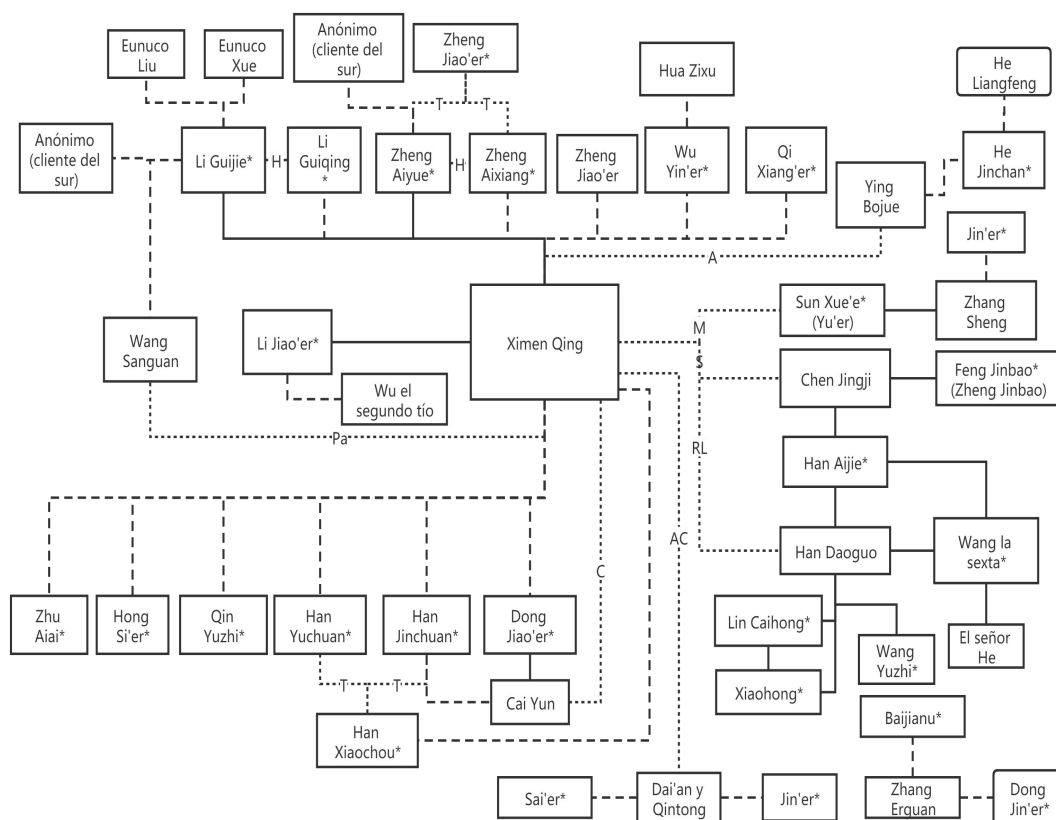


Figura 3: Gráfico de las relaciones monetarias y de poder en *Jin Ping Mei*

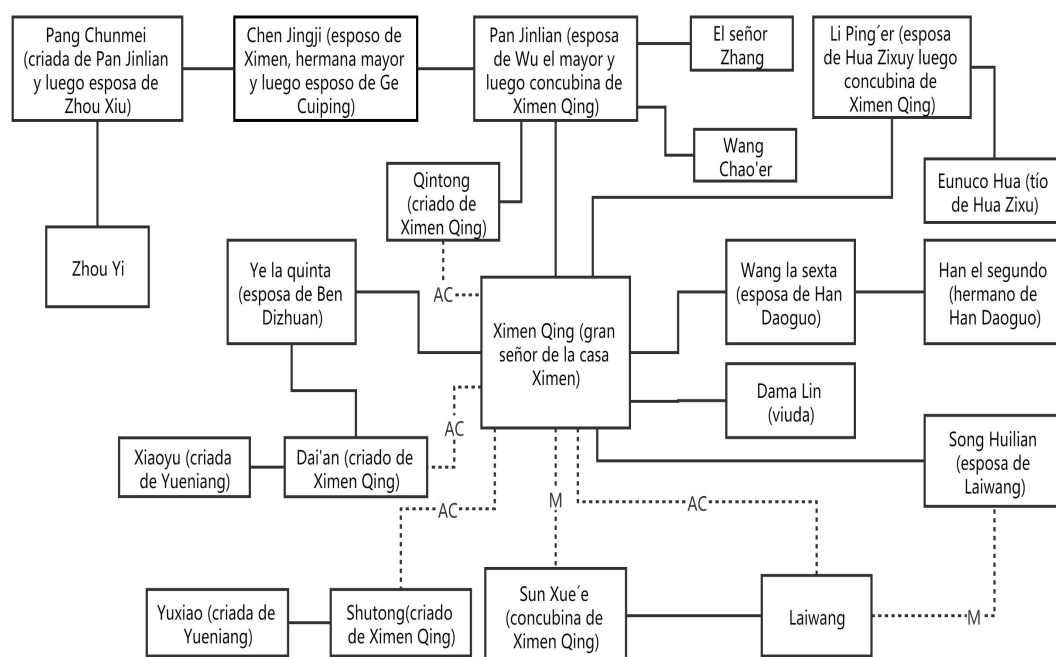


Figura 4: Gráfico de las relaciones adúlteras en *Jin Ping Mei*

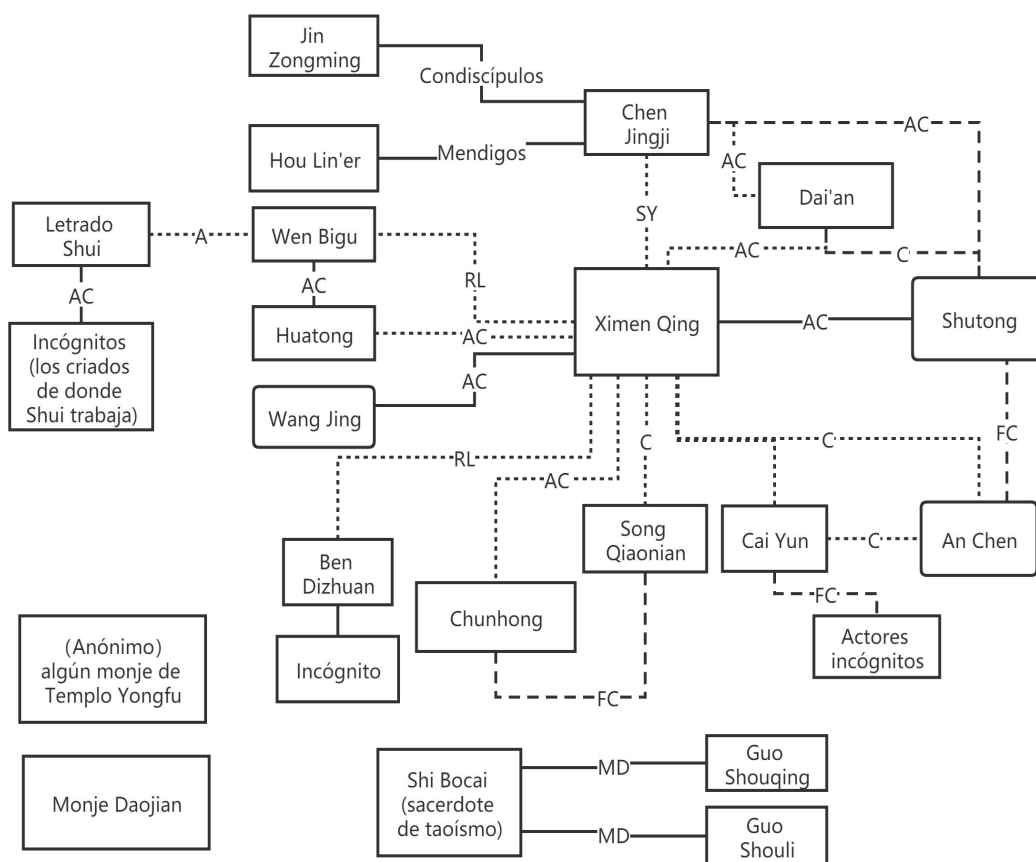


Figura 5: Gráfico de las relaciones homosexuales en *Jin Ping Mei*

De acuerdo con las figuras antes indicadas, se puede ver una gran red sexual de todos tipos extendida por el autor en la obra y con la cual llegamos a las conclusiones siguientes:

1) La variabilidad constante de identidad produce el cambio de relaciones sexuales.

Ante todo, las identidades de las personas se cambian según los diferentes momentos, lugares y tramas, lo cual influye automáticamente el cambio de las relaciones sexuales formadas. Por ejemplo, Li Jiao'er al comienzo presta servicio sexual a Ximen Qing, luego se casa con él como concubina. Después de la muerte de su esposo y aprovechando la relación antigua con el segundo hermano de Yueniang, transportó a escondidas riquezas de la familia Ximen a su propia casa y por último se

vuelve a casar con Zhang Érguan. La chica experimenta una serie de cambios de identidad “prostituta-concubina de Ximen Qing-viuda-concubina de Zhang Érguan”. Así pues, las relaciones sexuales también cambian, lo que ocasiona que ella aparezca en varios gráficos. Igualmente para los criados, Dai’an es el mayordomo de Ximen mientras es el cliente del prostíbulo, tiene una relación implícita con Shutong, el adúltero de la esposa de Ben Dizhuan, es amante y luego el esposo de Xiaoyu, lo que le sitúa en todas las relaciones existentes.

Reconocer a los parientes es a veces una forma de cambiar la identidad de uno en la obra, aunque su fondo sean inducción y adulterio, y dispone de resultados pendientes. Chen Jingji es un buen ejemplo. Él fue al nuevo hogar de Meng Yulou manifestando que era su primo a fin de ocupar la belleza y su propiedad, lo que provocó su posterior caída (pérdida de dinero y entrada en la cárcel) y eso también fue una de las razones por las que se convirtió en mendigo. Pero luego fue encontrado, apoyado y financiado por Chunmei reconociéndolo como su primo, aunque de hecho era su adúltero, volviendo a alcanzar la prosperidad de su vida.

Además, el atractivo del poder y el dinero es un incentivo que anima a las personas a realizar un cambio autónomo de identidades aunque a través de las actividades inmorales e incluso ilegales. Por ejemplo, Chen Jingji se cedía a sí mismo a su discípulo Jin Zongming para obtener las llaves del tesoro y la libertad; cuando Han Daoguo sabía que su esposa había aventurado con su jefe, hizo la vista gorda, apoyó su adulterio e incluso estos cónyuges conspiraron sobre cómo ganar más dinero a través de esta transacción sexual anormal. Incluso al final, bajo su impulso, su esposa e hija mantienen a la familia vendiendo su cuerpo pasando de ser personas corrientes a trabajadoras sexuales, de una clase media a una clase baja.

A la luz de lo anterior, se puede ver que el cambio de identidad da motivo al cambio de objetos sexuales y luego de relaciones sexuales por las diferentes razones (aunque la mayoría depende del dinero y seducción) derivándose principalmente de reclamación de parientes, matrimonio, adulterio y dedicación a la industria del servicio sexual, que a veces son conductos para cambiar las clases.

2) Existe la indeterminada orientación sexual (cambio entre la real y la obligada).

Este caso se centra en los hombres, que muestran una orientación tanto homosexual como heterosexual, por lo común de clase alta y también de origen humilde: los primeros pertenecen generalmente a los demandantes sexuales y los posteriores, a los proveedores de servicios sexuales. No obstante, la mayoría de estas personas que tienen relaciones con personas del mismo sexo en *Jin Ping Mei* no son homosexuales en el sentido tradicional ni tienen amor verdadero, sino que son de grupos bisexuales que se forman con sus propios propósitos. Las personas ricas y poderosas generalmente tienen esposa y concubinas, como Ximen Qing, sin embargo, con el fin de satisfacer el deseo sexual especial (se mencionan varias veces en la obra que Ximen Qing disfruta mucho con el sexo anal), pone su mirada en los jóvenes y hermosos hombres de los grupos vulnerables (Yao, 2017). Se mantienen también a los mozos guapos (como Shutong) en casa para divertirse con el amo y sus invitados y a veces se ofrecen a los músicos bellos como regalo (en el capítulo 55, el señor Miao le obsequió a Ximen Qing con dos muchachos músicos). También están influenciados por el fenómeno del “viento del sur [南风, *nán fēng*, amor homosexual]” que se preconizan por algunos letrados, como Cai Yun. Sin embargo, en la obra se relata la relación sexual entre él y la prostituta Dong Jiao'er, por lo tanto, él tampoco es un puramente homosexual.

Para los chicos de baja clase, la mayoría que se convierten en pareja homosexual tienen un sentido de obligación con el propósito de buscar la protección o por ser oprimidos por el poder. Tales como Shutong y el hundido Jingji, los cuales al principio quieren a las mujeres, demostrado con los contactos sexuales con ellas en la obra, pero que acaban sometiéndose a Ximen Qing y, Jin Zongming y Hou Lin'er respectivamente. Por otro lado, algunos pobres, como el líder de mendigos Hou Lin'er, no tienen otro remedio que descargar su deseo primitivo a través del comportamiento sexual entre personas del mismo sexo por tener un estatus social clandestino, carecer de parejas sexuales femeninas y faltar el dinero para pagar la compañía de una prostituta.

3) Algunas relaciones sexuales son embarazosas hasta inmorales por las enredadas relaciones interpersonales y débil concepción ética.

El incesto no solo tiene lugar en una única ocasión en la obra: Pan Jinlian hace el amor con su yerno Chen Jingji y Ximen Qing mantiene actos sexuales con Li Guijie después de que se casara con su tía e incluso su esposa reconociera a Guijie como ahijada aunque ella fue una prostituta. Existen el desorden sexual entre la superioridad e inferioridad: Ximen Qing tuvo prácticas sexuales ilícitas con Huilian (esposa de su criado Laiwang) y, por el contrario, Laiwang conculca a Xue'e (concubina de Ximen Qing), con lo cual se produce un intercambio de parejas sin los implicados tener conocimiento de ello.

Habida cuenta de lo que antecede, la relación sexual en la novela no es una relación pura simple, sino el resultado de una combinación de muchos factores, lo cual determina de nuevo el interés de su investigación.

2.3.2 Tratamiento sobre la sexualidad en *Jin Ping Mei*

No existe ningún libro como *Jin Ping Mei* que trate los asuntos humanos tan profundamente, es una obra extraordinaria. Si quieren detener la obscenidad, hace falta atreverse a hablar de ella; si quieren adivinar acertijos, es necesario comprender lo esencial⁵⁶ (Liu Tingji, 2012: 561).

Jin Ping Mei ha sufrido censuras a diversos niveles desde su publicación por los “criterios religioso-político-morales” (Chang, 2015: 120) y siempre ha sido constante la controversia sobre su descripción sexual audaz y explícita. Por eso, desde la antigüedad hasta el presente nunca se ha parado el debate sobre cómo tratar la sexualidad en *Jin Ping Mei*. Entre estas discusiones, no se puede destacar que existen algunas críticas extremas.

Hu Shi (胡适, 1877-1927), el maestro literario y pionero revolucionario en la historia china, considera *Jin Ping Mei* como un obra pornográfica e inútil y plantea en

⁵⁶ “若深切人情世务，无如《金瓶梅》，真称奇书，欲要止淫，以淫说法；欲要破迷，引迷入悟。”。 Liu Tingji (刘廷玑, 1653-1716) es un poeta de la dinastía Qing cuyo año tanto de nacimiento como de fallecimiento se desconoce.

dos ocasiones la negación de su valor, asimismo la improbación y oposición a la publicación e investigación de *Jin Ping Mei*. En su artículo *Contestar a Qian Xuantong* [答钱玄同, *Dá Qián Xuántóng*] publicado en 1918, expresa que

[a] mi modo de ver, hoy en día, el llamado amor chino entre hombres y mujeres es totalmente deseo carnal animal. Por eso, tenemos que rechazar por completo los libros como *Jin Ping Mei* mientras hay que traducir con ahínco las obras notables de amor [...] porque este tipo de libro no tiene nada de valor desde una mirada literaria, por otro lado, el elemento importante para la literatura es la poética, ¿dónde está ella cuando usted lee *Jin Ping Mei*?⁵⁷

Además, en una charla ocho meses antes de su fallecimiento, él pone de relieve de nuevo que *Jin Ping Mei* es un gran libro obsceno donde hay alrededor de cien ilustraciones y que algunas son puramente pinturas eróticas, a pesar de que incluso dos días después él admitió que estas ilustraciones pueden ser una referencia cuando se investigue la arquitectura (Zhang, 1995: 29).

Comparando con la total negación de la obra, Mao Dun (茅盾, 1896-1981), el famoso escritor chino contemporáneo, en *中国文学内的性欲描写* [*Zhōngguó wénxué nèi de xìngyù miáo xiě, La descripción de deseo sexual en literatura china*] publicado en 1928 reprueba la gran cantidad y variedad de descripciones sexuales en *Jin Ping Mei* denotando que estas descripciones no pertenecen a la literatura ni tienen ningún valor literario (Jin, 2016: 44). Igualmente Ren Fangqiu (任访秋, 1909-2003) al mismo tiempo que afirma el espíritu de lucha y de crítica de la sociedad reflejados en *Jin Ping Mei*, piensa que la obra se ha implicado por las descripciones sexuales que son “naturalismo”, “redundancia” y “peligro para los lectores” decantándose por eliminación total de estas descripciones obscenas para que se vuelva visible “la verdadera faz” de la plasmación del “gran realismo de la sociedad” (Ren, 1962: 72).

Sin embargo, algunos estudios tienen una actitud positiva al respecto, entre ellos, el más destacable es el de Lu Xun (鲁迅, 1881-1936), quien defiende que la descripción de sexualidad era una “moda” en aquella época.

⁵⁷ “我以为今日中国人所谓男女情爱，尚全是兽性的肉欲。今日一面正宜力排《金瓶梅》一类之书，一面积极译著高尚的言情之作 (...) 此种书即以文学眼光观之，亦殊无价值。何则？文学之一要素，在于美感。请问先生读《金瓶梅》作何美感？” (Zhang, 1995: 28).

Desde las palabras e imágenes, *Jin Ping Mei* no es más que la descripción de las vidas mundanas con una pinta profunda para presentar su falsedad, la cual se debe al declive de la sociedad donde todos pierden las normas. Así surgen cada vez más los comentarios amargos y agudos que menciona frecuentemente la intimidad de la gente, y la mayoría son obscenas y abusadas. Resulta que cuando las generaciones posteriores leen estos textos, lo consideran como libro obsceno centrándose en este punto mientras que, en aquella época, era una moda. [...] De forma gradual, el mundo cada vez se avergüenza menos a la hora de hablar de asuntos y recetas sexuales. El fenómeno ha cambiado, lo que influye a los círculos literarios. Por eso, desde que vienen los especialistas populares, cuyas recetas han florecido y han desarrollado los pensamientos demonizados. Del mismo modo, en las novelas están más mencionados los inmortales y diablos, así como los asuntos sexuales. Gracias a que el autor es hábil en la escritura, aunque hay palabras obscenas intercaladas en la obra, no se puede ignorar sus aspectos positivos.⁵⁸

Particularmente en los últimos años, con la mente cada día más abierta y el horizonte más amplio, está más extendida la crítica de las descripciones sexuales de una manera más íntegra y objetiva. A mi modo de ver, los más válidos y certeros son las propuestas de Xiong Du (熊笃, 1944-) y Wang Rumei (王汝梅, 1935-).

Xiong Du (1990: 90), experto en versos chinos antiguos, divide en cinco tipos las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei*: 1) la descripción meticulosa de los órganos genitales, acciones, posturas y procesos demasiado finos y directos; 2) las charlas lascivas y descubiertas; 3) usos de elementos eróticos; 4) descripción metafórica de las escenas con poemas, que suele hallarse posterior de “但见 [dànjiàn, se puede ver]”; 5) alusión a los órganos sexuales y al deseo sexual mediante la descripción de apariencia de los humanos, de las formas o colores de los utensilios, de instrumentos y comidas. En este sentido, el investigador explora estas descripciones sexuales desde la perspectiva de la crítica y confirmación.

Por un lado, señala que la actitud de endivia de Lanling Xiaoxiaosheng que refleja algunas veces en las letras debilita la crítica provocando a los lectores malentender el tema principal y, posteriormente, disminuye el efecto estético de la

⁵⁸ “故就文辞与意象以观《金瓶梅》，则不外描写世情，尽其情伪，又缘衰世，万事不纲，爰发苦言，每极峻急，然亦时涉隐曲，猥黠者多。后或略其他文，专注此点，因子恶谥，谓之“淫书”；而在当时，实亦时尚。(…) 世间乃渐不以纵谈闺帏方药之事为耻。风气既变，并及文林，故自方士进用以来，方药盛，妖心兴，而小说亦多神魔之谈，且每叙床第之事也。然《金瓶梅》作者能文，故虽间杂猥词，而其他佳处自在……” (Luxun, s.f.; Museo Luxun de Beijing y Conmemoración del Movimiento de la Nueva Cultura de Beijing, s.f.).

obra a pesar de que se adopta una satirizada y caricaturizada postura al describir la violencia y perversión sexual. Por otro lado, Xiong indica las limitaciones de las descripciones sexuales explicando que entre los cinco tipos de descripción sexual en *Jin Ping Mei*, además del quinto que se describe de forma implícita y el cuarto menos implícita, los otros desvían el lenguaje soez de la vida directamente y rara vez lo embellece o refina, lo que les da una gran estimulación sensorial a los lectores ignorando la “distancia psicológica” y, por consecuencia, destruye el sentido estético. No obstante, el autor afirma su trascendencia social (p. 87-90).

- 1) Se expone los resultados fatales de dar rienda suelta a la sexualidad. Las personas que persiguen la obscenidad sufren el castigo merecido y muerte en el esplendor de su vida, mientras que la gente menos codiciosa a la sexualidad tiene un buen destino.
- 2) En cuanto a las treinta y tres grandes descripciones de las relaciones sexuales⁵⁹ en el libro, no están escritas únicamente para la indulgencia de deseo carnal. Las nueve décimas tienen relación con la infinita competición de amor entre la esposa y concubinas, intrigas y conspiraciones traidora, corrupción y codicia transaccional, cruel opresión de jerarquía y maldad, el culpable sistema de esclavitud, el sistema de matrimonio deformado, el terrible incesto, etc.
- 3) A través de las figuras trágicas por la excesiva sexualidad, se revela profundamente en el entorno histórico específico y el fenómeno social criminal tardío de la dinastía Ming el completo proceso de cómo la naturaleza de la gente normal pasa de la alienación, la distorsión y la metamorfosis a la destrucción así como las causas subyacentes, a fin de impulsar la recuperación de la naturaleza perdida.

En cuanto a la propuesta del maestro de estudio de *Jin*, Wang Rumei, su idea más resaltada es su crítica de una forma más generalizada destacando y fomentando una mirada racional y objetiva al tratar la descripción sexual en la obra. Él propone sus ideas en una entrevista personal desde la integridad de la obra, la configuración de los personajes, la filosofía y actitud de lectura (Dong & Zhang, 12 de diciembre de 2018).

- 1) **Importancia de la sexualidad en *Jin Ping Mei* y su proporción.** Las descripciones sexuales son componentes importantes de la obra y sólo ocupa el 1% -2% de todo el libro. Esta obra es una existencia histórica y holística, por eso, sólo con que se consideren los cien capítulos como un capítulo leído, se podrá comprender su connotación espiritual.
- 2) **Objetivo de la sexualidad en *Jin Ping Mei* y la presentación de los personajes pertinentes.** Las

⁵⁹ Los investigadores tienen diferentes juicios sobre el número y el grado descriptivo de las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei*. Como indica Xiong Du (1990: 87), hay 33 grandes escenas de descripciones sexuales. Sin embargo, en el libro 叶思芬说金瓶梅 [*Yè Sīfēn shuō Jīn Píng Méi*, *Ye Sifen comenta Jin Ping Mei*], se expone que “hay en total 105 escenas [de sexualidad]; de las cuales 36 son con descripciones detalladas, 36 son con descripciones imprecisas y 33 sin descripciones (Ye, 2017).

descripciones sexuales en *Jin Ping Mei* sirven para retratar y dar forma a los personajes de la novela. Estas personalidades complejas no solo se reflejan completamente en su lenguaje, acciones y relaciones interpersonales, sino que también se expresan de manera vívida en las descripciones sexuales de Lanling Xiaoxiaosheng. El autor no se limita a escribir la sexualidad, sino que describe el amor y afición utilizando la descripción sexual, la cual considera como una manera poderosa para retratar la psicología y la personalidad del personaje. A la vez, escribió de manera colorida el espíritu y la carne, el deseo y la emoción, la psicología y la fisiología de los personajes de *Jin Ping Mei*. Él no solo es un maestro del lenguaje, sino también de la sexología clásica.

3) **Las descripciones sexuales son materiales inestimables de la sexología en este período histórico específico.** Después de mediados de la dinastía Ming, se desunió la corriente filosófica *Xinxue* apoyada por Lu Jiuyuan (陆九渊, 1139-1193) y Wang Yangming (王阳明, 1472-1529), y surgieron pensamientos iluminadores como el infantilismo y el sentimentalismo que abogan por el cumplimiento natural y afirman las necesidades individuales. En la obra, el autor captó con exactitud los nuevos cambios en la vida diaria durante el período de transformación social a finales de la dinastía Ming.

4) **Las descripciones sexuales en la literatura clásica nos advierten la necesidad de tratar la sexualidad con una actitud científica y una mentalidad noble.** La sexualidad es un tema eterno en la literatura. Su descripción en *Jin Ping Mei* profundiza en la naturaleza humana. Los dos géneros en *Jin Ping Mei* no tienen amor mutuo ni igualdad, y mucho menos la armonía y belleza. Desde el punto de vista actual y del estético literario, en cuanto a la descripción sexual en la obra, la mayoría pertenece a la representación de los órganos con sentidos puros demostrado una realidad en la que la descripción real es más que la imaginaria y carece de la profundización del amor, lo cual refleja fuertemente el interés sexual y los conceptos sexuales atrasados de los literatos feudales que deben ser criticados.

2.4 Las versiones de la obra y sus traducciones españolas

2.4.1 Las tres versiones de *Jin Ping Mei* y su publicación en China continental

Los primeros manuscritos de *Jin Ping Mei* se difundieron en secreto entre los hombres famosos y los mejores literatos. El registro más antiguo se remonta a una carta escrita por Yuan Hongdao (袁宏道, 1568-1619) a Dong Qichang (董其昌, 1555-1638)⁶⁰ en el vigésimo cuarto año de Wanli⁶¹ (1596) en la dinastía Ming consultando la fuente del libro y el resto por partes. Hasta hoy en día, las ediciones grabadas existentes se pueden dividir en tres sistemas: 词话本 [cíhuà běn, la versión *Cihua*], también llamado 万历本 [*Wànli běn*, la versión de Wanli], cuyo nombre completo es 新刻金瓶梅词话 [*Xīn kè Jīn Píng Méi cíhuà*, *Xin ke Jin Ping Mei*

⁶⁰ Yuan Hongdao y Dong Qichang en aquel momento fueron nombrados como el condado del distrito Wu y el recopilador de la Academia Imperial respectivamente. El primero es el famoso literato y escritor y el segundo es el calígrafo y pintor de finales de la dinastía Ming.

⁶¹ El Emperador Wanli (万历, 1573-1620), cuyo nombre personal es Zhu Yijun [朱翊钧], es el decimocuarto emperador de la dinastía Ming.

cihua]; 绣像本 [*Xiùxiàng běn*, la versión de *Xiuxiang*], conocido también como 崇祯本 [*Chóngzhēn běn*, la versión de Chongzhen], cuyo título completo es 新刻绣像批评金瓶梅 [*Xīn kè xiùxiàng pīpíng Jīn Píng Méi*, *Xin ke xiuxiang piping Jin Ping Mei*]; y 第一奇书本 [*Dìyī qíshū běn*, la versión de la primera obra extraordinaria], denominado como 张评本 [*Zhāng píng běn*, la versión de la crítica de Zhang]. Se titula como 皋鹤堂批评第一奇书金瓶梅 [*Gāo Hètáng pīpíng dìyī qíshū Jīn Píng Méi*, *Gao Hetang piping diyi qishu Jin Ping Mei*] o 张竹坡批评第一奇书金瓶梅 [*Zhāng Zhúpō pīpíng dìyī qíshū Jīn Píng Méi*, *Zhang Zhupo piping diyi qishu Jin Ping Mei*]⁶² en el mercado chino.

Según el maestro del estudio de *Jin Bu Jian* (卜键, 1955-), las tres versiones tienen profundas raíces: la primera cuenta con diez volúmenes y cien capítulos en total y tiene cuatro ediciones coleccionadas⁶³, desde las cuales, se puede ver que “existen diferencias entre el original, la reimpresión y el regrabado en vista de las diferencias emergidas en las líneas, tipografías, contenido y el orden del prefacio y posdata del volumen”. Aunque esta versión tiene un problema de filtración imprecisa por la grabación precipitada, resultando en que hay muchos capítulos que se encuentran en la “etapa de memorando” y también se pueden distinguir las huellas de la invención complementaria de los otros letrados entre el capítulo 53 y 57 debido a la pérdida de textos originales, es la copia más antigua y conocida en la actualidad, cuyo prefacio se inscribió en el cuadragésimo quinto año del reinado Wanli —el año 1617— de la dinastía Ming, conservando una gran cantidad de extraordinarias descripciones y siendo la versión más cercana a la originalidad del autor, por lo que también es la más explorada por lectores e investigadores. Hay veinte volúmenes y cien capítulos en la segunda versión, que se edita en base a la primera versión realizando diversas modificaciones y perfeccionamientos de las palabras. Debido a que en el libro se evitó el tabú del nombre del emperador de aquella época, Zhu

⁶² Zhang Zhupo, también se llama 皋鹤堂 [*Gāo Hètáng*], que es su 堂号 [*tánghào*, el nombre de su templo ancestral], utilizado principalmente para distinguir apellidos, clan o familia.

⁶³ “Existen cuatro tipos de copias de *Jin Ping Mei cihua*, editadas por Guyi Xiaoshuo Kanxinghui, Gujikanxingban, Daianban y Lianjing” (Chang, 2015: 106).

Youjian, más que la mayoría de las ilustraciones bordadas se elaboran por los artistas famosos, se estima generalmente que se publicó en los años de Chongzhen⁶⁴; la tercera se grabó en el trigésimo cuarto año de Kangxi⁶⁵, —el año 1695—, en la dinastía Qing comentada por Zhang Zhupo basándose en la segunda versión (Bu, 8 de abril de 2011).

En cuanto a las publicaciones diversas de *Jin Ping Mei* en China continental, su proceso es bastante arduo y complicado. La periodista Song Chundan de Noticias semanales de China ha escrito un reportaje detallado al respecto, entrevistando varios eruditos y editores principales que se dedican a la publicación de *Jin Ping Mei* y pormenorizando todo el proceso de lanzamiento de las ediciones de *Jin Ping Mei* en el continente. Aquí organizamos brevemente su informe.

La primera publicación de *Jin Ping Mei* en China continental se originó a partir de una charla de Mao Zedong en el 1957 donde indicó que “*Jin Ping Mei* se puede utilizar como referencia. [...] Los secretarios de los comités provinciales pueden echarle un vistazo”. Por lo tanto, en noviembre del mismo año, la Editorial de Literatura Popular se ocupó de publicar este libro tomando *Xinke Jin Ping Mei cihua* reservado en la Biblioteca de Beijing como la copia original y circulando entre los funcionarios provinciales y ministeriales. La transmisión del libro es muy estricta ya que “sólo los viceministros, subsecretarios del comité provincial del partido y superiores, profesores titulares reconocidos de universidades y unidades de investigación científica, así como otras celebridades culturales tienen cualificación de comprarlo. E incluso los nombres de todos los compradores deben ser registrados y numerados”. Además, cabe mencionar que es obligatorio obtener la aprobación de la Administración Nacional de Prensa y Publicaciones (ANPB) cada vez que la editorial quiere impresionar más y las cantidades son limitadas. Más tarde, con el objetivo de hacer llegar el libro a más lectores, aparecen las versiones eliminadas [洁本, *jié běn*]:

⁶⁴ El emperador Chongzhen (崇禎, 1611-1644), también conocido como 朱由檢 [*Zhū Yóujiǎn*], es el decimoséptimo y también el último emperador de la dinastía Ming.

⁶⁵ Kangxi (康熙, 1662-1722) es el título del reinado del cuarto emperador de la dinastía Qing, cuyo nombre es 爱新觉罗·玄烨 [*Àixīnjuéluó · Xuányè*].

la primera fue revisada y anotada por Dai Hongsen (戴鸿森, 1932-2007), en la cual se eliminaron las descripciones sexuales de aproximadamente 19161 caracteres. Esta edición también estuvo al cargo de la Editorial Renmin Wenxue, que se publicó en mayo de 1985 asentándose en la edición del 1957. Esta es la primera vez que se publica la versión eliminada *cihua*; en el 1987, con los comentarios y cotejo de Wang Rumei, se publicó por primera vez la versión de crítica de Zhang Zhupo titulado *Zhang Zhupo piping diyi qishu Jin Ping Mei* por la editorial Qilu. Esta vez se eliminan en total 10385 caracteres. Afortunadamente, la versión *Chongzhen* tiene la suerte de ser publicada completamente sin ninguna eliminación: después de publicar con éxito las dos versiones de *Jin Ping Mei*, con el esfuerzo e impulso de Wang Rumei, la ANPB admitió la impresión y publicación de la versión de Chongzhen. De este modo, con la copia completa de *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei* de la Biblioteca de la Universidad de Beijing, la Prensa de la Universidad de Beijing se encarga de publicar las fotocopias de esta versión que se sacan a luz por primera vez en el 1988. Posteriormente, el libro completo con los comentarios de Wang Rumei encargado por la editorial Qilu se publica en junio de 1989. En los posteriores años, se publicaron sucesivamente las ediciones de las tres versiones de *Jin Ping Mei*, tales como la *Gao Hetang piping diyi qishu Jin Ping Mei* con anotaciones de Wang Rumei emitida por la Universidad de Jilin en 1994⁶⁶, la *金瓶梅词话校注 [Jin Ping Mei cihua jiaozhu, Anotaciones de Jin Ping Mei cihua]* elaborada por Bai Weiguo (白维国, 1945-2015) y Bu Jian expedida por la editorial Qilu en 1995⁶⁷, *Jin Ping Mei cihua* reanotada por Tao Muning (陶慕宁, 1951-) de la Editorial de Literatura Popular⁶⁸. No es hasta el 2004 cuando ANPB por fin acepta la publicación al completo de *Jin Ping Mei cihua* por la Editorial de Literatura Popular, y en el año 2017 cuando *全本详注金瓶梅词话*

⁶⁶ Circulan totalmente 3000 ejemplares donde se aplica el chino tradicional y no se mencionan los números de palabras eliminadas.

⁶⁷ Se emitió en total 3000 ejemplares y cada ejemplar está formado con cuatro volúmenes donde se eliminan 2500 palabras de descripciones sexuales.

⁶⁸ Han transcurrido 8 años desde la primera edición de este libro en 2000 hasta la primera impresión en 2008. Se publica en total 5000 ejemplares y se eliminan en total 4300 palabras en esta edición que se anotan a pie de página.

[*Quánběn xiáng zhù Jīn Píng Méi cihuà, El libro completo con anotaciones detalladas de Jin Ping Mei cihua*] revisado y anotado por Bai Weiguo y Bu Jian finalmente sale a la luz. Sin embargo, solo se aprobó y permitió la impresión de 3000 ejemplares e incluso en el expediente de aprobación, ANPB enfatizó una vez más que el libro completo “se emite exclusivamente internamente con fines de investigación académica. El comprador debe ser un experto y erudito y solo con una carta de presentación de la institución donde trabaja, se puede adquirirlo” (Song, 26 de octubre de 2016).

En suma, el proceso de publicación de *Jin Ping Mei* estuvo lleno de baches que incluyen —pero no se limitan a— la autorización específica, el estricto control de las cantidades emitidas y los compradores, la rigurosa censura de los contenidos publicados, la seria supervisión durante el proceso de impresión, e incluso que la ANPB ha rechazado varias veces las solicitudes de reedición y reimpresión con el motivo de que los ejemplares publicados han cumplido las necesidades académicas y la excesiva publicación puede hacer daño a la salud de los jóvenes (*ibid.*), lo cual provoca la dificultad de adquirir los libros, sobre todo las ediciones sin eliminaciones. Por este motivo, no conseguimos la última edición completa publicada por la Editorial de Literatura Popular y aplicaremos en su lugar la otra versión de la misma editorial anotada por Tao Muning como el texto original (TO) en nuestra investigación, considerando la buena fama de la editorial y que su fecha de publicación es relativamente reciente comparando con otros ejemplares, así como su anotación clara de las partes suprimidas indicando detalladamente las cantidades de palabras recortadas. Para dichas partes eliminadas, usaremos otra copia que podemos consultar publicada por la editorial Daian kabushiki gaisya (TOc) en 1963 teniendo en cuenta que es una edición completa (Chang, 2015: 19).

2.4.2 Las traducciones españolas de *Jin Ping Mei*

Jin Ping Mei se ha traducido del chino a varios idiomas circulando por todo el mundo. En cuanto a las traducciones españolas, actualmente existen dos ediciones: una es la traducción directa realizada por Alicia Relinque Eleta dividida en dos tomos publicados por la editorial Atalanta en el año 2010 y 2011 correlativamente con el título *Jin Ping Mei en verso y prosa*. La traducción ha usado la reimpresión facsímil publicada por Daian en 1963 por ser la versión más antigua, lo cual también es una de las razones por las que la tomamos como el texto original complementario como mencionamos en el apartado anterior. La otra edición es una traducción indirecta hecha por Xavier Roca-Ferrer basándose principalmente en las otras cuatro versiones extranjeras: las versiones inglesas, *The Golden Lotus* de Clement Egerton publicada por Paragon Book Gallery en 1972 y *The Plum in the Golden Vase or, Chin P'ing Mei* traducida por David Tod Roy⁶⁹; la versión alemana, *Djin Ping Mei. Schlechenblüten in goldener Vase* de Otto y Artur Kibat editada por Verlag die Waage entre 1976 y 1983; y la versión francesa, *Fleur en Fiole d'Or* traducida por André Lévy y publicada por Gallimard en la Pléiade en 1983. Esta edición ve la luz en Barcelona en dos volúmenes en 2010 titulada *Flor de Ciruelo en Vasito de Oro. Jin Ping Mei* con subtítulos *Libro de las Primaveras y los Veranos* y *Libro de los Otoños y los Inviernos* por separado, y publicada en la editorial Destino.

Si comparamos las dos traducciones, se puede ver las diferencias muy evidentes debidas a las distintas formas de traducción (directa e indirecta) y los diferentes principios de los traductores en el proceso de traducción: el criterio fundamental para Relinque es “traducirlo todo y lo más fielmente posible al original” para hacer que los lectores tengan una lectura más cercana al original (Relinque Eleta: 2010: 45) mientras que Xavier se inclina más a la “recreación” y “libertad” a través de “simplificar su texto (sin sacrificar nada esencial de él) y ofrecer una puntuación más

⁶⁹ No se concluye y estaba en proceso cuando Roca-Ferrer realizó su traducción española.

ágil, racional y moderna⁷⁰ (Roca-Ferrer, 2010: 30)”. Por otro lado, las preferencias de técnicas de traducción empleadas en la obra también son diferentes, pudiéndose vislumbrar a partir de las traducciones de los nombres de las figuras: la traductora prefiere un préstamo mientras que al traductor le gusta más la traducción literal aunque en los textos principales varían los gustos⁷¹.

Estas formas de traducción completamente alejadas naturalmente provocan la comparación por los estudiosos. El profesor de Historia del extremo oriente de la Universidad Pompeu Fabra, Manel Ollé (2011) respeta mucho más el trabajo traducido de Relinque Eleta que la traducción de Roca-Ferrer alabando su “fidelidad”, “concreción imaginativa” y tratamiento elaborado de “la riqueza expresiva, las cadencias y los juegos verbales del original”, sobre todo su precisa traducción de los poemas en la obra mientras que no se mencionan en la traducción de Roca-Ferrer.

A diferencia de lo que sucede en la versión indirecta, no resume ni omite los pasajes o los referentes complejos, esquiva anacronismos o errores, prolonga y anota el texto con exacta y erudita precisión, y sin las peregrinas aclaraciones o injustificadas excursiones facultativas por medio de innecesarias referencias bien a series televisivas, bien a obras literarias europeas del siglo XX que no vienen a cuento en la versión indirecta de Roca-Ferrer. [...] La versión de Roca-Ferrer se sirve a veces de expresiones que desafinan en una novela china del siglo XVI, como, por ejemplo, cuando alude a “familias mafiosas” (Manel Ollé, 2011: 7).

Sin embargo, ambos traductores llegan al consenso sin haberse concertado de que explican las dificultades y aclaran las dudas para los lectores, y ambos consultan las traducciones hechas en algún idioma inteligible para ellos mismos aunque entre las cuatro traducciones referidas por Xavier, dos no pertenecen a la versión china más antigua (*Ibid.*), a fin de darnos un buen trabajo, por no hablar de la contribución inmensa del corpus de las ediciones de *Jin Ping Mei* en castellano.

⁷⁰ Citada en la *Novela de Genji* publicada en 2014 porque el traductor indica que se aplican los mismos criterios en las traducciones de ambos libros (Roca-Ferrer, 2010: 44).

⁷¹ Cuando Chang (2018:101) analiza las traducciones de ambos traductores sobre el miembro viril, se detecta que “Relinque prefiere la traducción literal y a la vez inserta notas al pie para dar una explicación” mientras que “Xavier Ferrer-Roca pretende encajar una representación que ha forjado la traducción en función, posiblemente, de su propia interpretación”.

Como todo lo indicado, es precisamente esta diferencia en las traducciones la que nos suscita un mayor interés por seguir explorando e investigando.

2.4.3 Estudio general de las traducciones de *Jin Ping Mei*

De acuerdo con el maestro del estudio de *Jin*, Wu Gan (吴敢, 1945-) (2015: 78), la primera traducción del *Jin Ping Mei* se remonta al año 47 de la dinastía Kangxi (1708) en la dinastía Qing, del chino al manchú, siendo el texto fuente la versión de la primera obra extraordinaria, pero se desconoce la identidad de su verdadero traductor. Desde el siglo XVIII hasta hoy en día se ha traducido en tres formas principales, —traducción de fragmentos, traducción resumida o abreviada y traducción completa—, además de una docena de idiomas y se ha publicado sucesivamente en todo el mundo, que no se limita Japón, Corea del Sur y Vietnam en Asia, Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Alemania, Rusia, Rumanía y muchos otros países en Occidente.

A pesar del auge de la publicación en los países extranjeros de las traducciones de *Jin Ping Mei*, la investigación sobre las traducciones tanto en China como en el extranjero sigue centrándose principalmente en breves introducciones de las traducciones o reseñas de las mismas. Aunque el análisis lingüístico de las traducciones y la comparación con los textos originales desde la vista traductológica han ido recibiendo atención en los últimos años, los resultados de la investigación aún no son lo suficientemente sistemáticos.

El investigador Fang Yuhua (2019) realizó un análisis econométrico de los estudios de traducción de *Jin Ping Mei* en China, empleando la documentación y publicación sobre la traducción de *Jin Ping Mei* incluida en el CNKI (China National Knowledge Infrastructure)⁷² entre 1980 y 2018 como muestra de datos, y se revela que la situación actual de la investigación sobre la traducción del *Jin Ping Mei* no es optimista: durante los últimos 40 años sólo se han publicado 90 trabajos de carácter

⁷² CNKI (中国知网) es la mayor y más completa plataforma en línea y base de datos académicos en China, que ofrece a los lectores nacionales y extranjeros servicios unificados de búsqueda, navegación, lectura en línea y descarga de todo tipo de recursos, como literatura académica china, literatura en lenguas extranjeras, disertaciones, periódicos, conferencias, anuarios y libros de consulta.

académico (incluidos artículos de revistas, conferencias, los trabajos finales del máster y tesis de doctorado); las publicaciones se encuentran sobre todo en revistas especializadas de literatura y de ciencias sociales, mientras que la cantidad de artículos en revistas profesionales de traducción o de lenguas extranjeras es relativamente baja. Además, sólo una tesis doctoral de la muestra bibliográfica versaba sobre la traducción de *Jin Ping Mei*, y el porcentaje de artículos publicados en revistas chinas relevantes o CSSCI⁷³ era sólo del 23,33%. Como él comentaba, “todavía faltan resultados de investigación de alto nivel y calidad sobre la traducción de *Jin Ping Mei*” (p. 124).

Siguiendo su estela, buscamos estudios sobre la traducción de la obra desde 2019 hasta la fecha [22/09/2022] en CNKI, se encontraron 33 nuevos artículos añadidos en este periodo, y descubrimos una tendencia al alza en el número de artículos publicados en revistas de lenguas extranjeras y relacionadas con la traducción, e incluso en los últimos cuatro años, el porcentaje de publicaciones en revistas relevantes alcanzó el 36,36%.⁷⁴ Sin embargo, la investigación sobre la traducción de *Jin Ping Mei* sigue centrándose principalmente en cuatro campos generales⁷⁵: estrategias y métodos de traducción, el acto de traducir y sujetos de traducción, transmisión e intercambio cultural, verificación de la traducción e historia de la traducción.

El estudio de la traducción de *Jin Ping Mei* se centra principalmente en las traducciones inglesas, pero también en las traducciones manchú, japonesa, alemana, rusa y de los otros. Mientras que entre las traducciones al inglés, la de David Tod Roy es la que más ha

⁷³ Los académicos chinos tienen su propio sistema de evaluación de revistas. Los índices más autorizados y utilizados que se registran las revistas relevantes en chino son el CSSCI (Chinese Social Sciences Citation Index), CSCD (Chinese Science Citation Database) y Catálogos de revistas relevantes de la Universidad de Pekín (北大核心期刊). Las listas de revistas relevantes que hemos utilizado aquí son todas del último catálogo, es decir, de 2021-2022. Y según los datos de que disponemos, 12 de los 33 artículos se publicaron en revistas relevantes.

⁷⁴ Según los resultados de Fang (2019: 123), durante 1980 y 2018, entre los 90 trabajos sobre el estudio de la traducción de *Jin Ping Mei*, hay 24 trabajos finales de máster, 1 tesis doctoral y 65 trabajos publicados en las 57 revistas (10 de ellos publicados en las revistas relacionadas con la lengua extranjera y la traducción, que se ocupa el 15,35%). Y en cuanto a los trabajos desde 2019 hasta la fecha, se han incorporado a la base de datos 1 nueva tesis doctoral, 5 nuevas de trabajos de máster y 26 nuevos trabajos de las revistas o actas (7 de ellos publicados en las revistas relacionadas con la lengua extranjera y la traducción, que se ocupa el 26,92%).

⁷⁵ *Vid. Infra*, el anexo “Artículos sobre la traducción de *Jin Ping Mei* publicados en CNKI de 2019 a septiembre de 2022”.

llamado la atención de la comunidad académica. En cuanto a los métodos y estrategias de traducción, la dicotomía y la elección entre extranjerización y naturalización siguen siendo el centro de la investigación, mientras que en el análisis microscópico de textos concretos, los estudiosos han prestado más atención a la reproducción de expresiones con carga cultural en las traducciones de *Jin Ping Mei*, como *xiehouyu* (refranes chinos alegóricos), *shuyu* (idiodismo), *suyu* (dichos coloquiales) y etc. En términos de transmisión e intercambio cultural, *Jin Ping Mei* entró en el mundo de las lenguas traducidas como una traducción literaria, y la metafórica es una de las características importantes de las obras literarias, [...]. Estas metáforas latentes en el texto son una parte importante de la construcción del texto y de la transmisión de información cultural, por lo que las estrategias de traducción y los métodos comunicativos de su traducción son los principales temas de investigación para promover los intercambios culturales pertinentes. Tocante al acto y los sujetos de la traducción, los sujetos traductores más implicados son David Tod Roy, Clement Egerton, Franz Kuhn, y etc. Y entre otros factores que influyen y manipulan el acto de la traducción, los estudiosos chinos se enfocan en la influencia de la ideología en los traductores. [...] Las traducciones al japonés y al manchú han recibido más atención en cuanto a la verificación de traducción e historia de la traducción (p. 129).

Aunque el marco general del estudio de la traducción de *Jin Ping Mei* en China no ha cambiado mucho, en general se mueve en una dirección positiva: en primer lugar, los estudiosos han comenzado a utilizar medios cuantitativos y de corpus para estudiar la traducción de *Jin Ping Mei*. Además de los datos que citamos anteriormente del artículo *Retrospectiva y perspectiva: una revisión de los estudios chinos sobre la traducción del Jin Ping Mei durante 1980-2018*, Zhao Chaoyong (2020) adoptó el corpus y el instrumento de análisis “Tagger 1.3.1 (MAT)” para realizar un análisis multidimensional de las características de género de las dos traducciones inglesas de *Jin Ping Mei*, y el análisis estadístico muestra que la traducción de Egerton es “Narrativa imaginativa”, mientras que la de Roy se inclina más a la “Exposición narrativa general”⁷⁶; en segundo lugar, la forma de investigación sobre la traducción de *Jin Ping Mei* no se limita al análisis de los textos por los

⁷⁶ La variación de género es una expresión textual de la subjetividad del traductor y la manifestación de sus antecedentes sociales y culturales. Por lo general, un gran cambio de la obra original en la traducción dará lugar a un desplazamiento hacia la “Narrativa imaginativa” y, por tanto, a un carácter de ficción más pronunciado. Si el traductor intenta mantener el contenido y la forma del texto original en la traducción, el mantenimiento de una gran cantidad de texto no narrativo del texto original, así como la adición de anotaciones en el texto y elementos explicativos, dará lugar a una traducción que tiende a acercarse más a “Exposición narrativa general”. La variación de características de géneros que presenta la traducción está relacionada con el contexto de la época en la que situaba el traductor, los motivos y objetivos de la traducción y su actitud hacia la obra original, así como las estrategias de traducción adoptadas por el traductor según la influencia de estos factores (Zhao, 2020: 294).

estudiosos individuales, y las entrevistas con los traductores se han convertido en la forma más directa y eficaz de explorar los propósitos y las estrategias de traducción de los traductores, así como la difusión y recepción de la obra en el extranjero; Por último, se muestra un estudio más amplio de la traducción de *Jin Ping Mei*, por ejemplo, el estudio de las narraciones ilustradas en el texto traducido, estudio de la traducción inglesa de *Jin Ping Mei* desde la perspectiva de las narraciones sensoriales. Además, los estudios sobre la difusión de *Jin Ping Mei* en el extranjero también ha puesto el pie en más países con lenguas menores, como Hungría.

En cuanto al estudio de las traducciones de *Jin Ping Mei* en el extranjero, a pesar de que la obra ha llamado la atención de los estudiosos extranjeros desde hace mucho tiempo, la mayoría de los estudios extranjeros sobre la traducción de *Jin Ping Mei* aparece en las reseñas de revistas académicas o los comentarios de medios de comunicación, principalmente con fines promocionales (Zhang, 2017: 3) o tomándola como el material para estudios sinólogos, más que analizarla desde la perspectiva traductora o traductológica. Sin embargo, en los últimos años también ha habido muchos estudios de las traducciones, aunque la mayoría de estos investigadores son de raíces chinas⁷⁷.

Luo Junjie y Lin Qitao son líderes en el campo de estudios de traducciones al inglés de *Jin Ping Mei*. *Translating Jin Ping Mei: a preliminary comparison of The Golden Lotus and The Plum in the Golden Vase* publicado en el año 2012 de Luo era el primero en lengua inglesa que somete las traducciones a un escrutinio académico (Qi, 2018: 31). El año siguiente, exploró la relación y la interacción dinámica entre las tres primeras traducciones al inglés y la crítica literaria que rodea a la novela en el mundo anglófono, sosteniendo las influencias mutuas de la traducción y la crítica literaria (Luo, 2013). En su artículo posterior, Luo (2014) comparó la traducción de David Tod Roy y la de Clement Egerton, analizando las estrategias de traducción

⁷⁷ También existen artículos en lengua inglesa que tratan de la traducción a otras lenguas de *Jin Ping Mei*, por ejemplo, *Japanese Translation of Jin Ping Mei: Chinese Sexuality in the Sociocultural Context of Japan* de Shani Tobias y Qi Lintao (2022); *On translating Jin Ping Mei into Czech* de Lucie Olivová y Ondřej Vicher (2022), *The Translation into Danish of Jin Ping Mei cihua—Jin Ping Mei i vers og prosa: personal recollections and reflections* de Vibeke Børdahl (2022).

empleadas por los traductores y sus motivaciones para adoptarlas en relación con la identidad de los traductores y la época y el contexto cultural en que se produjeron los textos traducidos. Respecto con el otro investigador, Qi Lintao, cuyo estudio es “la exploración más completa y profunda de la traducción al inglés de *Jin Ping Mei* entre toda la documentación inglesa pertinente a este tema hasta la fecha” (Hu, 2021: 6). Su estudio también se centra en las traducciones de Roy y Egerton y en la comparación de ambas (Qi, 2014; 2016; 2018; 2021). Cabe mencionar su libro *Jin Ping Mei English Translation* donde combinó los estudios paratextuales, contextuales y textuales para ordenar la trayectoria histórica completa de *Jin Ping Mei* en el mundo angloamericano, revelando el impacto del entorno social de la época, especialmente la censura literaria, los hábitos de los traductores y la intervención de padrones en la producción de la traducción, comparando las traducciones para identificar las estrategias empleadas por los traductores e incluso indicando las conclusiones erróneas por los investigadores anteriores al analizar las traducciones (2018: 31). Este libro se elogia como “the first systematic research effort on the English Translations of *Jin Ping Mei*”. En su última investigación, ofreció un estudio descriptivo de la traducción al inglés de la novela clásica china *Jin Ping Mei* en el contexto de la censura de la obscenidad en la literatura angloamericana del siglo XX, examinando las estrategias de traducción empleadas en las traducciones (Qi, 2021).

La documentación en lengua española cuenta con un número aún menor de fuentes especializadas relacionadas con el estudio de la traducción de *Jin Ping Mei*, y aparte de algunas reseñas que tratan con cierta extensión la traducción al español, tal como “Algo más que un clásico del erotismo” de Manel Ollé (2011). El artículo más destacado en los últimos años es “La traducción de los elementos eróticos: la tortuga, más que una especie reptil en *Jin Ping Mei*” de Chang Yahui (2018), quien analizó las traducciones españolas de la palabras eufemística *gui* (la tortuga) para explorar las estrategias adoptadas por los autores al traducir los elementos eróticos. También hay otros trabajos pertinentes resultado de nuestra propia investigación, tales como “Investigación de la traductología y los sesgos cognitivos. Estudios en las traducciones de juguetes sexuales en *Jin Ping Mei*” (Liang Xu, 2021) y “Análisis de

traducción de órganos sexuales en *Jin Ping Mei*” (Liang Xu, 2022).

2.4.4 Traducción de la sexualidad en *Jin Ping Mei*

La traducción es una actividad social compleja y es bien sabido que el traductor y el sistema de patrocinio asociado influyen en la traducción y la publicación del texto traducido. Además, los propios textos de partida también son relevantes para la elaboración de las traducciones. En este sentido, abordaré la traducción de las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* desde tres aspectos: la complicidad de los textos de partida, la intervención del mecenazgo y censura, y la subjetividad e ideología del traductor.

1) Complicidad de los textos de partida

Hemos incluido un apartado separado para los “textos de partida” en vista de la diversidad de las versiones originales de *Jin Ping Mei* y la complejidad de los textos traducidos que se retraducen a varios idiomas.

Hemos mencionado en el apartado 2.4.1, existen tres versiones de *Jin Ping Mei*: la versión *Cihua* (A), la versión *Xiuxiang* (B) y la versión de la primera obra extraordinaria (C), cuyas diferencias y características son obvias.

De estas tres ediciones, las diferencias entre la B y la C son mínimas, así que existe la convicción generalizada de que ambas descenderían de una impresión común, mientras que la edición A procedería de una rama distinta. Los capítulos LIII a LVII se perdieron muy pronto, y en ambas tradiciones son espurios y completamente diferentes entre sí. En lo que concierne al resto de divergencias entre la edición A y las B-C, encontramos: 1º, en la versión A el capítulo I justifica históricamente los planteamientos que se van a exponer en la novela, mientras que en las versiones B-C se hace una presentación del protagonista masculino y de su hermandad; 2º, generalmente la versión A abre cada capítulo con poemas (no necesariamente de gran calidad) que suelen justificar su contenido, mientras que las versiones B-C se inician con poemas para ser cantados (*ci*), de composición más refinada, pero no necesariamente relacionados con el contenido del capítulo; y 3º, un gran número de canciones, poemas, descripciones, e incluso partes importantes de la narración, han sido esquilmas en las versiones B-C, en un intento de aligerar la obra para hacer más accesible su contenido y más barata su producción (Relinque Eleta, 2010: 25-26).

Por lo tanto, las diferentes elecciones de las versiones originales de *Jin Ping Mei*

por los traductores conducirán inevitablemente a discrepancias y deficiencias de las traducciones de las tramas, canciones o poemas relacionadas con la sexualidad, y estas diferencias se notan fácilmente cuando hacemos una comparación de las traducciones. Por otro lado, la traducción indirecta es naturalmente influida por los textos de partida que se retraducen, especialmente cuando estos textos no son traducidos de la misma versión original.

Tomamos la traducción indirecta al español de Xavier Roca Ferrer como ejemplo. Como se muestra en el gráfico, Roca Ferrer utilizó cuatro traducciones directas como textos de partida en su traducción de *Jin Ping Mei*, dos de las cuales tienen la versión A como texto original y otras dos tienen la versión C como texto original.

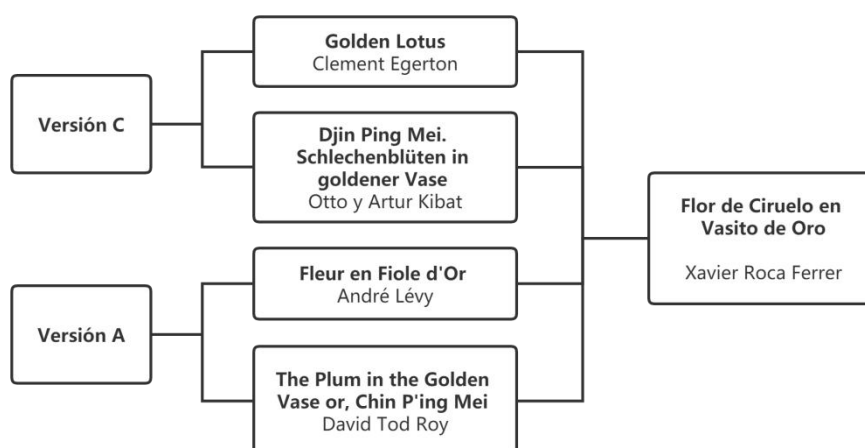


Figura 6: Gráfico de los textos de partida utilizados por Xavier Roca Ferrer

Este modelo de traducción de múltiples textos fuente es muy propenso a la confusión y a la falta de contenido en el texto. Por ejemplo, en el capítulo 72 de la versión A, cuando Ximen Qing tiene relaciones sexuales con Pan Jinlian, salen a relucir una bolsa con instrumentos eróticos y el soporte de plata (un tipo de juguete sexual), que están ausentes en la versión C e igualmente que no se indican en la traducción de Xavier; asimismo algunas de las escenas de coito se describen de forma muy específica en la versión A, mientras que en la versión C hay menos detalles. Otro ejemplo obvio es la separación y supresión de los contenidos en los capítulos 26, 27 y

28 en la traducción de Xavier: en los textos traducidos, la trama del capítulo 26 del texto original se divide en los capítulos 26 y 27, y el capítulo 28 en la traducción de hecho es el capítulo 27 del texto original, mientras que el capítulo 28 del texto original, que contiene escenas de actos sexuales entre Jinlian y Ximen Qing y dos poemas eróticos, así como la descripción de coito en boca del criado, no se tradujo en absoluto, salvo el poema del principio del capítulo, perteneciente a la versión A, que fue colocado por el traductor en el inicio del capítulo 27⁷⁸.

2) Intervención del mecenazgo y la censura

Una traducción, desde la producción hasta su publicación suele experimentar un proceso largo y complejo. Y desde la selección del texto original, las estrategias adoptadas por el traductor, la publicación y la promoción de la traducción hasta la aceptación por parte de los lectores, todo lo cual recibe la influencia de los agentes. Lefevere en el libro *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* introdujo el concepto de “mecenazgo” y lo definió como “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing or rewriting of literature” (Lefevere, 1992: 15). Aunque estas fuerzas encargadas de controlar la producción y la recepción de la traducción rara vez se mencionan en las traducciones finalmente publicadas, podemos vislumbrarlas en boca de los traductores o de los concedores, o a través de la presentación final de las traducciones.

En el prefacio de la traducción al inglés de *The Golden Lotus*, Clement Egerton mencionó al Sr. A.S.B. Glover, quien revisó la traducción en su totalidad, y en el informe enviado al editor por este revisor, aparece un registro de los comentarios del impresor sobre las descripciones sexuales traducidas (Qi, 2016: 49).

Galley 52 See printer’s query. On the typescript there is a ? against this, and the word “rotten”.

Galley 105 Printer’s reader has queried for smut.

Galley 134 Printer: “abnormality: delete or Latin please.”

Galley 327 Printer has found a passage so awful that he can’t bear it even in Latin!

⁷⁸ Para las dos versiones originales, los poemas del principio del capítulo son diferentes, pero las tramas de los capítulos 26 y 27 son muy similares.

De ello se desprende la actitud del impresor hacia los textos sexuales, que llevó directamente al uso del latín en la traducción de Egerton de la representación erótica de *The Golden Lotus*. De hecho, el requerimiento del impresor reflejaba la actitud de las autoridades británicas de la época, ya que *Obscene Publications Act* de aquel momento establecía que, una vez identificada una publicación pornográfica, el impresor era tan culpable como el editor, el autor y el vendedor (p. 49). Aunque el propio traductor no aprueba esta forma de traducir, se ve obligado a hacerlo⁷⁹. Sin embargo, con el auge del movimiento de liberación sexual, la sociedad británica fue relajando sus estrictas restricciones en materia de sexualidad, y en las traducciones republicadas en 1854 y 1972, las descripciones sexuales, que habían sido traducidas previamente al latín, fue retraducida al inglés.

El tratamiento de las descripciones sexuales en las traducciones es una cuestión delicada tanto para los traductores como para los editores, por lo que la censura de las mismas en la traducción de *Jin Ping Mei* se refleja también en las traducciones a otros idiomas de *Jin Ping Mei*. Un buen ejemplo es la traducción coreana de *Jin Ping Mei* realizada por 김동성 (金東成, Kim Tong-söng) publicada por 을유문화사 (乙酉文化社, Uryu Munhwasa)⁸⁰ en 1962. De forma similar al tratamiento de las descripciones sexuales por Egerton, el traductor no las tradujo al coreano sino que las mantuvo en chino (Wu, 2015: 82).

Otro ejemplo muy representativo es la obra traducida al alemán *Kin Ping Meh: oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und seinen sechs Frauen* traducido por Franz Kuhn y publicada en la editorial Insel Verlag en el año 1930. Este trabajo tuvo una gran repercusión en el continente europeo, y su traducción al alemán se retradujo a varios idiomas. Sin embargo, la traducción y publicación de esta traducción también se vio limitada por las restricciones del editor. La razón de la subjetividad no traductora del contenido erótico censurados de *Jin Ping Mei* radica en

⁷⁹ En el prefacio de *The Golden Lotus*, el traductor indicó: “But it could not all go into English, and the reader will therefore be exasperated to find occasional long passages in Latin. I am sorry about these, but there was nothing else to do” (Xiaoxiaosheng & Egerton, 1939: viii; citado en Qi, 2016: 29).

⁸⁰ El nombre del autor y del editor están escritos en caracteres chinos tradicionales en esta traducción al coreano.

dos factores: los requisitos de la editorial y las limitaciones de la longitud de la traducción. El editor le había escrito para recordarle a Kuhn que eliminara las descripciones sexuales traducidas en la medida de lo posible, o que al menos las tradujera de forma que no resultaron ofensivas, e incluso el editor “se tomó la libertad” de “acortar un poco” los pasajes excesivamente eróticos por el miedo a la censura (Motsch, 1984: 675; Lin, 1999: 88). Por otro lado, el traductor se ve limitado por las restricciones del editor en cuanto a las páginas de la traducción. Según las normas de la editorial, la longitud de una traducción de *Jin Ping Mei* no debía superar las 1.200 páginas, y si supera la longitud prescrita, la editorial no pagaría el manuscrito. Esto obligó al traductor a recortar “parte del contenido que era valioso pero no necesario para la trama principal” y a pesar de ello, cuando se publicó por primera vez en Suiza, fue prohibida y confiscada por las autoridades de censura de libros (Lin, 1999: 87). Además, al retraducir este trabajo al húngaro, debido a la prohibición estricta de la pornografía de la Hungría socialista, “el texto está más cerca de reconstruir que de adoptar las estrategias de domesticación de traducción” (Hajdu, 2014: 117).

Sin embargo, la probable existencia de una demanda erótica de la gente⁸¹, unida al hecho de que se trataba de textos antiguos de una cultura extranjera, los hacía aceptables para las autoridades. Y a medida que la sociedad progresaba y las actitudes sexuales se abrían poco a poco, surgieron traducciones completas de *Jin Ping Mei*, versiones no abreviadas de las descripciones sexuales, tales como *Djin ping meh, unter weit gehender* (Gotha: Engelhard Reyher verlag, 1928, 1932 y Zúrich: Die Waage, 1967-1983) de Otto Kibat y Artur Kibat, *Fleur en Fiole d'Or* (Paris: Gallimard, 1985) traducido por André Lévy⁸², *The Plum in the Golden Vase or, Chin P'ing Mei* (Princeton: Princeton University Press, 1993, 2001, 2006, 2011 y 2013) de David Tod Roy, *Jin Ping Mei* (Girona: Atlanta, 2010, 2011) traducido por Alicia Relinque Eleta.

⁸¹ Un claro ejemplo de ello es el hecho de que, a pesar de que los dramas sexuales en *The Golden Lotus* se tradujo exclusivamente al latín para restar importancia a las referencias sexuales, poco después de la publicación del libro se difundió un folleto, que contenía una traducción al inglés de todos los fragmentos latinos de la traducción (Qi, 2020: 43).

⁸² También hay unas eliminaciones en la traducción de Lévy, pero no se eliminan las descripciones sexuales de la obra original (Wu, 2015: 83).

3) Subjetividad e ideología del traductor

Las exigencias personales del traductor y su voluntad personal con su obra son, sin duda, las que más directamente influyen en el tratamiento de las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei* en la traducción.

Para el traductor alemán Kuhn, el grupo destinatario de sus traducciones era el lector culto, no el profesional. Así priorizó la aceptación de los lectores meta, así como los placeres al leerla de los mismos. Para él, la traducción de novelas chinas clásicas a textos europeos no es más que una traducción lingüística y textualmente completa y rigurosa, o una traducción libre. Sin embargo, la primera es para un número reducido de los profesionales, considerando que debido a las enormes diferencias lingüísticas y culturales entre China y Alemania, una traducción palabra por palabra requeriría inevitablemente las extensas anotaciones para que el lector entendiera el contenido claramente, pero esto carecería de interés para un amplio abanico de lectores (Lin, 1999: 86). Entonces, por estar limitados por la longitud de la traducción y al mismo tiempo para evitar aburrir a los lectores alemanes, Kuhn mantuvo en su traducción solo la trama principal de Ximen Qing y sus seis mujeres, suprimiendo todos los demás episodios y añadiendo el subtítulo *oder Die abenteuerliche Geschichte von Hsi Men und seinen sechs Frauen* (*La historia aventurera de Ximen y sus seis esposas*), lo que mantuvo la traducción en las estanterías de las librerías alemanas tras su lanzamiento, dejando la impresión de una novela obscena a los europeos⁸³ (Wu, 2015: 79).

La traducción al español de Xavier Roca-Ferrer, aunque relativamente completa, es una traducción indirecta y abreviada⁸⁴. Se han omitido en la traducción algunas tramas que el traductor no consideraba importantes pero que no afectan a la historia esencial, como las descripciones sexuales y los poemas y canciones. De hecho, las

⁸³ Ya hemos mencionado que Kuhn fue presionado por la editorial para que redujera las descripciones sexuales, pero también existían muchas escenas eróticas, presentadas en su mayoría en un lenguaje muy metafórico y con metáforas (Hajdu, 2014: 117).

⁸⁴ Al traducir *Jin Ping Mei*, el traductor empleó los mismos criterios de recrear *La Novela de Genji*, en la que se hizo algunos cortes para evitar repeticiones y redundancias y obtener un texto más trabado. En sus propias palabras “hemos ‘peinado’ un poco la obra, por usar el lenguaje de los viejos teatreros”. (Roca-Ferrer, 2010: 52; 2014).

cuatro traducciones que Xavier tomó como referencia son conocidas por su integridad, aunque los traductores utilizan diferentes estrategias de traducción. ¿Por qué, entonces, Xavier trató los textos sexuales de esta manera en su traducción? Aunque el traductor no lo indica explícitamente, podemos darnos de cuenta en la *Introducción* del traductor. Por un lado, él está de acuerdo con la opinión de D. T. Roy sobre la sexualidad en *Jin Ping Mei*: “la intención del autor no era en modo alguno celebrar los placeres que del acto sexual se derivan, sino poner de relieve el desprecio que siente hacia las personas implicadas en él”, y por otro lado, el traductor se mostró escéptico en cuanto a la intención del libro original: prefiere que se trate de una novela escrita desde una perspectiva conservadora, a diferencia de los numerosos críticos que han interpretado la novela como “una manifestación de la libertad de pensamiento, del hedonismo y del sincretismo filosófico que hallamos en los últimos tiempos de los Ming”. Además, el traductor parecía sentirse incómodo ante el extenso amontonamiento de descripciones sexuales en algunas partes del libro, que comparó con la *Lolita* de Nabokov, afirmando que “[p]or muy glotón que sea un lector, difícilmente le entrarán ganas de comer cuando lea los ‘desmanes gastronómicos’ de Gargantúa y Pantagruel!” (Roca-Ferrer, 2010: 46-47). De este modo, podemos suponer que el traductor ha censurado y abreviado conscientemente las descripciones sexuales en la traducción; la estrategia de traducción que utilizó para los contenidos eróticos es la recreación, como él mismo menciona al describir el enfoque que adopta para el texto completo.

Sin embargo, Relinque Eleta, la otra traductora de la traducción al español de *Jin Ping Mei*, niega que una traducción indirecta puede dar el mismo goce literario que una traducción directa (Duan & Relinque Eleta, 2013: 69). Para ella, una traducción completa y fiel es la primera prioridad, así que los criterios de traducción que utilizó son muy evidentes, como se exponían claramente en la *Introducción*: “en primer lugar, explicar algunas de las características y dificultades de la obra; y en segundo lugar, permitirle al lector acercarse lo máximo posible al texto original, siendo conscientes de la mediación que supone la traducción” (Relinque Eleta, 2010: 45). Este principio impregna la traducción de todo el texto, incluida la traducción de las descripciones

sexuales, —en la traducción podemos encontrar todos los textos sexuales correspondientes al original, así como numerosas notas explicativas de carácter aclaratorio—, especialmente cuando la propia traductora afirmó la importancia de estas dramas en el texto original: “esa obscenidad, más que en las groseras descripciones de los encuentros sexuales, radica en la utilización del poder, el sexo y el dinero para alcanzar los objetivos que se persiguen, sin miramientos por lo que haya que sacrificar en el camino” (p. 37).

En cuanto a los traductores con mucha fama en el mundo de la traducción angloamericana, el punto de vista de Egerton para la traducción de *Jin Ping Mei* es “if the book was to be produced at all, it must be produced in its entirety” (Qi, 2016: 48), aunque las secuencias eróticas tuvieran que ser traducidos al latín y el traductor de estas traducciones latinas fuera el otro (p. 50-51). El otro traductor, David Roy, ha sido entrevistado por varios investigadores chinos, y de sus conversaciones, nos enteramos de sus puntos de vista y su preferencia: por ser inspirado en la traducción de David Hawkes de *Hong Lou Meng* y en su idea de que “una buena traducción debe traducirlo todo”, negó a traducir *Jin Ping Mei* de forma abreviada, por considerar que este tipo de traducción no sería capaz de describir completamente la historia y la obra original sería imposible de entenderse en su totalidad de esta forma (Zhang, 2017: 45-46, 48), así como que “la idea de que la obscenidad debe ser eliminada es en realidad contraria a las intenciones del autor” (Qi, 2013: 61). Al hablar de las estrategias de traducción, el propio traductor admitía que tenía cierta tendencia a traducir:

En la mayoría de las primeras traducciones de la literatura china, incluida las de *Jin Ping Mei*, los traductores no solían tratar de conservar las características retóricas originales de la literatura china. Intentaron que la traducción se leyera como si hubiera sido escrita en inglés desde el principio. Mi traducción es lo contrario; intenté traducir los rasgos del texto original como sea posible, especialmente el estilo del mismo (Zhang, 2017:46).

SEGUNDA PARTE: LENGUAJE, LITERATURA, RETÓRICA CULTURAL Y TRADUCCIÓN

Traducción, retórica y literatura, o producción textual, son actividades que van interconectadas casi siempre durante todo ese tiempo, dependiendo las unas de las otras en mayor o menor medida; proyectadas hacia el pasado, literatura y traducción designan a menudo, más o menos confusamente, la misma actividad o ejercicio retórico: leer y escribir sobre lo leído, rehaciéndolo o interpretándolo, en una lengua o en varias, en todos los sentidos de la palabra *interpretar*: trasladar información traficando con ella, hacer de intermediario para representar, reescribir, escenificar y, en último término, recrear (Hernández, 2010: 13).

CAPÍTULO 3: LENGUAJE, CULTURA Y RETÓRICA

El lenguaje, la cultura y la retórica siempre han tenido una relación entrelazada:

La retórica es una actividad práctica en la que las personas utilizan el lenguaje. Se trata de una práctica social dinámica, propia del ser humano que existe en el contexto de la comunicación verbal, y es un uso dinámico y activo del lenguaje como herramienta comunicativa o sistema simbólico en un contexto específico. [...] La propia práctica de la lengua es una actividad cultural y siempre está vinculada a una determinada cultura social. El comportamiento retórico consciente de un miembro que ha adquirido naturalmente las normas socioculturales de su propia nación durante la adquisición temprana de su lengua materna se rige siempre por las normas culturales nacionales subconscientes que se han convertido en actos de habla conscientes en el proceso de comunicación verbal (Yu, 1995: 108).

Por otro lado, la definición de cultura, en cualquier sentido y desde diferentes enfoques, abarca una variedad de aspectos, que “incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (Molina Martínez, 2001: 13). Y el lenguaje no sólo es una parte de la cultura sino que también es un vehículo con el que las personas registran, comunican y piensan: “[e]l lenguaje, además de ser en sí mismo cultura, ‘funda la comunidad sobre la cual edifica toda la cultura humana’” (p. 23). Sin olvidar que la Retórica juega un papel muy importante tanto en el lenguaje chino como el occidental a lo largo de la historia, a pesar de que disponen de diferentes orígenes y objetivos. Mientras que la incidencia de los factores

culturales en la actividad comunicativa tanto oral como escrita se ha revelado como un aspecto clave en la disciplina Retórica. En esta línea, nos centraremos en este capítulo en la comparación entre la Retórica china y la occidental repasando la historia de ambas a fin de comprender fundamentalmente su influencia en el lenguaje provocada por las diferencias culturales, de modo que brinde apoyo teórico a la Retórica cultural que propondremos en los siguientes párrafos.

3.1 Breve introducción de la Retórica china

La historia del desarrollo de la retórica china es ideológicamente un proceso de la constante transformación y sustitución de conceptos retóricos (Luo, 2006: 1), mientras que estos conceptos vienen la existencia de los pensamientos de la gente que se forman ante los fenómenos y las actividades retóricas. Teniendo en consideración la peculiaridad de las formas de pensamiento de cada nación originadas por diferentes culturas, especialmente para la nación china, que ha sido influenciada por una enorme diversidad ideológica y civilización espiritual⁸⁵ durante miles de años, para explorar el desarrollo de la retórica china va a ser indispensable responder a dos problemas: cómo restaurar el ser natural de los fenómenos oscurecidos por la constante acumulación histórica y cultural, y cómo recuperar la esencia de las cosas envueltas en complejas apariencias. Por esta razón, antes de nada, merece la pena conocer el origen y el desarrollo de la retórica china.

3.1.1 Concepto de 修辞 (retórica) en China

El término 修辞 [xiūcí, retórica] tiene su origen en la frase “修辞立其诚 [xiū cí lì qí chéng]”, citada en *Yi Jing*, *Wenyan*, *hexagrama qian* [易经·文言·乾卦, *Yījīng · Wényán · Qiánguà*]⁸⁶ donde se indica por primera vez el principio

⁸⁵ La palabra “espiritual [精神, *jīngshén*]” en chino no se refiere sólo a la metafísica, sino que es más bien lo contrario del término “material”. Por lo tanto, “civilización espiritual [精神文明, *jīngshén wénmíng*]” en general se refiere a la los pensamientos morales o de la educación, la ciencia y la cultura.

⁸⁶ *Yi Jing*, también conocido como *I Ching* o *El libro de las mutaciones*, es un clásico antiguo lleno de una profunda filosofía dialéctica que categoriza la naturaleza con la teoría de cinco elementos del ciclo sexagenario, explica los cambios del mundo e incluso puede hacer predicciones más exactas sobre el

fundamental de la Retórica china que viene produciendo un profundo impacto en los círculos académicos chinos.

Confucio decía: “la persona de noble carácter debe promover la moralidad y contribuir a la obtención de los méritos y logros. Con la fidelidad se eleva su cualidad moral; cuando **se embellecen las expresiones manteniendo la sinceridad**, se pueden preservar las hazañas”⁸⁷.

Desde ahí, se ha convertido en el refrán más antiguo y autorizado sobre la retórica china, y no se ha dejado de explorar la relación entre la retórica y la sinceridad, así como la definición específica de la retórica.

El famoso erudito de las obras tradicionales ideológicas de la dinastía Tang, Kong Yingda (874-648), explicó de una manera bien demarcada a través de la aclaración de los dos caracteres, “辞 [cǐ]” y “诚 [chéng]”, cuando se dilucidaban las glosas en la obra *Implicación exacta del I Ching* [周易正义, Zhōuyì Zhèngyì].

“辞” significa la cultura y educación y “诚” supone la honestidad. Si las personas daban importancia a la educación y el conocimiento aprendido en el exterior y mantienen un carácter sincero y honesto en el interior, con los refuerzos mutuos, serían capaces de mantener su mérito⁸⁸.

A partir de lo cual, Kong demuestra explícitamente que 修辞 [retórica] se refiere al cultivo de la cultura y la educación. Hay estudios que sostienen que su sentido no está limitado a esto e incluso se puede expandir hasta la creación de propuestas y libros en general (Wang, 2001: 26). No obstante, nada de esto afecta a que la retórica está estrechamente vinculada a la elevación de la virtud moral (Li & Jing, 2018: 91).

desarrollo futuro de las cosas. El contenido del *Zhouyi* consta de dos partes, el *Jing* [经, jīng] y el *Zhuan* [传, zhuàn], pero generalmente se considera una fusión de obras de los periodos Qin y Han. El *Jing* consta principalmente de sesenta y cuatro hexagramas [卦, guà] y trescientas ochenta y cuatro líneas [爻, yáo], y el *Zhuan* contiene diez textos, escritos supuestamente por Confucio, que explican los hexagramas y las líneas, cuyo nombre genérico es 十翼 [Diez alas, Shí Yì].

⁸⁷ “子曰：‘君子进德修业，忠信，所以进德也。修辞立其诚，所以居业也。’”.

⁸⁸ “辞谓文教，诚谓诚实也；外则修理文教，内则立其诚，内外相成，则有功业可居 [...]”。 Recuperado de <https://www.zhonghuaniancang.com/rulizhexue/zhouyizhengyi/655.html> [Consulta: 03/09/2021].

A lo largo del tiempo, también se ha entendido e interpretado de otras distintas formas por los estudiosos posteriores que redujeron su significado original al citar esta frase considerando la retórica como “embellecimiento de palabras” (Wang, 2001: 27) Por ejemplo, Cheng Li (2017: 22) cree que “aquí ‘palabras’ se refiere específicamente a los mensajes oraculares y esta frase hace hincapié en la cualidad moral que debían poseer los antiguos sabios a la hora de interpretarlos”. Esta misma idea también se demuestra en *文心雕龙* [*Wén Xīn Diāo Lóng, La Mente literaria y la talla de dragones*]⁸⁹, donde Liu Xie (刘勰, 465-?) indicó que “mientras que toda escritura quiere ser bella y literaria, la bendición para el culto a los dioses se aprecia siendo más sencilla y pragmática. **Las expresiones deben ser escritas** para mostrar la sinceridad, cuya razón consiste en no avergonzar el corazón⁹⁰”, en la cual la “retórica” alude a la “adornación de las palabras”, así la relación entre “*修辞* [embellecer las palabras]” y “*立诚* [*lichéng*, establecer la sinceridad]” pasa de la yuxtaposición a la relación de propósito, aunque la cuestión de cuál es el punto de partida y cuál es el de llegada sigue siendo objeto de debate (Ding, 2007: 25). Sin embargo, la práctica de las “palabras” excede a la teología tradicional y llega hasta el habla y las escrituras de la gente: en la obra mencionada en el presente párrafo, también señala que “la gente miraba a los santos para obtener ánimo moral y fama, pero rara vez aprende a ellos de sus obras clásicas en la **creación de expresión al redactar los ensayos**⁹¹” para criticar las formas de escribir de los autores; así mismo en el libro se destaca la importancia del embellecimiento de expresión oral cuando se alaba el esplendor y donaire literario de las obras enumerando los ejemplos como el de Zichan (子产, ?-522 a.C.), indicando que “Qiao del Estado de Zheng defiende los intereses de su país con su **buena expresión oral**⁹²”.

⁸⁹ *Wen Xin Diao Long* [文心雕龙] es la primera obra china que investiga la teoría literaria y la crítica teórica sistemáticamente, asimismo la primera obra que trata de la retórica en la historia de la retórica china (Luo, 2006: 44).

⁹⁰ “凡群言发华，而降神务实，修辞立诚，在于无愧。”。 Recuperado de <https://www.zhonghuaniancang.com/wenxueyishu/wenxindiaolong/12775.html> [Consulta: 03/09/2021].

⁹¹ “励德树声，莫不师圣；而建言修辞，鲜克宗经。”。 Recuperado de <https://www.zhonghuaniancang.com/wenxueyishu/wenxindiaolong/12768.html> [Consulta: 03/09/2021].

⁹² “国侨以修辞扞郑 [...]。”。 Recuperado de

Por lo demás, 修辞 [retórica] puede entenderse como una vinculación ideal entre las palabras y acción (Li, 2004: 59). Zhu Xi (朱熹, 1130-1200), el erudito confuciano de la dinastía Song, señaló que “la retórica sólo implica que ‘las palabras deben concordar con las acciones, y viceversa⁹³” (Li, 1986: 1714). Por otro lado, adoptó un distinto criterio acerca del significado del carácter 修 [xiū], poniendo en contra el significado de “修辞” como “embellecimiento de expresiones” en favor de “cultivar la moralidad y reflexionar sobre las palabras”, y criticando que “la reflexión de las palabras es la clave para establecer la sinceridad, mientras que la ornamentación de las palabras es el motivo por el que se aumenta la falsedad”.⁹⁴

Aún más, como 修 también tiene el significado de “调整 [tiáozhěng, ajustar]”, 修辞 [retórica] también suele considerarse como que se logra un efecto retórico específico a través del ajuste de la estructura de la frase o la secuenciación de los componentes lingüísticos (Wang, 2001: 24).

Al igual que existen las diferentes interpretaciones del carácter 修, también hay diferentes puntos de vista sobre el carácter 辞 [cí, expresión], que en general puede entenderse tanto como “文辞 [wéncí, expresión escrita]” como “语辞 [yǔcí, expresión oral]”, y a pesar de la distinción entre las dos formas, oral y escrita, no hay diferencia en sus técnicas retóricas (p. 25-26). De este modo, el maestro Chen Wangdao (1981-1977) sintetizó los sentidos de los dos caracteres concluyendo que 修辞 principalmente tiene dos significados: en sentido estricto se refiere al “embellecimiento de las expresiones escritas” y, en sentido amplio, se alude a “modificar o ser aplicable a la expresión oral” (Chen, 2008: 1).

Cuando se correlacionan, se obtienen cuatro modos.

<https://www.zhonghuadiancang.com/wenxueyishu/wenxindiaolong/12812.html> [Consulta: 03/09/2021]. Zichan (-522 a.C.), también llamado como Qiao, es el famoso político y pensador en el periodo de las Primaveras y otoños.

⁹³ “修辞只是‘言顾行，行顾言’之意。”

⁹⁴ “修省言辞，诚所以立也；修饰言辞，伪所以增也。” y citado en 达吕子曰 [Dá Lǚzǐ Yǔ ē, Respuesta a Lvzi] en el capítulo 47 de 晦庵集卷 [Huìān Jí Juàn, Colección de obras del maestro Hui'an]. Recuperado de <https://www.zhonghuadiancang.com/leishuwenji/9920/202081.html> [Consulta: 13/08/2021].

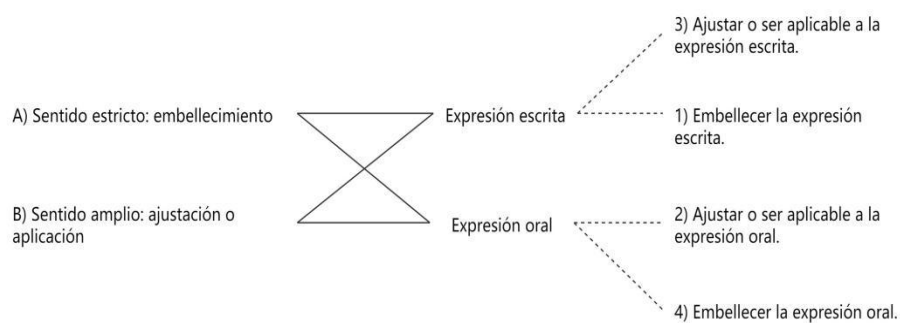


Figura 7: Cuatro usos de la retórica de Chen Wangdao (p. 2)⁹⁵

En esta línea, el sentido de 修辞 va más allá de las técnicas para embellecer las expresiones y se convierte en una regla o práctica de modificación o adaptación de las palabras para transmitir los efectos y pensamientos adecuados a los diferentes contextos y situaciones. Esta interpretación ha sentado las bases de la Retórica china moderna y su definición de las palabras también está aceptada por la gente de hoy en día, como demuestran en los diccionarios más autorizados en China, donde se describe “修” como “embellecimiento” (Diccionario chino moderno, 2016: 1474) o “perfeccionar o establecer la perfección” (Diccionario Xinhua, 2020: 543), y se explica “辞” como “expresión escrita u oral” (Diccionario chino moderno, 2016: 213), de cuya línea se determina el término en el último diccionario citado como “modificar las palabras y frases utilizando una variedad de expresiones para que el lenguaje sea preciso, claro, vívido y dinámico⁹⁶”. Además, cabe mencionar que, en la actualidad, “修辞” [retórica] se también define como “修辞学 [xiūcíxué, estudio retórico]”, además de tener el significado de “modificar las palabras y textos, así como utilizar una variedad de expresiones para que el lenguaje sea preciso, distinto y vívido” (p.1474). En otras palabras, hoy por hoy el término “修辞” en China es una combinación de la teoría y la práctica⁹⁷.

⁹⁵ Citado en *Introducción de la Retórica* [修辞学发凡, *Xiūcíxué Fāfán*] de Chen Wangdao.

⁹⁶ “修饰文字词语，运用各种表现方式，使语言表达得准确、鲜明而生动活力。”

⁹⁷ Cheng Li (2017) indica que “En el idioma chino, ‘修辞学 (xiūcíxué)’ es la denominación del estudio retórico, mientras que ‘修辞 (xiūcí)’ se refiere más bien a la práctica retórica”.

3.1.2 Desarrollo de la Retórica en China y las características en diferentes etapas

La clave de los estudios sobre la Retórica china no sólo consiste en la determinación de la concepción de la retórica, sino también en la comprensión de su desarrollo progresivo durante la larga historia de China. Por otro lado, como la retórica china ha dejado una fuerte huella en la historia de China y es una parte esencial del estudio de la cultura china, lo cual se refleja patentemente en sus propias características peculiares.

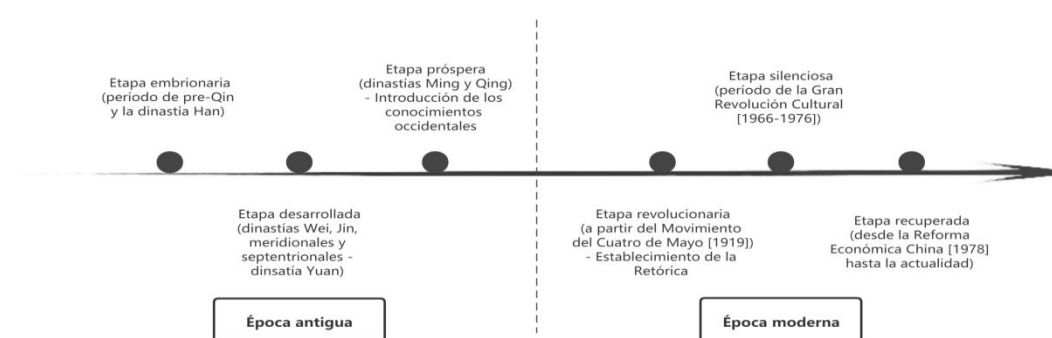


Figura 8: Desarrollo de la Retórica china⁹⁸

El estudio de la retórica en la antigua China ha existido durante miles de años y la retórica clásica china [...] siempre estuvo mezclada con la ética, la filosofía política y la poética (Cheng, 2017: 22), y en su mayoría, eran cosas satélites de la literatura.

Según lo que indicamos en la figura 8, el periodo que va desde la época anterior a Qin hasta la dinastía Han pertenece al **período embrionario** de la Retórica china. El **período pre-Qin** fue una época de pensamiento más activo y vivo, donde muchos pensadores y políticos hicieron declaraciones retóricas planteadas por las necesidades políticas y logros personales, lo cual es inseparable de las frecuentes actividades diplomáticas y presentación de estratagemas intelectuales a las clases dominantes, causadas por las constantes guerras entre los estados vasallos y el caos político de esta

⁹⁸ Se elaboró principalmente con referencia al análisis de la demarcación de la historia retórica china (Li Mingfang , 2005: 53-57) y a las divisiones históricas de Wang Zhanfu (2001: 6).

época (Luo, 2006: 21). La prueba más contundente consiste en el surgimiento del fenómeno de la “百家争鸣 [bǎijiā zhēngmíng, discusión académica por parte de un centenar de escuelas de pensamiento]” en el Período de Primavera y Otoño y el Período de los Estados Combatientes, cuando varias clases, estratos y grupos sociales compitieron para expresar sus opiniones y diferentes tendencias y las escuelas de pensamiento estaban más activas que nunca, lo cual facilitó enormemente el desarrollo de la retórica.

En todo caso, la retórica en aquel momento tiene como objetivo principal la comunicación externa y es esencialmente pragmática, así que los registros de la retórica del periodo pre-Qin son generalmente aleatorios y fragmentarios, intercalados en su mayoría en las escrituras budistas, libros de anotaciones sobre los sutras y los argumentos y obras de escuelas filosóficas (p. 22).

Por otro lado, surgió debates entre “Wen [文, wén]” y “Zhi [质, zhì]”⁹⁹. Es decir, la cuestión de la relación entre forma y contenido. Se trata de una pregunta retórica, pero esencialmente filosófica. Y esta discusión está comprendida en toda la literatura y la retórica chinas antiguas.

Sin embargo, la retórica de la **dinastía Han**, en comparación con el período anterior a la dinastía Qin, abarca una gama más amplia de temas tratados y da más importancia al estudio de los materiales textuales, mostrando un mayor aumento de la conciencia retórica y artículos dedicados al tema de la expresión lingüística. Esto se debe principalmente a tres factores importantes y lo primero que hay que tener en cuenta son razones políticas: la dirección política de "respeto exclusivo al confucianismo"¹⁰⁰ promovió el estudio de los textos antiguos de pre-Qin, es decir, el

⁹⁹ Las propuestas sobre *Wen* [文] y *Zhi* [质] fueron primero planteadas por Confucio en *Analectas de Confucio* donde se indica que “Si la sencillez interior prevalece sobre las cualidades literarias exteriores, uno parecerá tosco, y de lo contrario, será pomposo e hipócrita. Sólo cuando estas dos se conjugan adecuadamente se puede llegar a ser un caballero [质胜文则野, 文胜质则史, 文质彬彬, 然后君子。]”. El concepto del “Wen” y la “Zhi” ha sido interpretado de forma diferente por las generaciones posteriores. Al principio, “Wen” se refiere a la conducta externa, mientras que “Zhi” indica las cualidades morales. Pero en muchos casos, el uso de “Wen” y “Zhi” en los discursos literarios posteriores hace referencia a la elegancia y la sencillez de la esfera estilística del lenguaje. En otras palabras, la palabra “Wen” se refiere al donaire literario, lo que equivale aproximadamente a la forma de una obra en términos modernos; la palabra “Zhi” se refiere al contenido.

¹⁰⁰ “罢黜百家, 独尊儒术 [Bàchù bǎijiā, dúzūn rúshù, La destitución de las cien escuelas de pensamiento y la veneración única al confucianismo]” se refiere a la aceptación por parte del

gobernante tomó varias medidas, incluido el establecimiento de los clásicos confucianos como parte de los exámenes imperiales, para promover y animar a personas competentes a contribuir a la interpretación de las obras clásicas confucianas. Entonces, “se dio el primer impulso al desarrollo de la explicación de palabras y, por consecuencia, fomentó la publicación de las primeras monografías lingüísticas en la historia de la Lingüística china, como 说文解字 [Shuōwén Jiězì, *Discusión sobre la escritura y explicación de los caracteres*] y 方言 [Fāngyán, *Dialecto*]” (p. 26). A medida que avanzaba el estudio del confucianismo, la práctica y la teoría de la retórica confuciana también recibieron atención, al igual que la relación entre el contenido y la forma¹⁰¹. Esto está en consonancia con el principio de “dar la misma importancia a *Wen* y *Zhi*”, que citamos en el apartado anterior.

El segundo factor es la introducción y el desarrollo del budismo en la época de las dos dinastías Han, que ha incorporó una nueva cultura y tuvo un amplio impacto y de gran alcance en el desarrollo y la evolución del vocabulario chino, promoviendo en consecuencia el desarrollo de la lingüística y la retórica. Además, hay que destacar que antes de la llegada del budismo, no existía la fonética en China como disciplina académica¹⁰² (p. 43).

El último factor trata de la independencia de la literatura, y la aparición de la 汉赋 [Hàn Fù, *Rapsodia de la dinastía Han*]¹⁰³ como representante de la literatura de aquella época, cuyas críticas también han proliferado y han enriquecido enormemente

emperador Wu de Han (汉武帝, 156 a.C.-87 a.C.) de la propuesta de Dong Zhongshu (董仲舒, 179 a.C.-104 a.C.) de convertir el confucianismo en la ideología dominante y suprimir otras escuelas de pensamiento.

¹⁰¹ Los confucianistas de la dinastía Han abogan por la combinación del contenido y la forma, estando esta última al servicio del contenido y este determina la forma. Lo mismo también se aplica para algunos estudiosos que se oponen al confucianismo (Luo, 2006:26).

¹⁰² Es decir, en aquel tiempo no tuvo un concepto teórico de la fonética ni se formó un sistema integral. Antes de la dinastía Han, el uso de la rima en la poesía era totalmente verbal, y sólo después de la introducción del budismo, a partir del método “*fanqie* [反切, *antiguos métodos fonéticos chinos*]”, se publicaron gradualmente libros sobre las categorías de sonido y las rimas y monografías, lo que condujo a la formación del sistema fonético.

¹⁰³ *Han Fu*, considerado por las generaciones posteriores como el auténtico estilo de *Fu*, también conocido como *Fu* antiguo, tiene en general una larga amplia extensión y en su mayor parte tiene un estilo de pregunta-respuesta, con una mezcla de versos y prosas, y sus frases son principalmente de cuatro o seis caracteres, pero también hay algunas tienen cinco o siete caracteres o más. Además, prefiere cúmulo de frases paralelas con caracteres difíciles persiguiendo la magnificencia de formas con una variedad de técnicas expresivas.

el contenido de la retórica.

En resumen, en la dinastía Han la Retórica se enriqueció mucho en cuanto a los estudios de retórica estilística, del estilo, de rapsodia *Fu* y de la retórica textual. Así mismo, en cuanto a las figuras retóricas hay resúmenes de nuevos fenómenos retóricos, por ejemplo, se añade 賦 [*Fù*, narración en paralelismo] y 讳 [*Huì*, tabú] y se esclarece más profundamente algunas figuras, tales como 比喻 [*bǐyù*, tropos] y 夸张 [*kuāzhāng*, exageración] (p. 35).

Las **dinastías Wei, Jin, meridionales y septentrionales**¹⁰⁴ fueron otro período de la historia china con frecuentes guerras y divisiones sin tener un control centralizado, así que todos los pensamientos e ideas se plantearon y desarrollaron libremente. En consecuencia, se impulsa el avance en Retórica hasta la **etapa desarrollada**. Cabe poner de relieve que antes de las dinastías Han y Wei, se daba la misma importancia a la expresión oral e inscrita mientras que, en épocas posteriores, se reemplaza la oral por la inscrita y la retórica se convierte en una manera específica para la redacción de composiciones. Por lo tanto, se confunde como una habilidad de “escritura de las expresiones retóricas mostrando el talento literario” (Wang, 2001: 26).

En este período, surgieron muchas obras que trataban de la retórica, combinando la retórica con el género y el estilo literario. Entre ellas, las más importantes es 文赋 [*Wén Fù*, *Prosopoema del arte de la escritura*] de Lu Ji (陆机, 261-303) de la dinastía Jin occidental donde demuestra la relación entre la retórica y género literario, las ideas sobre la retórica y el diseño de la estructura del texto da más prioridad a los contenidos ideológicos del mismo modo que a las expresiones retóricas, lo cual influye profundamente en la teoría literaria posterior. Otra obra destacable es 文心雕龙 [*La Mente literaria y la talla de dragones*] de Liu Xie, donde se aborda la mayoría de los temas sobre la retórica, especialmente los estudios sobre las figuras retóricas.

¹⁰⁴ Es el nombre colectivo de las dinastías del Sur y del Norte cuando el territorio del sur y del norte de China estaban divididos y gobernados por dinastías diferentes. Las dinastías del Sur (420-589) comenzaron desde la caída de la dinastía Jin del Este e incluyeron las dinastías Song del Sur, Qi del Sur, Liang del Sur y Chen del Sur. Las dinastías del Norte (386-581), fundadas por la tribu Xianbei, estaban formadas por las dinastías Wei del Norte, Wei del Este, Wei del Oeste, Qi del Norte y Zhou del Norte. El Wei del Norte se dividió en Wei del Este y Wei del Oeste; el Qi del Norte venció al Wei del Este y el Zhou del Norte sustituyó al Wei del Oeste, el Zhou del Norte destruyó al Qi del Norte.

Las discrepancias sobre el lenguaje bello y el sencillo en las expresiones escritas influyen profundamente en la creación de composiciones y textos de las generaciones posteriores.

Se las dinastías Wei, Jin meridional y septentrional, vieron un gran desarrollo del género literario, tales como 骈文 [*Piánwén*, textos paralelos], 四色 [*Sìsè*, versos expuestos de cuatro colores], 八音 [*Bāyīn*, versos elaborados con ocho sonidos], 回文 [*Huíwén*, versos palindrómicos] (Luo, 2006: 39). Los investigadores también plantearon los estilos expresivos adecuados correspondientes a cada género literario, por ejemplo, Cao Pi expone que “la esencia de contenido de todos los escritos es común, pero las terminaciones específicas, tales como el género y la forma, son diferentes, de modo que la elegancia es apropiada para el memorial presentado al emperador y la refutación; en las cartas y los argumentos, es más conveniente abordar las razones; los epígrafes y los escritos fúnebres deben ser fácticos; y la poesía y el *Fu* aprecian más la belleza.¹⁰⁵” Desde lo cual, se percibe tanto los estilos retóricos diferentes aplicables para diferentes géneros como la práctica de la retórica en diferentes estilos expresivos. Además, hay un análisis más completo sobre las figuras retóricas, no solo limitadas a la explicación más detallada sobre el uso, sino también con el descubrimiento de las técnicas nuevas¹⁰⁶.

Por lo demás, la dimensión filosófica de la metafísica¹⁰⁷, el estilo literario de las dinastías Wei y Jin y el aspecto budista del budismo esotérico también aportaron una gran influencia a la retórica. La metafísica, como ciencia especulativa, añadió una fuerte dosis de pensamiento filosófico a la retórica de la época (Chen, 2001), cuyo enfoque en las expresiones retóricas y rimas en su forma ha sido de gran valor para la

¹⁰⁵ “夫文本同而未异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”

¹⁰⁶ Yan Zhitui (颜之推, 529-595) en su obra 颜氏家训 [*Yánshì Jiāxùn*, *Instrucciones de la Familia Yan*] resumió y explicó las reglas básicas de 避讳 [*bìhuì*, tabues] destacando que “凡避讳者，皆须得其同训以代换之。[Cualquiera que evite la mención debe ser sustituido por su sinónimo]”. Aparte de eso, criticó la figura “歇后” [*xiēhòu*] que consistía esencialmente en el recurso retórico del “借代 [*jièdài*, metonimia]” y no en el mismo estilo tornado del “歇后语 [*xiēhòuyǔ*, un dicho alegórico en dos partes]” (Luo, 2006: 40).

¹⁰⁷ Es una corriente filosófica que empezó a tomar forma y a hacerse popular durante las dinastías Wei y Jin. Se basa en los pensamientos taoístas de Laozi (老子, 571 a.C.?-471 a.C.?) y Zhuangzi (庄子, 369 a.C.?-286 a.C.?), y se centra en los problemas metafísicos del universo, como el “origen” y la “existencia”.

expresión literaria y para el desarrollo de la teoría retórica. Es decir, “los matices discursivos de la metafísica contribuyeron a elevar el nivel del pensamiento teórico de la retórica y luego promover su desarrollo integral” (Luo, 2006: 41); En cuanto a la influencia que da a la Retórica a la literatura de aquella época, por un lado, desde que la familia Cao¹⁰⁸ tomó el poder, la literatura era muy diferente a la de sus predecesores, llena de sentimientos intensos y generosos con un estilo libre y fresco que aprecia mucho la especialidad y belleza extraordinaria de la forma, como propone Luo Yuan (2006: 42),

La búsqueda de la belleza formal condujo inevitablemente a una diversidad de técnicas retóricas, promoviendo así el desarrollo de la teoría retórica. La autoconciencia de la literatura significa el valor del giro literario por el bien de la literatura, que es también una encarnación del espíritu de la razón. Poner la literatura en su sitio y descartar el peso innecesario favorece el desarrollo duradero de la propia literatura. Del mismo modo, la Retórica puede verse influida en cierta medida por el giro hacia los valores literarios. La objetivación de la retórica le permite desarrollarse bajo los dictados de la autoconciencia. Por supuesto, el enriquecimiento del estilo literario también puede contribuir al desarrollo de la teoría estilística.

Y, por otro lado, el desarrollo de la literatura no se puede separar de la introducción del budismo, ya que en el proceso de traducción de los sutras, el método sánscrito inspiró a la gente a analizar la estructura sonora de la lengua china y llegando a crear el ataque silábico y rima silábica de la lengua china, dando así lugar al 反切 [Fǎnqiè, sistema antiguo de notación fonética de la lengua china]. Así, el desarrollo de la teoría de la fonética y fonología concurrió con el desarrollo de la práctica rítmica poética y, a su vez, al florecimiento de la retórica (*Ibid.*); además del defecto positivo que le da a la Retórica, debido a que las lenguas sánscrita y china tienen inevitablemente estilos y características de expresión diferentes, en el proceso de traducción de las escrituras, es natural comparar y elegir entre las dos expresiones textuales y, por consiguiente, las ideas retóricas exóticas impregnaron lentamente el

¹⁰⁸ Los miembros principales de la Familia Cao se refieren a Cao Cao (曹操, 155-220) y sus hijos Cao Pi (曹丕, 187-226) y Cao Zhi (曹植, 192-232). Estos tres tuvieron grandes logros políticos y literarios, e influyeron mucho en el mundo literario de su época. También fueron representantes de la literatura de Jian'an [建安文学, Jiàn'ān Wénxué], un tipo literario donde los hombres expresan su ambición para construir una carrera exitosa, de ahí viene su nombre conjunto “Tres Cao [三曹, Sān Cáo]”.

pensamiento nacional, aportando una nueva vitalidad a la práctica retórica china.

Las composiciones de la **dinastía Sui** fueron sucedidas casi en totalidad de la preferencia literaria de las dinastías Liang y Chen, con una preferencia por la expresión literaria y pomposa (Zheng, 1984: 90). Para cambiar este fenómeno y rectar las normas de composiciones, Li E (李諤, ?) presentó su propuesta al Emperador Sui de Wen criticando que “se ha convertido en costumbre la competición en la búsqueda de textos bellos y llamativos, sobre todo en las dinastías meridionales de Qi y Liang el problema era mucho más grave¹⁰⁹” y recomendando que en la dinastía Sui es necesario “dejar de lado el viento de la frivolidad y desalentar la ostentación y la hipocresía¹¹⁰”. No obstante, no tuvo el efecto deseado (p. 91) y siguió la pista de la retórica preciosista.

El carácter literario de la retórica en la **dinastía Tang** se vio reforzado en mayor medida. Como la dinastía Tang fue el apogeo de la poesía china, muchos estudios de la retórica de este periodo tenían que ver con los poemas¹¹¹ y por supuesto también estaban disperso en narraciones escritas, explicaciones descriptivas, los prefacios a las antologías, las cartas y las correspondencias, como las dinastías anteriores (Luo, 2006: 61). Hasta la dinastía Tang, la belleza exagerada del *Han Fu* y el énfasis en el ritmo y rimas de las composiciones de las dinastías anteriores echaron raíces en el corazón del campo literario e hicieron que prevaleciera la retórica y la elegancia de los textos. No obstante, la mayoría de los literatos en esta época se oponían a 儷辭 [*Lìcí*, escritura literaria en la que las oraciones o palabras vienen en pareados; frase con construcción paralela] (Zheng, 1984: 95). Han Yu (韩愈, 768-824) formuló que “la retórica debía ser adecuada al tema¹¹²”, “el uso de palabras debían ser adecuadas y la escritura debía

¹⁰⁹ “竞聘文华，遂成风俗。江左齐、梁，其弊弥甚。”，citado en *Libro de Sui* [隋书, *Suí Shū*] y recuperado de <http://guoxue.lishichunqiu.com/shibu/suishu/1601.html> [Consulta: 08/10/2021].

¹¹⁰ “屏黜轻浮，遏止华伪。”，citado en *Libro de Sui* y recuperado de <http://guoxue.lishichunqiu.com/shibu/suishu/1601.html> [Consulta: 08/10/2021].

¹¹¹ Poema o poesía [诗, *Shī*] es un género literario que expresa las ricas emociones del autor en un lenguaje muy condensado y se centra en la vida social. Tiene los criterios escritos en cuanto a las sílabas, rimas y tonos.

¹¹² “辞事相称”，citado en 进撰平淮西碑文表 [Jìn Zhuàn Píng huáixī Bēiwén Biǎo, *Ensayo para la lápida Pinghuaixi*] y recuperado de <https://www.zhonghuashu.com/wiki/%E9%80%B2%E6%92%B0%E5%B9%B3%E6%B7%AE%E8%A5%BF%E7%A2%91%E6%96%87%E8%A1%A8> [Consulta:08/10/2021].

ser fluida¹¹³” y “había que eliminar el uso de palabras obsoletas¹¹⁴”, que se reflejan sus principios retóricos, es decir, el contenido ideológico y la expresión lingüística deben estar en armonía; para conseguir una naturalidad y fluidez, el lenguaje y la entonación deben ser fiel a la realidad y no estar sujetos a las rimas; y el lenguaje debe responder al uso de la época (Zhang, 2013: 62). E incluso el gobierno también ocupaba la misma posición. Li Bai (李白, 701-762) criticó una vez este fenómeno en su poema declarando que “desde el período de Jian’an¹¹⁵ de la dinastía Han, la poesía ha ido por el camino de ser bella, extravagante y no lo suficientemente preciosa. Es una gran suerte para el mundo que nuestra Majestad quiera ahora restaurar la regla pura y sencilla de la antigüedad remota”¹¹⁶.

Esto también demuestra en mayor grado que la prosperidad de la poesía Tang y la rica práctica poética de los poetas propiciaron la independencia y el desarrollo de la retórica poética. Durante este período, aparecieron un gran número de discursos académicos correspondientes, tales como 诗格 [*Shī Gé, Formato y estilo de la poesía*] de Wang Changling (王昌龄, 698-757), 艺文类聚 [*Yì Wén Lèi Jù, Conjunto de las obras literarias*] de Ouyang Xun (欧阳询, 557-641), e incluso en las poesías, entre ellas, las más representativas son las de Du Fu (杜甫, 712-770), de quién se dice que “distinguió y eliminó los malos poemas en forma y contenido, aprendió la elegancia de la poesía clásica, estudió a los antiguos sabios con una mente abierta y todos aquellos que eran buenos para escribir podían ser sus maestros¹¹⁷”.

Además, la teoría retórica en la dinastía Tang también hizo nuevos avances en la dirección de los libros históricos y los tratados literarios. El historiador de la dinastía Tang, Liu Zhiji (刘知几, 661-721) tardó nueve años en escribir la primera

¹¹³ “文从字顺各识职”, citado en 南阳樊绍述墓志铭 [*Nányáng Fán Shàoshù Mùzhì míng, Epitafio de Fan Shaoshu de Nanyang*].

¹¹⁴ “惟陈言之务去”, citado en 答李翊书 [*Dá Lǐ Yì Shū, Respuesta a Li Yi*] y recuperado de <https://www.zhonghuashu.com/wiki/%E7%AD%94%E6%9D%8E%E7%BF%8A%E6%9B%B8> [Consulta: 08/10/2021].

¹¹⁵ Jian’an [建安, *Jiàn’ān*] se refiere al título del reinado del emperador Xian (刘协, Liu Xie) de la dinastía Han. Este período dura desde el año 196 hasta el 219.

¹¹⁶ “自从建安来, 绮丽不足珍。圣代复元古, 垂衣贵清真。”.

¹¹⁷ “别裁伪体亲风雅, 转益多师是汝师。”, citado en 戏为六绝句 [*Xì Wéi Liù Juéjù, Juego de estrofas de seis caracteres*]. Este grupo de poemas consta de seis partes y es esencialmente un resumen de la práctica poética de Du Fu a través del análisis de una serie de cuestiones teóricas en el desarrollo de la poesía Tang.

historiografía sistemática de China 史通 [Shǐ Tōng, *Generalidad de la historiografía*], en la cual se trató la retórica en todos sus aspectos, como las figuras retóricas, la estilística, el estilo, etc, y se destacó la necesidad de la precisión y sencillez como el principio general de la retórica en los libros históricos. Sin embargo, propició la utilización de la lengua actual pero a imitación de la lengua antigua para facilitar la comprensión de las generaciones presentes y futuras; propone un requisito retórico para la textualidad de los libros históricos sosteniendo que los textos deben mantener la coherencia y cohesión; examinó el uso específico de las figuras retóricas en los libros de historia rechazando las 俚辞 [lǐcí, frases paralelas] y 夸张 [kuāzhāng, exageraciones], y abogando por la 避讳 [bìhuì, tabú], 委婉 [wěiwǎn, eufemismo], 比喻 [bǐyù, tropos] y 模拟 [mónǐ, simulación] (Zhang, 2013: 60), toma lo “literario pero no pomposo, sencillo pero no vulgar¹¹⁸” como el nivel más elevado de la retórica.

En la **dinastía Song**, unos literatos siguiendo la propuesta de Han Yu, impulsaron el Movimiento de innovación de la poesía y composición de Song del Norte¹¹⁹ apoyando la recuperación de textos antiguos (ensayos). Wang Anshi (王安石, 1021-1086) argumentó la relación entre la retórica y la escritura en 上人书 [Shàng Rén Shū, *Para las personas*] mencionando que “el texto del que hablamos es necesario que sea útil para la sociedad, mientras que la retórica, así llamada, es como los grabados y pinturas de un recipiente. Si el recipiente está hecho para ser elaborado y magnífico, no tiene que ser necesariamente útil; si es útil, tampoco tiene que ser necesariamente esmerado y ostentoso. En cualquier caso, todo debe basarse en la aplicabilidad y utilidad, con grabados y pinturas como adorno. No ser bien utilizado no es la intención de su creación, sino darle las decoraciones, ¿es su intención? Claro que no. Pero tampoco hay que quitar la decoración, sólo que no se le da prioridad.¹²⁰”

¹¹⁸ “文而不丽，质而非野”.

¹¹⁹ 北宋诗文革新运动 se refiere al movimiento literario revolucionario en la dinastía Song del Norte, tras el movimiento revolucionario de textos antiguos de la dinastía Tang. Se oponía principalmente al estilo literario extravagante representado por el estilo 西昆 [Xī Kūn, un estilo poético con una bella dicción y antítesis ordenada] y abogaba por la renovación de la poesía y la literatura.

¹²⁰ “且所谓文者，务为有补于世而已矣；所谓辞者，犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华，不必适用；诚使适用，亦不必巧且华。要之以适用为本，以刻镂绘画为之容而已。不适用，非所以为器

Efectivamente, existen estudios que tienen opiniones diferentes sobre las expresiones retóricas bellas y complejas, por ejemplo, Wu Chuhou (吴处厚, ?) indicó que “un texto antiguo y sencillo no puede demostrar que no tenga una mala escritura; un escrito con bellas expresiones no significa que no sea una buena redacción¹²¹” argumentando que tener buenas palabras y estructuras paralelas no pueden tomarse como los criterios para juzgar la calidad y sentido de un artículo; Zhou Bida (周必大, 1126-1204) trató el orden entre el tema y retórica y el contenido y la forma señalando que “lo primero es la conveniencia entre el tema y la retórica y, en menor medida, se da prioridad al tema sobre la retórica; lo primero es tener tanto el contenido y la forma y, en menor medida, se da prioridad al contenido sobre la forma¹²²”. Sin embargo, sea cual sea la redacción de composiciones debe ser lógica y transmitir el significado con claridad.

Mientras que en la dinastía Song, a medida que se alcanzó un apogeo de 宋词 [Sòngcí, poesía Song o *ci* de la dinastía Song]¹²³, el desarrollo de la Retórica en este período continuó la tendencia de la dinastía Tang, que además de tratar del tema mediante las obras literarias y poéticas, con el florecimiento de la poesía lírica en esta época, surgió el fenómeno de explorar academias con la poesía Song. Por lo demás, en la dinastía Song aparecieron más monografías y escritos diversos sobre la Retórica, así como las observaciones sobre la retórica de la ficción, tales como 容斋随笔 [Rongzhai Suibi, Ensayo de Rongzhai] y 醉翁谈录 [Zuiweng Tanlu, Los discursos de un borracho] (Luo, 2006: 62). Es digno destacar en este párrafo la importante obra de la Retórica en la dinastía Song, 文则 [Wenze, Estudios de obras escritas] de Chen

也。不为之容，其亦若是乎？否也。然容亦未可已也，勿先之，其可也。” y recuperado de <https://www.zhonghuashu.com/wiki/%E4%B8%8A%E4%BA%BA%E6%9B%B8> [Consulta: 08/10/2021].

¹²¹ “文章纯古，不害其为邪；文章艳丽，亦不害其为正”，citado en 青箱杂记 [Qīngxiāng Zájì, Miscelánea de verde caja] del literato Wu Chuhou de la dinastía Song.

¹²² “事辞称者为先，事胜辞则次之；文质备者为先，质胜文则次之。” citado en 皇朝文鉴序 [Huángcháo Wénjiàn · Xù, Prólogo de poesías de dinastía imperial].

¹²³ *Ci* [词, *cí*] es un tipo de poesía clásica china, originada en la dinastía Tang y plenamente desarrollada en la dinastía Song. La poesía Song [宋词] es un género literario famoso en la antigua China, que floreció en la dinastía Song y marcó el mayor logro de la literatura Song. Se da importancia al paralelismo de la antítesis, la armonía del tono y la consonancia de rimas. Cada poesía cuenta con un 词牌 [cípái, nombre de la melodía] que indica su musicalidad. Y por lo general, se dividen en dos secciones, 上阙 [shàngquè, la superior] y 下阙 [xiàquè, la inferior].

Kui (陈骙, 1128-1203), que marca un hito importante en la historia de la Retórica china y se considera como la primera obra antigua en China dedicada a la retórica de forma más sistemática, incluidas la retórica y género, retórica positiva, retórica negativa¹²⁴, gramática y retórica y el estilo del artículo (Wang, 2001: 469). Se estudiaron las leyes retóricas a partir de análisis de los fenómenos retóricos en un gran número de textos antiguos, como 诗经 [Shījīng, Clásico de poesía], 书经 [Shūjīng, Clásico de historia], 礼记 [Lǐjì, Libro de los Ritos], 易经 [Yìjīng, Libro de las mutaciones], 春秋 [Chūnqiū, Primavera y otoño], 左传 [Zuǒzhuàn, Crónica de Zuo], 老子 [Lǎozǐ, Laozi], 庄子 [Zhuāngzǐ, Zhuangzi], 孟子 [Mèngzǐ, Mengzi], 荀子 [Xúnzǐ, Xunzi], y así consiguió los principios retóricos que propician la naturaleza, precisión y lenguaje popular rechazando el artificio, la oscuridad y el lenguaje arcaico (Li, 2005).

La retórica en las **dinastías Jin y Yuan**, además de estar basada en el discurso literario y poético, tiene una nueva forma de apareamiento, conocida como 元曲 [Yuán Qǔ, dramas misceláneas, canciones literarias y versos populares en la dinastía Yuan]¹²⁵. En esta época, ha surgido una variedad de obras, tales como 淳南遗老集 [HūNán YīLǎo Jí, Colección de adepto antiguo de Hunan] de Wang Ruoxu (王若虚, 1174-1243), donde se apreciaron los textos clásicos y el estilo literario de dinastía Song, que “para que las expresiones retóricas sean precisas, las ideas sean claras y el ímpetu del artículo se emita enteramente, es necesario explorar los orígenes de *Analectas de Confucio* y *Mengzi*, recoger la esencia de escrituras de Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072) y de Su Shi (苏轼, 1037-1101), afinar las composiciones cuidadosamente y contenerlas con normas”¹²⁶; y 修辞鉴衡 [Xiūcí Jiàn Héng, Crítica

¹²⁴ Retórica positiva [积极修辞, *jījí xiūcí*] y retórica negativa [消极修辞, *xiāojí xiūcí*] pertenecen a términos modernos que se plantearon por Chen Wangdao. La primera se refiere a la retórica concreta y vivencial que evoca una determinada imagen concreta en la mente del oyente-lector y se puede dividir en dos subcategorías: las figuras literarias e interés del texto (Chen, 2008: 81). La última es un método retórico que destaca la claridad, fluidez, uniformidad y estabilidad (Chen, 2008: 63). Los detalles se explican más adelante.

¹²⁵ 曲 [*Qu, Qǔ*] es un tipo de verso para cantar, que surgió en las dinastías Song y Jin del Sur y se popularizó en la dinastía Yuan.

¹²⁶ “辞欲其精，意欲其明，势欲其若倾，故必探《语》《孟》之渊源，撷欧、苏之菁英，削以斤斧，约诸准绳。” y recuperado de <https://www.zhonghuadiancang.com/leishuwenji/hunanyilaoji/118297.html> [Consulta: 12/10/2021].

de la retórica] redactado por Wang Gou (王构, 1245-1310) es un libro importante en la dinastía Yuan. Es el primer libro de la historia de China que usa la palabra “retórica” en el título. Se menciona la relación entre la retórica y sentido indicando que “la poesía tiene que ver con la concepción artística y, al mismo tiempo, es necesario perfeccionar cada frase del texto completo y pulir las palabras de cada frase para que así pueda redactarse una poesía¹²⁷” (Wang, 2001: 471). Sin embargo, fue “una de las primeras monografías retóricas” y “no hay una relación directa con nuestra retórica de los métodos de investigación inductivos, comparativos e históricos” (Chen, 2008: 31). Yang Zai (杨载, 1271-1323) de la dinastía Yuan trató la retórica de la poesía:

La poesía tiene seis estilos: magnificencia, tristeza, naturaleza sin adornos, forma primitiva y sencilla con vigor, serenidad y alegría, desenvoltura y comodidad; la poesía tiene cuatro tabúes: el sentido vulgar, la palabra vulgar, el lenguaje vulgar y el encanto vulgar; la poesía tiene diez precauciones: no puede ser difícil de recitar por la gente, ser vieja, podrida y no nueva, no puede ser incoherente y tener textos tan entrelazados, no puede ser demasiado directa y no eufemística, hablar de cosas falsas e irreales, ser demasiado bella sin seriedad, no debe copiar o repetir las ideas de otros, no puede ser inmunda y no fresca, tener textos no puros con frases amontonadas, ser vacilante y débil; la poesía tiene diez dificultades: establecimientos de principios, espíritu, sofisticación y sencillez, valor gallardo, elegancia y magnificencia, tema de asunto, género, tener estilo fuerte y robusto, ser franca, recta y honesta, melancólica y conmovedora¹²⁸.

En general, la gran parte del contenido principal sobre retórica de este periodo continúa las ideas de las dinastías Tang y Song y los resultados son relativamente poco notables, aunque también hay obras muy destacadas.

En las **dinastías Ming y Qing** se alcanzó una prosperidad sin precedentes en la aparición de monografías sobre literatura, poesía y canto, así como registros y manuscritos en los que se exploraban los temas retóricos del género indicados tanto

¹²⁷ “诗以意为主，又须篇中炼句，句中炼字，乃得工耳。”

¹²⁸ “诗之为体有六：曰雄浑，曰悲壮，曰平淡，曰苍古，曰沉着痛快，曰优游不迫。诗之忌有四：曰俗意，曰俗字，曰俗语，曰俗韵。诗之戒有十：曰不可硬碍人口，曰陈烂不新，曰差错不贯串，曰直置不宛转，曰妄诞事不实，曰绮靡不典重，曰蹈袭不识使，曰秽浊不清新，曰砌合不纯粹，曰徘徊而劣弱。诗之为难有十：曰造理，曰精神，曰高古，曰风流，曰典丽，曰质干，曰体裁，曰劲健，曰耿介，曰凄切。”， citado en *诗法家数* [*Shī Fǎ Jiā Shù, Reglas y estilos de la poesía*] y recuperado de <https://www.zhonghuadiancang.com/shicixiqu/shifajishu/36772.html> [Consulta: 12/10/2021].

en la teoría de macro nivel como en la de micro nivel. Además, el florecimiento y bonanza de la ópera tradicional y la novela que reflejaban la vida del pueblo impulsó el desarrollo de la retórica sobre el drama y la novela. Así que, junto con la retórica sobre las composiciones y la poesía, la Retórica avanzó hasta la cima de la antigua China (Zhang, 2013: 64). En esta línea consideramos que, desde estas dinastías, entramos en la **etapa próspera** de la Retórica china.

La Retórica en la **dinastía Ming** tuvo algunos logros muy eminentes. En cuanto al estudio de la retórica en la poesía, *唐音癸鉴* [*Táng Yīn Guǐ Jiàn, Estudio de los sonidos de dinastía Tang*] de Hu Zhenheng (胡震亨, 1569-1645) fue la primera recopilación intergeneracional de materiales retóricos en China (p. 64), donde analizó los cambios en el estilo poético, la técnica 比兴 [*bǐxīng*, metáfora y uso de objetos para atraer el interés] de la poesía, los principios de expresión que deben utilizarse y las ventajas e inconvenientes de palabras, frases, fonología, las coplas, etc. *雅论* [*Yǎ Lùn, Teorías sobre elegancia*] de Fei Jingyu (费经虞, 1599-1671) en su mayor parte trató de las teorías sobre la poesía a través del análisis detallado de las poesías desde el origen, estilo, forma, elaboración, propuesta conjunta [合论, *hélùn*], habilidad y fuerzas dadas [工力, *gōnglì*], tiempos, crítica, justificación y observaciones [品衡, *pǐnhéng*], palabras triviales, temas y citas [题引, *tíyǐn*], acontecimientos y fonología. Su publicación marca que “la Retórica china ha llegado a la etapa de cosecha” (Yuan & Zong, 1995: 207).

En esta etapa también hubo un gran avance en el estudio de retórica en las composiciones. Por ejemplo, aparecieron las primeras monografías de China sobre el estilo literario. *文章辨体* [*Wénzhāng Biàn Tǐ, Discernimiento de estilos de composiciones*] de Wu Na (吴讷, 1372-1457) divide el género literario en cincuenta y siete categorías. Sobre esta base, Xu Shizeng (徐师曾, 1517-1580) escribió *文体明辨* [*Wéntǐ Míngbiàn, La identificación explícita de los estilos literarios*], que amplía los géneros literarios en ciento veintisiete categorías. Además, *文章一贯* [*Wénzhāng Yīguàn, Verdad permanente de las composiciones*] de Gao Qi (高崎) fue una recopilación relevante de importantes materiales retóricos de la dinastía Ming. Se dedicó principalmente a las leyes de la retórica en la composición esforzándose por

conseguir sacar conclusiones sobre otros casos a partir de un solo caso (p. 64). También investigó las técnicas retóricas, siendo lo más destacado la creación del nombre de la figura retórica 引用 [yǐnyòng, cita] (Zheng, 1984: 375), así como el análisis y clasificación de la figura 用典 [yòngdiǎn, uso de acontecimientos y referencias] (Wang, 2001: 475).

El estudio retórico sobre el género novelístico más notable se concentra en la críticas y comentarios sobre *A la orilla del agua*, como las observaciones de Li Zhi (李贽, 1527-1602) y Ye Zhou (叶昼, ?) (Luo, 2006: 63).

Al llegar a la última dinastía de la antigüedad china, la **dinastía Qing**, las teorías y obras sobre retórica se hicieron más abundantes y el enriquecimiento del género en las obras de esta dinastía amplió el campo de la Retórica, profundizó en la teoría retórica y aumentó el estudio de las técnicas y figuras retóricas. En *日知录* [Rì Zhī Lù, *Registro de conocimientos diarios*] de Gu Yanwu (顾炎武, 1613-1682), se indica los postulados retóricos de “claridad” sobre la composición: “el objetivo principal de la retórica no es la claridad sino la simplicidad.¹²⁹” declarando que la sencillez o complicidad del texto debe servir para la claridad. Y en un subtítulo llamado “修辞 [xiūcí, retórica]”, se afirma la importancia de la retórica para un buen artículo.

Los caballeros posteriores, que hablaban de la esencia y principios al comienzo de los estudios, consideraban el ensayo como una habilidad menor y no necesitaban esforzarse. Sin embargo, ¿no dijo Confucio algo así como: “el sentido del artículo es muy profundo y de gran alcance, las palabras son muy literarias y elegantes”? ¿No dijo: “sin los adornos, las palabras no serían difundidas por largo tiempo”? ¿No dijo Zengzi: “Cuando hables, considera más las palabras y el tono de tu voz, y evitarás las groserías y los errores?”. Una vez que han visto que la mayoría de los maestros actuales que se han estudiado los discursos y registros no son buenos en la retórica del lenguaje [...] ¹³⁰ (Yuan & Zong, 1995: 257).

Además, a diferencia del fenómeno literario en aquella época¹³¹, estuvo en contra

¹²⁹ “辞主乎达。不主乎简。”

¹³⁰ “后之君子，於下学之初，即谈性道，乃以文章为小技，而不必用力。然则夫子不曰：“其旨远，其辞文”乎？不曰：“言之无文，行而不远”乎？曾子曰：“出辞气，斯远鄙倍矣。”尝见今讲学先生从语录入门者，多不善于修辞……。”

¹³¹ Zheng Ziyu (1984: 379) clasifica las dinastías Ming y Qing en el “período de restauración a la antigüedad de la Retórica” considerando que la mayoría de los eruditos de este tiempo apreciaban el

de la imitación del estilo antiguo tanto para la composición como la poesía.

Los azotes de los artículos actuales consisten en la imitación. Aunque se ha imitado el estilo de los antiguos tan fielmente, tampoco puede obtener logros del nivel más alto, y mucho menos uno sólo ha ganado los conocimientos superficiales y ha perdido la esencia.

El cambio de la poesía de una época a otra tiene sus razones. Cuando la poesía de una época se ha difundido por mucho tiempo, no se permite que la escriba todo el mundo como lo hizo. Hasta ahora, han pasado casi mil años, todavía se utilizan las palabras arcaicas de los antiguos imitándolas en su totalidad. ¿Es correcto componer poesía de esta manera?¹³² (p. 258).

A pesar de eso, los puntos de vista apoyados la imitación del estilo antiguo siguen siendo muy populares. Yao Nai (姚鼐, 1732-1815) cuestionó que “si no imita a las composiciones, ¿cómo puede evolucionar y cambiar?¹³³” (Yao, 2014: 69). También existen algunas observaciones muy extremas: Wang Shizhen (王世贞, 1534-1601) al hablar de la retórica defendió que cada palabra y cada sonido debían referirse a los antiguos y “no podía optar por las propias opiniones en lo más mínimo¹³⁴” (Zheng, 1984: 384). En cuanto a los estilos antiguos que se emulan, también tienen diferentes opiniones, tales como Ruan Yuan (阮元, 1764-1849), partidario de la imitación del estilo de *Pianwen* señalando en *Wen Yan Shuo* [Wén Yán Shuō, *Habla de Wenyan*] que “para redactar las composiciones, es necesario armonizar los tonos para conseguir la rima y utilizar la retórica para difundir por largo tiempo”. (p. 383)¹³⁵. Liu Dakui (刘大櫟, 1698-1779) se pronunció por imitar el sentido de los antiguos sin exportar del todo su expresión en su obra *Lun Wen Ou Ji*, [Unos apuntes sobre las composiciones].

En general, la palabra es algo que cambia constantemente, así que ¿cómo no va a ser vista como algo pasado si sigue el mismo de siempre sin ninguna innovación creativa? Aunque se mantiene el sentido antiguo, durante la redacción, el texto debe ser remodelado. No hay

estilo arcaico al tratar de la retórica y creyendo que la Retórica en la dinastía Qing dio preferencia a la simulación de formas retóricas antiguas y de la escritura en chino literario clásico.

¹³² “近代文章之病，全在摹仿，即使逼肖古人，已非极诣，况遗其神理而得其皮毛者乎？”y “诗之所以代变，有不得不变者。一代之文，沿袭已久，不容人人皆道此语。今且数千百年矣而犹取古人之陈言一一而摹仿之，以是为诗，可乎？”.

¹³³ “文不经摹仿，亦安能脱化！”.

¹³⁴ “不得丝毫以己意为焉。”.

¹³⁵ “为文章者不务谐音以成韵，修辞以达远……”.

que utilizarlos directamente de los antiguos¹³⁶ (p. 386).

Durante la dinastía Qing, el desarrollo de *qu* también alcanzó un nivel de prosperidad sin precedentes, y su arte retórico y su estilo son muy característicos¹³⁷. En este periodo se publicaron gran cantidad de obras y el *闲情偶寄* [*Xiánqíng Ōu Jì*, *Registros esporádicos en ocios*] de Li Yu (李渔, 1611-1680), donde propuso su principio retórico de la ópera: dar prioridad a la sencillez y claridad [贵显浅, *guì xiǎnqiǎn*], dar importancia al estilo y espíritu legendario [重机趣, *zhòng jīqù*], prohibir las palabras vacías y superficiales [戒浮泛, *Jiè fúfàn*] y evitar amontonar las citas [忌填塞, *jì tiánsè*] refleja plenamente el nivel más alto de la teoría retórica de la ópera en la antigüedad china (Yuan & Zong, 1995: 266).

La retórica sobre la poesía también se ha desarrollado como nunca antes y en este período se publicaron muchos libros pertinentes, tales como *姜斋诗话* [*Jiāngzhāi Shīhuà*, *Jiangzhai habla de la poesía*] de Wang Fuzhi (王夫之, 1619-1692), *随园诗话* [*Suíyuán Shīhuà*, *Suiyuan habla de la poesía*] de Yuan Mei (袁枚, 1716-1798), *填词杂说* [*Tiáncí Záshuō*, *Dichos misceláneos de componer poema con melodía de cǐ*] de Shen Qian (沈谦, 1620-1670), *原诗* [*Yuánshī*] de Ye Xie (叶燮, 1627-1703), etc. Además, surgieron los materiales de consulta sobre la retórica, como *分类字锦* [*Fēnlèi Zì Jīn*, *Clasificación de palabras*] y la crítica de novelas en la dinastía Qing se convirtió en una forma peculiar del discurso retórico chino, como Jin Shengtan (金圣叹, 1608-1661) con su crítica *A la orilla de la Agua*, Mao Zonggang (毛宗岗, 1632-1709) con su crítica a *Romance de los tres reinos*, Zhang Zhupo con su crítica a *Jin Ping Mei*, Zhiyanzhai (脂砚斋) con su crítica a *Sueño en el pabellón rojo* (Luo, 2006: 63).

Por demás, la Retórica de la dinastía Qing, heredada de las tradiciones de sus predecesores, entró en un nuevo periodo tras las Guerras del Opio. En particular, los últimos años de la dinastía Qing pertenecen a una etapa de transición desde la retórica del chino antiguo como objeto de estudio hasta la retórica del chino moderno como

¹³⁶ “大约文字是日新之物，若陈陈相因，安得不目为臭腐；原本古人意义，到行文时，却须重加铸造，一样语言，不可便直用古人。”

¹³⁷ Las características retóricas específicas de la *qu* se explicarán detalladamente en 6.2.2.

objeto de estudio. En este período, el estudio de las lenguas en China comenzó a cambiar de la filología tradicional a la lingüística moderna a medida de “la transmisión hacia el este de las ciencias occidentales¹³⁸” (Ma, 2020: 28). La importación de las nuevas culturas llevó la vitalidad a la Retórica china. El primer libro dedicado en el sistema gramatical completamente en China, *马氏文通* [Ma Shi Wen Tong, Principios básicos para escribir de Sr. Ma] escrito por Ma Jianzhong (马建忠, 1845-1900), estudió la gramática china mediante la fusión de métodos teóricos tradicionales chinos y extranjeros. Sin embargo, el libro no se limita sólo al estudio gramatical, sino que presentó un criterio muy juicioso a la retórica, como indica Lü Shuxiang (吕叔湘, 1904-1998) en el prólogo,

La Gramática y la Retórica son ciencias adyacentes. A la ciencia le favorece separar la gramática y la retórica; a la enseñanza de la composición le interesa vincular la gramática y la retórica. Esta última es una antigua tradición china y ha sido defendida por muchos estudiosos en los últimos tiempos, y en este asunto se puede considerar que Wen Tong logra entrelazar lo que procede con lo que le sigue¹³⁹ (Lv, 2010 [1980]).

Los literatos en esta etapa, representados por Liang Qichao (梁启超, 1873-1929), quien llevó al campo académico a aplicar el “nuevo estilo [新文体, *Xīn Wéntǐ*]”, así como a impulsar la “revolución en la poesía”, “revolución en la literatura” y “revolución en la ficción” hicieron una importante contribución a la transformación histórica de la lengua china y al desarrollo del pensamiento retórico chino.

Por último, a pesar de que en la etapa antigua nunca ha constituido una disciplina independiente debido a razones políticas, económicas y culturales, siempre se ha registrado en las obras clásicas, trabajos misceláneos, diversos géneros literarios, la crítica literaria, la práctica de composiciones, etc. Y a lo largo de los cambios de dinastía, “la Retórica china ha evolucionado de un enfoque predominantemente oral a

¹³⁸ La transmisión hacia el este de las ciencias occidentales [西学东渐, *xī xué dōng jiàn*] fue un término histórico refiriéndose al proceso histórico de difusión del pensamiento académico moderno occidental en China. En palabras concretas, suele referirse a la introducción de ideas occidentales procedentes de Europa y de algunas de las antiguas colonias británicas durante el final de la dinastía Míng y principios de la Qing, y el final de la dinastía Qing.

¹³⁹ “语法和修辞是邻近的科学。把语法和修辞分开，有利于科学的发展；把语法和修辞打通，有利于作文的教学。后者是中国的古老传统，也是晚近许多学者所倡导，在这件事情上，《文通》可算是有承先启后之功。”

uno prevalentemente escrito, del estudio misceláneo a la investigación literaria” (Luo, 2006: 64). Y con la inspiración del pensamiento académico y de los métodos de investigación occidentales, la Retórica china se abrió a una nueva puerta para su desarrollo, dando el primer paso hacia la transformación de la retórica clásica en retórica moderna (Ma, 2020: 29).

El **brote de la Retórica china moderna** comenzó a finales de la dinastía Qing. Cabe recordar que, aunque desde la dinastía Ming los misioneros occidentales habían aportado diversas novedades y teorías que abrieron los ojos de los chinos, hasta finales de la dinastía Qing, bajo la realidad de grandes fuerzas externas y la debilidad interna, el sistema tradicional chino de conocimiento se derrumbó y no pudo dar cabida a las nuevas disciplinas de conocimiento que estaban surgiendo. Con el derrocamiento del gobierno Qing en 1912, el régimen feudal de China que había durado 2.000 años llegó a su fin.

Las culturas extranjeras aportaron nuevas ideas que sirvieron de base para el enriquecimiento y la reforma de la Retórica china, impulsando el cambio académico de la antigüedad a la modernidad. Sin embargo, la situación en China no era buena debido a la intensificación de la invasión militar más fuerte, el control económico más estricto y la importación cultural más intensa por parte de las potencias occidentales. De este modo, la corriente del aprendizaje al occidente sigue tomando la fuerza, lo cual resulta el desencadenamiento de una nueva ola cultural en China, que comenzó a finales de la dinastía Qing y continuó hasta el Movimiento del Cuatro de Mayo. Y desde este movimiento, se ha entrado en la **etapa revolucionaria** de la Retórica, cuando la Retórica china, al igual que otras disciplinas, floreció y se convirtió en una disciplina independiente.

La razón por la que llamamos a esta fase la “etapa revolucionaria” radica en que, durante este periodo, los cambios conceptuales en varios campos fueron excepcionalmente activos y aparecieron muchos pensamientos revolucionarios, que impulsaron la publicación de trabajos científicos sobre la retórica. El estudio de la Retórica en este periodo tenía dos tendencias distintas: la nueva, que aprecia la imitación de la Retórica occidental y japonesa, y la antigua, cuyo trabajo consiste en

la edición y registro de las expresiones retóricas de los antecedentes (Wang, 2001: 477). La primera fue el resultado inevitable del ímpetu de los tiempos. Los intelectuales patrióticos estudiaron los nuevos conocimientos y buscaron la manera de salvar al país y al pueblo. Con la introducción de nuevas doctrinas, la Retórica extranjera se importó en China. Las primeras obras relevantes fueron 文字发凡·修辞 [Wénzì Fāfán Xiūcí, *Introducción de palabras: Retórica*] de Long Bochun (龙伯纯) y 修辞学教科书 [Xiūcíxué Jiàokēshū, *Material didáctico de Retórica*] de Tang Zhenchang (汤振常), que se publicaron en 1905. Ambos imitaron obras retóricas japonesas, la anterior se basó en 新美辞学 [Xīn Měicíxué, *Shinbijigaku*] del famoso retórico japonés 島村抱月 (Hogetsu Shimamura, 1871-1918), mientras que la posterior combinó las ideas de varios retóricos japoneses¹⁴⁰. Más tarde, 修辞学 [Xiūcíxué, *Retórica*] de Wang Yi (王易, 1889-1956) publicado en 1926, fue la primera obra que llevaba la palabra “retórica” como título y que habló realmente de la Retórica en el texto. Este libro también escogió materiales enteramente de 新美辞学 [Shinbijigaku] (Zheng, 1984: 493) y clasificó la Retórica en los sistemas estéticos (Ma, 2020: 49). Además, apareció un gran número de obras sobre retórica que imitaban los trabajos británicos y americanos. Entre ellos, el más representativo es 修辞格 [Xiūcígé, *Figuras retóricas*] de Tang Yue (唐钺, 1891-1987), calificado por muchos estudiosos como la primera obra que explica explícitamente la Retórica y considerado como el punto de partida de la Retórica moderna en China, remedó las estructuras de *English Grammar Series* redactado por John Collinson Nesfield (Ma, 2020: 46) y *Expressive English* de James Champlin Fernald (Wang, 2001: 477) sin ignorar al mismo tiempo las características del chino y las ideas retóricas chinas. El Sr. Tang también fue la primera persona que tradujo *figure of rhetoric* como “修辞格” y se le define por primera vez en chino en la obra antes mencionada que “se llama como figura retórica a toda gramática en la que se utiliza una variante en lugar del tono habitual para aumentar o definir todos los efectos de una palabra o frase en la

¹⁴⁰ En la Introducción [叙言, *xùyán*] se mencionó que “se tomó la Retórica de 武島又次之 como modelo y a la vez analizó las ideas de otros de referencia” (Yuan & Zong, 1995: 322).

literatura y la lengua.¹⁴¹” (Tang, 1923:1).

Con respecto a la segunda, los investigadores reunieron las doctrinas retóricas antiguas y los ejemplos antiguos. Uno de los trabajos más ilustrativos fue *中国修辞学研究法* [*Zhōngguó Xiūcíxué Yánjiūfǎ, Método de investigación de la retórica china*] de Zheng Dian (郑奠, 1896- 1968), que fue de los materiales de enseñanza que utilizó cuando dio clases en la Universidad de Beijing en los años veinte con el objetivo de resistir el fenómeno popular de los estudios retóricos occidentales y japoneses en aquel momento. De ahí, se puede ver las pistas de debate entre las dos sentencias. Y por supuesto, esta opinión fue aceptada y afirmada por muchos estudiosos chinos. En la introducción de la obra *中国修辞学* [*Zhōngguó Xiūcíxué, Retórica de China*], Yang Shuda (杨树达, 1885-1956) expresó la misma idea preguntando que “en China, desde la antigüedad, la expresión escrita ha sido siempre una prioridad para gobernar un estado, por lo que ¿no es mentira decir que el arte de la retórica en China tiene el mismo origen que el europeo?¹⁴²” y esperando que los posteriores pudieran tener orgullo nacional sin adular las culturas extranjeras (Yang, 1954: 1).

Además, cabe destacar que en esta etapa la revolución del estilo antiguo al estilo nuevo, es decir, de escritura en chino literario clásico a escritura vernácula, impulsó el desarrollo de la Retórica en la lengua vernácula después de una discusión candente en toda el área académica de la posibilidad, manera y futuro de retoricar esta lengua. En el apartado anterior, hemos mencionado que a finales de dinastía Qing, Liang Qichao y otros intelectuales jóvenes propusieron el “nuevo estilo literario”, lo cual en cierta medida había sacudido los cimientos del lenguaje clásico y más tarde, con motivo del establecimiento de la República de China y el surgimiento del Movimiento de la Nueva Cultura¹⁴³, se presentó el ascenso del nivel de la escritura vernácula y estalló en este momento el Movimiento de la Escritura Vernácula. Así el ámbito de los

¹⁴¹ “凡语文中因要增大或者确定词句所有的效力，不用通常语气而用变格的语法，这种地方叫做修辞格。”

¹⁴² “况在华夏，自古以来，治国都崇尚文辞，而谓其修辞之术与欧洲为一源，不亦诬乎？”

¹⁴³ Movimiento de la Nueva Cultura [新文化运动, *Xīn wénhuà yùndòng*] fue un movimiento de liberación ideológica contra el feudalismo y a favor de la democracia y la ciencia, iniciado por algunos intelectuales avanzados en China a principios del siglo XX.

estudios retóricos chinos se ha ampliado de la lengua clásica a la vernácula. En el epílogo de *国语修辞学* [*Guóyǔ Xiūcíxué, Retórica de la lengua nacional*], se explica las características del estilo literario nuevo destacando su propiedad retórica,

El estilo literario nuevo tiene sus raíces en la Retórica europea, pero en China fue fundado por el Sr. Liang Qichao y fue completado por el Sr. Hu Shih cuando construyó la nueva literatura. Los puntos principales del nuevo estilo son tres: 1) se dirige al lector flotante y no sigue los métodos establecidos de los antiguos; 2) se tomó la claridad y detalle como el principio no aplicando la métrica clásica; 3) se divide en párrafos, sin adoptar los estilos de capítulos de los antiguos (Yuan & Zong, 1995: 382).

De este modo, en esta etapa se ha dado al público un gran número de trabajos retóricos en lengua vernácula, tales como *修辞学与语体文* [*Xiūcí Xué Yǔ Yǔtǐwén, Retórica y escritura en lengua vernácula*] de Lu Dianyang (陆殿扬, 1891 — 1972), *修辞学讲义* [*Xiūcíxué Jiǎngyì, Materiales didácticos de Retórica*] de Dong Lu'an (董鲁安, 1896-1953), *中国修辞学* [*Zhōngguó Xiūcíxué, Retórica de China*] y *现代汉语修辞学* [*Xiàndài Hànyǔ Xiūcíxué, Retórica china moderna*] de Zhang Gong (张弓, 1899-1983), *新著修辞学* [*Xīn Zhù Xiūcíxué, Nuevo libro sobre Retórica*] de Chen Jiebai (陈介白, 1902-1978). Se puede decir que la investigación pionera de la retórica vernácula ha contribuido positivamente a la modernización de la Retórica china y de la enseñanza de la Retórica (Ma, 2020: 50).

Tras una larga transición desde la construcción sistemática de la teoría retórica tradicional hasta la imitación e innovación de las ideas occidentales, desde la popularidad de la lengua clásica a la lengua vernácula, la Retórica china moderna, representada por la publicación de *修辞学发凡* [*Xiūcíxué Fāfán, Introducción a la Retórica*] de Chen Wangdao (陈望道, 1891-1977)¹⁴⁴ en 1932, se estableció finalmente como una disciplina independiente del ámbito de la crítica literaria.

No obstante, en la China continental, durante el año 1966 y el 1977, la Retórica entró en la **etapa silenciosa** debido al movimiento de la Revolución Cultural¹⁴⁵. En

¹⁴⁴ Chen Wangdao fue un famoso pensador chino moderno, activista social, educador, lingüista y escritor. Y trabajó como el presidente de la Universidad de Fudan y vicepresidente del Comité Central de la Liga Democrática de China.

¹⁴⁵ Revolución Cultural [文化大革命, *Wénhuà dà Gémìng*] fue una revolución política en la China continental desde el 1966 hasta el 1976 con el objetivo inicial de impedir la restauración del

esta etapa, la preparación de muchas obras estuvo interrumpida, tal como la obra 古汉语修辞学论文集 [*Hànyǔ Xiūcíxué Lùnwén Jí, Ensayos de retórica del chino antiguo*] la cual fue una suerte que el autor lo conservara para que pudiera ser visto por todos después de la Revolución Cultural (Zhou, 1979). Pero en sentido estricto, el desarrollo de la Retórica en este período no se detuvo por completo. Aun cuando durante esta etapa, el número de las obras se vio reducido y hubo pocos logros teóricos, también aparecieron varios libros y materiales didácticos, principalmente escritos por universitarios, para circular los conocimientos generales de la retórica.

Además, bajo esta situación, el lenguaje y su uso son diferentes en muchos aspectos que el pasado: el primero es el uso extensivo e incontrolado de algunos recursos y figuras retóricas, sobre todo 引用 [*yǐnyòng, cita*]. Las citas de palabras de Mao Zedong se convirtieron en la tendencia de esta etapa. Aunque hay algunas que se adaptaron al contexto y al tema, muchos eran de “seguir a la multitud”, y algunas ni siquiera tenían nada que ver con el tema o contexto. Existía el desequilibrio de retórica, resultado del uso extensivo y repetitivo de una expresión retórica específica y el desarrollo atrofiado de muchas expresiones (Diao, 2009: 89-90); el segundo es la desviación negativa del efecto retórico. La actividad retórica es una actividad de comunicación verbal. Tanto en la antigüedad como en la modernidad, la sinceridad y la autenticidad son principios fundamentales para una comunicación ordenada. Pero muchas expresiones en la Revolución Cultural son vanas, exageradas e insustanciales, y el discurso de las personas que se desvía a menudo de ciertas reglas del mundo lingüístico lleva efectos indeseables (Nie, 2003: 78-79); el último es el cambio de representación en este período en la literatura, es decir, los campesinos, obreros y soldados han llegado a ser el nuevo sujeto del discurso y a la vez el discurso colectivo fue adoptado para la construcción de un género literario acorde con las necesidades ideológicas de la época. Se ha afirmado este tipo de estrategia retórica que “es un fenómeno especial de la ausencia de sujetos discursivos a lo largo de la historia

capitalismo y buscar una vía propia para la construcción del socialismo. Más tarde se consideró un movimiento de agitación civil, iniciado erróneamente por los dirigentes y explotado por grupos contrarrevolucionarios, que trajo consigo un grave desastre para el Partido, el país y el pueblo (El Consejo de Estado, 24 de agosto de 2009).

literaria nacional e internacional, aunque bloqueó la posible presencia libre de los sujetos discursivos en términos de significación estética” (Tan, 2003: 59).

No obstante, el resto del mundo no se ha visto afectado por esto, sino que se ha visto favorecido por el desarrollo de las ciencias naturales y sociales a escala mundial y los estudiosos taiwaneses publicaron varias obras retóricas destacadas en esta etapa. Por ejemplo, *字句锻造法* [*Zìjù Duànzào Fǎ, Método de forja de palabras y frases*] de Huang Yongwu (黄永武, 1936-), publicado en 1969, era una obra representante de retórica en Taiwán. A diferencia de los otros trabajos, además de explicar los ejemplos retóricos con la poesía y comentario de la antigüedad, construyó el sistema retórico por medio de los métodos de forjar las frases y pulir las palabras, como decía en el prefacio de la edición actualizada en el año 1986,

la época tiende a ser más democrática y abierta, y las disputas entre bocas y orejas son cada vez más frecuentes. ¿Cómo se hace un discurso, en medio de una cacofonía de voces, tan sencillo y conmovedor que no se olvide? El conocimiento se difunde y la información se explota, ¿cómo se consigue que un escrito salga de una montaña de impresiones a ser potente, perpetuo y refrescante? Esto es lo que todos esperamos y lo que la Retórica pretende conseguir. De hecho, en un párrafo, para ser vigoroso todo gira en torno a unas pocas frases concisas y penetrantes; una bella frase, para obtener una nueva perspectiva perspicaz, todo depende de uno o dos caracteres. Esta es la razón original por la que quiero intentar escribir *Método de forja de palabras y frases* (Zong & Wu, 2007: 353).

El investigador Huang Qingxuan (黄庆萱, 1932-) publicó su obra *修辞学* [*Retórica*] en el año 1975, provocando una sensación en el campo retórica de Taiwán, “cuyo nacimiento marca el comienzo de la atención de los círculos del chino lingüístico en Taiwán hacia el fenómeno retórico del chino moderno” cambiando la atmósfera de que “el eje central de la mayoría de los estudios es arreglar las historias y culturas académicas nacionales” (Sun, 1983: 36). La característica principal de este libro es que se trata la figura retórica de una manera detallada e innovadora, es decir, además de definir y dar ejemplos de ella, también se centra en su base teórica y en particular se da ejemplos con obras modernas, así como el lenguaje coloquial, títulos de noticias y publicaciones (Zong & Wu, 2007: 364-366). Se puede decir que es una obra única y peculiar entre muchos trabajos retóricos.

Además, cabe señalar que en Hong Kong en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX casi no aparecieron logros académicos relacionados con la retórica, y hasta finales de la década de los setenta se publicaron dos libros sobre Retórica elaborados por Tan Quanji (谭全基). Similar a la situación en Hong Kong, el estudio teórico sobre la Retórica en Macao comenzó relativamente más tarde y las investigaciones relacionadas no aparecieron hasta después de los años ochenta (Zong & Wu, 2007: 352).

Tras un periodo de silencio, la Retórica china moderna ha entrado en una **fase de recuperación**. Dado que la Revolución Cultural fue tan devastadora, los primeros años tras el fin de la Revolución todo fue principalmente trabajo de restauración y el pleno auge de la retórica china comenzó en 1980 (Gao, 2007: 436). La urgente necesidad de educación científica, acompañada de un entorno sociocultural cada vez más liberal, ha intensificado un renacimiento retórico para la mejor comunicación social y una preferible enseñanza de todos niveles de educación. Aún más, bajo la influencia de la Reforma y la Apertura de China y el levantamiento de la prohibición cultural, hubo una afluencia de la cultura occidental a China y un aumento de los intercambios internacionales, así que la investigación retórica ha mostrado una tendencia a la diversificación y muchos estudiosos han reflexionado sobre la Retórica china moderna, la cual recibió el impacto de la cultura occidental a principios del siglo XX, como comentó Wen Kexue (2006:43),

No fue hasta finales del siglo XX que el estudio de la Retórica china se amplió para incluir el estudio de la comunicación verbal, y la perspectiva de la retórica cambió del emisor a los dos lados de la comunicación enfatizando el receptor. Por tanto, la Retórica china está verdaderamente en línea con la retórica occidental moderna, centrándose en la audiencia y destacando los propósitos persuasivos.

Dentro de un entorno internacional y nacional favorable, así como el apoyo popular y del gobierno, el 7 de diciembre de 1980, en Wuhan se creó formalmente la Sociedad de Retórica China, la cual fue la segunda sociedad académica establecida en la lingüística china tras la Revolución Cultural, después de la Sociedad Lingüística China. Poco a poco, se han celebrado conferencias relacionadas con la retórica, las

revistas y las actas han empezado a editarse y publicarse gradualmente. Además, la retórica se ha introducido en las aulas de una forma más científica y sistemática, desde los libros de texto de primaria y secundaria hasta los cursos de lengua china de nivel universitario, en los que se ha añadido la lingüística y la retórica a los materiales didácticos. E incluso a finales de la década de 1980, muchas universidades ya ofrecían cursos de maestría en retórica y hasta en 1991, se creó el Fondo del Premio Chen Wangdao de Retórica para recompensar a los académicos que han hecho contribuciones destacadas al estudio de la Retórica, cuyo establecimiento ha aumentado considerablemente el entusiasmo por la investigación retórica. De esta manera, durante este período se plantearon y debatieron ampliamente un gran número de cuestiones sobre la Retórica, centrándose en tres áreas principales: las connotaciones conceptuales de la Retórica, las extensiones conceptuales de la Retórica y los métodos de investigación de la Retórica (Gao, 2007: 443).

El fuerte ambiente académico ha acelerado el desarrollo de la Retórica, lo que ha dado lugar a importantes logros en muchos ámbitos:

- 1) La teoría de la retórica se ha profundizado y los sistemas retóricos siguen mejorando. Los académicos están estudiando sus propias teorías y llevando adelante las ideas de famosos eruditos de la retórica, al tiempo que se inspiran en conocimientos teóricos extranjeros. El estudio combinado de la retórica china y occidental es cada día más extendido y perfeccionado;
- 2) Se ha intensificado el estudio de la historia tanto de la retórica china como de la occidental y han aparecido muchas obras correspondientes, como *汉语修辞学史纲* [*Hànyǔ Xiūcíxué Shǐgāng, Estudio de la historia de la Retórica del chino*] de Yi Pu (易蒲) y Li Jinling (李金苓), *汉语修辞学史* [*Hànyǔ Xiūcíxué Shǐ, Historia de la Retórica del chino*] de Yuan Hui (袁辉) y Zong Tinghu (宗廷虎), *中国修辞学史* [*Zhōngguó Xiūcíxué Shǐ, Historia general de la Retórica de China*] de Zhou Zhenfu (周振甫, 1911-2000);
- 3) El nivel de enseñanza de la Retórica moderna se ha mejorado enormemente, aunque todavía quedan muchas carencias. Los logros extraordinarios consisten en que se ha formado un importante equipo de investigación y enseñanza de la retórica (Chen,

2014: 507), el contenido de la enseñanza ha recibido los resultados de la investigación retórica actual y se actualiza constantemente con su desarrollo y, además de dar instrucciones en los materiales, también prestan atención a la aplicación y práctica de la Retórica en situaciones específicas (Ma, 2020: 225).

4) Existe un desarrollo avanzado y una amplia aplicación de la retórica en el ámbito de la lingüística. Más concretamente, la investigación sobre las figuras retóricas, los dispositivos retóricos, la retórica fonológica, el refinamiento de las palabras, la elección de frases y la retórica textual ha obtenido un resultado notable, así como el estudio en los aspectos estilísticos y los contextuales. Por otro lado, la comunicación lingüística, tal como las construcciones del discurso, y los estudios retóricos están cada día más relacionados. A principios del siglo XXI, los retóricos como Hu Fanzhu (胡范铸, 1955-) y Liu Dawei (刘大为) sistematizaron y teorizaron la relación entre la Retórica y la Pragmática planteando una nueva visión retórica según la cual “la retórica es el uso del lenguaje cuyo acto es el acto del habla, y la Retórica es una disciplina especializada en el estudio del uso del lenguaje” (Xu, 2012: 17).

5) El estudio interdisciplinario de la Retórica también ha avanzado de forma desmedida y la investigación se extiende en una variedad de disciplinas, que además de las disciplinas vecinas, tal como la literatura, la estética y la filosofía, también penetra en la política, la jurídica, la publicidad, la psicología, la sociología, la ética e incluso las ciencias naturales;

6) Para promover la ciencia de la retórica y dar nueva vitalidad a la Retórica china, la investigación sobre Retórica no solo se limita al campo de la lingüística, sino que también se extiende a los campos de la cultura, la filosofía, la estética, etc. Cabe destacar 广义修辞学 [*Guǎngyì Xiūcíxué*, Retórica en sentido amplio], propuesta por Tan Xuechun (谭学纯) e inspirada en las teorías occidentales que preconiza “la exploración de nuevos caminos de la Retórica de una forma más amplia de la sociedad, las humanidades, la mente e incluso la existencia natural rompiendo la noción de primacía lingüística conscientemente y alejándose de las ideas de técnicas puras” (Luo, 2006: 133-134). Por otro lado, algunos estudiosos creen que el renacimiento de la retórica sólo puede lograrse combinándola con la cultura china y

tratando de seguir su propio camino con sus propias características, los concretos los hablaremos en el siguiente capítulo. Así se puede ver la actualización de los conceptos retóricos según el desarrollo de los tiempos.

3.2 Breve introducción de la Retórica occidental

La palabra retórica, proveniente del latín *rhetorica* y a su vez del griego *ρητορικη* (*rētorikē*), está compuesta por el verbo *eirol/ εἶπω*, (yo hablo) y el sufijo *tor/ -τωρ* (agente) y es un arte y una ciencia que implica tanto la teoría como la práctica. Como se define en la DRAE (11 de 2021), cuando se utiliza como sustantivo, se refiere al “arte de decir bien, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover” y a la “teoría de la composición literaria y de la expresión hablada”, a la vez se le da connotaciones despectivas: “uso impropio o intempestivo de la retórica” y “sofisterías o razones irrelevantes”. Lo mismo ocurre cuando se la utiliza como adjetivo. No obstante, y sea como sea, la evolución del significado de una palabra hasta nuestros días está estrechamente ligada a su nacimiento y desarrollo, resultado de la política y cultura de las épocas que han transcurrido. A continuación, vamos a explorar juntos su origen, su historia y las figuras importantes que han impulsado o disminuido sus valores.

1) Nacimiento de la Retórica occidental y su desarrollo en Grecia antigua

Según los historiadores, la retórica nació como un tipo de arte en Siracusa, Sicilia, a mediados del siglo V a.C., donde tuvo lugar una revolución y una agitación política que provocó cambios masivos en la propiedad y la gente tuvo que defender sus derechos en los tribunales. Por otra parte, el derrocamiento de la oligarquía y el establecimiento de un sistema democrático que tomaron el ateniense como modelo, permitieron a los ciudadanos elegir a sus representantes cívicos para participar en la discusión y decisión de diversos asuntos de interés público (Liu, 2018: 23). Ante esta acuciante necesidad social, Corax, junto con su discípulo Tisias, redactó el primer manual sobre cómo expresar las ideas en los tribunales y en la asamblea política, cuya teoría estaba basada en *eikós* o “probabilidad”.

Su preceptiva se apoyaba en el principio siguiente: lo que *parece verdad* cuenta mucho más que lo que *es verdad*; de ahí la búsqueda sistemática de las pruebas y el estudio de técnicas adecuadas para demostrar la verosimilitud de una tesis (Mortara Garavelli, 1991: 18).

Se puede afirmar que las teorías que expusieron y su elaboración de la estructura de los discursos en los tribunales sentaron una sólida base teórica para el desarrollo de la retórica. Su estudio analítico pionero del género discursivo formal preparó el camino para las posteriores teorías de la oratoria. Sin embargo, se considera a Empédocles de Agrigento como el verdadero fundador de la retórica debido a que simultáneamente, también en Sicilia, apareció otro tipo de retórica, llamada psicagógica o “conductora de almas”.

Este *arte* no se proponía convencer mediante una demostración técnicamente rigurosa, sino que pretendía conmover, apoyándose en esa atracción irresistible que las palabras, cuando se emplean con habilidad, ejercen sobre los oyentes. La Retórica psicagógica intentaba provocar, más que una adhesión racional, una reacción emotiva, una *comunidad*. Aconseja varios procedimientos para conseguir tales efectos como, por ejemplo, la ‘antítesis’ relacionada con la teoría pitagórica de los contrarios, y la «politropía», o capacidad de encontrar diferentes modelos de discurso para los distintos tipos de auditorio (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 19).

Más tarde, Tisias llevó este sistema a la Grecia metropolitana (Albaladejo, 1991: 24), provocando así la fiebre de la elocuencia, y estos elocuentes que se ocupaban de las técnicas de persuasión, reflexionaban sobre los éxitos y fracasos de la práctica de la oratoria y dirigían las clases en la ciudad fueron llamados sofistas, aunque esta palabra se utilizaba originalmente para referirse a cualquier persona destacada en alguna clase de actividad (Nues Campillo, 1976: 67). Protágoras de Abdera y Gorgias de Lentini, junto con otros sofistas como Isócrates, Hipias de Elide, Prodicus de Ceos, Trasímaco de Calcedón, Antifón, etc, lograron muchos grandes éxitos.

Los sofistas fueron los hombres cultos de la Grecia de entonces y los propagadores de la cultura. [...] Los sofistas, que no son sabios ni hombres científicos, sino los maestros cultos del manejo del pensamiento, prueban lo que afirman y llenan de asombro a los griegos porque saben probarlo todo, como suele decirse. Los sofistas tenían respuesta para toda pregunta y puntos de vista generales para todos los intereses de contenido político y religioso; el ulterior desarrollo consistió en probarlo todo, en descubrir en todo un lado justificable (Hegel, 2016: 722).

Además, cabe mencionar aquí las ideas renovadoras planteadas por Protágoras de Abdera: las *antilogías*, el *homo mensura* y *hacer fuerte el argumento débil* (Cadavid Ramírez, 2014: 50), especialmente su actitud filosófica sobre los seres humanos y Dios, donde “el hombre es la medida de todas las cosas” y “[con respecto a los dioses, no tengo medios para saber si existen o no; pues muchos son los obstáculos que me impiden su conocimiento: entre ellos la oscuridad de la cuestión y la brevedad de la vida del hombre”, pensamiento demasiado ortodoxo para ser permitido por los ateos (Nues Campillo, 1976: 86). Gorgias también fue un reconocido exponente de la sofística, cuyas obras *Encomio de Elena*, *Defensa de Palamedes* y *Sobre la naturaleza o Sobre el no-ser* reflejaban sus pensamientos retóricos: la importancia del poder discursivo y la importancia del estilo estilístico (Kennedy, 1963: 63). Por una parte, Gorgias de Lentini cree que “el discurso tiene la misma relación con la mente que las drogas con el cuerpo” (Nues Campillo, 1976: 90), en este sentido, los oradores fueron capaces de captar y conducir al público en la dirección que desearan mediante la apelación emocional (Wang, 2019: 107), y las técnicas de la retórica se podían utilizar para resolver problemas de lingüística y lógica (Nues Campillo, 1976: 86). Por otra parte, Gorgias usó algunas de las técnicas de la prosa y fue el primero en identificar las figuras.

He was the first to make use of figures of speech which were far-fetched and distinguished by artificiality: antithesis, isocolon, parison, homoeoteleuton and others of that sort which then, because of the novelty of the devices, were thought worthy of praise (Kennedy, 1963: 64).

No obstante, los sofistas al mismo tiempo destacaban más el objetivo persuasivo de sus palabras, dando más prioridad al resultado de los receptores que a la veracidad del contenido del discurso, lo cual suscitó fuertes objeciones por parte de Platón, quien hizo una crítica al arte de la palabra defendida por los sofistas desde un punto de vista moral y epistemológico, devaluando la retórica.

La posición antisofística de Platón [...] actúa en el fondo de todas las denigraciones posteriores de la retórica, en la desconfianza hacia las teorías y la práctica del arte del decir que ha conformado una parte notable de los prejuicios que se han sedimentado en el curso

de los siglos [...] la retórica no es un arte veraz, sino un conjunto de artificios (de falacias, de formas huecas), y por ende, un engaño, lo opuesto a la espontaneidad y a la sinceridad; la persuasión, que es una manipulación del consenso por parte del que es más astuto y sabe cómo embaucar a los ingenuos, se ejecuta en materia de dudosa consistencia, sobre las que el acuerdo no es general, y usa a menudo los trucos de prestidigitador; la multitud es su destinatario natural mientras que la búsqueda de verdad y del conocimiento requiere un intercambio dialéctico entre los interlocutores; por ello, la retórica es una actividad estéril desde un punto de vista cognoscitivo (Mortara Garavelli, 1991: 24).

Los pensamientos retóricos de Platón se concentran principalmente en el *Gorgias* y el *Fedro*: en el diálogo *Gorgias*, hizo una valoración negativa a la retórica criticando a los sofistas por no basar sus argumentos en los hechos y la verdad y por ignorar la autenticidad y la justicia para ganar el debate, mientras que en el *Fedro* se señaló una verdadera retórica que conectaba con la Dialéctica (Hernández Guerrero & García Tejera)¹⁴⁶ y constituía “un instrumento fundamental en la construcción de las utopías platónicas”, permitiendo que “aquellos que carecen del contacto directo con la Idea del Bien puedan ser instruidos a través del discurso persuasivo y su encantamiento o *epodé*” (Méndez Aguirre, 2015). Además, una serie de dicotomías planteadas por él, como las existentes entre conocimiento y opinión, verdad y apariencia, instrucción y persuasión, elevan la comprensión de la práctica retórica a un nivel de discernimiento sin precedentes (Liu, 2018: 59).

Otro de los rétores más influyentes en la Grecia antigua fue Isócrates, quien fue discípulo de Gorgias y acogió las ideas éticas de Sócrates y los nuevos conocimientos de los sofistas de la época. Aunque continuó en gran medida la tradición educativa de los sofistas (Kennedy, 1994: 43), intentó desmarcarse de ellos en el libro *Contra los sofistas* por estar motivado por la necesidad de competir en el mercado. (Yao, 2009: 54) Sus atribuciones a la Retórica consistían principalmente de dos partes: “el planteamiento de la prosa artística basada en la oración periódica” y “su programa de educación racional” (Albaladejo, 1991: 24). Isócrates, además de escribir los ensayos políticos para expresar sus opiniones políticas, redactó escritos judiciales para los demás. Sus textos seguían una determinada estructura, caracterizados por la fluidez de

¹⁴⁶ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/platon/ [Consulta: 28/11/2021]

la cadencia y el uso de antítesis, y se convirtieron en ejemplos y modelos para los discursos y la oratoria de la época. Para Isócrates, la retórica era un arte basado en el sentido de la moralidad social y el talento, junto con el estreno y formación de la oratoria, para desarrollar la mente humana como objetivo final (Yao, 2009: 52). Por otro lado, Isócrates creó la primera escuela de retórica en Atenas, la cual desempeñó un papel importante en el desarrollo cultural de Grecia y sentó una base sólida para que la retórica se convirtiera en el centro de la educación grecorromana (Kennedy, 1963: 181-182).

La publicación de *Retórica* de Aristóteles marcó el pleno establecimiento de la Retórica clásica (Albaladejo, 1991: 25). Esta era una obra que constaba de tres libros: el primero se abría con una definición de la retórica, la clasificación de los discursos, los estilos y géneros persuasivos; el segundo se centraba en las emociones y modos de ser del público, así como los métodos de argumentación; y el tercero trataba del estilo, los conceptos y la elaboración de los discursos y describió también el uso de las figuras retóricas, el estilo del lenguaje, la disposición de los discursos, el tono, el gesto y el estado de ánimo. (Yao, 2009: 66). Recientemente, Murphy (1989: 37-38) ha dividido los capítulos del libro y ha hecho un resumen con más detalles según su contenido: introducción (I, 1-3), premisas materiales (I, 4-II, 19), formas de los argumentos (II, 20-25), lenguaje para la presentación de las pruebas (Estilo) (III, 1-12) y ordenación de las pruebas (III, 13-19).

Aristóteles había pasado de ser un platonista de pleno a rebelarse y convertirse en un pensador por propio derecho (Fosmire, 2013: 36). Para él, la retórica es una “*antístrofa* de la dialéctica” y, sobre esta cuestión, colocando la dialéctica y la retórica en el mismo plano, refutó las opiniones de su maestro Platón quien sostenía que la dialéctica era una herramienta para descubrir verdades absolutas, mientras que según él la retórica era una mera habilidad o un medio para convencer a las almas de las verdades universales de la dialéctica. Además, Aristóteles afirmó que la retórica era un “arte”, una *téchne*, una existencia omnipresente de índole persuasiva que permitía a todas las personas utilizarla para probar sus argumentos o defender algo en el discurso humano.

Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer. Esta no es ciertamente tarea de ningún otro arte, puesto que cada uno de los otros versa sobre la enseñanza y persuasión concernientes a su materia propia [...]. La retórica, sin embargo, parece que puede establecer teóricamente lo que es convincente en -por así decirlo- cualquier caso que se proponga, razón por la cual afirmamos que lo que a ella concierne como arte no se aplica sobre ningún género específico (Aristóteles, 1990: 173-174).

En esta línea, la Retórica tenía contenido libre en el que se podía ver en cualquier contexto sus capacidades persuasivas, pero cuando se empleaba en otra disciplina, la retórica dejaba de ser propia. Así que la Retórica podía considerarse como un sistema de razonamiento que se trataba de estructuras lógicas que no estaban vinculadas a una disciplina concreta, sino que podían utilizarse en muchos tipos de argumentos diferentes y en todas las disciplinas (Fosmire, 2013: 44).

Además, como en diferentes ocasiones, diferentes lugares y, sobre todo, ante diferentes auditorios, hay que tomar diferentes contenidos específicos y aplicar diferentes formas de dar discursos, Aristóteles dividió los discursos en tres géneros: el género deliberativo, el género epidíctico y el género judicial.

En el discurso deliberativo, el orador aconseja lo útil y desaconseja lo dañoso. El discurso judicial, de acusación y defensa, se ocupa de lo justo y lo injusto. El discurso epidíctico, de alabanza o vituperio, se centra esencialmente sobre lo bello y su contrario, lo feo (Mortara Garavelli, 1991: 28).

Además, Aristóteles creía que el discurso retórico es una forma de persuasión que permite al público formarse un juicio y aceptar, adoptar su punto de vista o realizar una determinada acción, por lo que el objetivo de la retórica es estudiar cómo conseguir el máximo efecto (Yao, 2009: 67). De este modo, Aristóteles dividió los medios de persuasión en "no artificiales" y "artificiales", siendo los no artificiales aquellos que ya existían y eran la demostración que el retórico no tenía forma de cambiar, mientras que los artificiales en cambio, no existían, sino que eran producidos por el retórico mediante la aplicación de determinados métodos retóricos. Y de acuerdo con Aristóteles, para este último, se plantearon nociones muy importantes: *ethos* (personalidad, moralidad y credibilidad de orador), *pathos* (movimientos de las

pasiones del oyente) y *logos* (pruebas racionales). Por otro lado, se coloca en *Retórica* aristotélica la primacía de la *entimema* —que “la mayoría de las veces, sólo son probables, verosímiles, frecuentes, deseables” y constituyen “el objeto exclusivo de la Retórica¹⁴⁷”—, considerándola como un “método de retórica”, “la más firme de las pruebas por persuasión” y una parte fundamental del arte retórico. En el tercer libro trató las formas y los artificios de la expresión lingüística (*léxis*) donde se destaca la importancia de la metáfora y la “declamación” (*hypokritiké*) de exponer y gesticular en un discurso, así como la organización del discurso, que estaba vinculada con la disposición de las partes (*oikonomía*) y búsqueda de argumentos (*héuresis*). Esto también lo afirma el investigador Hamid Amarhar (2017: 329), quien redefinió en su tesis doctoral el sentido de la retórica de Aristóteles parafraseando los textos.

La retórica es la facultad de descubrir por la inteligencia los recursos de índole lógica (ejemplos y entimemas), psicológica (*ethos* y *pathos*) y estética (*léxis*), además, la voz y el gesto (*hypokrisis*), elementos que no son de poca importancia para la persuasión.

A la luz de lo anterior, se puede decir que Aristóteles alcanzó logros monumentales en el área de la retórica y fue el maestro del pensamiento retórico de la Grecia antigua, cuya obra *Retórica* es la fuente de la retórica occidental que estableció “categorías imprescindibles para la constitución del sistema retórico” (Albaladejo, 1991: 25), aunque tuvo poca repercusión durante muchos siglos posteriores a su muerte y, de hecho, fue percibida por primera vez como una contribución verdaderamente significativa a la Retórica en el siglo XIX (Conley, 1990: 17).

La Retórica de Aristóteles había puesto las bases y las líneas maestras para la construcción de una explicación completa del fenómeno retórico, esto es, de todos los elementos que lo componen y de las relaciones que entre éstos existen. Los tratados retóricos posteriores irán completando aspectos concretos del esquema retórico general o confirmarán su estructura global ofreciendo un tratamiento integral del amplio objeto retórico constituido por el discurso y por los demás elementos retóricos (Albaladejo, 1991: 25).

¹⁴⁷ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/aristoteles/ [Consulta: 30/11/2021]

2) Desarrollo de la retórica en el período helenístico¹⁴⁸

El helenismo es un período en el que, con la expansión del ejército de Alejandro, la cultura, el arte, la educación y las teorías académicas griegas se extendieron por Asia y África y también se considera generalmente un período de transición entre el declive de la época clásica y el ascenso del poder romano. La agitación política de este periodo —prosperidad y caída de Macedonia y auge de la república romana— y los drásticos cambios en las condiciones sociales —pérdida de independencia de las polis griegas, surgimiento de monarquías helenísticas y gobernanza romana— pusieron en peligro los modelos retóricos griegos tradicionales, pero al mismo tiempo ofrecieron nuevas oportunidades para el desarrollo de la disciplina retórica.

La literatura griega atestigua que en el mundo helénico se había desarrollado una conciencia retórica ya en el siglo V a.C., y que la oratoria alcanzó notable importancia en la sociedad helena, varios siglos antes de que fuera elaborado el primer manual teórico-práctico de retórica (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 16).

En general, la retórica en este período se caracteriza por dos rasgos principales: el primero es el establecimiento de la escuela estoica por Zenón; y el otro son las aportaciones retóricas hechas por los filósofos, sobre todo en el estudio del estilo (Kennedy, 1994: 84). Los rétores más representativos en este período son Teofrasto, Pseudo-Demetrio y Hermágoras de Temnos.

Teofrasto fue un renombrado botánico que realizó destacadas contribuciones a la explicación de los orígenes de la biología y al estudio de las plantas. Al mismo tiempo, fue discípulo de Aristóteles y era bastante perspicaz en materia de retórica. Aunque sus obras retóricas se habían perdido, sus ideas retóricas habían sido registradas, comentadas y referenciadas por varios maestros retóricos. Heredando y mejorando las ideas retóricas de Aristóteles, dividió el estilo en tres tipos —sublime, medio y humilde— y resumió las virtudes del estilo literario: pureza, claridad, propiedad y

¹⁴⁸ Los estudiosos tienen diferentes ideas sobre la división de la cronología de retórica europea. Por ejemplo, Mortara Garavelli (1991) denominó este período como “[d]e los estoicos al agotamiento de la retórica en Grecia” y muchos estudiosos españoles, lo clasifican dentro del periodo de Grecia. Sin embargo, teniendo en cuenta su carácter transitorio, que en este periodo se heredó el pensamiento retórico griego y sentó una sólida base para el desarrollo del pensamiento retórico romano, lo hemos enumerado aquí por separado.

ornamentación (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 42). Kennedy (1994: 85-86) explicó detalladamente estas nociones citando las palabras de Cicerón:

Purity or correctness is defined as the first of four virtues, rather than as the first principle of rhetorical style. In *On the Orator* (3.40), [...] Cicero says “we shall preserve case and tense and gender and number”. Clarity is achieved by using “common words which clearly indicate what we wish to signify and declare, without any ambiguous word or construction, without too long phrases nor with metaphors too farfetched, without breaking up the thought, without confusing tenses or persons [of verbs], and without disturbing the order” (*On the Orator* 3.49). The virtue of propriety or appropriateness [...] was related to their principle, both in ethics and aesthetics, of seeking the mean between extremes. Expression should be appropriate to context and content, neither too elevated nor too colloquial. [...] [The] style becomes great, lofty, and unusual through choice of words, harmony (sound and rhythm), and the use of figures. Theophrastus may have divides ornamentation into sweetness and distinction; the beauty of a word [...] is inherent in its sound or appearance or in its value in our minds (Demetrius, *On Style*, 173).

Además, también indicó la relación entre la literatura y la Retórica y la Poética, siendo las dos últimas vías de aprendizaje necesarias para la primera (Pérez Galicia, 2012: 19).

Otro rétor destacable en este tiempo, Demetrio, al igual que Teofrasto, también se interesó por el estilo y escribió su gran obra retórica *Sobre el estilo*¹⁴⁹, cuya peculiaridad radicaba en que sólo abordaba los estilos: noble, elegante, sencillo y vigoroso —se analizó cada uno de estos estilos a través del estudio de las unidades del lenguaje y los tratados correspondientes de los demás retóricos, y también se adoptaban las literaturas griegas clásicas para ofrecer modelos de cada estilo—, así como en “la amplitud de los juicios críticos sobre la literatura griega clásica y las diversas ilustraciones conservadas por los escritores antiguos para las generaciones futuras.¹⁵⁰” Fue la primera obra griega existente en la que se distinguía entre figuras de pensamientos y figuras retóricas y también la primera en demostrar conocimientos de los nombres técnicos de las figuras (Kennedy, 1994: 89).

¹⁴⁹ Nunca se ha llegado a un acuerdo entre los expertos académicos sobre la fecha de su aparición y la autoría de este tratado. Se ha transmitido bajo el nombre de Demetrio y desde Diógenes Laercio se creía que era obra de Demetrio de Falero (González Delgado, 2020: 93). Sin embargo, algunos estudiosos pensaban que era la obra de otro Demetrio (López Eire, 2002: 242).

¹⁵⁰ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/dionisio/ [Consulta: 1/12/2021].

Cabe destacar que en su libro *Sobre el estilo* hablaba de la redacción de cartas y, hasta la actualidad, no hemos encontrado ningún autor conocido que haya tratado este tema antes que él (Liu, 2018: 90).

[L]as primeras disquisiciones sobre la carta [...] se hallan contenidas en el tratado *De elocutione* (entre el siglo III a. C. y el siglo I d. C.), atribuido a Demetrio de Falereo, en donde, al tratar el estilo sencillo o simple, se incluyen algunos comentarios sobre la epístola referidos particularmente al tipo de carta llamado familiar, es decir, a aquellas misivas dispuestas de manera sencilla y directa que se dirigían a personas amigas y conocidas con el objeto de comunicarles algo de una manera breve (Antón Pelayo, 2019: 97).

El último retórico griego más importante que cabe mencionar en este apartado fue Hermágoras de Temnos, considerado “como vínculo entre las retóricas griega y romana” (Hernández Guerrero & García Tejera)¹⁵¹. Fue un sobresaliente profesor de retórica, cuyos tratados se habían perdido, pero los detalles de su pensamiento retórico podían encontrarse en los escritos de retóricos romanos como Cicerón (Kennedy, 1994: 97). Hizo una gran contribución al desarrollo de la retórica, especialmente en los aspectos jurídicos. Para Hermágoras, el papel del orador fue tratar de la forma más persuasiva posible las cuestiones políticas (*Ibid.*). Y de este modo, “dividió el objeto de la Retórica en dos partes: la ‘tesis’, en la que se plantean las cuestiones generales, y la ‘hipótesis’, en la que se exponen diversas controversias sobre casos particulares¹⁵²”.

Su mayor contribución a la retórica fue la clasificación de los discursos —el género racional y el género legal—, que se basó en la noción de *stásis*, —la teoría de los estados de la causa que conectó el orador, el discurso y los hechos en cuestión (Albaladejo, 1991: 25)— y produjo un gran eco en el ámbito judicial. Y ante esta base, subdividió los dos géneros en varios tipos: 1) tipos de género racional (conjetural, definitorio, cualitativo y traslativo); 2) tipos de géneros legales (la letra y el espíritu de la ley, las leyes contractuales, la ambigüedad y el silogismo) (Mortara Garavelli, 1991: 34).

¹⁵¹ Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/hermagoras_de_temnos/ [Consulta: 1/12/2021].

¹⁵² Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/hermagoras_de_temnos/ [Consulta: 1/12/2021].

La teoría de Hermágoras influyó enormemente en el pensamiento de retóricos romanos como Cicerón y Quintiliano, llevando al cabo la transición de la retórica griega antigua y la romana antigua y sentando una sólida base para la obra retórica latina más antigua de la antigua Roma: *Rhetorica ad Herennium*.

3) Desarrollo de la retórica en la antigua Roma

Cuando los romanos se adentraron e invadieron el territorio macedonio en el siglo II a.C., lo que conocieron y absorbieron por parte de los rétores romanos fueron los conocimientos y teorías retóricas helenísticas, representados por los de Hermágoras. La retórica romana, en comparación con la retórica griega, prestaba más atención a la construcción sistemática de la retórica, ponía más énfasis en la distinción entre práctica y teórica, así como tenía un mayor compromiso con la integración de la teoría retórica en la educación retórica (Liu, 2018: 97). La idea también ha sido planteada por Albaladejo (1991: 29), “la Retórica había sido creada en Grecia, pero fue la actividad teorizadora de los romanos, con su espíritu práctico, la que produjo una sistematización retórica sumamente coherente y sólida”. Así, podría decirse que, en este tiempo, “la actividad teórica llevada a cabo en la cultura latina en el campo de la Retórica fue decisiva para la consolidación de esta disciplina en todos sus aspectos”. (*Ibid.*, p. 26) Pero a la vez,

[e]ste periodo supone [...] también el principio de otro de decadencia que tiene su raíz en las circunstancias políticas y sociales: la pérdida de las libertades cívicas, después de la conquista de Atenas, la convierte en un ejercicio escolar intrascendente. Al mismo tiempo, el énfasis en los contenidos, que tanto se cuidaron durante los primeros siglos de su historia, da paso a la importancia principal del estilo y los recursos estéticos. Las consecuencias de todo ello son la pérdida del carácter interdisciplinar de la retórica, así como de su índole filosófica (Reyes Moreno, 2003: 213).

Los primeros tratados en lengua latina, distinguidos por su sistematicidad y pragmática, y basados en los manuales de retórica de la antigua Grecia y de la época helenística, exploraban la *téchne rhetoriké* con más profundidad. La obra latina más antigua y completa que se conservaba sobre la oratoria y retórica fue la *Rhetorica ad Herennium*, pero su autoría y la fecha de redacción concretas eran desconocidas y

discutidas. La obra comprendió cuatro libros donde se aplicó la doctrina de Hermágoras —la clasificación de los géneros y la división de las partes del discurso— y los comprendidos tanto griegos como romanos, al mismo tiempo que romanizó las enseñanzas griegas a través de, por un lado, criticar las fuentes adoptadas y, por otro lado, abandonar la palabrería griega traduciendo o calcando la doctrina al latino (Salvador Núñez, 1997: 23-24; Mortara Garavelli, 1991: 38).

Además, fue el primer manual en clasificar los discursos en cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, y en describir los tres estilos —elevado, medio y bajo— en latín. Esta obra deja ver cierta influencia *helenística-rodia* en la descripción de las figuras retóricas, ambos “tropos” y “figuras” que se denominaban *exornationes*, y estaban divididas en *verborum* y *sententiatum* (López Lucendo, 2015: 64). Más que eso, sus aportaciones residían en la precisión del rol del orador, que “tiene un alto grado de compromiso moral y civil con la sociedad y la elocuencia que ejercita cumple unas funciones precisas”, y la determinación de los contenidos didácticos, que “pueden ser de índole cultural, moral y técnica” (Reyes Moreno, 2003: 214).

Las figuras emblemáticas de esta época que merecen mencionarse son Cicerón y Quintiliano, cuya aparición de sus obras maestras impulsó la teoría retórica romana a su periodo más dorado.

La serie histórica de tres elementos doctrinales formada por la *Rhetorica ad Herennium*, el conjunto de obras retóricas de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano, exhaustivo tratado heredero de los dos elementos anteriores es el fundamento de la *Rhetorica recepta*, que como corpus teórico contiene las categorías y las líneas principales del sistema retórico históricamente sustituido (Albaladejo, 1991: 29).

Cicerón fue un gran orador y retórico de la antigua Roma, y sus escritos sobre retórica son ricos y de gran calidad. Hernández Guerrero y García Tejera (1994: 55-56) clasificaron sus obras retóricas en menores —*De inventione*, *De optimo genere oratorum*, *Topica* y *Partitiones oratoriae*— y mayores —*De Oratore*, *Brutus* y *Orator*—, cuyo contenido describió brevemente Albaladejo (1991: 27-28) y elogió su contribución a la construcción del sistema retórico.

La primera obra retórica de Cicerón es *De inventione*, tratado escrito en su juventud, en el cual se ocupan no sólo de la invención retórica, sino también de los diferentes componentes del corpus teórico de la Retórica aceptada que representaba la técnica *Rhetorica ad Herennium*. [...] En la aportación de Cicerón a la Retórica destaca *De oratore*, obra en la que trata la formación del orador y de los elementos del discurso. En el *Orador* hace una defensa de la elaboración verbal del discurso, ofreciendo una teoría de la prosa artística dentro de una concepción global del discurso. Las *Partitiones oratoriae* constituyen una acertada sistematización del instrumental teórico de la Retórica y de sus categorías. En la *Tópica* se ocupa de los puntos temáticos de la argumentación retórica. Cicerón ha contribuido con la totalidad de su producción teórica al afianzamiento del sistema retórico.

Las obras *De optimo genere oratorum* y *Brutus* que no se mencionan en la referencia citada, también desempeñan un papel muy importante en la mejora del sistema retórico: la primera es una “síntesis manualística y clara mediante preguntas y respuestas” y la segunda trata de una “visión elegante de la oratoria latina” (Mortara Garavelli, 1991: 39).

Por lo demás, la principal contribución de Cicerón al desarrollo de la Retórica fue una clara delimitación de las cinco partes del discurso y el estudio en profundidad de las competencias del orador. De acuerdo con él, el orador debía “hablar de todo lo establecido por las leyes y costumbres, con el consenso del público, en la medida de lo posible” (Amrhar, 2017: 35), lo que reflejaba la comprensión de la retórica por su parte como referida a “las funciones de la elocuencia y el alto grado de compromiso moral y civil que el orador, en el ejercicio profesional de su actividad, contrae con la sociedad” (Dehesa Dávila, 2010: 85), y al mismo tiempo debía disponer de las cualidades: “dominar el bien pensar y el bien decir”, “estudiar cuidadosamente y a fondo el tema que vaya a defender”, “tener una buena preparación intelectual acorde con su tiempo”, “dominar las reglas esenciales de las reglas esenciales de la retórica”, “ser un *talento trabajado* y renovarse regularmente”, “ser un *hombre de bien*”, “implicarse en lo que quiere hacer creer”, tener “unas condiciones naturales pero la técnica puede mejorarla”, dominar “todos los géneros y maneja[r] con soltura todos los estilos (sencillo, medio y sublime)”, aprovechar tanto el poder del humor y simpatía, como la fuerza de la voz y gesticulación (Reyes Moreno, 2003: 227-230). De este modo, podría decirse que mezcló las identidades de político, orador y filósofo perfectamente

utilizando la energía retórica para moldear la opinión pública (Yao, 2009: 87).

Más de noventa años después de la muerte de Cicerón, Roma vio nacer a otro gran retórico, Quintiliano, quien había escrito una gran obra sobre la retórica —*Instituto Oratoria*— que “cierra el ciclo de las principales obras retóricas del mundo clásico” y a la vez, las llevó a buen puerto de la época (Albaladejo, 2015: 812).

Esta gran obra cuenta con doce libros en total. El primero examina el papel del maestro y la educación básica que necesitan los estudiantes antes de su formación retórica formal; el segundo se centra en las escuelas retóricas de Roma y su currículo educativo de esta disciplina; los nueve libros siguientes resumen y desarrollan la doctrina retórica antigua: los géneros, las *partes orationis* —*exordio, narración, confirmación, refutación y peroración*—, cinco *partes artis* —*inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio actio*— y etc.; y el último trata de las cualidades y virtudes de un buen orador (Liu, 2018: 135-136; Yao, 2009: 89; Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 63-65; Mortara Garavelli, 1991: 42). Además, el autor también habla de la interdisciplinariedad de la retórica, en lo concerniente a la literatura —tratamiento crítico-literario de la literatura—, historia, filosofía, y especialmente en relación con la gramática.

Para Quintiliano la gramática es *recte loquendi scientia*, el conocimiento del hablar correctamente, mientras que la retórica *ars est bene dicendi*, es decir, la técnica del decir o hablar bien, del hablar eficazmente. Para Quintiliano, en su programa de enseñanza para la formación del orador, la gramática ha de estudiarse antes que la retórica, para la cual es un conocimiento anterior e imprescindible, de tal modo que la retórica no puede ser aprendida y puesta en práctica adecuadamente si no se domina la gramática (Albaladejo, 2015: 813).

Su modelo teórico sentó una sólida base para el posterior desarrollo de la retórica, que Albaladejo no sólo lo tomó como una de las fuentes teóricas de *Rhetorica recepta*, sino también como una vía para explorar la Retórica cultural.

[E]l tratamiento de la elocuencia en la literatura, la historiografía, la oratoria y la filosofía que Quintiliano lleva a cabo en el marco del Libro X tiene un gran interés para las reflexiones actuales sobre el arte de lenguaje, y dicho tratamiento presupone la activación y el desarrollo de la conciencia de que los procesos de la comunicación a través del lenguaje

retórico y del lenguaje literario tienen una dimensión cultural, ya que son parte de la cultura de una sociedad. Hemos de insistir doblemente en la indudable importancia que la *Institutio oratoria* posee para la consolidación y el enriquecimiento de la Retórica cultural (Chico Rico, 2017: 20).

Y el período de Retórica, desde la segunda mitad del siglo I d.C. hasta el siglo V, había sido llamado la “segunda Sofística”. Y la estabilidad política y social y la prosperidad económica del Imperio romano en su tiempo inicial proporcionó a los retóricos romanos un amplio horizonte, suponiendo una gran oportunidad para el desarrollo de la retórica y su práctica.

[L]a etapa de los emperadores Antoninos (año 96 a 196), [...] inspirada por la orientación filohelénica de emperadores de la talla de Adriano, Antonio Pío o Marco Aurelio [...] [fue una época dorada de la retórica donde aquellos que cultivaban el arte, griegos y romanos, fueron altamente considerados y premiados en honor, importancia y riqueza (Carmona Tinoco, 2005: 67).

Pero con la caída del Imperio Romano, el fin del período clásico en Occidente y el renacimiento de la cultura griega, los retóricos romanos desplazaron sus intereses de investigación de las macrocuestiones retóricas a las cuestiones instrumentales y técnicas relacionadas con la realización de la función persuasiva (Liu, 2018: 160-163).

4) Desarrollo de la retórica en la Edad Media

La retórica ha desempeñado un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del cristianismo, sobre todo en la Edad Media, en la que la retórica se ha cristianizado en gran medida para los sermones, con una función de la interpretación del texto bíblico, y se había convertido en un medio eficaz para descubrir, presentar y defender las verdades de la Biblia y los Evangelios.

Bajo esta situación, San Agustín inició de pleno la hermenéutica bíblica y los estudios del sermón, respondiendo al hecho de que el arte de la predicación medieval era esencialmente una aplicación y adaptación de la teoría retórica clásica dentro del marco más amplio del discurso cristiano.

En su *De Doctrina Cristiana* San Agustín, Obispo de Hipona, sienta las bases de una

retórica cristiana basada en la primacía de la Verdad, la moderación y el uso de las técnicas adecuadas siguiendo objetivos de la retórica ciceroniana a través del *docere*, enseñar las verdades cristianas; *delectare*, defensa y apología de la verdad; y el *movere* o *flectere*, mover al pecador a que se arrepienta. Agustín de Hipona no sólo utiliza la retórica para la predicación de la fe cristiana, sino que además crea sus propias teorías e incluso genera el estilo cristiano, que se caracteriza por la defensa del uso de la *claritas* y *perspicuitas*, el uso moderado de las figuras retóricas por su atractivo para los auditorios e incluso la delectación o cómo evitar el tono áspero o desagradable en las predicaciones y los sermones, así como la utilización de los estilos ciceronianos [...] (García García, 2005: 6).

A medida que las iglesias y las naciones dependían cada vez más de las cartas para comunicarse entre sí, la epístola se convirtió en la principal forma de comunicación. Respecto a esto, el monje Alberico del monasterio de Montecasino fue un representante del establecimiento de reglas y modelos de mensajes escritos (Carmona Tino, 2005: 69). Asimismo, la retórica jugó un papel primordial en la educación porque durante este periodo la Iglesia cristiana romana se convirtió en portadora y transmisora de la cultura antigua y, gracias a sus esfuerzos, surgieron varias escuelas cristianas donde se aplicaron las siete *artes liberales* como el saber medieval, clasificadas por primera vez por Marciano Capella y formadas por *trivium* (Gramática, Dialéctica y Retórica) y *quadrivium* (Geometría, Aritmética, Astronomía y Música), aunque al inicio la enseñanza estaba limitada al servicio de la Iglesia y la Corte. A medida que las ciudades crecían, las escuelas monásticas no podían satisfacer las necesidades educativas y la universidad surgió como un medio importante para recuperar el acceso y la comprensión de los conocimientos grecorromanos, así como los nuevos en Europa. Como afirmaba Monzón Laurencio (2014: 32), “en la Edad Media y con el surgimiento de las universidades, aproximadamente en el siglo XII aparece un primer bloque de estudios centrado en el desarrollo de tres competencias básicas: hablar, pensar y argumentar, que conformaban el *Trivium* medieval y junto con el *Cuadrivium* brindaban la preparación para iniciar los estudios universitarios específicos (medicina, filosofía, teología, derecho)”. Los materiales utilizados se basaban en *De oratore* y *De inventione* de Cicerón y la *Rhetórica ad Herennium* y la *Institutio oratoria* de Quintiliano (Cortijo Ocaña, 2016: 323).

Por lo demás, la Retórica en la Edad Media se aproximaba a la Poética, lo cual

produjo una poetización de la retórica y una retorización de la retórica (Martín Jiménez, 2019: 23). Entonces, se puede decir que la predicación, la versificación y la epístola dieron lugar a un cambio de la retórica en cierto grado desde la comunicación oral hacia la escrita. Siguiendo esta línea, Albaladejo (1991: 31-32) señala las partes renovadoras de esta etapa, —consolidación de la construcción textual y confusión entre la Retórica y la Poética—, propiciada por el establecimiento de las *artes* medievales.

Las *artes dictaminis* constituyen la Retórica de la composición epistolar y son un apoyo para la idea de estructura textual del discurso retórico, que es fundamental en el pensamiento medieval; con las *artes dictaminis* se produjo un desplazamiento del canal de la comunicación retórica desde el eje acústico-momentáneo, de índole oral, hacia el eje visivo-estable, de carácter escrito. También las *artes praedicandi* refuerzan en el sistema retórico la organización textual y activan los dispositivos de resumen y división temáticos para que los oyentes no pierdan la concepción global del sermón mientras lo escuchan. Por su parte las *artes poeticae* medievales tienen una gran influencia retórica en lo que se refiere a la estructura en estas artes, pero que también estaba presente en las *artes dictaminis*. Las tres artes coinciden no sólo en el interés por la organización global del texto sino también en la atención a los elementos de exornación del estilo como medio de embellecimiento del componente verbal de la carta, del sermón o de la obra literaria.

En la Edad Media aparecieron muchas aportaciones relevantes en España, como *Setenario* de Alfonso X el Sabio, *Visión deleitable* del Bachiller Alfonso de la Torre, *Rhetorica nove* Ramón LLull, *De las reglas como se debe trobar* de Don Juan Manuel, *El libro de las consonantes o Goya Ciencia recopilado* por Pero Guillén Segovia, *Carta al Condestable de Portugal* del Marqués de Santillana y *Arte de poesía castellana* de Juan del Enzina (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 89-90).

5) Desarrollo de la retórica en la Edad Moderna

Durante el Renacimiento, los intelectuales avanzados con el deseo de romper las trabas de la teología eclesiástica a través del estudio del arte, la cultura y valores de la antigüedad clásica greco-romana, sobre todo de los textos latinos de Cicerón y Quintiliano, promovieron el espíritu del humanismo y la nueva cultura mediante la creación literaria y poética, en la cual la retórica desempeñó un papel muy importante. Este nuevo comienzo no sólo surgió en el ámbito cultural sino también en el religioso.

Y, al mismo tiempo, la Retórica recuperó su lugar preponderante y se había convertido en la disciplina primordial del ámbito de la enseñanza humanística, sobre todo en el siglo XVI, dejando su lugar secundario en la época medieval. Este auge, gracias a la invención de la imprenta y de la traducción de los textos antiguos, se extendió por toda Europa desde Italia. (Reyes Moreno, 2003: 291; Hernández Guerrero & García Tejera, 1994). De este modo, la retórica renacentista desempeñó un importante papel en la economía, la sociología y la literatura, además de su influencia en los ámbitos académico, educativo y cultural.

While rhetoric was a prominent element in the education and culture of Greece, Rome, and Christian Europe, rhetoric's greatest influence over a civilization was achieved in Europe during the period known as the Renaissance. [...] Rhetoric flourished in the Renaissance as a method of writing and persuasion, an avenue to personal refinement, a platform allowing women to enter the public arena, a means of managing civic and commercial interests, and a critical tool for studying ancient and contemporary literary texts (Herrick, 2018: 163).

El renacimiento retórico no es una mera rehabilitación del pensamiento y la práctica retórica clásica, sino un cambio cultural provocado tanto por la promoción y el uso selectivo de la retórica clásica, como por la influencia de la actitud humanista de descubrimiento e interpretación para transformar una nueva disciplina adaptada a las condiciones culturales de aquella época, lo cual resultó además de la simple imitación de los textos antecedentes, en la aparición constante de nuevos tratados retóricos que llegaron a ser miles a mediados del siglo XVII (Liu, 2018: 237; Albaladejo, 1991: 32). Y en España, también surgieron muchos tratadistas retóricos, tales como Juan Luis Vives, Benito Arias Montano, Miguel de Salinas y otros. Además, la relación entre retórica y poética era intrincada en este periodo. Por un lado, estaban más cercanas, como se reflejó principalmente en los comentarios de *Epístola ad Pisones* de Horacio, donde “[l]a Retórica conservaba activas en este acercamiento a la Poética las operaciones atinentes al referente y a la estructuración textual, operaciones de *inventio* y *dispositio*, respectivamente, así como la relativa a la sección verbal del texto, operación de *elocutio*” y por otro lado, “se abre el camino a una Retórica autónoma y diferenciada de la Poética” debido a la decadencia de la Retórica

a finales del siglo XVI (Albaladejo, 1991: 33, 36). Antonio Llul también valorizó su relación sosteniendo que, a pesar de existir diferencias entre la Retórica y la poética, ambas disciplinas no constituyen géneros distintos (Navas Ocaña, 2006: 130).

Campos Vargas (2009: 217) propuso una visión general de las características retóricas de este periodo, principalmente enfocadas a las de España y Alemania: “1) Aparición de las primeras retóricas vernáculas; 2) Publicación de retóricas generales que coexisten con retóricas especiales; 3) Desarrollo de retóricas especiales como la epistolografía, la notarial, la homilética, la cortesana —Francia del siglo XVI—, algunas de las cuales existieron durante la Edad Media, por ejemplo, el *ars dictaminis* y el sermón; 4) Impresión de formularios, guías o modelos para la composición (práctica existente durante la Edad Media); 5) Búsqueda de una nueva retórica que complemente el renacimiento de la antigua; 6) Paralelamente, la tendencia contraria: exposición tradicional de la retórica en representantes eminentes; 7) Traducción, comentario y glosa de autores desconocidos durante la Edad Media. De Cicerón se traducen los discursos, hasta entonces ignotos. Todas estas ediciones se reimprimen en numerosas ocasiones; 8) Disminución de los comentarios y traducciones de la *Rethorica ad Herenium* y el *De Inventione*; 9) La *inventio* pierde su hegemonía en favor de la *elocutio* y el *ingenio*. En términos generales, adquiere cierta primacía la retórica como estilística (producto de la influencia de la retórica bizantina); 10) La retórica se erige como una herramienta de interpretación de los clásicos y de la Biblia; 11) Los humanistas presentan su obra principalmente como retórica y literatura impresa, exclusión hecha de aquella parte correspondiente a la discusión teológico-política, representada en la Reforma Protestante y la ulterior Contrarreforma Católica”.

Sin embargo, en el siglo XVI, algunos humanistas, como Juan Luis Vives, redujeron la *elocutio* añadiendo otras disciplinas en los estudios de la retórica, mientras que otros como Rudolf Agricola, dieron más importancia al papel de logística, apreciando más los usos argumentativos del discurso que los ornamentos y priorizando la Dialéctica a la Retórica, y otros como Petrus Ramus tomaron la retórica como una mera ornamentación verbal y la restringieron a la *elocutio*, desplazando la

centralidad de la retórica en toda la esfera cultural e intelectual. Así la retórica entró en una fase de decadencia (Herrick, 2018: 174, 178-180; Albaladejo, 1991: 34-36).

La actitud de descubrimiento e interpretación del XVI da paso al *impresionar deleitando*, aun cuando no convenza desde el punto de vista estético. La finalidad decorativa se convierte en más importante que la persuasiva, el *docere* se subordina al *delectare* y todo es exceso de forma y reducción a *elocutio* (Reyes Moreno, 2003: 293).

Si decimos que el desmembramiento de la retórica tradicional y la reasignación de las partes discursivas por parte de Ramus y otros entró en colisión con el pensamiento retórico del siglo XVI, el pensamiento modernista occidental que recorrió Europa a partir del siglo XVII y abrió una era de razonamiento y ciencia, supuso una espoleta con la que cambió drásticamente el entorno de los estudios retóricos. En los siglos posteriores del Renacimiento, la Retórica sufrió una reducción y debilitación en un mayor grado, que se consideró exclusivamente como la ornamentación verbal con el Clasicismo francés y se limitó a la elocuencia dejando por un lado otras *partes artis*, especialmente la *inventio* y la *dispositio*, a pesar de que en el siglo XVII la retórica todavía ocupó un lugar importante en las universidades (Carmona Tinoco, 2005: 71; Albaladejo, 1991:37). Pero con la llegada de modernidad, el arte de la persuasión fue dejado al margen, y la ciencia y sociedad basada en la verdad lógico-racional protagonizaron los estudios universitarios (Monzón Laurencio, 2014: 29).

Las características de la Retórica del siglo XVII consistían en su dedicación central en la oratoria sagrada y una “literaturización” de la retórica misma, pero en el mismo tiempo había sido desafiada por el “estilo científico”¹⁵³, dirigido principalmente por René Descartes y por Francis Bacon.

Descartes, en una serie de sus obras, manifestó su idea fundamental del rechazo de la probabilidad y de los puntos de vista universalmente aceptados como base del razonamiento argumentativo. De ahí salió su actitud tan negativa hacia la retórica expulsando la Retórica de la Filosofía y para él, los oradores eran “los pésimos

¹⁵³ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/espana_siglo_xvii/ [Consulta: 5/12/2021].

hombres” y la retórica era engañosa y que traía “sofismas e insidias fundadas de las palabras vacías”, “artificiosas argumentaciones” y “las peores causas” (Chiuminatto, 2016: 54-55). Aunque sostenía la prioridad de la persuasión sobre el estilo y, de hecho, su posición sobre la retórica es ambivalente, con sus pensamientos retóricos —la armonía entre el contenido y la forma— se situaron en sus palabras (Liu, 2018: 282), y tras un fracaso fue consciente de la importancia del estilo y la ornamentación para adaptarse al público, aunque siguió manteniéndose firme y se negó a ceder (Carr, 2009: 16-18). En comparación con Descartes, la valoración general de Bacon sobre la retórica es más positiva y optimista, pero también igualmente dominante, y redujo la retórica a simple oratoria. Para él, la Retórica era para “aplicar la razón a la imaginación para el mejor movimiento de la voluntad” y afirmó que la Retórica era una disciplina indispensable para la actividad social humana, aunque la retórica, por su verdadero valor, era inferior al saber, resultó más poderosa para las masas (Liu, 2018: 284). Pachón Soto (2017) en su tesis doctoral indicó que Bacon convirtió la *memoria* en un “instrumento eficaz para la filosofía natural” por su necesidad de determinar “los hechos que investigan las tablas de presentación que tienen como función ordenar la realidad para facilitar la labor del entendimiento” (p. 175), y también citó ampliamente a Paolo Rossi para indicar la actitud de Bacon ante la Retórica:

Bacon aparece como el líder del anticiceronianismo de la prosa inglesa y como defensor de un retorno al estilo ático o senequismo, es decir, de un estilo que, orientado a la expresividad y claridad, reclamaba la brevedad del estilo estoico y en nombre de la seriedad y la sentenciosidad se oponía al empleo de paradojas y florituras estilísticas, en resumen, al ideal de belleza formal (p. 74).

Bacon en realidad, dividió la lógica de la misma manera que la tradición de su época, sin embargo, alteró las significaciones de tales conceptos. [...] en Bacon, las artes lógicas quedan divididas en: *inventio*, *juicio*, *memoria* y *elocutio* (p. 307).

También aquí cabe destacar otro maestro italiano, Giambattista Vico, libre de las restricciones de exornación elocutiva, que se centró en la excavación y elaboración de las ideas retóricas y sus planteamientos propuestos en el siglo XVIII ejercieron una gran influencia en el siglo XX. Vico criticó algunas de las ideas de Descartes y Bacon

elevando el estatus de la Retórica: se opuso enérgicamente al pensamiento filosófico cartesiano y a su enfoque parcial de las matemáticas y la ciencia como fuente del conocimiento humano, señalando que las pruebas matemáticas no se basaban en verdades necesarias e inmutables, como pretendían los matemáticos, por depender de los símbolos tanto como la oratoria retórica. Mientras que la retórica misma proporcionaba una base fiable para la cultura humana, el discurso poético era el fundamento del comportamiento civilizado y de la propia civilización (Herrick, 2018: 192). Por otro lado, Vico expresó serias reservas sobre la visión de Bacon para el desarrollo de nuevas disciplinas, nuevas ciencias y el perfeccionamiento de la inteligencia humana. A su modo de ver, Bacon imaginaba una utopía sin relación con el mundo real en el que vivimos, completamente más allá de los límites del esfuerzo humano, sin preocuparse por corregir los defectos que existen en nuestra cultura actual (Liu, 2018: 296). Pero justamente la retórica fue lo esencial de todas las artes y la clave de todos los logros humanos, y los recursos retóricos de la poesía nos proporcionaban el lenguaje para construir la humanidad. Además, hizo énfasis en la importancia de la metáfora, indicando que fue la fuente original del pensamiento humano y la precursora de la imaginación de las mentes más racionales (Herrick, 2018: 192-194).

Después de él, también siguieron varios escritos influyentes, tales como *Philosophy of Rhetoric* de Campbell (1776 [1988]), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de Hugh Blair (1783), *Elements of Rhetoric* de Richard Whately, etc. (1826 [1963]). Como puede verse, la Retórica en los siglos XVII y XVIII estaba vinculada más a la Filosofía y junto con los nuevos principios de la Lógica y de la Psicología, tales como los racionalistas franceses y los empiristas británicos, configuró una característica propia y novedosa¹⁵⁴.

Por lo que se refiere a la retórica en el siglo XIX, no se puede negar que la tradición clásica, centrada en las presentaciones orales, ya estaba en declive y la disminución de la retórica como estudio académico continuó hasta finales del siglo

¹⁵⁴ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/espana_siglo_xviii/ [Consulta: 6/12/2021].

XIX (Herrick, 2018: 215). Y, además, según Hernández Guerrero, la Retórica, por un lado, se sirvió como el fundamento al “historicismo”, y por otro lado seguía centrándose en los estudios desde la dimensión pragmática del lenguaje y presentando una literarización de la retórica y una confusión con la poética y la preceptiva estética¹⁵⁵. No obstante, en el campo de la educación, el nexo entre la retórica y poética fue decayendo, y la literatura a partir de la segunda mitad fue sustituyendo a la retórica como la nueva forma de interpretar y analizar las obras.

La larga convivencia de retórica y poética durante prácticamente todo el siglo XIX acaba resolviéndose [...] en una progresiva contaminación estructural-conceptual. El canon retórico consistió básicamente, y hasta mediados del siglo XIX aproximadamente, en el aprendizaje de las reglas del buen decir y de los principios que habrían de guiar a los escolares para componer obras literarias; y a la vez, en la consagración y canonización de los clásicos grecolatinos como ejemplos de imitación para escribir o hablar bien. Pero las historias de la literatura van desplazando a las retóricas y se convierten en el centro de la educación literaria abriendo nuevas vías para la interpretación y el análisis de las obras. Coexistiendo con los aprendizajes retóricos, se va abriendo camino la visión positivista de la literatura que permite la investigación de las fuentes, el estudio de los textos, la edición crítica de obras, el conocimiento de la biografía de los autores y la concepción de la obra como expresión del creador y como documento histórico que representa el espíritu de la época a la que pertenece (Martínez Ezquerro, 2017: 200).

En cualquier caso, pese a que se trata de una época desafortunada en la que la cantidad de los tratados retóricos había disminuido y los contenidos se limitaban a las listas de figuras, el pensamiento retórico era menos original, la retórica se reducía a la *elocutio* y estaba confinada al programa escolar, esta antigua disciplina siempre ha estado en proceso de encontrarse a sí misma y de cambiar debido a los constantes cambios en el entorno social y “las casillas teóricas que históricamente cimentadas, permitirían la reactivación de dicho sistema en todos sus aspectos” (Albaladejo, 1991: 38). Las otras obras notables de la retórica que surgieron durante este periodo también ganaron una oportunidad inestimable para el desarrollo de la Retórica en esta etapa y así ofreció la posibilidad del renacimiento retórico en los siglos siguientes.

¹⁵⁵ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/espana_siglo_xix/ [Consulta: 6/12/2021].

6) Desarrollo de la retórica en la Edad Contemporánea

A partir del siglo XX, la retórica occidental no sólo renació y desarrolló la doctrina retórica antiguamente planteada, sino que siguió ampliándola a otras conciencias, ligadas a su vez a otras disciplinas como la lingüística, filosofía, estética, ciencia jurídica, informática y la propia literatura, presentando su característica más fundamental: la interdisciplinariedad. Otro signo importante del renacimiento de la retórica en Occidente en el siglo XX fue el florecimiento de la crítica retórica. Las principales críticas retóricas, como la tradicional, la postmoderna, la del ámbito dramático y sociológico, más las populares como la crítica metafórica, entrelazó con la teoría retórica formando una parte esencial del estudio de la retórica (Yao, 2009: 232-234).

La importancia de la retórica es innegable, independientemente del cambiante entorno social. En la primera mitad del siglo XX, con la guerra y los conflictos, la retórica indudablemente desempeñó un papel fundamental en el ámbito político y jurídico. Con el desarrollo y los avances de la tecnología de los medios de comunicación, la práctica retórica basada en el uso del lenguaje ha presentado un escenario próspero y ha adquirido una nueva fisonomía al florecer las prácticas retóricas. Sin embargo, la Retórica ha perdido gran parte de su prestigio y estatus en el ámbito educativo, que la reformulación de disciplinas llevadas a cabo en las universidades modernas había repartido gran parte del conocimiento tradicional de la Retórica a otras disciplinas, mientras que la propia Retórica en este periodo estaba más asociada a la construcción textual (*Ibid.*, p. 217-220). De hecho, como resultado de la continuación de los pensamientos de la era dominados por la ciencia, el racionamiento y la lógica en el siglo pasado, la Retórica estuvo en un estado de decadencia y un desarrollo ralentizado hasta mediados del siglo XX. Esto también estaba manifestado por Hernández Guerrero y García Tejera (1994: 171-172), que distinguieron la Retórica del siglo XX en dos fases indicando que la recuperación retórica principalmente se produjo en la segunda mitad.

En la primera, [...] aproximadamente hasta mediados de siglo, la Retórica, apartada de la

concepción clásica [...] se reduce, en la mayoría de los casos, a una lista de figuras y a reimpressiones de obras publicadas a finales del siglo anterior.

Frente a esta Retórica normativa, deductiva y técnica, en los años cincuenta empieza a surgir una “Nueva Retórica” que pretende ser descriptiva, inductiva y científica. Esta nueva Retórica, que busca una validez científica y académica, abre nuevos horizontes a diversos campos filosóficos, jurídicos, lingüísticos y estéticos, por ejemplo, a la Lógica, la Herméutica, la Filosofía del Derecho, la Ética, la Poética y, en general, a todos aquellos saberes de la razón práctica.

De ello se desprende que la Neorretórica, opuesta al racionalismo cartesiano y el Romanticismo anti-clásico (Pujante, 2003: 326), se ha convertido en la corriente principal de la investigación retórica en la segunda mitad del siglo XX y, en esta línea, la palabra retórica ha cobrado un nuevo sentido. Pozuelo Yvancos (1988) distinguió las investigaciones pertinentes del periodo en tres corrientes: la Retórica de la argumentación o la filosófica, la de base estructuralista o la lingüística y la general textual.

La Retórica como teoría de la argumentación, entendida como el arte de persuadir y convencer, aborda los discursos dirigidos a toda clase de auditorio y toma la importancia de la argumentación del discurso (Torres Hernández & Valencia Pedraza, 2008: 125). Este objetivo es enunciado de forma muy clara por Perelman y Obbrechts-Tyteca:

La nueva retórica consiste, por tanto, en una teoría de la argumentación, complementaria de la teoría de la demostración objeto de la lógica formal. Mientras que la ciencia se basa en la razón teórica, con sus categorías de verdad y evidencia y su método demostrativo, la retórica, la dialéctica y la filosofía se basan en la razón práctica, con sus categorías de lo verosímil y la decisión razonable y su método argumentativo, justificado (Perelman & Obbrechts-Tyteca, 1989: 17).

La Retórica estructuralista, representada por el Grupo μ , se basa en los planteamientos del neoformalismo en los estudios literarios tanto teóricos como críticos y ha hecho una excelente sistematización de los recursos elocutivos y narrativos (Chico Rico, 2015: 310).

El Grupo μ se propone replantear los fundamentos de la Retórica apoyándose en conceptos lingüísticos tomados de Saussure, Hjelmslev y Jakobson. La vinculan [...] a la Lingüística,

a la Semiótica y a la Poética. [...] En sus trabajos, que también se orientan hacia la recuperación y a la revitalización de la antigua Retórica, estudian las desviaciones del código (las *metáboles*) que supone la lengua literaria (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 174-175).

Por lo que respecta a la Retórica general, Albaladejo (1991: 39) también es un firme defensor de esta tendencia. A la vez de que hace alusión a las contribuciones de su maestro García Berrio, destaca su importancia para la construcción de los sistemas retóricos.

La Retórica general textual propuesta por García Berrio es la que, por la amplitud de su armazón metateórica y por su privilegiada conexión con la Poética tradicional y moderna, se encuentra en una situación óptima para consolidar plenamente el mencionado estatuto general; esta Retórica general recupera la totalidad de las operaciones retóricas, especialmente la inventio y la dispositio como operaciones fundamentales junto a la elocutio, y reconstruye en su totalidad el fenómeno retórico, con un firme apoyo lingüístico y semiótico.

La Retórica general textual es la más sólida y coherente vía de utilización del sistema retórico, puesto que permite la activación de éste en todas sus secciones, incluidas las que [...] habían quedado desconectadas en algún momento de la evolución de la Retórica.

La aparición de la Nueva Retórica ha supuesto un impulso estimulante para el desarrollo de la Retórica en España, pero en este tiempo también ha estado marcada por la aparición de nuevos textos, como los audiovisuales y los de Internet, que, con características del desarrollo de la nueva era, habían aportado nuevas oportunidades para el desarrollo de esta disciplina. La retórica y cibernética se ha convertido en un tema de investigación de moda en muchos países.

[L]a aparición de los textos audiovisuales (cine, radio, televisión, video, videojuegos, imágenes digitales estáticas y dinámicas) y sus implicaciones en los géneros y formatos expresivos [y] los nuevos planteamientos que los textos hipertexto e Internet están planteando a la comunicación con sus características de interactividad, interacción y participación en la construcción textual de los lectores y receptores de estos medios como autores secundarios en su nuevo papel de lectoautores en muchas de las manifestaciones expresivas. En este sentido considero capitales las aportaciones del Grupo μ [...] (García García, 2005: 18).

De todos modos, la Retórica sigue evolucionando y va alcanzando prosperidad

en todas las partes: no sólo ha consolidado su posición original en el área lingüística y de la comunicación discursiva, sino que también ha dirigido su atención a otras disciplinas, tales como Humanidades y Ciencias Sociales, Economía e incluso Biología y Ciencias, y las ha combinado con la tecnología moderna para crear un campo retórico más amplio. Como resultado, cada vez más estudiosos se han dado cuenta y aceptan que el “‘conocimiento’ no es tanto el descubrimiento, la revelación y la descripción ‘factual’ de hechos y estados de cosas que siempre han existido, sino más bien una ‘construcción’ basada en una serie de presupuestos o configuraciones, edificada por ciertos sectores según determinados criterios y autenticada por medios retóricos” (Liu, 2004: 5-6). Como Campos Vargas (2009: 222) decía,

Nuestra época se caracteriza por un nuevo renacimiento, si no resurrección, de la retórica en Europa desde hace aproximadamente cincuenta años, proceso que coincide con numerosas de las características apuntadas de la retórica en el Renacimiento. No sólo se revalora a los clásicos, sino que se busca sistemáticamente una nueva retórica, anhelo constante en escritores contemporáneos como Perelman, Barthes y Antonio López Eire. En la consecución de esta meta conviene recordar los errores y aciertos del pasado, sin olvidar que, en todo momento, la retórica es un don divino, más una empresa humana.

Han pasado más de veinte siglos, pero los retóricos españoles nunca han dejado de investigar y siguen trabajando en el campo de la retórica, ya sea continuando el estudio de los planteamientos retóricos de los predecesores o explorando los nuevos, aunque en este último punto se basan principalmente en la Neoretórica establecida en el siglo pasado. Francisco Chico Rico (2020) indicó que hoy en día, las orientaciones fundamentales de investigación en la Retórica española eran la **Retórica cultural**, representada por Tomás Albaladejo, y la **Retórica constructivista**, representada por David Pujante. Ambas corrientes parten de la Retórica general planteada por Antonio García Berrio y paralelamente se sirven para la constitución de la “teoría retórica integrada” del marco de la Retórica general a partir de los fundamentos culturales de la primera y de los sociocognitivos y constructivistas de la segunda. En el presente trabajo, Chico Rico da cuenta de la evolución y esencia de las dos principales escuelas

mencionadas¹⁵⁶.

La Retórica cultural [...] contribuye a enriquecer la teoría y la práctica retóricas, así como el análisis del discurso, a partir de la focalización del componente cultural implícito tanto en la Retórica como ciencia del discurso persuasivo como en el discurso propiamente dicho. [...] [L]a Retórica cultural entiende el discurso y la Retórica explicitando en aquel y en esta tanto la influencia que la cultura ejerce sobre ellos —ampliamente entendida como el conjunto de conocimientos de los ámbitos antropológico, artístico, económico, filosófico, histórico, literario, mitológico, político, religioso, social, etc. aceptados y participados en el contexto de la sociedad— como la influencia que ellos ejercen sobre la cultura: así, para la Retórica cultural, el discurso, sea literario o no, es concebido como una construcción cultural, pues todo discurso incorpora elementos culturales establecidos socialmente y transmitidos de generación en generación que permiten y explican, al ser compartidos en mayor o menor medida por productores y receptores, no solo su capacidad comunicativa, sino también su potencialidad de convicción o de persuasión. Por lo que respecta a la Retórica, la Retórica cultural destaca en ella las categorías culturales que la fundamentan —presentes en los distintos niveles constructivos (*inventivo, dispositivo y elocutivo*) y no constructivos (*intelectivo, mnemotécnico y performativo*) del discurso retórico— y que contribuyen a caracterizarla como una disciplina dotada de una inabdicable función cultural ante la sociedad (p. 146-149).

La Retórica constructivista [...] contribuye a enriquecer la teoría y la práctica retóricas, así como el análisis del discurso, a partir de la sobrevaloración del componente poético-discursivo y poético-referencial implícito del mismo modo en la Retórica como ciencia del discurso persuasivo. Comparte esta orientación de los estudios retóricos con la orientación retórico-cultural su interés por los fundamentos discursivos, culturales y sociales de la comunicación, pero, a diferencia de la Retórica cultural, la Retórica constructivista atiende especialmente a la construcción discursiva y, por tanto, retórica de la realidad científica, social e individual (p. 152).

El estudio entre la Teoría de la Literatura y la Retórica sigue siendo una línea clásica y perpetua. La investigadora Pozuelo Yvancos, que mencionamos en el texto anterior, se dedica a un estudio continuo de la estructura del lenguaje poético y a las teorías de la lengua literaria a partir del modelo teórico de la neoretórica, con una proyección desde las propuestas de los años sesenta hasta las del periodo del posestructuralismo, que siguen el modelo aristotélico considerando el índole persuasivo de la retórica, y al mismo tiempo su poder de constitución textual que “la retórica enseñaba a componer textos en verso y en prosa” (Schwartz, 2015: 27-28). La retórica política también tiene una relevancia absoluta en esta época para analizar e

¹⁵⁶ Para más información sobre la retórica cultural, *vid. infra* 3.3.2.

interpretar los discursos políticos en la *polis* contemporánea. Desde esta perspectiva, Hamid Amarhar (2017) se ha centrado en la interdiscursividad de la oratoria política electoral y de la comunicación retórica-política sarkozyana con el objetivo tanto de reflexionar sobre la competencia y construcción lingüístico-comunicativa del discurso retórico-político como de su estructura y su eficacia comunicativo-discursiva desde un enfoque interdiscursivo transversal interdisciplinar, lingüístico-comunicativo, semio-retórico y argumentativo-poliacroático¹⁵⁷.

Además de ser afianzada por las disciplinas tradicionales, la retórica en el siglo XXI también tiene una intersección con las nuevas doctrinas contemporáneas. Por ejemplo, el rap, uno de los representantes culturales del siglo XXI, es importante para construir la sociedad y el desarrollo de las generaciones futuras. Así, Alberto Buscató Vázquez (2016), llamó la atención sobre sus características literarias y discursivas y analizó las figuras retóricas de este tipo de música en su libro. Además, Alfonso Martín Jiménez (2014) proyectó su interés en las relaciones entre la retórica clásica y la neurociencia actual, confirmando dos de las intuiciones de los planteamientos retóricos clásicos, —emoción y persuasión—, en el estudio de la toma de decisiones y el descubrimiento de las neuronas espejo.

En conclusión, a la vista de los tratadistas desde diversos campos ligados a la retórica, podría considerarse que el estudio de la Retórica ha sido fructífero para la disciplina y puede seguir siéndolo en los años siguientes bajo la situación del siglo XXI, puesto que la globalización y el desarrollo de la tecnología y la cibernética enriquecerán sin duda alguna los recursos retóricos, aumentarán la integración e intercambio de las teorías retóricas de diversas regiones, reforzarán los vínculos entre la retórica y otras disciplinas y promoverán el desarrollo de la crítica retórica y la comparada retórica. Esto contribuirá decisivamente a la formación del sistema retórico.

¹⁵⁷ La palabra “poliacroático” deriva del término “poliacroasis” creado por Albaladejo. Véase la nota 162.

3.3 Propuestas de la Retórica cultural

A pesar de las enormes diferencias culturales entre China y Occidente, tanto la Retórica cultural china como la occidental reconocen el valor de la retórica en la cultura y la importante influencia del lenguaje retórico en la construcción de esta. Sin embargo, las diferencias culturales no se pueden ignorar, lo que ha marcado una diferencia tanto en su historia de desarrollo como en el contenido específico sobre el que se construye su sistema.

3.3.1 Propuestas de la Retórica cultural en China

La Retórica cultural en China, basada principalmente en la cultura china, se ha propuesto desde los últimos años del siglo XX y ha sufrido una serie de cambios en los últimos veinte años: a partir de un simple estudio de la Retórica desde la cultura del idioma chino o la cultura de la etnia Han, la Retórica de la cultura china, yendo más allá de la ontología lingüística y adentrándose en los estudios interdisciplinarios, se ha ampliado gradualmente hasta convertirse en un estudio exhaustivo de la Retórica cultural general y en los estudios retóricos desde la perspectiva cultural, aunque no se indica “cultura” en el nombre.

Además, cabe destacar que, aunque en muchos títulos se denomina con las palabras “文化修辞学 [Wénhuà Xiūcíxué, Retórica cultural]”, existen dos interpretaciones principales de lo que supone esta disciplina: una pone todo el énfasis en la retórica considerando que la cultura es una forma para profundizar el estudio de la retórica, es decir, **la Retórica cultural es el estudio de la retórica sólo desde una perspectiva cultural**, y cuyo principal representante de esta opinión es Cao Dehe (1950- , 曹德和); y la otra piensa que la **Retórica cultural es el estudio de la relación entre la cultura y la retórica**, con los representantes Chen Jiong (陈炯, 1943-2007), Guo Yankun (郭焰坤 1956-) y Yu Quanyou (于全有, 1962-), a pesar de que las teorías de estos dos tienen diferencias en muchas partes, lo cual hablaremos en los próximos párrafos.

3.3.1.1 El sistema de la Retórica cultural del idioma chino (汉语文化修辞学)

Son los investigadores de la Retórica cultural del idioma chino, con Cao Dehe a la cabeza, los primeros en establecer el sistema de la Retórica insertando aspectos del chino y la cultura de etnia han:

El objetivo de la Retórica cultural del idioma chino es estudiar la relación entre la cultura de la nacionalidad *han* y la retórica del chino, de modo que podamos comprender más profunda y claramente las reglas retóricas de la lengua china, que están estrechamente relacionadas con la cultura *han*, y ayudar a los hablantes chinos y extranjeros a mejorar la eficacia de sus expresiones bajo la guía de estas reglas (Cao, 1997a: 65).

La Retórica cultural del idioma chino no se considera como una rama de la Cultura ni una disciplina cultural-retórica, sino como **una parte de la Lingüística y la Retórica**, es decir, no se plantea como objetivo revelar la relación entre cultura y retórica, sino sólo como una forma de profundizar en el estudio retórico.

Esta doctrina tiene una visión inconfundible sobre la definición de cultura. Siguiendo las ideas de “segunda naturaleza” de Karl Marx y de Geoffrey Leech, Cao (1997a) propone un modelo de cultura en la que está concebida como tres capas. La superficial son “todos los objetos naturales que han sido transformados por la voluntad subjetiva del hombre y que existen objetivamente al margen de su conciencia”, que el autor llama “nivel material”. En la capa intermedia sitúa las actividades y productos espirituales, que “incluyen la literatura, arte, educación, filosofía, religión, mito, costumbre, reglas, relación interpersonal, conductas y comportamientos”, etc. En la capa más profunda se encuentra el nivel psicológico, que es invisible e imperceptible por el exterior e “incluye valores, formas de pensar, intereses estéticos, sentimientos morales, carácter nacional”, etc. En esta línea, esta escuela toma importancia a la cultura dominante en la cultura *han* y **sólo se ocupa de los elementos y las leyes retóricos que están arraigadas en la cultura *han* y determinadas por la cultura *han*.**

Próximo a los métodos de su investigación, los estudios principalmente se siguen en ambas líneas, que es una interacción bidireccional:

Por un lado, desde la perspectiva de la cultura *han*, se descubre cómo ella misma se refleja en la Retórica del idioma chino explicando su influencia y limitaciones dada a la retórica del chino. Por otro lado, a partir de las características de la retórica del chino, se rastrean sus raíces culturales y se identifican los vínculos entre ellas, y luego se utiliza el trasfondo cultural para refutar las leyes retóricas (*Ibid.*, p. 66).

De este modo se hace hincapié en que en la investigación de la Retórica cultural del idioma chino, es necesario tener en cuenta la explicación científica de la relación entre la cultura *han* y el chino de una manera argumentativa y objetiva, respetando la propiedad explicativa de la Retórica cultural, y durante este proceso, además de tener cuidado de evitar la generalización excesiva, hay que percatarse de las diferencias entre la cultura tradicional y la tradición cultural, centrándose la primera más en un estado pasado mientras que la segunda es más cercana a la realidad y actualidad aunque lleva una clara huella histórica y es la que puede determinar y explicar de forma única los fenómenos retóricos del chino moderno.

Además, Cao elabora parte de su teoría mediante el análisis de las características retóricas del chino que está relacionadas estrechamente con la cultura *han* desde cuatro aspectos (Cao, 1997b: 77):

- 1) **Palabras.** Existen cuantiosas palabras en el idioma chino que son ricas en cultura nacional: algunas están dotadas de connotaciones culturales positivas y algunas cuentan con colores culturales negativos. Y entre ellas, hay muchas más palabras de animales que de plantas. Según las propuestas de Cao, esto debe principalmente a los valores nacionales: en la secuencia de elecciones que determinan el color cultural, ser un tótem nacional tiene prioridad sobre causar asociaciones buenas u ominosas con los miembros de la nación. Y se sitúa en último lugar contribuir o ser una amenaza para la vida económica, la supervivencia y la salud de la nación. Por otra parte, las palabras utilizadas para expresar los títulos de parentesco son numerosas y complejas, lo cual está relacionado con el sistema en la antigua sociedad feudal cuyo núcleo es la familia. Esto ha hecho que el pueblo de etnia *han* valoren el parentesco y que los títulos de parentesco se conviertan en símbolos culturales.
- 2) **Organización de palabra.** Los rasgos retóricos más asociados a la cultura *han* son los siguientes: las palabras de la frase están dispuestas en su mayoría en el orden cronológico en que la expresión se presenta a la conciencia; en chino, las palabras que en teoría no pueden combinarse gramaticalmente pero sí semánticamente suelen usarse juntas siempre que estén situadas en un contexto explícito y no afecte a la comprensión; a menudo se omiten ampliamente los componentes de la oración; y la combinación de unidades lingüísticas en chino está sujeta a reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas, así como a reglas fonológicas, es decir, a la rima.
- 3) **Figuras retóricas.** Existen innumerables figuras retóricas la lengua china de carácter etnocultural,

tales como 回文 [huíwén, palíndromo], 对偶 [duì ǒu, el paralelismo simétrico]¹⁵⁸, 顶真 [dǐngzhēn, anadiplosis], 互文 [hùwén, intertextualidad], 谐音 [xiéyīn, homofonía], 析字 [xīzì, división de caracteres], etc.

4) **Expresión verbal.** La mayoría de los chinos de etnia han muestran características culturales chinas en su forma de hablar y expresarse: se prefiere utilizar ejemplos sencillos y concretos para ilustrar los temas en lugar de las expresiones abstractas porque los chinos de etnia han tienden a pensar concretamente; influidos por el confucianismo, como el núcleo de la cultura tradicional china, los chinos de etnia han son generalmente más modestos y a veces incluso se rebajan deliberadamente; la etnia han siempre saluda a los conocidos y les pregunta algo basándose en el contexto y la situación específica de la otra persona, aunque algunas cosas son ofensivas para la gente de los países occidentales.

3.3.1.2 El sistema de la Retórica cultural de China (中国文化修辞学)

Bajo la influencia de la fiebre cultural y la lingüística culturales en China, cada vez más personas comenzaron a estudiar la relación entre la retórica y la cultura chinas. Así, en el mismo año, 1997, Chen Jiong también planteó una nueva mirada a la relación entre la cultura china y la Retórica, y propuso la teoría “Retórica cultural china” en *中国文化修辞学论纲* [Zhōngguó Wénhuà Xiūcíxué Lùngāng, *Esquema de la Retórica cultural china*] y más tarde en 2001, se publicó el primer trabajo sistemático sobre la Retórica cultural hasta la fecha *中国文化修辞学* [Zhōngguó Wénhuà Xiūcíxué, *Retórica cultural china*]. A diferencia de las ideas de Cao Dehe, la investigación de Chen Jiong no se limita a la cultura de la etnia han, sino que se extiende a toda la cultura china.

La Retórica cultural china es una nueva disciplina marginal¹⁵⁹ que explora la relación entre la retórica y la cultura chinas. Por un lado, estudiamos el lugar y el papel de la retórica china en la cultura tradicional china y, por otro lado, estudiamos las limitaciones e influencias de la cultura china dadas a la retórica china (Chen, 1997).

La Retórica cultural china pertenece a **una subdisciplina de la Lingüística**

¹⁵⁸ No se ha encontrado una palabra equivalente en español y 对偶 [duì ǒu] “es un tipo de paralelismo que consiste en utilizar locuciones u oraciones emparejadas con el mismo número de caracteres, las idénticas estructuras semánticas y coherentes significados” (Zhu, 2019: 116).

¹⁵⁹ Es importante señalar que, a pesar del carácter marginal de la Retórica cultural expresado por Chen Jiong en 1997, en su artículo publicado en 2007, reposicionó la Retórica afirmando que la Retórica no es una disciplina marginal, que “[l]a retórica es una rama de la Lingüística, la ciencia de encontrar la mejor expresión en un lenguaje más enfocado, y es una disciplina integral que toma el lenguaje como eje” (Chen, 2007: 10).

cultural china, que tiene una finalidad fundamentalmente distinta de la Retórica general, así como un objeto y un alcance diferentes. No es un estudio ontológico de la Retórica, cuyo objetivo principal consiste en **investigación de la retórica en su amplio contexto cultural usando la teoría retórica para dilucidar mejor la relación entre cultura y retórica** (Chen, 2002: 3). La teoría se basa en la idea de que el lenguaje refleja el mundo físico objetivo a través de la cultura y al mismo tiempo el mismo también es el portador cultural de un determinado pueblo. Además, se destaca la característica psicológica de la actividad de comunicación verbal indicando el estudio de la retórica cultural china desde la perspectiva del estudio de las características psicológicas de la retórica china y de cómo la comunicación lingüística es coherente con el mundo psicológico, a fin de mejorar la eficacia de la expresión lingüística y estudiar bien las características nacionales de la retórica china

El estudio de la Retórica cultural china se centra en dos aspectos principales: uno de los cuales es la función retórica del lenguaje como símbolo cultural. Por símbolos culturales entendemos las palabras que desempeñan un papel clave en la construcción cultural de un determinado pueblo. Por tanto, el uso del lenguaje refleja, en cierta medida, los valores culturales, las costumbres y las sensibilidades estéticas nacionales; otro objeto es la relación entre la retórica y la cultura. A su modo de ver, están en primera línea de investigación la influencia y las limitaciones de la cultura *han* en la retórica china, y el papel de la retórica china en la difusión de la cultura *han*. Aunque hace hincapié en esta cultura y en la retórica del chino, propone un énfasis en el estudio desde una perspectiva de cultura nacional.

Para estudiar la retórica china bajo la influencia y las limitaciones de la cultura china, es necesario examinar no sólo el espíritu cultural y rasgos nacionales distintivos de la retórica china, sino también el espíritu cultural de la Retórica china (Chen, 2001: 7).

La más obvia son las características como la dependencia y el sentido práctico, la naturaleza ética confuciana, intuitiva e inductiva, el énfasis en el estudio del lenguaje escrito, de la Retórica de la antigüedad china resultadas de la influencia de la cultura china.

Uno de los que hace que esta teoría sea más innovadora es su reconocimiento de la importancia de la antigua tradición retórica china. El investigador a la vez que reconocía los logros de la Retórica china moderna influenciada por las teorías lingüísticas occidentales expresaba la necesidad de reforzar el énfasis en los aspectos nacionales y humanísticos de la retórica, destacaba la tradición retórica china estableciendo la sinceridad, y aumentaba el valor práctico retórico. En otras palabras, en el momento de integrar las teorías retóricas occidentales, también es necesario heredar la tradición de la Retórica de la antigua China para desarrollar una Retórica con características retóricas chinas.

En cuanto a la metodología de la construcción del sistema de la Retórica cultural china, Chen (2001: 45) la dividió en tres niveles: las leyes de la dialéctica materialista y el pensamiento lógico, que se centra en el valor comunicativo y el efecto expresivo del lenguaje y en el estudio de las formas variantes, así como del lenguaje dinámico de la retórica; los enfoques inductivo y deductivo; combinación con los métodos específicos de cada disciplina. En esta línea, se han planteado los métodos concretos siguientes: comparación de las diferencias culturales, análisis de los semióticos lingüísticos, verificación del trasfondo cultural, imágenes en espejo cultural y revelación psicológica cultural con el objetivo de profundizar el estudio de la Retórica cultural china de una manera más científica.

Chen (2000: 36-37) indica que la Retórica cultural china puede estudiarse desde tres perspectivas culturales: estudios macroculturales, microculturales e interculturales. La macrocultura puede incluir la cultura moral, la cultura religiosa, la cultura regional, la psicología nacional y el gusto estético. La microcultura de la retórica reside en la perspectiva cultural de las figuras retóricas, el refinamiento de las palabras, la retórica textual, etc. Y sobre la investigación de la comunicación intercultural en la Retórica cultural china, se radica en los contenidos relacionados con la Retórica cultural, como la comparación de las tradiciones retóricas en diferentes contextos culturales entre China y Occidente, el estudio de las diferencias culturales en la comunicación china y occidental, y el estudio comparativo de los significados culturales del léxico, del discurso intercultural y de las figuras retóricas chinas y occidentales.

3.3.1.3 Sistemas de la Retórica cultural (文化修辞学)

El concepto “文化修辞学” ha sido propuesto por dos chinos sucesivamente. Aunque ambos ofrecen una exposición sistemática de la naturaleza, el contenido y otros temas teóricos básicos de la Retórica cultural, algunos puntos de vista núcleos son bastante diferentes.

El catedrático Yu Quanyou en 2000 propuso una construcción disciplinar y un sistema teórico de la Retórica cultural. A diferencia de las propuestas de Cao Dehe y Chen Jiong, Yu considera la retórica cultural como una **disciplina subordinada a la Lingüística cultural**. Dado las características de la cultura: humanista, cohesionada, nacional, jerarquizada y contemporánea, y las de la retórica: fenómeno lingüístico y cultural que refleja el espíritu cultural del lenguaje de forma integrada, cuya esencia consiste en la adaptación de las expresiones a su contexto humano y sociocultural específico por parte del sujeto del discurso, se define la Retórica cultural como “una disciplina interdisciplinar emergente especializada en la relación entre retórica y cultura y pertenece a la categoría de la Retórica interpretativa” (Yu, 2000: 1).

La comprensión más innovadora de Yu (2011) reside en su análisis de las connotaciones retóricas culturales señalando que en el mundo académico chino hay dos puntos de vista diferentes sobre ellas: una es estudiar la Retórica sólo desde la perspectiva de la cultura. La otra es estudiar la retórica desde una perspectiva cultural a la vez que se estudia la cultura desde una perspectiva retórica. De este modo, indica que, si bien además de la Retórica cultural, debería establecerse teóricamente la disciplina llamada Cultura retórica que corresponde como contrapartida de la primera, con el fin de construir un estudio más completo de la relación mutua entre la retórica y la cultura. Considerando que la retórica y la cultura no son simplemente una relación unidireccional, sino una relación bidireccional con influencias interactivas, es imposible hablar de ellas en disciplinas completamente diferentes. Así que cuando se trata de la Retórica cultural, hay que tener en cuenta todos estos factores, es decir, además de estudiarse mutuamente desde sus propias perspectivas, es necesario explorar la relación “covariante” entre la retórica y la cultura.

Según su punto de vista, el estudio principal de la retórica cultural radica en la combinación de los temas de la Retórica tradicional con los conceptos culturales, tales como las ideas retóricas y la cultura, los materiales retóricos y la cultura, los recursos retóricos y la cultura, el desarrollo de la Retórica y la cultura, el nivel artístico de retórica y cultura, etc., y cuyos enfoques de investigación consisten en tres niveles principales (Yu & Lei, 2007: 65-66):

1) **La dimensión sintetizada de los aspectos y leyes de los materiales y las herramientas básicos.** Este nivel de investigación se centra en el análisis, la comparación, la generalización y la síntesis de los materiales e instrumentos básicos de la retórica con las características de la lengua y la cultura nacionales, en el sentido de la Retórica cultural. En cuanto a la metodología, se utiliza principalmente los métodos inductivo y comparativo.

2) **La dimensión revelada de las causas y los orígenes de los aspectos y leyes básicas.** El objetivo principal de esta investigación es analizar, ordenar e identificar los aspectos básicos y las leyes de los fenómenos retóricos con características lingüísticas y culturales nacionales, que se han resumido en el sentido de la Retórica cultural, así como aclarar las relaciones más profundas entre ellos. En cuanto a la metodología, basada en los métodos inductivo y comparativo, se utiliza también el método de identificación.

3) **La dimensión deductiva de la imagen de los aspectos y leyes básicas.** El objetivo principal de esta investigación es realizar deducciones de imagen al corresponder sobre las características etnolingüísticas y culturales reflejadas en los aspectos básicos y las leyes de los fenómenos retóricos que son característicos de la lengua y la cultura nacionales y se han resumido en el sentido de la Retórica cultural, para descubrir resultados nuevos y teóricamente significativos. Esta parte del estudio se lleva a cabo principalmente mediante las teorías de la imagen y el método deductivo.

Guo Yankun publicó su nuevo libro en 2012, también titulado “Retórica cultural”. A su modo de ver, “修辞立其诚” es el principio teórico fundamental de la Retórica tradicional china¹⁶⁰; la “美辞论 [Měicí Lùn, teoría de la bella expresión]” es el requisito de la retórica tradicional para las expresiones y los fenómenos retóricos¹⁶¹; la “诗性修辞学 [Shìxìng Xiūcíxué, Retórica poética]” es una teoría clásica de la Retórica tradicional china y una parte importante de la tradición retórica china¹⁶².

¹⁶⁰ Vid. *supra* 3.1.1 para más detalles.

¹⁶¹ Wang Xijie (1996: 114) señala que “la bella expresión es una característica de la cultura china, [...] desde la antigüedad hasta el presente, nuestra nación ha sentido una gran admiración por ella”. Y no fue hasta las décadas de 1920 y 1930, influido por las teorías retóricas japonesas, el concepto de retórica estética se arraigó más en la Retórica china. Cabe mencionar que “la teoría de bella expresión en china es aquella en la que se da la misma importancia al contenido y a la forma, exigiendo la búsqueda de la belleza en la expresión lingüística bajo la premisa de que el contenido se ajuste al principio de honestidad” (Guo, 2012: 37).

¹⁶² Utilizando una analogía entre la filosofía de Hegel y la de Nietzsche, Guo (2012: 54) sostiene que la Retórica tradicional china, desde la dinastía pre-Qin hasta la dinastía Qing, era “Retórica poética”,

También se trata de la relación entre la cultura y la retórica.

La retórica es un acto social humano y los elementos contextuales centrales de la retórica son la psicología cultural específica de las partes que la expresan y de las que la reciben, tales como los valores, intereses estéticos, formas de pensar y psicología sociopolítica. Estos elementos rigen la expresión, el estilo lingüístico, la disposición emocional y la orientación de valores del emisor, así como la interpretación del texto retórico por parte del receptor (Guo, 2012: 11).

A diferencia de las propuestas de Yu, este libro se basa en las teorías de Chen Jiong afirmando igualmente la importancia de los conceptos tradicionales retóricos chinos y su conexión con la cultura, y las limitaciones e influencias de la psicología etnocultural en la retórica, pero al mismo tiempo él cuestiona algunas de las propuestas de Chen Jiong argumentando que, por ser influenciados por las teorías occidentales, algunos de sus puntos de vista se desvían de los rasgos culturales chinos tradicionales, además, otros elementos no se corresponden con sus objetos y alcance prescritos, y que algunos de los conceptos utilizados son demasiado generales y no aclaran el verdadero contexto cultural. Entonces, para investigar mejor la relación de cultura y retórica, hay que reconocer las características de la cultura, que son éstas las que hacen que la cultura y la retórica estén estrechamente relacionadas y la cultura puede ser un medio para estudiar la retórica:

Como la cultura es étnica, podemos estudiar la característica nacional de la retórica del chino bajo la influencia de la cultura; como la cultura es compartida, se puede convertir en un contexto compartido por el emisor y el receptor; como la cultura tiene variabilidad, podemos analizar los cambios en los fenómenos retóricos a través de los cambios del espíritu cultural; como la cultura tiene característica de herencia histórica, podemos determinar la relevancia real de estudiar la influencia de la cultura tradicional en la retórica; como la cultura tiene elementos interrelacionados, podemos analizar la naturaleza de la cultura y su influencia en la retórica desde múltiples perspectivas (*Ibid.*, p. 4).

Siguiendo esta línea, Guo explora con mayor profundidad los fundamentos culturales de figuras retóricas y la influencia de la psicología cultural en la producción y el uso de la retórica, así como la relación entre las características del idioma chino y

mientras que la Retórica tradicional occidental, representada por la *Retórica* de Aristóteles, era una “Retórica racional”.

la retórica. Se define la figura retórica como “un sistema creado por un pueblo a partir de sus propias cualidades lingüísticas y su psicología cultural, y solidificado por la repetición histórica” cuya “creación, desarrollo y evolución están sujetos a las percepciones culturales” (p. 60). Por ejemplo, 对偶 [duìǒu], como ya hemos mencionado, es una figura retórica tradicional china caracterizada por dos frases o dos oraciones de igual número de palabras, idéntica forma estructural y significado estrechamente relacionado en parejas para expresar dos significados opuestos o similares reflejando la búsqueda de la simetría total por parte del pueblo chino, su mentalidad estética de tranquilidad y estabilidad, y su enfoque cognitivo binario (p. 92). Y 避讳 [bìhuì, tabú] también tiene un carácter nacional distintivo. En general, se refiere a evitar el nombre del objeto de la reverencia y, en segundo lugar, a evitar algunos dichos a favor de la buena fortuna. La antigua forma china de evitar los tabúes es un remanente de las creencias y formas de pensar primitivas, y también refleja las características culturales distintivas de la autocracia patriarcal, así como la costumbre lingüística de los chinos de evitar el lenguaje directo y sencillo y apreciar más los eufemismos (p. 139-144). Y respecto a las características del chino y las retóricas chinas, el autor analiza desde tres perspectivas: la fonología, el léxico y la gramática.

1) **Dimensión fonológica.** En chino, las sílabas ordenadas y el gran número de caracteres con la misma rima se utilizan a menudo para expresar las emociones correspondientes con la ayuda de los rasgos tonales de la rima (p. 176); la lengua china es especialmente rica en homófonos, lo que ha creado las condiciones para el uso generalizado de 谐音 [xiéyīn, homofonía] y 双关 [shuāngguān, doble sentido] (p. 179); en chino hay un gran número de 双声词 [shuāngshēngcí, una palabra con dos caracteres de mismo ataque silábico] y 叠韵词 [diéyùncí, la palabra con que las rimas silábicas de las dos sílabas sucesivas son iguales o similares] y se forma un gran número de 叠音词 [diéyīncí, palabras construidas mediante la repetición de la misma sílaba] que producen un ritmo característico debido a la repetición de sílabas vocales y rimas (p. 183); el idioma chino se divide en cuatro tonos y en características de 平仄 [píngzè, patrones de tono], lo que crea la belleza de cadencias de la entonación (p. 186).

2) **Dimensión léxica.** En primer lugar, el lenguaje chino tiene desde hace mucho tiempo la tradición de 炼字 [liànzi, forjar o perfeccionar las palabras], que abarca tres aspectos: elegir verbos que transmitan con precisión el fondo y la psicología de las acciones del personaje (p. 189), se utilizan los adjetivos y algunos verbos descriptivos para describir el estado y ánimo de las cosas (p. 190) y se adoptan las palabras dinámicas al describir las cosas estáticas para dar vida al objeto (p. 192). En segundo lugar, la historia y la cultura únicas del idioma chino han creado una dicotomía entre la elegancia y la

vulgaridad en la lengua (p. 198). Y, por último, el idioma chino, aprovechando su abundancia de sinónimos, evita el uso de las mismas palabras en un contexto y suele reemplazarlas por otras del mismo significado (p. 199), utiliza homófonos para expresar la misma palabra (p. 200), cambia la posición de las palabras en el lugar correspondiente o complementa el sentido inacabado al principio del artículo con palabras en el texto posterior para cumplir con el principio estético del chino (p. 201).

3) **Dimensión gramatical.** La gramática china es libre de cambiar el orden por razones retóricas: la figura retórica que mejor destaca esta característica es 回文 [*huíwén*, versos palindrómicos] (p. 205), el chino suele alinear el orden de las frases con el de la vida ajustando el orden de las palabras (p. 207), y cambiar el orden de las palabras también puede resaltar la semántica relevante (p. 208); los elementos de las frases chinas pueden omitirse en gran número (p. 209); la gramática china es libre de cambiar las funciones sintácticas y características morfológicas de una palabra (p. 216); la frase de cuatro caracteres es la estructura fraseológica preferida por el pueblo chino (p. 221); y, en una oración, las frases chinas pueden moverse libremente y posicionarse de forma diferente, lo que da lugar a oraciones que contienen 整句 [*zhěngjù*, frases de igual o similar estructura y forma ordenada] y 散句 [*sǎnjù*, frases con estructura incoherente y forma irregular] al mismo tiempo (p. 226).

3.3.2 Propuestas de la Retórica cultural en Occidente

La Retórica cultural occidental hereda los conceptos y características de la Retórica occidental prestando más atención en los discursos y comunicación, que “permite el estudio del funcionamiento comunicativo de diferentes tipos de discursos y ha sido capaz de proyectar un análisis construido sólidamente a lo largo de los siglos hasta abarcar y explicar la práctica total de los discursos de carácter persuasivo centrados en el receptor (Urbina Fonturbel, 2013: 1)”.

Sobre la base de la relación entre la cultura y retórica: “el papel de la retórica en la cultura y el papel de la cultura en la retórica” y con el fin de estudiar “la función cultural de los diferentes tipos de discursos en la retórica y la literatura y de los discursos retóricos y literarios donde abarcan los elementos culturales” (Albaladejo, 2016: 21), Tomás Albaladejo propone la teoría de Retórica cultural definiéndola como “un instrumento para la explicación del arte del lenguaje como un fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores” (Albaladejo, 2013: 1) y una “metodología de análisis del discurso literario y no literario” (Gallego Benot, 2020: VIII), cuyo enfoque consiste en los elementos culturales en relación con la producción del discurso retórico, la comparación entre diferentes tipos de discursos

y la comparación entre diferentes discursos como semióticos o discursos concretos (Albaladejo, 2016: 24).

El nacimiento de la Retórica cultural propuesta por Albaladejo debe su origen a la Retórica general propuesta por Antonio García Berrio, que es “una Retórica de la apreciación, útil y científicamente pertinente en la actualidad para el estudio de la persuasión en nuestra sociedad” (Chico Rico, 2015: 311). Por lo tanto, se destaca la importancia de seguir las líneas de la Retórica, sobre todo los marcos y los componentes de la Retórica general al estudiar la Retórica cultural, mientras hace hincapié en mantener la conexión establecida por la Retórica general con la teoría textual y la poética (Albaladejo, 2016: 26). Aparte de ser inspirado por ella misma, junto con los estudios de la cultura: Semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu, el estudio antropológico de la cultura, el análisis y la crítica de la cultura de Godzich y Gullón, los estudios culturales de Barker o la poética de la cultura de Engel y Neubauer (Albaladejo, 2013: 23), así como la Filosofía de la cultura (Albaladejo, 2019b: 563) y otros relacionados con el estudio de la cultura, Tomás Albaladejo sostiene la característica persuasiva de la retórica y el intercambio de valores entre el emisor y receptor, cambiando la perspectiva retórica-general a la retórica-cultural y revelando la necesidad de “estudiar el discurso y la cultura –como suma de los valores, las creencias y las estimaciones de los individuos de una sociedad– a partir de sus componentes persuasivos, es decir, de su influencia en los receptores, ampliando el objeto de estudio retórico, por un lado, a las relaciones entre Retórica y cultura y, por otro, a las distintas clases de discursos que configuran la galaxia discursiva de la cultura de una sociedad” (Chico Rico, 2015: 312).

Más allá de las funciones persuasiva, se da relevancia a la meta de convicción, de adhesión al discurso retórico y al texto literario que los receptores interpretan a fin de cumplir su objetividad perlocutiva por medio de insertar los elementos culturales en los discursos (Albaladejo, 2019b: 563). Como decía Albaladejo (2014: 296), “[el componente cultural] está distribuido en los distintos niveles del discurso retórico correspondientes a las operaciones retóricas, si bien tiene en el nivel de *inventio* uno de sus principales alojamientos, junto al nivel de *elocutio* [...]”.

De este modo, el objetivo principal de la Retórica cultural consiste en dos partes: “la Retórica como construcción cultural” y “la cultura como componente de la Retórica en su dimensión perlocutiva” (Albaladejo, 2019b: 563). Y para su estudio, se subraya la condición interdiscursiva de la Retórica cultural:

La interdiscursividad como dinámica transversal discursiva de la Retórica en general y de la Retórica cultural en particular hace de ésta un instrumento útil para el estudio, para el análisis y explicación de lo que podemos llamar *culturalidad* o condición cultural de los discursos retóricos y de otros tipos de discursos, como las obras literarias (Albaladejo, 2014: 296).

La poliacroasis¹⁶³ es el otro componente importante para estudiar la Retórica cultural, que se puede aplicar en, además del discurso oral, cualquier tipo de texto donde los destinatarios se forman con diferentes niveles sociales e individuales, y sobre todo en su aproximación a la literatura:

Ofrece un espacio de configuración de la comunicación discursiva y un instrumento conceptual de análisis de la comunicación retórica en la sociedad atendiendo a la pluralidad de los oyentes, siendo así que, desde el momento en que se tiene en cuenta la representación literaria de la poliacroasis, este espacio y este instrumento pueden ser transferidos al análisis cultural literario con el consiguiente aumento de las posibilidades de observación, descripción, análisis y explicación de la realidad objeto de estudio (Albaladejo, 2009: 18).

Por lo demás, Albaladejo da una mirada profunda a la metáfora en la Retórica cultural debido a su carácter cultural y su papel privilegiado para la construcción de la comunicación lingüística:

La metáfora es uno de los fundamentos de la comunicación en sociedad mediante el lenguaje y forma parte de los procedimientos culturales implicados en la actividad comunicativa. La metáfora se produce por la condición y la capacidad simbólica del ser humano y por el conocimiento cultural de las posibilidades de creación metafórica como praxis socialmente instaurada, aceptada y compartida.

¹⁶³ Es un concepto acuñado por Albaladejo, que se ha formado desde el griego *polýs*, *pollé*, *polýs*, y *akróasis*, que se considera como la audición e interpretación plurales de un discurso retórico y discurso literario.

Así, se demuestra el papel importante de la metáfora en el estudio de la Retórica cultural, y para este fin, Albaladejo introduce el “modelo teórico de la metáfora” con la noción cultural-retórica “motor metafórico” afirmando su capacidad de construir el código comunicativo retórico-cultural, con lo cual los emisores y receptores se conectan comunicativamente tanto en los discursos retóricos como en las obras literarias:

El motor metafórico es impulsor semántico, sintáctico y pragmático de la creación metafórica, actúa semántica-intencionalmente y también semántica-extensionalmente con proyección pragmática. Por la dimensión cultural de la metáfora, el motor metafórico funciona contando con el componente cultural de la comunicación, lo cual lo vincula con la Retórica Cultural (*Ibid.*, p 569).

A la luz de lo anterior, el desarrollo de la Retórica cultural es importante e inevitable debido a su perspectiva particular que estudia el discurso retórico y las obras literarias, sobre todo el análisis interdiscursivo desde una vista cultural. Sin embargo, es una teoría en desarrollo y todavía queda mucho por hacer en el futuro estudio. De acuerdo con Albaladejo (2016: 24-25),

Cultural rhetoric must find its own position in the area of studies in culture by supporting studies on discourses, literature and culture connected to the influence on receivers and by comparing its results with those coming from other branches of the studies in culture. Then, cultural rhetoric can provide useful instruments for the analysis and the explanation of interculturality as an issue in literature and communication. [...], it is necessary to continue to carry out a thorough examination of the treatises and of most texts dealing with rhetoric as well as with poetics and other approaches to discourse and literature. [...] Another task of cultural rhetoric within the current perspectives of research is to review the major studies that deal with literary and/or artistic works and to pay attention to the role that cultural items have in works in order to project them onto receivers for the achievement of perlocutionary aims concerning persuading and/or convincing.

Siguiendo esta línea, la Retórica cultural se desarrolló de pleno florecimiento en España y en los últimos años se han publicado muchas aportaciones correspondientes extendiendo su amplitud y alcance. Francisco Chico (2015) demuestra la importancia de la Retórica cultural tanto en el sistema retórico que conexiona las construcciones lingüísticas y las acciones comunicativas, como para la mejor sistematización de los

Estudios Culturales, y profundiza el análisis de la Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica desde seis aspectos:

- 1) El estudio del lenguaje figurado en el que a la metáfora debe prestarse más atención;
- 2) La Retórica cultural sirve como un instrumento para estudiar las relaciones de semejanza y diferencia entre el lenguaje retórico y el lenguaje literario;
- 3) El estudio de la Retórica cultural desde “la dimensión intersemiótica definida por el discurso retórico en el proceso de su comunicación”;
- 4) La conexión de “la Retórica cultural con los estudios empíricos de la literatura en particular y de la comunicación en general” a través del estudio de las convenciones discursivas y las comunicativas, así como del conjunto de la convención estética y la convención de la polivalencia, representado por la Ciencia Empírica de la Literatura;
- 5) Estudio del fenómeno de la poliacroasis para conexionar la Retórica cultural con la hermenéutica textual;
- 6) Estudio de la imagen cultural que los receptores adquieren del discurso y el estudio del discurso “como un espacio de construcción de la identidad y de los distintos aspectos de ésta”.

Gómez Alonso (2017) explica la intertextualidad e interdiscursividad de la Retórica cultural analizando y comparando los conceptos de varios investigadores, tales como Enrique Martínez Fernández, Julia Kristeva, Tomás Albaladejo, Gérard Genette, etc., y llegando a reconocer la importancia de determinar la cultura y la sociedad en la que los propios textos se habitan y se enmarcan con las relaciones a fin de aclarar plenamente el significado del texto, mientras que la Retórica cultural es una vía para estudiar la cultura en la sociedad actual. Los trabajos citados proporcionan la base teórica para Martín Cerezo (2017), que propone *oratio in fabula*, un proceso retórico de carácter poiético que por sí mismo influye en la construcción de los textos y, por tanto, en las situaciones dramáticas tomando en consideración la relación entre la literatura y la Retórica cultural al tener conciencia de la esencia de las obras literarias, que son un conjunto del discurso retórico y literario para transmitir las ideas y objetivos del autor en la sociedad que construye con la finalidad de persuadir o convencer a los receptores, los cuales justamente forman parte del alcance de la Retórica cultural.

Además de los estudios microestructurales o macroestructurales de la propia retórica, así como su relación con la literatura, se contemplan la Retórica cultural vinculándose con otros tipos de textos, como los publicitarios y humorísticos, los

cuales tienen índole cultural y son construcción discursiva humana. Por ejemplo, Urbina Fonturbel (2013) investiga los discursos publicitarios desde la poliacroasis y la argumentación emocional teniendo en cuenta tanto la característica persuasiva y perlocutiva de la retórica como de su peculiaridad de explorar la retórica desde la cultura; sin ninguna duda, es una vía de estudiar la publicidad por ser considerada como un tipo de discurso cultural. Además, Fernández Rodríguez y Navarro Romero (2018) intentan comprender una Retórica del humor desde los aspectos culturales y plantean cinco propuestas desde la Retórica cultural, las cuales son la poliacroasis, la cenestesia comunicativa, el espacio de juego, el código comunicativo cultural-retórico y el motor metafórico.

Más aún, en el curso del desarrollo de la Retórica cultural, su carácter interdisciplinario también se ha puesto gradualmente en primer plano. Fernández Rodríguez (2019) propone una aproximación hacia la reconfiguración del concepto de transcreación como traducción de la estrategia comunicativa y persuasiva desde el ámbito tanto de la Retórica de la comunicación como de la Retórica cultural, subrayando tanto la “naturaleza ‘no literaria’, no autoritaria ni interdiscursiva, efímera, del tipo de discurso al que se aplica” de la transcreación, como el papel del traductor que debe adaptar el discurso original a la sociedad que lo va a recibir, para conseguir el mismo poder de persuasión y la misma respuesta.

El estudio de la Retórica cultural también se ha ocupado de la aplicación a la enseñanza del español como la lengua extranjera (ELE). Rodríguez Santos (2019) aboga por la inclusión de la Retórica en los sistemas de formación del profesorado, especialmente la Retórica cultural, considerando tanto su importancia como parte de la Retórica, —construcción del sistema retórico clásico y contribución a nuevos conceptos como la poliacroasis—, como su naturaleza retórica-cultural, —conocimiento sociocultural en la reconstrucción del contexto retórico—, con el propósito de elevar la capacidad de contribuir al desarrollo de la comprensión lectora por parte de los profesores, lo cual es el objetivo fundamental del docente.

CAPÍTULO 4: ENFOQUES TRADUCTOLÓGICOS DE ÍNDOLE RETÓRICA

4.1 Características comunes entre Traducción y Retórica

Tanto la Traducción como la Retórica tienen una larga historia y hoy en día ambas existen como disciplinas autónomas en el mundo académico. La relación entre ambas es evidente y el principal lazo que las vincula es el lenguaje, es decir, ambas aparecen en dos vertientes: la oral y la escrita, y existen como actividades comunicativas que pretenden contribuir a las prácticas sociales y facilitar la interacción y la comunicación humanas. En este sentido, las características comunes entre la traducción y la retórica son multifacéticas.

En primer lugar, tanto la traducción como la retórica son inseparables del lenguaje. Como decía Newmark (2010: 22), “la traducción es, ante todo, una ciencia que implica el conocimiento y verificación de los hechos y del lenguaje que los describe” y “una técnica que requiere un lenguaje apropiado y aceptable”. Igualmente, existe un consenso entre los académicos chinos y occidentales de que el proceso de la retórica no puede llevarse a cabo sin la participación del lenguaje. La diferencia, sin embargo, consiste en que, por un lado, la traducción se centra más en la transformación entre dos lenguas, mientras que la retórica se ocupa más del discurso y de su efecto en las personas (Chen, 2011: 86). Por otro lado, la traducción es creativa: enriquece y libera el sistema lingüístico del país destino, introduciendo nuevas culturas, nuevas expresiones, nuevo vocabulario y nueva estructura fraseológica¹⁶⁴ (Qu, 2009: 336). Y entre ellas, la retórica es uno de los eslabones de la cadena que implica el uso del lenguaje. Además, la traducción y la retórica conllevan naturalmente carácter lingüístico y, lo que es más obvio, el carácter pragmático del lenguaje: es sabido que la pragmática es “aceptabilidad del texto traducido” y hay que tomar conciencia de la dimensión pragmática en el proceso de traducción (Carbonell, 1999: 56-57), mientras que la retórica y la pragmática en muchos casos son “la

¹⁶⁴ Citado en la correspondencia de Qu Qiubai 瞿秋白 a Lu Xun 鲁迅. “翻译，的确可以帮助我们造出许多新的字眼，新的句法，丰富的词汇和细腻的精密的正确的表现。[La traducción, en efecto, puede ayudarnos a crear muchas palabras nuevas, una nueva sintaxis, un vocabulario rico y una expresión correcta con delicada precisión.]”.

interpretación de la lengua en uso” y “la Retórica por su esencia y función no tiene más remedio que ser pragmática” (De Santiago Guervós, 2005: 179-180).

En segundo lugar, tanto la traducción como la retórica son actos con un fuerte sentido de finalidad. De hecho, ambas transmiten la intención del emisor y logran algún propósito a través de influir a los receptores en un contexto determinado. Malinowski (1923) decía, “cada enunciación verbal que hace un ser humano tiene la finalidad y función de expresar algún pensamiento o sentimiento efectivo en ese momento y en esa situación”. En este sentido, cualquier tipo de traducción en el mundo sirve para algún tipo de propósito y “los diferentes objetivos de traducción determinan las diferentes estrategias posibles para un mismo texto” (Reiss & Vermeer, 1996: 120). Christiane Nord, como una de las principales autoras y defensoras de la teoría funcionalista alemana, consideró la traducción como actividad humana y que el factor más fundamental que determina su proceso de traducción es la finalidad de esta. En su libro *Translating as a Purposeful Activity*, introdujo cuatro términos relacionados con la “finalidad”: “meta (el resultado final que se desea conseguir mediante una acción de traducción)”, “propósito (un paso intermedio para conseguir una meta)”, “función (referente a lo que el texto meta significa o pretende significar desde el punto de vista del receptor)” e “intención (referente al propósito que se desea conseguir con el texto meta y que se plantea desde el punto de vista del emisor)” y detalló los tres tipos de *propósitos* en el campo de la traducción: “el propósito general que está en función del traductor y que consiste en su propio propósito con respecto a la traducción”, “el propósito comunicativo, que se refiere al propósito de la traducción en la situación meta” y “un propósito centrado en los procedimientos o estrategias de traducción” (Molina, 2001: 52-53). El acto retórico es también una actividad práctica llena de intención. ya sea por embellecimiento de expresiones, expresión de significados y transmisión de sentimientos, reconciliación de emociones y ánimos o por persuasión y/o convención (Hu, 2011: 104).

Por otro lado, desde una perspectiva macro, la traducción y la neoretórica tienen el mismo propósito y motivación: romper las barreras y promover el entendimiento mutuo (Chen, 2011: 84). Más detalladamente, el propósito de la Retórica ya no es

simplemente adornar las expresiones y/o encontrar una forma de persuasión viable en cada caso, sino estudiar sobre cómo las personas se malinterpretan y cómo superar los malentendidos para mejorar el entendimiento y ser una herramienta para unir a las personas que están separadas (Ehninger, 1972: 9). En cuanto a la traducción, es sabido que uno de los desafíos para los traductores es superar las barreras tanto lingüísticas como extralingüísticas, y la traducción sin duda alguna construye un puente que acerca a las personas de diferentes culturas, lenguas y etnias.

En tercer lugar, los receptores son una parte imprescindible tanto en el proceso de la traducción y como en el de la retórica.

Hace más de 2000 años, Cicerón, el gran rétor y también traductólogo occidental, dio mucha importancia al público y propuso que el traductor, al igual que el orador, debía expresar el contenido de la obra extranjera en un lenguaje que se ajustase a las convenciones de la antigua lengua romana para atraer y conmover al lector y al oyente¹⁶⁵. En la época moderna, el famoso escritor y traductor chino Qu Qiubai (1899-1935) (2009: 340) señaló que en el proceso de traducción de una lengua extranjera al chino, los sentimientos del lector chino son lo más importante, y que una buena traducción es la que permite al lector chino percibir las emociones y pensamientos de la misma manera que el lector del texto de origen¹⁶⁶. Y más de 30 años después, el traductólogo estadounidense Nida (2003) en *Toward a Science of Translation* puso énfasis en los receptores y en sus respuestas al texto traducido cuando propuso el concepto “equivalencia dinámica”, defendiendo la idea de conseguir el mismo efecto en los receptores del texto origen y del texto meta; la

¹⁶⁵ “In ‘*De Oratore*’ (‘*On the Orator*’, 55 B.C.E.), ‘*De optimo genere oratorum*’ (‘*On the Best Kind of Orator*’, 51 B.C.E.) and other texts, Cicero distinguishes his translation practice from the word-for-word methods of his predecessors, arguing that it is much more important to (a) win over the target audience in language with which they feel comfortable and (b) develop the orator’s vocabulary and argumentative skill in the target language than it is to follow the source text with scrupulous accuracy” (Robinson, 2011: 46).

¹⁶⁶ En su correspondencia con Lu Xun, Qu Qubai habló de que “翻译应当把原文的本意, 完全正确的介绍给中国读者, 使中国读者所得到的概念等于英俄日德法……读者从原文得来的概念。[La traducción debe presentar al lector chino el significado original del texto de forma totalmente correcta, de modo que el lector chino obtenga el mismo concepto que los lectores ingleses, rusos, japoneses, alemanes y franceses obtienen del texto original.]”. Este artículo se publicó por primera vez en 1931 en la revista *Shizi Jietou* [十字街头, *Shizi Jiētóu*].

alemana Nord (1988) al plantear el concepto “funcionalismo” destacó la importancia de “servir fielmente al receptor de la traducción”. Más tarde, Hatim y Mason (1997) también afirmaron que la selección de las estrategias de traducción se rige por muchos factores, siendo el lector uno de ellos. Por lo tanto, hay que utilizar diferentes estrategias de traducción cuando se trata de diferentes lectores para alcanzar los efectos deseados en los lectores meta. Además, como el discurso humano siempre está orientado hacia un determinado grupo, la traducción no es una excepción. Si pensamos en la traducción como una actividad humana y una forma de comunicación, el objetivo final es comunicarse e influirse mutuamente, así la importancia del objetivo de la traducción es innegable (Chen, 2021a: 35; Zhang, 2016: 86).

Para la Retórica, es evidente la importancia del auditorio, definido como “el conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con sus argumentos” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1989:55) de modo que “el receptor es tomado en consideración por el orador para influir en él” (Albaladejo, 1994: 10). Incluso desde muy temprano, Aristóteles (1990) propuso que el discurso se compone de tres cosas: “el que habla, sobre lo que se habla y a quién se habla”. De igual modo, en el periodo pre-Qin en China, se realizaron estudios sobre el destinatario y sus psicologías receptoras. En *Han Feizi, Shuonan*, se señaló que hay que utilizar métodos adecuados para persuadir al destinatario según su psicología¹⁶⁷. Por otro lado, la retórica en la antigua China existía principalmente para la escritura de ensayos y composiciones, cuyo propósito subyacente era, en cierta medida, satisfacer los intereses y las necesidades de los lectores de la época, ya sea por seguir las modas del momento o bien siguiendo las normas del sistema, como 八股文 (*bāgǔwén*, ensayo de ocho partes). Como decía Kjeldsen (2018: 7-8),

¹⁶⁷ “凡说之难：在知所说之心，可以吾说当之。所说出于为名高者也，而说之以厚利，则见下节而遇卑贱，必弃远矣。所说出于厚利者也，而说之以名高，则见无心而远事情，必不收矣。[La dificultad de toda persuasión estriba en comprender la psicología de la persona a la que se persuade, de modo que se tomen los métodos adaptables. Si persuades a la persona a la que busca la fama con gran beneficio, parecerás tener una baja integridad moral, te tratarán como una persona humilde, te abandonarán y alejarán. Si persuades a una persona que persigue la buena fortuna con una buena honra, parecerás irreflexivo y fuera de la realidad, y seguramente no serás aceptado.]”.

Without audiences, there would be no rhetoric. Understanding audiences, therefore, is essential for understanding rhetoric. [...] Rhetoric has the power to do something to audiences but also that audiences have the power to do something to the rhetoric they encounter.

Así pues, toda actividad de traducción y retórica tiene lugar en un contexto determinado. Desde que Malinowski en 1923 propuso la idea del lenguaje como acción en contexto (Carbonell, 1999: 44), está siendo reconocida la importancia del papel del contexto en los estudios de traducción en el ámbito académico, el término “contexto de situación” y el hecho de que existe un contexto bajo una situación sociocultural determinada. Para Hatim y Mason (1995 [1990]: 302), el contexto puede considerarse como “el entorno extratextual que ejerce una influencia determinante en el lenguaje que utilizado”. Para ellos, “cada texto está inmerso en un contexto y los supuestos del traductor sobre el contexto es lo que le capacita para transferir la totalidad del mensaje en la lengua meta” (Molina, 2001: 56). Carbonell (1999) llamó la atención sobre el hecho de que “el significado de un texto no es algo estático, sino que depende del contexto en el que se sitúa” (p. 55), por lo que determinar la situación comunicativa tanto en el contexto de origen como en el contexto de destino es una parte importante del proceso de traducción (p. 50), en el que los traductores necesitan considerar los enfoques lingüísticos y los extralingüísticos. Asimismo, el contexto, “entendido como el conjunto de relaciones que ciertas unidades del texto mantienen con otras unidades textuales (contextos), o con determinados ámbitos de conocimiento, o con el espacio, tiempo o ideología del autor”, es especialmente importante para la traducción de textos especializados, ya que ayuda a los traductores a “vencer esa frecuente interferencia en el modelo ideal de relación biunívoca entre la terminología de las dos lenguas” (Garrido, 1999: 415-416). Por otra parte, en China también se han desarrollado muchas teorías de la traducción centradas en factores específicos del contexto. Por ejemplo, el principio de “五不翻 (*wǔ bù fān*, no traducir en cinco casos)¹⁶⁸” se considera en realidad principalmente desde la perspectiva de la

¹⁶⁸ Se refiere a la teoría de la traducción formulada por el monje Xuan Zang en la dinastía Tang. A su modo de ver, no se puede traducirse cuando un término participa de lo oculto o tiene connotaciones místicas, como encantamientos; un término tiene múltiples significados; el objeto representado por un término no existe en la cultura de la lengua de llegada; la interpretación anterior de un término se ha

cultura y la función del texto original, es decir, sólo con un conocimiento y una comprensión más profundos de la cultura el lector meta alcanzará el significado de la traducción fonética. Y a su vez, el significado y el contenido del texto original sólo pueden tener sentido en un contexto cultural específico, que es el argumento básico de la “神似说 (*Shénsì shuō*, teoría de la conformidad espiritual)” (Peng, 2005: 10). En resumen, los estudios sobre traducción y contexto se basan en los hallazgos de muchas disciplinas, como la Lingüística funcional, la Pragmática, la Comunicación intercultural, etc. Y en la actualidad, sus perspectivas de investigación son también muy amplias, abarcando el papel de los factores contextuales en la traducción, el papel del contexto para las palabras, en la traducción de diferentes textos, en el proceso de traducción, en la pedagogía traductora, la traducción automática, la crítica de la traducción, las normas de traducción y los modos de funcionamiento de los contextos de traducción (Guan, 2012: 2-8).

Referente a la influencia del contexto dada en la Retórica, Burke (1969) subrayó varias veces en su teoría que todo discurso es una actividad humana intencionada que opera en un contexto situacional determinado. Carrillo Guerrero (2009: 52) afirmó que “la retórica es sensible al contexto” y que ella misma “construye una competencia de acción en un contexto y en una situación comunicativa, sirviéndose de la competencia lingüística de cada individuo”. En la historia de la Retórica china, existían registros sobre la relación entre la retórica y el contexto en el período de Primavera y Otoño. En *Mozi* [墨子, *Mòzǐ*], se mencionó que había que hacer diferentes propuestas ante las distintas situaciones nacionales¹⁶⁹. Chen Wangdao

establecido y aceptado; y un término suscita asociaciones positivas. Cabe señalar que “no traducir [不翻]” no significa no traducir nada o una transcripción entera, intacta y sin cambios morfológicos de la lengua original, sino más bien una “transliteración” (Cheung, 2014: 158).

¹⁶⁹ “国家昏乱，则语之尚贤、尚同；国家贫，则语之节用、节葬；国家悞音湛涵，则语之非乐、非命；国家淫僻无礼，则语之尊天事鬼；国家务夺侵凌，即语之兼爱、非攻。故曰：择务而从事焉。[Si una nación está desordenada, díles que respeten personas capaces y que observen la misma ley; si una nación es pobre, díles que vivan con sencillez y que sean frugales en los funerales; si una nación es adicta a la música y al vino, díles que supriman los rituales musicales y que el hombre prevalecerá sobre el destino; si una nación está desolada, excéntrica e inculta, díles que obedezcan la voluntad del cielo y que sirvan a los dioses. Y si una nación está intimidando, saqueando, invadiendo y abusando de otras naciones, díles los beneficios de la igualdad y el amor mutuo, y de renunciar a la guerra.]”.

(2008) también propuso que “la prioridad es que la retórica debe adaptarse al tema”, situando el contexto como principio primordial de la retórica. De acuerdo con él, “una retórica práctica y natural corresponde sobre todo al contexto: “ya sea al entorno natural y social del emisor y del receptor” o “al estado de ánimo del emisor y a la relación íntima, la posición, a la experiencia y a las diversas relaciones entre el emisor y el receptor” mientras que “todo tipo de variaciones de medidas simplemente están al azar de la situación y el contexto”.

Por supuesto, el carácter interdisciplinario de la traducción y la retórica es incuestionable. El carácter interdisciplinario de la retórica ha sido analizado en los capítulos anteriores y aquí nos limitaremos a citar la propuesta de Chen Rudong (2014: 43): “la Retórica [es] una ciencia que estudia la comunicación retórica con sus regulaciones. Abarca el estudio de la Lingüística, así como de la Literatura, la Comunicación, la Filosofía, la Estética y otras disciplinas, y es una disciplina integral que combina los atributos de las humanidades y las ciencias sociales”. Por lo que respecta a los Estudios de Traducción, la pluralidad de los objetos, objetivos teóricos y de finalidades profesionales, así como la complejidad de los problemas de la traducción, provocan que estudiar la traducción únicamente desde una perspectiva lingüística no sea suficiente, por lo tanto la traducción ha creado vínculos con diversas disciplinas relacionadas con el lenguaje, como el estudio comparativo de la literatura, la cultura, la sociología, la hermenéutica, la psicología, la filosofía, la antropología, etc. Además, el hecho del carácter interdisciplinario de la traducción se refleja, sobre todo, en la traducción de los textos especializados, dado que el principio de la traducción, en términos de intercambio interdisciplinar, es “mettre en contact, et donc à entamer un dialogue entre les domaines (de spécialité) concernés” (Walkiewicz, 2016: 128). Por no hablar de que, hoy en día, el estudio de la traducción y la retórica también se han interrelacionado: en el desarrollo de los Estudios de traducción, siempre se han aprovechado, inspirado, aplicado y desarrollado las teorías retóricas y, de este modo, la comunidad académica retórica se ha ocupado de cuestiones como la calidad de la traducción y la importancia de la retórica como guía para la traductología (Yang, 2001: 71). Los estudios de integración interdisciplinaria de la

Traducción y la Retórica, bajo la consideración de que la traducción representa un acto particular de interacción retórica intercultural, han valorado la interacción con el público meta en el mundo real y el uso activo del discurso traducido para el consenso, la comprensión y la cooperación mutuos, lo cual nos ayudará a identificar y resolver mejor los problemas teóricos y aplicados de la traducción (Chen, 2021b: 140).

Más allá de esto, tampoco podemos ignorar sus naturalezas comunes en la cultura. En el capítulo anterior, hemos analizado en detalle la retórica y la cultura, sobre todo en lo que respecta al hecho de que la retórica es una parte importante de la cultura y que, si bien la retórica tiene un papel preeminente y fundamental en ella, también está influenciada y limitada por ella. El estudio de la relación entre la traducción y la cultura al tratarlas no floreció hasta la década de 1990, y con la aparición formal del “giro cultural” en el contexto de la Traducción, la traducción cultural se está convirtiendo en el centro de la investigación académica. Generalmente, la traducción cultural puede entenderse como un examen e interpretación de la traducción desde una perspectiva macrocultural, dado que la traducción no es sólo una alteración entre dos o más lenguas, sino que expresa plenamente la diversidad y las diferencias de las distintas culturas. Xu Guangping (许广平, 1898-1968) (2009: 387) destacó la traducción como medio de intercambio cultural al hablar de Lu Xun y sus traducciones. A partir de aquí parece que el traductor cultural, como “un activista de la traducción cultural que descubre su propia cultura en otras culturas e implanta la tercera en la propia” tiene un papel crucial en este proceso de intercambio interactivo bidireccional (Li, 2014, citado en Lin, 2019: 9). Y al mismo tiempo, es necesario tener en cuenta tanto los factores extralingüísticos y pragmáticos como la composición e interrelación entre ellos en la cultura específica del lector meta (Hennecke, 2015: 109). Por otro lado, también se refiere al tratamiento de los factores culturales en el proceso de traducción. Como proponía Carbonell (1999: 19; 1996: 143), “la traducción no es tan sólo una actividad lingüística, sino que pone en juego distintos aspectos culturales”. Si consideramos la traducción como “una transcodificación entre elementos constituyentes comunes a ambas lenguas”, la cultura es sin duda su propia

unidad. Y esto se refleja principalmente en las estrategias o técnicas utilizadas para traducir los elementos culturales.

Por último, cabe mencionar que **la característica más fundamental de la traducción y la retórica es su carácter comunicativo**, en la que se basan las demás características que hemos mencionado anteriormente. En otras palabras, para completar el proceso de comunicación con éxito, el emisor debe prestar atención al uso del lenguaje, al momento y al contexto del discurso, al público al que se dirige, y adoptar determinadas formas de expresar su lenguaje con claridad para lograr sus propósitos, los cuales justamente son el centro de la atención de la Retórica y la Traducción, aunque el proceso de traducción es más complejo, ya que además del emisor y el receptor, existen el papel del traductor como mediador entre dos lenguas diferentes. Esto también puede verse en las definiciones de retórica y traducción: la retórica es “un acto comunicativo en el que el ser humano utiliza el lenguaje como medio principal y un acto social en el que las personas construyen y entienden el discurso y otros textos consciente y deliberadamente según sus contextos específicos para lograr el efecto comunicativo deseado” (Chen, 2004: 6-7). Carrillo Guerrero (2009: 52) también expresó que “la retórica necesita ser considerada como el sistema que facilita, o por el cual se vehiculiza y se logra, una comunicación cohesionada, coherente, intencionada, aceptable, informativa, situada, e intertextualizada, con eficacia, efectividad y adecuación”; en cuanto al concepto de traducción, es “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto por medio de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada” (Hurtado Albir, 2011: 41). Sin embargo, cabe destacar que el traductor existe en este proceso primero como receptor y luego como emisor del discurso y que, en el proceso de traducción, “el traductor va diciendo, va adoptando diferentes *estrategias*” (Carbonell, 1999: 46). En este sentido, el proceso de traducción puede considerarse como un doble proceso retórico.

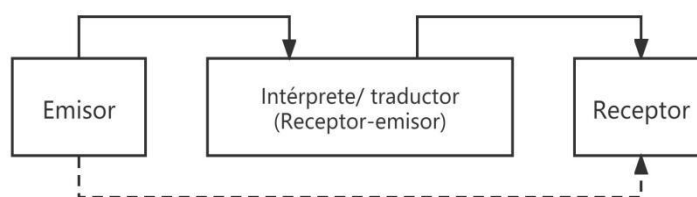


Figura 9: Proceso de traducción

Esto también se evidencia indirectamente por el papel de traductores. Isabelle Collombat (2017: 3) argumentó que los traductores existen como retóricos, aunque a primera vista, el traductor parece privado del uso del *inventio*:

Essentially, the role of the rhetorician is to find pre-existing arguments and to arrange them appropriately depending on purpose, and according to *disposition*. In this way, translators are indeed rhetoricians, because their role will most often consist of finding arguments in the target culture that are equivalent to those contained in the source text. [... además] the rational empathetic attitude of translators leads them to reconstruct a rhetorical environment, to transpose the rhetorical universe of the source text onto the target culture. Most of the time, this process can only be accomplished discretely through transparent creativity, whose very purpose is adherence.

El erudito chino Chen Xiaowei (2021a: 34-35) también elaboró indirectamente este punto de vista desde la perspectiva del traductor y del receptor de la traducción. Afirmó que además de ser el receptor del discurso original y el creador del traducido, el traductor al mismo tiempo es un retórico cuya tarea consiste en partir de la premisa de combinar la información de la audiencia y los factores contextuales específicos en los que se desarrolla el discurso, imaginarse la audiencia a la que va dirigida la traducción, construir y realizar interacciones que se ajusten al contexto del texto y tomar las estrategias adecuadas de traducción para lograr una respuesta positiva por parte del público.

4.2 Los vínculos entre la teoría de la traducción y la teoría retórica en China

La retórica está presente en la teoría de la traducción china en mayor o menor medida. De esta manera, para explorar sus interrelaciones, es necesario primero echar un breve vistazo al desarrollo histórico de la traducción en China y luego examinarlo

detalladamente en relación con el desarrollo de la Retórica china que estudiamos en el capítulo anterior.

4.2.1 Breve introducción de la Traducción china

Hoy en día, todavía sigue siendo una cuestión cómo dividir la historia de la traducción china. Y, de hecho, las divisiones temporales de la historia de la traducción y la historia de la retórica son, en líneas generales, coherentes, y los puntos importantes de ambas historias son aproximadamente iguales debido a las influencias políticas y culturales simultáneas de la época. En general, existen cuatro tipos de demarcaciones:

- 1) **División por orden cronológico.** Por ejemplo, Chen Fukang (2000: 14) en su *中国译学理论史稿* [*Zhōngguó Yìxué Lǐlùn Shǐgǎo*, Manuscrito sobre la historia de teorías de traducción en China] dividió la historia de la traducción china en cuatro partes: antigua, reciente (desde la Guerra del Opio hasta el Movimiento del Cuatro de Mayo), moderna (desde el Movimiento del Cuatro de Mayo hasta la creación de República Popular China) y contemporánea (después de creación de la Nueva China)¹⁷⁰. Y más tarde, en lugar de seguir examinando las divisiones según el período de desarrollo histórico de la humanidad, simplificó las divisiones visualizando el tiempo en cuatro partes: la antigüedad, finales de la dinastía Qing, período de la República de China y post-creación de la Nueva China. (Chen, 2009: 5)
- 2) **División por puntos importantes en la historia de la traducción.** Por ejemplo, Lu Xun dividió la historia de la traducción china en tres etapas: la traducción de las escrituras budistas desde las Seis Dinastías hasta la dinastía Tang, la traducción de la Biblia desde el final de la dinastía Qing hasta la era de Periódico *Shiwu*¹⁷¹, y la transición de Yan Fu y Lin Shu a la nueva traducción literaria. (Chen, 2009: 4).
- 4). Además, Kong Huiyi (2005, 14) abogó por dividir la historia de la traducción china en el periodo de traducción de las escrituras budistas antes de la dinastía Tang y el periodo de traducción de la literatura, filosófica y científica occidental a finales de la dinastía Qing. La primera aportó una gran cantidad de cultura nueva a China y se centró del conocimiento espiritual, mientras que la segunda comenzó en el siglo XVI y continúa en la actualidad, con el objetivo principal de fortalecer la nación además de reformarla y mejorarla continuamente.
- 3) **Una combinación de métodos dicotómicos y policotómicos.** Y dentro de este criterio, hay dos casos. En primer lugar, se considera el siglo XX como el punto clave, dividida la historia en los siglos anteriores al XX y posteriores. La división se hace entonces cronológicamente. El más representativo

¹⁷⁰ Para la división de la historia de China, es habitual dividirla en cuatro etapas: antigua [古代, *gǔdài*], reciente [近代, *jìndài*], moderna [现代, *xiàndài*] y contemporánea [当代, *dāngdài*]. Sin embargo, debido a que, en el estudio de la historiografía china, la historia china se separa de la historia mundial (Wang, 2013: 25) y en Occidente, la edad reciente y la moderna suelen denominarse colectivamente como la época moderna sin división clara entre ellas, ni dos palabras para distinguirlas, aquí traducimos “近代” como la “época reciente” y adoptaremos la misma forma de traducción para esta palabra que aparece a continuación.

¹⁷¹ 时务报 [*Shíwù Bào*, Periódico *Shiwu*], fundado en agosto de 1896 y que dejó de publicarse en agosto de 1898, fue el *house organ* más importante e influyente del movimiento reformista de la época.

es 20 世纪中国翻译史 [Èrshí Shìjì Zhōngguó Fānyìshǐ, *Historia de la Traducción china en el siglo XX*] de Fang Huawen (方华文, 1955-). Otro, en cambio, divide la historia de la traducción china a grandes rasgos en dos grandes fases: la edad antigua y la edad moderna y contemporánea, y luego, dentro de estas dos épocas se subdividen por la culminación de la traducción. En el libro 中国翻译通史 [Zhōngguó Fānyì Tōngshǐ, *Historia general de la Traducción china*], Ma Zuyi (马祖毅, 1925-) (2006: 2-3) sugirió que hubo cuatro grandes auges de traducción en la historia de la traducción china: la traducción de las escrituras budistas desde los Han orientales hasta las dinastías Tang y Song, la traducción de los estudios occidentales a finales de la dinastía Ming y principios de la Qing, la traducción de los estudios occidentales desde la Guerra del Opio hasta el Movimiento del Cuatro de Mayo y la traducción desde la Reforma y Apertura.

4) **Otros tipos**, tales como la división por disciplinas específicas, es decir, la traducción literaria, la jurídica, la diplomática, la tecnológica, etc. Un ejemplo representativo es la 中国科学翻译史 [Zhōngguó Kēxué Fānyìshǐ, *Historia de la traducción científica en China*], donde se dividen las traducciones científicas chinas en cinco periodos: la antigüedad (desde dinastía Han hasta principios de la dinastía Ming), antigüedad medieval (dinastías Ming y Qing), época reciente (finales de la dinastía Qing y principios de la República de China) y modernidad (periodo de la República de China), y contemporaneidad (desde la fundación de la República Popular China hasta la actualidad) (Li & Li, 2000: 23). Asimismo, también es un foco importante el estudio de la historia de la traducción con un rasgo distintivo, como la historia de la traducción de la China Roja¹⁷², que puede dividirse en tres etapas: Movimiento del Cuatro de Mayo, la Guerra de resistencia y la etapa de la revolución y construcción socialista. (Yue & Zhu, 2021: 42) Además, otros investigadores han adoptado un enfoque diferente, tomando a los traductores como punto de partida y dividiendo la historia de la traducción china en un periodo anterior a los traductores (前通事时期, *qián tōngshì shíqī*), un periodo de traductores (通事时期, *tōngshì shíqī*, desde 304 d.C. hasta la Guerra del Opio) y un periodo posterior a los traductores (后通事时期, *hòu tōngshì shíqī*)¹⁷³ (Xin, 2011: 84).

En conclusión, aunque existen diferentes puntos de vista sobre la división de la historia de la traducción china, hay un acuerdo general sobre los acontecimientos importantes de la traducción que se han producido a lo largo de su desarrollo histórico. Por esta razón, y para integrar mejor la Traducción y la Retórica, no aplicamos aquí el concepto de época reciente que suele aparecer en los textos chinos correspondientes, sino que mantenemos las nociones de las edades moderna y contemporánea y utilizamos el Movimiento del Cuatro de Mayo como línea divisoria entre lo antiguo y

¹⁷² 红色翻译 (*hóngsè fānyì*, la traducción de la China Roja) se refiere a la historia de la práctica de la traducción que comenzó en el periodo del Cuatro de Mayo, difundió el marxismo a través de la traducción, dio origen al Partido Comunista Chino, luchó por la independencia y la liberación nacional y recurrió a las mejores civilizaciones extranjeras para ayudar a las revoluciones democrática y socialista chinas (Yue, 2021; citado en Yue & Zhu, 2021: 42).

¹⁷³ 通事 (*tōngshì*, traductores) que conocían lenguas extranjeras y se dedicaban principalmente a la tarea comunicativa y diplomática entre los países, eran una parte importante del antiguo sistema de tributos chino en el estado feudal (Xu & Ding, 2011: 116) y también era un término común para quienes trabajaban como traductores durante las dinastías Song, Liao, Yuan, Ming y Qing (Xin, 2011: 84).

lo moderno, aunque el período de la traducción de las obras occidentales coincide parcialmente con el período de traducciones sobre literaturas y ciencias sociales. Por último, dentro del marco general, se especifica el desarrollo de la traducción china.

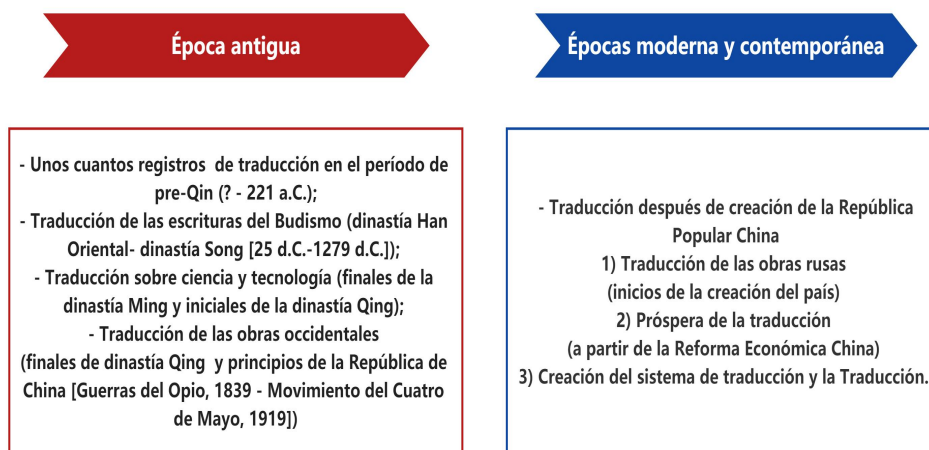


Figura 10: Desarrollo de la traducción china

La traducción china existe desde hace al menos tres mil años y, teóricamente, desde que el ser humano tiene idiomas, las personas de distintas lenguas han necesitado intérpretes como mediadores para comunicarse y entenderse. En otras palabras, en las sociedades primitivas, las actividades de traducción habrían existido entre clanes o tribus, pero no hay pruebas documentales que lo confirmen. Más adelante, en las dinastías Xia y Shang, aunque hay pocos registros históricos de intercambios entre países, la existencia o no de traductores siguió siendo especulativa. No fue hasta la dinastía Zhou cuando aparecieron referencias muy bien documentadas de las actividades de traducción, basadas principalmente en actividades de interpretación, así como descripciones de los cargos de los traductores. Por eso se suele tomar la dinastía Zhou como la dinastía de partida para la traducción (Ma, 2006: 1-2). Y a lo largo de esta larga historia, se muestra que hubo cuatro grandes puntos álgidos.

El primero fue la traducción de las escrituras budistas, que comenzó con la traducción de los sutras por An Shigao desde finales de la dinastía Han oriental,

desarrollándose aún más en las dinastías Wei, Jin, Meridionales y Septentrionales, alcanzando su punto máximo en la dinastía Tang, decayendo durante la dinastía Song del Norte y casi llegando a su fin después de la dinastía Yuan (*Ibid.*, p.67). Esta fase fue, de hecho, un proceso de intercambio e integración entre las antiguas cultura india y china. Durante este periodo, el budismo indio se introdujo en China mediante una estrategia de localización, adoptando ampliamente las categorías y conceptos filosóficos tradicionales chinos, especialmente el pensamiento taoísta (*Ibid.*, p.3; Tsebunin, 2020:70).

El segundo fue la traducción de la ciencia y la tecnología de finales de la dinastía Ming y principios de la Qing. Entre los años 1584 y 1790, los misioneros en China tradujeron más de 300 obras, dentro de las cuales, además de las religiosas, hay unas 120 que trataban sobre las ciencias naturales: el tema principal era la astronomía, con 89 libros traducidos, y también abarcaban las disciplinas como las matemáticas, la geografía, la geología, la biología y la medicina, así como las ciencias militares y otras (Li & Lei, 2011: 85). Al mismo tiempo, algunos misioneros occidentales también introdujeron la cultura china en Occidente, como Matteo Ricci, quién tradujo al latín y al francés e introdujo en Europa los textos canónicos de la cultura china, como *大学* (*Dàxué, Gran Saber*), *中庸* (*Zhōngyōng, Doctrina de la medianía*), *易经* (*Yìjīng, I Ching*) y *诗经* (*Shījīng, El clásico de la poesía*) (Chen, 2012: 30). Sin embargo, los intercambios culturales entre China y Occidente durante este periodo se limitaron a un pequeño círculo de personas educadas de las clases altas y no tuvieron un amplio impacto social (Ma, 2006: 3). Por otro lado, el objetivo de la traducción entre los chinos y los misioneros occidentales no era simplemente un intercambio de conocimientos, sino una relación de aprovechamiento mutuo: los misioneros adoptaron una estrategia de predicación científica, es decir, promovieron gradualmente la difusión del cristianismo y/o catolicismo mediante la traducción de un gran número de obras científicas y técnicas de interés para los chinos, mientras que los eruditos y funcionarios chinos, preocupados por la incompetente clase dirigente y la inestabilidad de la situación, cooperaron con los misioneros en la traducción de

estos libros con la esperanza de revitalizar la dinastía Ming a través de la nueva ciencia.

El tercero fue la traducción de obras occidentales a finales de dinastía Qing y principios de la República de China, cuyo objetivo principal de las traducciones en este período era educar al pueblo y fortalecer el país.

En esta etapa, tras una serie de agitaciones políticas y derrotas en la guerra, los chinos pusieron fin a su sueño de un reino celestial. Sobre todo, después de la derrota en las Guerras del Opio, China se hallaba en una sociedad semicolonial y semifeudal. En lugar de esperar pasivamente a que los misioneros seleccionasen las obras y las tradujeran, los dinámicos chinos empezaron a tomar la iniciativa en la elección del género y a formar a los traductores. Por ejemplo, los patriotas y los proactivos, representados por Lin Zexu (林则徐, 1785-1850) y Wei Yuan (魏源, 1794-1857), que abogaron por “师夷长技以制夷 [shī yí chángjì yǐ zhì yí, aprender de la tecnología avanzada de Occidente para resistir su invasión]”, propugnando el estudio de la tecnología militar y las técnicas de construcción de maquinaria occidentales, lo que dio lugar a la traducción a gran escala de Occidente y la aparición de agencias de traducción, como 京师同文馆 [*Jīngshī Tóngwén Guǎn*, Escuela Tongwen de Beijing] y 江南制造局翻译馆 [*Jiāngnán Zhìzàojú Fānyì Guǎn*, Instituto de Traducción de la Oficina de Fabricación de Jiangnan].

Tras la guerra chino-japonesa de 1894, algunos intelectuales ilustrados reflexionaron sobre el hecho de que el factor fundamental que conducía al atraso de China era los pensamientos atrasados de su pueblo y que lo más fundamental era iluminar la mente de la población. Entonces, en esta etapa, el enfoque de la traducción se desplazó de las ciencias naturales y aplicadas a las humanidades y las ciencias sociales, es decir, además de las avanzadas traducciones técnicas, militares, históricas y políticas occidentales, aparecieron muchas traducciones de novelas políticas, filosóficas y de ciencias sociales occidentales, así como las literaturas occidentales. Según Xie Tianzhen (2009: 35), se produjeron tres acontecimientos en 1989 que anunciaron la apertura oficial de la historia de la traducción literaria china en el siglo

XX: el primero fue la publicación del 译印政治小说序 [Yì Yìn Zhèngzhì Xiǎoshuō Xù, Prefacio de la Traducción e impresión de novelas políticas] de Liang Qichao, líder de la Reforma de los Cien días, que abogaba firmemente por la traducción de novelas políticas con la esperanza de “改良群治 [gǎiliáng qúnzhì, mejorar la gestión de los grupos públicos]” y “开启民智 [kāiqǐ mǐnzhì, abrir la sabiduría del pueblo]”; el segundo fue que el traductólogo Yan Fu, en el prefacio de su traducción 天演论 [Tiān Yǎn Lùn, *Evolution and Ethics and other Essays*], estableció tres normas para la traducción: “信 [Xìn, fidelidad]”, “达 [Dá, claridad]”, “雅 [Yǎ, elegancia]”; el tercero fue el gran traductor literario Lin Shu que, en colaboración con su amigo Wang Shouchang [王寿昌, 1864-1926], tradujo y publicó al año siguiente 巴黎茶花女遗事 [Bālí Cháhuānǚ Yìshì, *La dama de las camelias*] y desde entonces cambió los prejuicios de los chinos hacia la literatura occidental. Durante este periodo, la traducción de novelas literarias, principalmente del lenguaje occidental al chino, floreció enormemente, con numerosos traductores y una gran variedad de géneros de obras, culminando con el Movimiento del Cuatro de Mayo. Según las estadísticas, en 1907 se habían traducido y publicado 126 novelas extranjeras en todo el país, y entre 1905 y 1918 se publicaron unos 1000 tipos de novelas traducidas (Xie & Zha, 2004, citado en Xie et al., 2009: 35). Por otro lado, la traducción de obras japonesas también se convirtió en un medio de aprendizaje de conocimientos y culturas occidentales, de esta forma, se logró un gran número de traducciones sin precedentes durante este período; entre 1900 y 1911, al menos 1599 libros occidentales de todo tipo se tradujeron del japonés, del inglés y del francés, más del doble del número total de traducciones en los 90 años anteriores (Li & Lei, 2011: 85; Ma, 2006: 3-4).

A la luz de lo anterior, el desarrollo de la traducción alcanzó su apogeo durante el Movimiento del Cuatro de Mayo y el Movimiento de la Nueva Cultura. La literatura romántica occidental, que destacaba la emancipación de la personalidad humana, y las obras cuyo contenido era adecuado a la situación china y que expresaban el dolor y la lucha de los oprimidos como las rusas, se hicieron populares en el campo de la traducción (Fang, 2005: 178). Además, la traducción de los clásicos marxistas fue un

aspecto importante de este periodo, siendo la más representativa la traducción completa del *Manifiesto del Partido Comunista* por Li Dazhao (李大钊, 1889-1927) en el año 1920. Por último, cabe recordar que, en este período, el chino vernáculo ha ido reemplazando al chino literario clásico en las traducciones. Sin embargo, desde 1919 hasta la fundación del país, China sufrió sucesivamente la Guerra Revolucionaria Interna, la Guerra Chino-Japonesa y la Guerra de Liberación, y el malestar social impidió el desarrollo normal y ordenado de la traducción.

Y el último punto álgido de la traducción fue tras la fundación de la República Popular China. Después de la fundación de la Nueva China, el gobierno concedió gran importancia a la traducción y creó organismos especializados como la Oficina de Traducción, que exigía que la labor de traducción fuera organizada y dispuesta por las autoridades competentes bajo la dirección del gobierno y partido (Fang, 2005: 435). Hasta el año 2021, las obras políticas y culturales siempre habían sido los dos temas principales en el ámbito de la traducción y publicación exteriores, pero desde la reforma y la apertura, especialmente en la nueva era, con la mejora del poder nacional integral de China y la profundización de los intercambios entre China y el extranjero, la traducción y publicación sobre los temas de diversos campos, como la ciencia y la tecnología, la educación, el deporte, la educación física y el género militar también son cada vez más abundantes (Huang & Huang, 2021: 35). Ahora, veamos juntos los principales acontecimientos que tuvieron lugar durante este periodo.

En los primeros años de la fundación de la Nueva China, las relaciones amistosas entre China y la Unión Soviética dieron lugar a la traducción y publicación de un gran número de clásicos rusos y obras soviéticas: “sólo entre octubre de 1949 y diciembre de 1958 se tradujeron y publicaron en China 3526 obras literarias y artísticas soviéticas, lo que supuso el 65,8% del total de obras literarias y artísticas extranjeras traducidas y publicadas en este periodo, mientras que el número total de ejemplares impresos alcanzó los 82,5 millones, lo que supuso el 74,4% del total de traducciones literarias extranjeras impresas (Bian et al, 1959; citado en Xie et al., 2009: 209)”. El impulso de la traducción decayó hasta el período de la beligerancia sino-rusa, influida

por factores políticos. Durante el período de la Revolución Cultural, el campo de la traducción y la publicación entró en un período de silencio, con las actividades de traducción casi detenidas, excepto por algunos instrumentos oficiales tales como biografías de personajes históricos, geográficas y políticas extranjeras y un pequeño número de obras científicas (Ma, 2006: 4). Afortunadamente, tras dicha fase, la industria de la traducción se desarrolló con rapidez, especialmente después de la reforma y la apertura, y la gran demanda de intercambios económicos y culturales con el extranjero impulsó la publicación de obras traducidas en diversos campos, siendo el aspecto más innovador la propuesta de construir teorías de la traducción en 1950 por Dong Qiusi (董秋斯, 1899-1969) y del establecimiento de los estudios de traducción en China, hacia los cuales se fue mostrando una receptividad por los académicos sucesivamente. Además, en este período también se ha dado gran prioridad a la reflexión sobre las teorías de la traducción y el campo de los estudios se ha ido ampliando: los estudios de traducción pasaron de la investigación inicial sobre las normas de traducción hasta la introducción de las teorías de la traducción rusas y soviéticas, a la introducción de las occidentales, y luego a la reflexión sobre las tradicionales chinas, abriendo nuevas perspectivas de investigación como el estudio de la traducción del chino a lenguas extranjeras, la traducción de los textos clásicos, la interpretación y su enseñanza, las herramientas de traducción, etc (Xu & Mu, 2009: 6). Para ello, Wang Kefei (2019) resumió el desarrollo de estos 70 años sobre la traducción en tres procesos: el periodo de brotación, el periodo de crecimiento y el periodo de desarrollo. En el primer período, las condiciones para el desarrollo de la traducción como disciplina no eran todavía suficientes y, aunque se habían traducido algunas obras, no se construía como una verdadera disciplina; la segunda etapa, situada entre la reforma y apertura y finales del siglo XX, estaba marcada por la afluencia de teorías extranjeras sobre la traducción, la mayor conciencia del desarrollo de la disciplina, la creación de instituciones académicas y la sistematización de la enseñanza de la traducción; en cuanto a la última fase, a partir del siglo XXI, la disciplina de la traducción ganó reconocimiento a nivel nacional y la investigación sobre la traducción en China se desarrolló rápidamente, formando gradualmente dos

grandes orientaciones: la investigación conforme a las normas internacionales y la investigación con características chinas. Y al mismo tiempo, el desarrollo de la investigación sobre la traducción ha contribuido a la construcción de un sistema de disciplina de la traducción en China.

4.2.2 Teorías de traducción y retórica en China

La traducción y la retórica se han cruzado mucho desde la antigüedad hasta nuestros días. Liu Yameng (2014: 1), catedrático chino en Traducción, indicó que “la historia de la retórica es la matriz conceptual del pensamiento traductor, mientras que la traducción es un tipo particular de práctica retórica”. Esto se refleja profundamente en las antiguas teorías de la retórica y la traducción.

4.2.2.1 Debate entre *Wen* 文 y *Zhi* 质

El término 文质 es el resultado de la sabiduría del pensamiento tradicional chino y es la piedra angular de los estudios de composiciones y la teoría de la traducción. Los conceptos de *Wen* y *Zhi* fueron propuestos por primera vez por Confucio como criterio para seres humanos o gobernanza del país. Sin embargo, las generaciones posteriores se vieron influenciadas por los tiempos y cambiaron su forma de entender, ampliando los criterios originales a otras áreas como el ensayismo y la historia. La palabra *Wen* [文, patrón; escritura] que antes se refería a “礼仪 [lǐyí, modales]” o “礼乐 [lǐyuè, ritos y música]” tenía más significados, tales como “文华 [wénhuá, elegancia literaria de la redacción]”, 文饰 [wénshì, decoración literaria], “文采 [wéncǎi, gracia literaria]” e incluso “修辞 [xiūcí, retórica]” en algunos contextos¹⁷⁴. Al mismo tiempo, la palabra *Zhi* [质, antes 質, sustancia; cualidad], con los significados originales “本质 [běnzhì, esencia]” y “性质 [xìngzhì, naturaleza]” se

¹⁷⁴ Al explicar “言之无文，行之不远 [Yán zhī wú wén, xíng zhī bù yuǎn]”, una expresión de Confucio, se indicó las relaciones dialécticas entre *Wen* y *Zhi* promoviendo la mezcla de ambos, así como el sentido de *Wen* en este contexto. “Literary patterning (*wén* 文) lends force to one’s message and allows it to travel far. He only objects to the excessive use of literary patterning (*wén* 文), that is when it overwhelms substance (*zhì* 质). Literary patterning (*wén* 文), it should also be noted, carries in this context the meaning of ‘rhetoric’. In other words, literary patterning (*wén* 文) also means the art of making elegant, eloquent, and/or effective speeches to persuade or sway an audience” (Cheung, 2014: 35).

deriva como “质朴 [zhìpǔ, simplicidad]” y “朴素 [pǔsù, sencillez]”. De este modo, la relación entre *Wen* y *Zhi* se convierte en una discusión sobre las características del estilo lingüístico del texto. La combinación de esplendor literario y sencillez es la máxima exigencia y el estado ideal de la estética literaria (Wang & Fu, 2010: 70).

En el capítulo 4 hemos mostrado que la retórica en la antigüedad siempre ha estado al servicio de la escritura y que el debate sobre *Wen* (la forma) y *Zhi* (contenido) había continuado a lo largo de la historia de la retórica china antigua. Además, debido a que tanto la retórica como la traducción tienen mucho que ver con el lenguaje, este debate sin excepción está presente en toda la historia antigua de la traducción, en la que se manifestaba la divergencia entre dos estilos diferentes y contrastados de traducción, es decir, la traducción literal en la que se presta más atención a la traslación del contenido original exactamente de la misma forma, y la traducción libre, que se enfoca más en el texto traducido y la aceptación de los lectores meta. No obstante, algunos estudiosos sostenían que *Wen* y *Zhi* no debían confundirse con la traducción directa y la libre, puesto que había muchas coincidencias conceptuales entre ambas, ya que tanto las personas que apreciaban *Zhi* como las que admiraban *Wen* se habían guiado por el principio de no desviarse del sentido original de los sutras, y la diferencia consistía en la preferencia de la retórica: “la tendencia de la primera se caracterizaba por su simplicidad y falta de ornamentación, mientras que la segunda se distinguía por su elegancia y fluidez” (Zhao & Shi, 2009: 16).

De todos modos, el debate sobre *Wen* y *Zhi* que discute la contradicción entre el contenido y la forma, el conflicto entre el texto original y la traducción, la diferencia de géneros y estilos lingüísticos es esencialmente un debate sobre el tipo retórico de la traducción. Así se confirma de nuevo que el debate sobre *Wen* y *Zhi* es casi simultáneo en el desarrollo de la retórica y de la traducción en China.

Este debate se originó en las traducciones budistas de China, centrado en la cuestión incierta sobre el estilo lingüístico de la traducción. En los primeros tiempos de las traducciones budistas, los defensores de *Zhi* no se atrevían a decorar el texto por miedo a contradecir la intención de Buda, así que el lenguaje era demasiado tosco y provocaba la oscuridad e incomprendibilidad; mientras que los que apoyaban el

estilo *Wen*, en cambio, se centraban en los sentimientos de los receptores de los sutras y se preocupaban por el estilo literario, procesando y embelleciendo la traducción, con el inconveniente de que era fácil malinterpretar o confundir el significado original del autor al atenerse a la retórica. Por ello, los monjes se dedicaron también como los traductores de aquella época a plantear diferentes opiniones.

Zhi Qian (支谦), traductólogo en los Tres Reinos, en el *法句经序* [*Fǎjùjīng Xù*, *Prólogo de [la traducción de] Dhammapada*], el texto más antiguo conservado en China que trata la teoría de la traducción, formuló:

El monje de Tianzhu, Vighna, llegó a Wuchang en el tercer año del reinado de Huangwu [224 a.C.]. De él estudié una versión de este sutra que constaba de quinientos gathas e invitó a su colega, el monje Zhu Jiangyan a ser el intérprete. Jiangyan era experto en el idioma de Tianzhu pero no conocía muy bien el chino. Cuando interpretaba, o bien lo hacía con palabras o expresiones de la lengua Hu¹⁷⁵, o bien se basaba en la transliteración. Así su traducción estaba hecha de una manera muy sencilla y directa. Al principio, creí que sus palabras no eran elegantes. Vighna dijo: “el propio Buda comentó que ‘se hacía según su sentido sin ser pulido, se transmitía su verdad sin ser demasiado estricto con los métodos.’ Las personas que predicán los cánones del budismo deben garantizar que su interpretación sea fácil de entender sin perder su sentido verdadero, lo cual es fundamental”. Los otros presentes dijeron: “Laozi advirtió que ‘no son dignas de creerse las palabras bellas y las palabras fieles no son bellas’; Confucio también señaló que ‘en el libro no se puede registrar plenamente todo lo que quiere expresar y las palabras no pueden transmitir completamente todas las ideas.’ Los pensamientos de los santos sabios eran insondables e ilimitados. Hoy en día, la transmisión del significado de la lengua Hu es realmente apropiada para alcanzar nuestro objetivo de predicación”. Por eso, escribo sólo las palabras dictadas por el intérprete siguiendo el sentido original de los sutras sin ornamentación. Todo lo que el intérprete no entienda, lo dejarán en blanco y no lo transmitirán, lo cual creaba una falta de contenidos en la traducción¹⁷⁶.

¹⁷⁵ 胡语 [*Huyu*, Lengua Hu] es el lenguaje más usado en los textos budistas en los documentos históricos chinos. Según Ma Zuyi, “[t]hese latter “Hu-language” sutras were of two types: the first type were transliterations from Sanskrit into the scripts of the Western Regions, and the second type were translations, using the languages of the Western Regions to express the meanings of the Sanskrit sutras. It was not until the end of the Sui Dynasty (in the early seventh century CE) that all sutras were translated from Sanskrit into Chinese” (Cheung, 2014: 6).

¹⁷⁶ “始者维祇难，出自天竺，以黄武三年 224，来适武昌。仆从受此五百偈本，请其同道竺将炎为译。将炎虽善天竺语，未备晓汉。其所传言，或得胡语，或以义出音，近于质直。仆初嫌其辞不雅。维祇难曰：“佛言‘依其义不用饰，取其法不以严。’其传经者，当令易晓，勿失厥义，是则为善。”座中咸曰：“老氏称‘美言不信，信言不美。’仲尼亦云‘书不尽言，言不尽意。’明圣人意，深邃无极。今传胡义，实宜经达。”是以自竭，受译人口，因循本旨，不加文饰。译所不解，则阙不传，故有脱失，多不出者。” (Zhi, 2009: 22).

Se trata del primer debate sobre *Wen* y *Zhi* surgido en la historia de la traducción de China, cuya cuestión central era si hay que embellecer el lenguaje de la traducción. Zhi Qian, responsable de la redacción por escrito, pensó que el lenguaje del monje intérprete Zhu Jiangyan (竺将炎) no era lo suficientemente elegante y carecía de donaire literario, y los otros monjes le replicaron con las palabras del Buda y los maestros de obras clásicas. De esto puede verse que Zhi Qian abogaba por la traducción de forma *Wen* y en sus propias traducciones omitió las frecuentes repeticiones en los sutras fuente y minimizó el uso de la transliteración (Cheung, 2014: 58). Su pensamiento de traducción era muy apreciado por el monje de la dinastía Jin, Zhi Mindu (支敏度), y en la recopilación de 合首楞严经 [*Hé Shǒu Léng Yán Jīng*, *Śūraṃgama-samādhi-sutra*] elogió la traducción de Zhi Qian como “en cuanto a las expresiones y la interpretación de los sentidos, es refinado, pero sin excesivo adorno, conciso pero con la habilidad de resaltar el contenido¹⁷⁷”. Al mismo tiempo, había críticas agudas por los monjes posteriores. El primer crítico del pensamiento budista en China, el monje Seng Rui (僧叡), indicó que “la anterior traducción [de *Viśeṣacintabrahmaaripṛcchā Sūtra*] hecha por Zhi Qian utilizó muchas palabras adornadas, pero confundió el mensaje. En consecuencia, el gran objetivo fue distorsionado por un lenguaje inexacto y la esencia fundamental fue estropeada por la ostentación florida. Incluso después de mucho estudio, seguía sin poder encontrar el mensaje oculto¹⁷⁸”. También existieron opiniones discrepantes, como la de Seng You (僧祐, 445-518 a.C.), que por un lado decía que “los textos traducidos por Zhi y Zhu desobedecían en su mayoría la doctrina budista original¹⁷⁹”, mientras que por otro lado llenó de alabanzas a Zhi Qian afirmando que “su traducción transmite la voluntad de los sabios y su expresión es muy elegante y literaria¹⁸⁰”. Sea como sea, el estilo *Wen* que se promovió por Zhi Qian marcó un precedente en la historia de la

¹⁷⁷ “然其属辞析理，文而不越，约而义显。” (Shi, 1995: 271).

¹⁷⁸ “恭明前译，颇丽其辞，仍迷其旨，是使宏标乖于谬文，至味淡于华艳，虽复研寻弥稔，而幽旨莫启。” (Shi, 1995: 308).

¹⁷⁹ “而支、竺所出，多滞文格义。” (Shi, 1995: 533).

¹⁸⁰ “曲得圣意，辞旨文雅。” (Shi, 1995: 517).

traducción china y desempeñó un papel importante desde los Tres Reinos hasta el Jin Occidental en la popularización y difusión del budismo en China (Ma, 2006: 73).

Sin embargo, la mayoría de los primeros traductores de las escrituras budistas antes de él preferían una traducción literal con palabras sencillas. An Shigao (安士高) fue el primer traductor budista chino en la dinastía de Han Oriental y, aunque nunca había escrito algo sobre la traducción, de acuerdo con los comentarios de los posteriores y su biografía fue el representante de la tendencia de *Zhi*. En *高僧传* [*Gāosēng Zhuàn, Bibliografía de monjes eminentes*] se valoriza los textos traducidos de An indicando que “[los sutras budistas que tradujo] eran claros en su exposición de la verdad y precisos en su elección de palabras. El lenguaje era elocuente sin ser florido, sencillo sin ser tosco. Cualquiera que leyera sus traducciones no se cansaba de leer sus trabajos¹⁸¹”. A pesar de eso, desde nuestra perspectiva moderna, en general, es demasiado rígida en la estructura del texto original, lo que resulta en muchas repeticiones e inversiones en la estructura de la traducción, y a una falta de precisión en la traducción de ciertos términos (Ma, 2006: 69). Al igual que An Shigao existen los registros del traductor Zhi Loujiachen (支娄迦讖), también llamado Zhi Chen (支讖), sobre su defensa de la traducción de forma *Zhi*. Estaba a favor de la traducción directa y sus sutras traducidos “han captado con precisión el significado original y no hay ni un toque de adorno. Son gran obra para la predicación y la exposición de la verdad en toda su esencia” y “abandonar la forma *Wen* conservando la forma *Zhi* y conocer muy bien la esencia de las escrituras¹⁸². Zhi Mindu también lo admiraba por “la abundancia y variedad de sus traducciones de las escrituras, profundas y sutiles, con un énfasis en lo pragmático y el término medio, sin adornos¹⁸³”.

El debate sobre si las traducciones necesitaban ornamentación literaria y sobre si el estilo de la lengua debe ser literario o rústico había durado mucho tiempo, y los dos pensamientos habían ido conciliando sus contradicciones a medida que avanzaban en medio de controversia, complementándose mutuamente. La idea de combinación

¹⁸¹ “义理明析，文字允正。辩而不华，质而不野。凡在读者皆而不倦焉。” (Shi, 1995: 367).

¹⁸² “皆审得本旨，了不加饰，可谓善宣法要，弘道这士也。” y “弃文存质，深得经意。” (Shi, 1995: 511).

¹⁸³ “凡所出经，类多深玄，贵实尚中，不存文饰。” (Shi, 1995: 270).

de *Wen* y *Zhi* se había ido convirtiendo en la corriente principal, lo que había desempeñado una activa función en el desarrollo de la teoría de la traducción.

Desde el punto de vista de Dao An (道安, 312-385), ni una traducción con sesgo de *Zhi* ni de *Wen* podía alcanzar plenamente la perfección formal-contenido. Como se desprende de su crítica de *Prajñāpāramitā sūtra* en el 摩诃般若波罗蜜经抄序 [*Móhē Bōrě Bōluómì Jīng Chāoxù*, Prefacio a la transcripción del Maha prajna], las traducciones no habían cumplido las expectativas caracterizadas tanto 放光般若经 [*Fàngguāng Bōrě Jīng*] por *Wen* como 光赞般若经 [*Guāngzàn Bōrě Jīng*] por rasgos de *Zhi*. Se indicó que “sin embargo, [al hacer el sermón], siempre que llegamos a un punto difícil de entender, a los sutras cuyos principio y final están ocultos, dejamos el pergamino y reflexionamos profundamente, odiando no poder conocer a sus traductores: Zhu Fahu y Wu Chaluo, etc”¹⁸⁴ (Liu, 2018: 32). Shi Sengyou también dijo que “el *Wen* exagerado hace que la traducción sea chillona, la traducción va a ser demasiado vulgar si admiran *Zhi* con exceso. Tanto la belleza extrema como la vulgaridad son inconvenientes para la traducción y desvirtúan igualmente el estilo literario de las escrituras budista”, así abogó por “*Wen* y *Zhi* justas y equilibradas”¹⁸⁵.

Cuando las escrituras alcanzaron su apogeo en la dinastía Tang, la idea de tener tanto *Wen* como *Zhi* se convirtió en el consenso de los traductores. Con la “nueva traducción [新译]” de Xuan Zang (玄奘, 602-664) el debate entre *Wen* y *Zhi* que había durado siglos había llegado a su fin (Wang, 2012: 41). Xuan Zang, también conocido como “el monje Tang”, en el año 629 viajó a la India recorriendo más de cien países durante 19 años para obtener escrituras. Tradujo tantos sutras que representó más de la mitad del número total de volúmenes de sutras traducidos durante la dinastía Tang. El erudito indio Pradhall lo llamó “el primero de todos los traductores en la historia” (Chen, 2009: 26). El monje hizo hincapié en que, sin dejar de ser fiel al texto original, la traducción debía ser fácil de entender. A partir de esta línea, se opuso a los antiguos principios de traducir las escrituras literalmente y creó un nuevo modelo de traducción a través de la aplicación del estilo literario de las

¹⁸⁴ “然每至滞句，首尾隐没，释卷深思，恨不见护公、叉罗等。”

¹⁸⁵ “文过则伤艳，质甚则患野，野艳为弊，同失经体” y “质文允正” (Shi, 1995: 14-15).

dinastías anteriores y al mismo tiempo haciendo referencia al sánscrito, conservando así adecuadamente la estructura de los textos budistas indios originales y ajustándose a las convenciones retóricas chinas.

Por otro lado, desde los once puestos establecidos en su asamblea de traducción [译场, *yìchǎng*], se pueden ver su propuesta de la convivencia de *Wen* y *Zhi* en los textos traducidos:

- 1) Traductor principal: el líder de todos, bien conocido a sánscrito y la doctrina budista. Puede juzgar y resolver los problemas cuando se presentan;
- 2) Confirmación de sentido: el asistente del traductor principal. Si existe alguna diferencia entre el sentido del texto traducido y el texto sánscrito se encarga de discutirla con el traductor principal;
- 3) Confirmación del texto (sánscrito): cuando el traductor recita el texto sánscrito, debe anotar si hay algún error con el texto original;
- 4) Transcripción de la lengua: también llamada escritura de palabras: se encarga de adaptar los caracteres chinos según los sonidos de la escritura sánscrita;
- 5) Apunte con pinceles: transcripción al chino de los caracteres sánscritos anotados;
- 6) Redacción de ensayo: organización del texto para adoptar las convenciones del lenguaje chino;
- 7) Consulta del texto traducido: comprobar si hay errores en el texto original y utilizar la traducción para verificar si existe ambigüedad en el texto original;
- 8) Revisión: cada línea y estrofa debe estar libre de redundancias debido a la diferencia de estilo entre los textos chinos y los extranjeros;
- 9) Embellecimiento del texto: pulir el texto traducido desde la perspectiva retórica;
- 10) Recitado de las sutras sánscritas: una vez terminada la traducción, se recita utilizando el método de lectura del sánscrito para ver si los tonos armonizan para el canto de los monjes;
- 11) Responsable de revisión y ministro nombrado se encargan de supervisar la traducción de sustra¹⁸⁶.

Xuan Zang creía que las traducciones durante los periodos Wu y Wei eran complicadas y largas, influida por frases difíciles y repetitivas de los textos originales en sánscrito. Por lo tanto, se dispuso los puestos de “缀文 [*zhuìwén*, redacción de ensayo]” y “润文 [*rùnwén*, embellecimiento de texto]” de tal manera que las palabras se ordenaran para mantener la coherencia de la traducción, los apartados se subdividían para hacerlos concisos y algunos textos se suprimieron y modificaron con

¹⁸⁶ “1) 译主，为全场主脑，精通梵文，深广佛理。遇有疑难，能判断解决；2) 证义，为译主的助手，凡已译的意义与梵文有和差殊，均由他和译主商讨；3) 证文，或称证梵本，译主诵梵文时，由他注意原文有无讹误；4) 度语，根据梵文文字音改记成汉字，又称书字；5) 笔受，把录下来的梵文字音译成汉文；6) 缀文，整理译文，使之符合汉语习惯；7) 参译，既校勘原文是否有误，又用译文回证原文有无歧异；8) 刊定，因中外文体不同，故每行每节须去其芜冗重复；9) 润文，从修辞上对译文加以润饰；10) 梵呗，译文完成后，用梵文读音的法子来念唱，看音调是否协调，便于僧侣诵读；11) 监护大使，钦命大臣监阅译经。” (Ma, 2006: 98).

retórica de manera embellecida para hacerlos aptos para la recitación. A la vez que absorbió los méritos del pensamiento *Wen*, también tuvo en cuenta los que abogaban por el pensamiento *Zhi*. Por ejemplo, las posiciones primera, segunda, tercera, sexta y séptima reflejaban la importancia que Xuan Zang concedía al texto original (Wang, 2012: 91).

Citando los comentarios del erudito budista Lü Cheng (吕澂, 1896-1989), Ma Zuyi (2006: 99-100) también explicó desde otro punto de vista los pensamientos de *Wen* y *Zhi* de Xuan Zang: “en cuanto a la forma de la traducción de Xuan Zang, es demasiado *Zhi* en comparación con los estilos libremente decorados de Kumārajīva (鳩摩罗什), y también parece muy *Wen* comparando con las obras sencillas y toscas, como las de Fa Hu (法护) y Yi Jing (义静)”. Liang Qichao valorizó que “la traducción literal y la traducción libre se concilian perfectamente. Se puede llamar como el mejor modelo¹⁸⁷”. De este modo, la traducción de Xuan Zang combina los valores de *Zhi* y *Wen*, no sólo transmitiendo el sentido original, sino también reproduciendo el estilo del texto original con un lenguaje fluido y adecuado para la recitación, cuyo logro superó con creces el de las traducciones anteriores y por ello su traducción fue considerada como la “nueva traducción”. Desde entonces, la belleza literaria y la sencillez de las traducciones dejaron de ser la principal contradicción que aquejaba a la traducción china de los sutras (Wang, 2012: 95).

En conclusión, durante el periodo de traducción de las escrituras budistas, las discrepancias entre *Wen* y *Zhi* no fueron espaciadas, y la atención variaba entre dos alternativas por las preferencias retóricas. También se vieron afectados los factores de la época, las condiciones de la traducción, el sesgo subjetivo y el respeto por los sabios antiguos, así como los diferentes tipos de textos búdicos, las diferentes necesidades de lectura y cantidades de conocimientos, y los distintos contextos de los comentarios (Liu, 2018: 33). Desde el punto de vista traductor, este debate es no sólo una cuestión sobre la determinación de prioridad entre el Buda y los seres humanos, sino, en esencia, un reflejo de la eterna propuesta filosófica de “precedencia de los

¹⁸⁷ “直译意译，圆满调和，斯道之极轨也。” (Liang, 2009: 105).

autores o los lectores” en las primeras etapas de la traducción de los cánones del budismo (Wang & Fu, 2010: 72).

4.2.2.2 Traducción de la retórica y la retórica en la Traducción

La retórica tiene un gran impacto en la traducción de forma sutil. En este apartado, nos centraremos en los aspectos específicos de la retórica china sobre la traducción (estrategias de traducción, formas de traducción, etc.), en los vínculos entre retórica, estilística y traducción, en la plasmación de la retórica en la traducción y en la traducción de figuras retóricas con el fin de reconceptualizar la relación entre retórica y traducción, sentando así una sólida base para el estudio de la traducción desde una perspectiva retórica.

En primer lugar, el dominio de la retórica de la lengua de llegada influye en las estrategias de traducción aplicadas por los traductores.

En el debate sobre *Wen* y *Zhi*, podemos ver claramente las diferentes estrategias adoptadas por los traductores al traducir los sutras. De hecho, esto tiene mucho que ver con la cultura y las convenciones retóricas propias de la lengua de destino a las que los traductores estuvieron expuestos, así como con la de la lengua de origen. A su vez, el dominio de la retórica de la lengua de llegada influye mucho en el juicio que se hace al traducir.

Los traductores como An Shigao y Zhi Chen eran partidarios de traducir de forma de *Zhi*, conservando el modelo de texto original en mayor grado, mientras que otros traductores, representados por Zhi Qian, preferían que en las traducciones hubiera colores lingüísticos del país de la lengua destino aplicando los ornamentos ajustados a los hábitos lingüísticos del lenguaje destino. La razón principal por la que existía esta diferente predilección consistía en que la mayoría de los primeros traductores procedían de países extranjeros y estaban familiarizados con el sánscrito y la lengua de Tianzhu y/o Hu, pero no sabían mucho chino ni sobre la cultura china, por lo que en su percepción no existía un método de cómo aplicar el lenguaje o una técnica retórica del país destino en la traducción. Sólo conocían las convenciones

lingüísticas de la lengua que era conocida, por lo que cuando traducían un texto a una lengua desconocida, seguían lógicamente sus propias convenciones lingüísticas y, en consecuencia, se basaban en exceso en el significado literal del texto original sin adornos.

Sin embargo, Zhi Qian pertenecía a la tercera generación del reino Yuezhi de China, estaba profundamente influenciado por la cultura china y conocía el temperamento y las obras clásicas chinas, por lo tanto, tenía grandes conocimientos de chino y dominaba perfectamente las expresiones literarias y el uso de la retórica, superado a enorme distancia a los primeros traductores de los textos budistas. Esto se demuestra en la *出三藏记集* [*Chū Sānzàng Jì Jí, Colección de registros sobre la emanación del Tripitaka chino*], donde se indica que “Zhi Qian comenzó a estudiar budismo a los 10 años y todos sus compañeros de estudio admiraban su inteligencia y su ingenio. A los 13 años, comenzó a aprender los cánones de la lengua Hu y conocía bien seis idiomas. Durante los reinados del emperador Huan y del emperador Ling, Zhi Chen tradujo muchos textos budistas, quien era el maestro de Zhi Liang, mientras que Liang dio clases a Zhi Qian. Qian leyó ampliamente los sutras, estudió a fondo las escrituras budistas, se dedicó a todas las artes del mundo¹⁸⁸”. Entonces no seguía las traducciones de las escrituras budistas hechas de forma directa y llenas de lengua Hu, que eran sombrías y difíciles de entender, y abogaba firmemente por embellecer la traducción para que pudiera ser comprendida por el público que leía los sutras.

Xuan Zang de la dinastía Tang también es un buen ejemplo. Él dominaba el sánscrito, estudiaba los textos budistas y conocía las costumbres de los distintos países de Tian Zhu. Fue un gran maestro bilingüe que sabían sánscrito y chino, cuya calidad de traducción fue también considerada como la más alta desde la traducción china de las escrituras. Cambió el fenómeno de que las anteriores traducciones al chino de los textos budistas habían sufrido una brecha entre la comprensión del texto original y la expresión de los traducidos, ya que el traductor principal no entendía el

¹⁸⁸ “[谦]十岁学书，同时学者皆伏其聪敏。十三学胡书，备通六国语。初桓、灵世，支谶译出法典，有支亮纪明资学于谶，谦又受业于亮。博览经籍，莫不究练，世间艺术，多所综习。” (Shi, 1995: 516).

chino, a la vez que el traductor asistente no entendía el sánscrito. Dao Xuan (道宣, 596-667) en *续高僧传* [*Xù Gāosēng Zhuàn, Continuación de biografías de monjes eminentes*] mencionó que “desde las dinastías antiguas, las doctrinas y sutras traducidos se realizaron al chino primero según la estructura del texto sánscrito y luego lo cambiaban por la expresión china. Después lo retocaron y modificaron añadiendo o quitando, lo que afectaba al sentido del texto completo. Las traducciones hechas hoy en día fueron dirigidas por Xuan Zang. Él mismo podía identificar el sentido de los sutras y las palabras salidas de su boca se convertían directamente en una redacción. Lo que era apuntado por los redactores podía ser mostrado y apreciado de inmediato [ante todos]¹⁸⁹”. De ahí, se puede ver su alta habilidad lingüística. Por otro lado, los procesos de traducción “缀文 [*zhuìwén, redacción de ensayo*]”, “润文 [*rùnwén, embellecimiento de texto*]” y “梵呗 [*fàn bài, recitado de las sutras sanscritas*]” revelaban la importancia de la retórica y la lingüística tanto del chino como del sánscrito. Antes de obtener la traducción definitiva, se prestaba atención a la fonética y rimas del texto y a su conformidad con el estilo de recitación de la lengua de partida, al tiempo que se ordenaba y embellecía de acuerdo con las convenciones lingüísticas y la retórica de la lengua de llegada. Por esos motivos, tenía capacidad de conservar las características de *Zhi* y *Wen* al mismo tiempo, facilitando la comprensión de los sutras sin perder su sentido original, y tuvo el éxito que los traductores anteriores no podían lograr.

En las edades moderna y contemporánea, la importancia de habilidad retórica y lingüística fueron vistas por más gente y la competencia bilingüe se ha convertido en una de las cualidades más esenciales de un traductor. Liang Qichao expuso las experiencias de los monjes traductores antiguos afirmando la necesidad de que los traductores tuvieran un alto nivel de dominio bilingüe:

Desde Kumārajīva y Sikshananda, ambos conocían profundamente el chino y no necesitaban los grabadores. Cuando Xuan Zang tradujo *Yogācāra-bhūmi-sāstra*, viajó primero a la India antigua, aprendió el lenguaje, percibió su sentido, dejó lo aprendido en la

¹⁸⁹ “自前代以来，所译经教，初从梵语，倒写本文；次乃回之，顺同此俗。然后笔人观理文句，中间增损，多坠全言。今所翻传，都由樊旨，意思独断，出语成章。词人随写，即可披玩。”

memoria para luego poder escribirlo. Los traductores deben tomarlo como la forma de traducción más superior. La traducción mediante otro traductor o grabador es de inferior calidad. En cuanto a los traductores de libros, para el chino, el idioma occidental y los estudios especializados en los libros que se van a traducir, los que dominan todo son las personas capaces más distinguidas, luego son los que conocen ambos, y los que sólo saben uno no pueden llamarse como “personas capaces”¹⁹⁰.

En segundo lugar, el dominio de la retórica de los traductores influye en la elección de las formas.

Al mismo tiempo, el dominio de la retórica de la lengua de origen también tenía mucho que ver con la traducción, es decir, las limitaciones de los conocimientos del traductor sobre la retórica de la lengua de partida obligan a los traductores a emplear diferentes formas de la traducción. Los ejemplos más patentes son la **traducción colaborativa** y la **traducción indirecta**.

La traducción colaborativa, antes del siglo XXI, se debe principalmente a que una parte de los traductores colaboradores sólo conocían la lengua de origen sin dominar bien el chino, mientras que la otra es al revés.

En la antigua China, sobre todo en las etapas de traducción de escritura budista y de la traducción de la ciencia y la tecnología de finales de la dinastía Ming y principios de la Qing, la traducción se realizó principalmente mediante la colaboración entre traductores. Esta forma de traducción influyó en gran medida en la elección de la estrategia de traducción, porque ciertamente había prioridades entre los traductores, por lo que la final no dependía simplemente de un traductor, sino del resultado de un juego de ideas entre varios traductores, aunque la decisión generalmente era tomada por el traductor principal.

Cuando hablamos en el texto anterior del origen del debate entre *Wen* y *Zhi*, mencionamos que cuando Zhu Jiangyan y Zhi Qian colaboraron en la traducción del *Dhammapada*, con Zhu Jiangyan interpretando y Zhi Qian escribiendo, discutieron si

¹⁹⁰ “鸠摩罗什、实叉难陀皆深通华文，不著笔受。玄奘之译《瑜伽师地论》等，先游身毒，学其语，受其义，归而记忆其所得从而笔之。言译者当以此义为最上。舌人相承，斯已下矣。请言译才：凡译书者，于华文西文及其所译书中所言专门之学，三者具通，斯为上才；通二者次之，仅通一则不能以才称矣。” (Liang, Qichao; citado en Chen, 2009: 86).

la estrategia de traducción de escritura budista debía ser rústica o adornada. Al final, como la crítica de Zhi Qian fue rechazada unánimemente por los demás presentes y Vighna y otros argumentaron que la traducción de los sutras no tenía que ser pródiga en lenguaje, sino simplemente transmitir el significado del Buda, Zhi Qian no tuvo más remedio que seguir lo que todos los demás pensaban. Escribió en el *Prefacio del Dhammapada* que “[t]odo lo que el intérprete no entienda, lo dejarán en blanco y no lo transmitiré, lo cual creaba una falta de contenidos en la traducción”. Se puede ver que, aunque Zhi Qian finalmente aceptó la opinión de todos, él mismo no estaba de acuerdo con ella, admitiendo que tal traducción tenía muchos problemas. Sin embargo, en la dinastía Tang, la traducción de los sutras alcanzó su punto álgido, aunque la asamblea de traducción seguía existiendo, los principales traductores tenían un alto nivel tanto en chino como en lenguas occidentales y podían tomar las principales decisiones de traducción. Se mencionó que en *大唐西域记* (*Dàtáng Xīyù Jì, Registros del viaje a Occidente en la época de Gran Tang*) la traducción de las escrituras de Xuan Zang podía ser análoga a la redacción de Primavera y Otoño de Confucio. Es decir, la autoridad de Xuanzang en la traducción de las escrituras era incuestionable. A diferencia de la estrategia “eliminación [笔削, *bǐxiū*]” que solían aplicar los monjes anteriores tales como Dao Sheng (道生), Seng Zhao (僧肇), Dao Rong (道融) y Seng Rui (僧叡), Xuan Zang no tomaba a la ligera eliminar o embellecer el texto, su profundo conocimiento de las escrituras originales y su dominio de su lengua materna le valieron la confianza absoluta de los monjes en la calidad de sus traducciones (Zhu & Pu, 2015: 119).

Estos ejemplos son dos de los más clásicos. Durante la traducción al chino de las escrituras budistas, las personas que participaron en las traducciones en colaboración pueden dividirse en tres categorías: los monjes extranjeros, principalmente de Tianzhu (天竺), Parthia (安息), Yuezhi (月氏), Xiyu (西域), Kuche (龟兹), Kangju (康居), Jibin (罽宾) y otros países occidentales que llegaron a China para la predicación. Tras llegar a China, algunos de estos monjes extranjeros aprendieron chino y otros no, y todos ellos trabajaron con los chinos en la traducción de textos budistas al chino; los monjes nativos, algunos de los cuales habían peregrinado a países extranjeros en

busca de escrituras budistas, aprendieron allí la lengua sánscrita, y otros que no lo hicieron abandonaron el país y aprendieron la lengua en casa; y los chinos que dominaban el chino perfectamente sin entender la lengua sánscrita ni/o la lengua Hu, los cuales trabajaron juntos y así hicieron una gran contribución a la traducción de los sutras (Wang, 2012: 133). Hasta finales de la dinastía Ming y principios de la Qing, los traductores principales eran misioneros occidentales y funcionarios chinos y el modo de traducción fue de colaboración entre ellos, ya que el nivel de chino de los misioneros se limitaba a la comunicación con los chinos y sus conocimientos de chino no eran suficientes como para traducir de forma independiente (Hu, 2019: 47). A la vez, los traductores chinos tampoco conocían las lenguas extranjeras, pero pretendían cambiar la situación del país con los nuevos conocimientos científicos y técnicos. Entonces, con diferentes propósitos, los misioneros comenzaron a traducir con los eruditos chinos que tenían una profunda base de conocimientos científicos, colaboración que se concretaba en que los misioneros interpretaban el contenido del texto original y los eruditos chinos redactaban el texto escrito apuntando y embelleciendo lo que habían interpretado los misioneros.

En el *Prefacio de la traducción de Elementos de Euclides*, Matteo Ricci indicó que “la estructura de las lenguas chinas y occidentales era diferente, y cada una tiene sus propias peculiaridades. Muchos de los términos que existían en una lengua no se encuentran en la otra. Una explicación oral era apenas factible, pero el texto traducido al chino era sombrío y difícil¹⁹¹”. Pero la traducción final fue aclamada por Liang Qichao como “una obra inmortal en todos los siglos [千古不朽之作, *qiāngǔ bùxiǔ zhī zuò*]”, asemejando las palabras como “oro fino y hermoso jade [精金美玉, *jīngjīn měiyù*]”. Así se puede ver las altas competencias del traductor chino Xu Guangqi (徐光启, 1562-1633) en la redacción y el embellecimiento, y que las traducciones en colaboración entre los chinos y los occidentales son complementarias a las habilidades retóricas. También queda claro, pues, que la elección de la forma de

¹⁹¹ “东西文理，又自绝殊，字义相求，仍多阙略，了然于口尚可勉图，肆笔为文，便成艰涩矣。” (Ricci, 2009: 152).

traducción recibe, en determinadas circunstancias, los condicionantes de la competencia retórica y lingüística.

Desde finales de la dinastía Qing y principios de la República de China, muchos eruditos también adoptaron el modelo de traducción colaborativa, de los cuales Liu Shu fue el gran traductor más conocido y controvertido. De hecho, Lin Shu no conocía ninguna lengua extranjera, pero co-tradujo un gran número de novelas occidentales. En una ocasión se lamentó: “Me odio más bien por no conocer la lengua occidental, sólo puedo traducir en virtud de la interpretación de mi amigo, [así] no puedo describir plenamente las sutilezas de los textos occidentales¹⁹²” (citado en Chen, 2009: 108). Por lo tanto, no tuvo más remedio que adoptar un enfoque colaborativo: otros interpretaban y él se encargaba de escribir y producir. El éxito que alcanzó se debió a unos buenos intérpretes, a la vez que también se vio afectado negativamente por algunos intérpretes poco cualificados, ya que no conocía las lenguas extranjeras ni tenía un buen conocimiento de la literatura y la cultura extranjeras, por lo que muchos de los libros que tradujo fueron obras de segunda (Liu, 2012: 92). Es entonces evidente que aun cuando el modelo de traducción colaborativa, adoptado por la falta de comprensión de la retórica de la lengua de partida, puede compensar hasta cierta medida algunas de sus carencias mediante el embellecimiento o reexpresión por parte de los traductores que dominan la lengua meta con el fin de que los textos meta sean accesibles y comprensibles, también tienen ciertas deficiencias o incertidumbres, al menos en cuanto a la fidelidad de la traducción.

En esta época, los traductores seguían estando limitados por el lenguaje y la retórica de la lengua de llegada y la competencia lingüística de los traductores todavía era inadecuada, la **traducción indirecta** se convirtió gradualmente en una de las formas pilares de la traducción. Y a medida que los aspirantes y patriotas defendían la necesidad de aprender la cultura y los conocimientos occidentales para cambiar el destino de China, cada vez más estudiantes estudiaban en el extranjero a la vez que el número de chinos que dominaban lenguas extranjeras aumentaba gradualmente. Los

¹⁹² “予颇自恨不知西文，恃朋友口述，而于西人文章妙处，尤不能曲绘其状。”

eruditos chinos también emprendieron la traducción de un gran número de obras occidentales.

A finales de la dinastía Qing, el principal país extranjero de estudio fue Japón y, según las estadísticas, cerca de un tercio de los traductores y literarios modernos han estudiado en Japón. Por ello, las vías más habituales de introducir las literaturas extranjeras en China fueron las traducciones al chino a través de las traducciones japonesas; en las décadas de 1920 y 1930, el campo de la traducción china se centró en la traducción de la literatura de los países europeos pequeños, como los de Europa del Este y del Norte, pero poca gente conocía los idiomas correspondientes, por lo que la mayoría de las traducciones se hacían a partir del inglés y de otras traducciones; en los años 30 y 40, era habitual que los traductores chinos tradujeran indirectamente la literatura proletaria de la Unión Soviética tras la Revolución de Octubre, así como la literatura progresista de las naciones y países oprimidos y esclavizados. Muchas de las traducciones de la literatura de países orientales distintos de Japón fueron realizadas indirectamente, como las obras originales en bengalí del poeta indio Rabindranath Tagore y las obras originales en hindi del novelista indio Premchand, que se tradujeron en gran medida del inglés y del ruso; en los años 50, se realizó la traducción indirecta de la literatura de seis países -República Checa, Polonia, Hungría, Bulgaria, Rumania y Albania- que mantenían estrechas relaciones de traducción con China. Lo mismo ocurrió con la literatura de otros países del sur y del norte de Europa no socialistas, como España, Italia, Grecia, Noruega, Dinamarca, Suecia, Finlandia y regiones eslavas del sur; y a partir de los años 60, se ha producido un cambio innovador en la práctica de la traducción literaria, ya que algunos nuevos traductores han comenzado a traducir desde los textos originales, una decena de las “lenguas menores” han comenzado a traducir directamente desde el original y cabe destacar que, en el siglo XX, las obras literarias españolas fueron las segundas de entre las literaturas europeas y americanas que se tradujeron directamente desde el original, después de la literatura rusa (Li, 2012: 113; Chen, 2005: 102; Wang, 2008: 27-29). No obstante, en realidad, la traducción indirecta siempre ha existido en la historia de la traducción china. Por ejemplo, la mayoría de las primeras traducciones al chino de las

escrituras budistas en China no se tradujeron directamente del sánscrito, sino de la lengua Hu tras ser transmitidas desde Xiyu. La traducción indirecta también fue realizada frecuentemente en las actividades de traducción gubernamental e incluso se consideraba como “un símbolo del prestigio y la superioridad cultural del gobierno chino” (Luo, 2014: 71).

En tercer lugar, la prevalencia y la popularidad de la retórica de una época o la preferencia del traductor puede influir en la traducción de aquella época.

En esta parte, vamos a comenzar también en orden cronológico y con ejemplos de traducción de las escrituras budistas.

En la época antigua, la retórica de este período oscilaba entre *Wen* y *Zhi* y la retórica y el ensayismo estaban inextricablemente unidos. Por lo tanto, la doctrina de *Wen* y *Zhi* se había convertido tanto en una teoría importante para la crítica de las obras literarias, como en una medida crucial para evaluar los textos traducidos. Las preferencias retóricas eran un reflejo de los puntos de vista *Wen* y *Zhi* de la época, que influyeron en la traducción de las escrituras budistas en la antigua China.

Más concretamente, en la dinastía Han, el estilo retórico estaba orientado teóricamente hacia *Zhi*, pero en la práctica se inclinaba hacia *Wen*. Durante las dinastías Wei, Jin y meridionales y septentrionales, poema de palacio [宫体诗, *gōngtǐ shī*] y *Pian wen* dominaron el mundo literario creando un estilo de escritura presuntuosa y pomposa que evolucionó de manera que *Wen* era prioridad sobre *Zhi*, lo que llevó a que las traducciones de esta etapa mostrasen la característica de “preferencia a *Wen*” o “preferencia a *Zhi*”. Mientras que cuando llegó la dinastía Tang, la gente comenzó a equiparar *Wen* y *Zhi*, lo que llevó a la misma importancia de ambas en la traducción de las escrituras budistas (Hua & Hua, 2014: 141). Zhi Qian y Xuan Zang eran los ejemplos más representativos.

Zhi Qian era el pionero que preconizaba la traducción de forma *Wen*, lo cual tenía relación en gran manera con la popularidad de la retórica de aquel tiempo. En la época de los Tres Reinos, *Pian Wen*, una prosa paralela, se estaba convirtiendo en el género literario más popular en reemplazo de *Han Fu*, la gente perseguía una retórica

bella y una imaginación extraordinaria creyendo que el texto debía embellecerse pasando del gusto simple al elaborado. Esta tendencia retórica influyó en la traducción de las escrituras budistas, impulsó el nacimiento de pensamientos de *Wen* (Wang, 2012: 42) e incluso ocupó un puesto predominante hasta la dinastía Jin Occidental.

Sin embargo, los literatos de la dinastía Tang se opusieron al texto paralelo de las dinastías Wei y Jin, criticando que era formal y vacío de contenido, mientras que al mismo tiempo apreciaban el ensayo con retóricas sencillas y contenido rico. Esta debería ser una de las razones por las que Xuan Zang había utilizado métodos de traducción combinando *Wen* y *Zhi*.

Además, en la dinastía Tang, surgió y floreció un nuevo estilo literario, el poema *Tang*, cuyos requisitos de la métrica fonética eran muy estrictos, es decir, había un límite en el número de caracteres en una estrofa, ciertas normas fonéticas para las palabras utilizadas y no se podía cambiar las rimas del último carácter. Este enfoque concernía de cierta medida a las convenciones de las escrituras budistas del idioma sánscrito, que concentraba igualmente las rimas y armonía de métrica para su recitación y difusión, aunque las normas y sistemas métricos eran distintos. Siguiendo esta línea, este punto probablemente producía efectos en la formulación de las reglas de traducción por parte de Xuan Zang, porque fue el primero en incluir “梵呗 [fàn bài, recitado de los sutras sánscritos]” en el procedimiento de traducción, el cual no estaba presente en las traducciones anteriores.

Hasta finales de los siglos XIX y XX, las circunstancias del país y las diferentes reivindicaciones políticas de personas de toda condición impulsaron la reforma estilística y la lengua vernácula sustituyó gradualmente a la lengua clásica como la nueva corriente en la redacción de texto. Esta tendencia de cambio estilístico sin duda afectó en cierta medida en la revolución retórica y la traducción: la avalancha de culturas y lenguas extranjeras proporcionó una amplia plataforma para la traducción y, con el impulso y la selección por la misma, la lengua vernácula antigua [古白话, *gǔ báihuà*, la lengua vernácula de antes del Movimiento del Cuatro de Mayo] reemplazó a la lengua clásica como vehículo principal de la literatura; a la vez la traducción

añadió la nueva retórica, la semántica y la sintaxis occidentales a la lengua vernácula antigua empujándola a una nueva etapa de desarrollo y, finalmente, a la lengua vernácula nueva [新白话, *xīn báihuà*, la lengua vernácula después del Movimiento de Cuatro de Mayo] o al chino moderno [现代汉语, *xiàndài hànyǔ*] (Wang, 2021: 9). Es decir, durante la transición de la lengua clásica a la vernácula, el pensamiento retórico también evolucionó y experimentó una serie de transformaciones. En el contexto de la época, la traducción realizada en la lengua vernácula, como medio de intercambio entre dos culturas, proporcionó un nuevo terreno lingüístico y cultural para esta transición, aportando diferentes pensamientos occidentales e influyendo así en la expresión de nuevas ideas literarias de diferentes maneras. Además, la traducción también se vio influenciada por los cambios retóricos, ya que la lengua vernácula empezó a convertirse en el medio lingüístico de la traducción y en la protagonista de las traducciones de obras occidentales durante este periodo. Como decía Cao Eryun (2004: 68): “el estilo vernáculo proporciona un vehículo práctico para traducir nuevas ideas y conceptos, y la traducción también proporciona una base realista para el establecimiento de la identidad del estilo vernáculo”.

Hasta ahora, las razones sociales y los factores políticos también han guiado el desarrollo de la retórica y la traducción. Desde la Apertura y Reforma en los primeros años de la creación del Estado hasta la promoción de la construcción de la Franja y la Ruta por parte de China en los últimos años, la investigación de la traducción de publicidad internacional desde las perspectivas retóricas, así como el estudio de la retórica desde la traducción de publicidad internacional, se han convertido en la tendencia tanto en el campo de Traducción como en el de Retórica. La primera nos presenta una nueva perspectiva de los estudios de traducción: como parte de la labor de propaganda exterior del país, la traducción de publicidad internacional es esencialmente un proceso retórico. El traductor es tanto el transmisor del mensaje propagandístico al exterior como el practicante de la retórica del país al extranjero. Si bien el traductor puede hacer interpretaciones/traduccioncs apropiadas según las necesidades de la comunicación exterior y el público a las que van dirigidas, también está limitado por el patrón (el Estado, las empresas e instituciones y otros sujetos de

divulgación) para lograr sus objetivos con éxito (Yuan, 2014: 142). La segunda contribuye al mejoramiento del sistema retórico: la traducción de publicidad internacional se utiliza en una amplia gama de lugares, incluidos los informes de los medios de comunicación, documentos y anuncios gubernamentales, introducciones al gobierno y a las empresas, anuncios públicos, materiales informativos y otros textos prácticos, así como todo tipo de textos con los que la gente entra en contacto diario y que se aplican realmente, excepto los textos literarios o puramente teóricos (Zhang, 2013; Fang, 2003; citado en Song & Sun, 2018: 52); entonces los innumerables recursos, tanto los textuales como los visuales o auditivos, ofrecen un nuevo espacio para la investigación retórica. Además, las normas empleadas en la traducción también influyen en la naturaleza retórica de esta y, por lo consiguiente, afectará a la identidad de los lectores. Lo más evidente es la anotación, cuyos números, cantidad de información y especificaciones de formato tienen que ver con la transmisión y comprensión del mensaje, así como con la experiencia de lectura, aceptación y reconocimiento del público (Zhao, 2021: 76).

Además de la influencia de la época, las preferencias retóricas personales del traductor o el grabador también influyen en el texto traducido. Como decía el antepasado, “la exactitud o inexactitud del significado depende del traductor, la llaneza [质] o literariedad [文] de la expresión recae en el grabador¹⁹³”. Lo mismo también ocurre en las edades moderna y contemporánea. Para argumentar nuestro punto de vista, enumeramos dos famosos traductores que siguieron defendiendo la retórica antigua frente a la lengua vernácula que se había convertido en la tendencia de los tiempos. Desde lo cual se puede ver los pensamientos retóricos contenidos en su traductología o su traducción.

Yan Fu, un traductor de gran fama, era también un promotor de los textos antiguos y el sucesor de los pensamientos retóricos tradicionales chinos. Junto con su idea traductológica 信 [Xìn, fidelidad], 达 [Dá, claridad], 雅 [Yǎ, elegancia], propuso la gran importancia de la retórica para la traducción.

¹⁹³ “是以义之得失，由乎译者；辞之质文，系于执笔。” (Shi, 1995: 14).

Según dice *I Ching*, “se embellece las expresiones para establecer la sinceridad”. En las *Analectas de Confucio* se expresa que “es suficiente expresar el sentido con claridad” y “con solo las palabras sin ornamento retórica ni estilística, el texto no se desarrollaría por un largo tiempo”. Estas tres son las normas correctas para redacción de artículos y también son los principios fundamentales para la traducción. Además de la fidelidad y la claridad, hay que alcanzar la elegancia, cuyo objetivo no solo es pasar a la posteridad. En el caso de los textos llenos de sutilezas y sustantivos abstractos, es fácil lograr la claridad si se realiza la traducción con las letras y sintaxis de antes anteriores a la dinastía Han; si se hace con las palabras modernas y vernáculos, es difícil lograr la claridad¹⁹⁴.

Así se muestra que la fidelidad, la claridad y la elegancia también son elementos retóricos y se aplican en la traducción con el objetivo de lograr la fidelidad al texto original, expresar el sentido del texto original con claridad y embellecer los textos con elegancia. Por otro lado, desde el punto de vista retórico, el estilo peculiar de traducción de Yan Fu se debe a su admiración por las letras y sintaxis anteriores a la dinastía Han y a su especial estimación por el principio retórico de la unidad del contenido y la forma, es decir, se transmite el significado hermético mediante palabras ostentosas, de modo que perfeccionó sus traducciones utilizando una escritura antigua de forma elegante arcaicamente para describir un conocimiento profundo (Gao, 2018: 6-9).

En las traducciones de Lin Shu, también quedaban los rastros de su preferencia retórica y de su propia ideología retórica de traducción. Él es también un firme partidario de los textos antiguos, pero su lenguaje es más coloquial, informal y flexible que el estilo antiguo tradicional sólo conservando algunos elementos arcaicos (Qian, 2009a: 789-790), y esto se refleja en todas las obras que tradujo. “Tomando prestados los métodos retóricos del texto antiguo, Lin Shu eligió el discurso retórico chino [...], lo que permitió a los lectores chinos obtener una comprensión más completa del mundo occidental a través de la recepción retórica de la traducción” (Gao, 2021: 94). Sin embargo, como no sabía nada de lenguas extranjeras, lo que hizo en el proceso de sus traducciones fue utilizar sus propias habilidades literarias y retóricas para reexpresar lo que sus colaboradores habían interpretado y nacionalizarlo

¹⁹⁴ “《易》曰：‘修辞立诚。’子曰：‘辞达而已。’又曰：‘言之无文，行之不远。’三曰乃文章正轨，亦即为译事楷模。故信达而外，求其尔雅，此不仅期以行远已耳。实则精理微言，用汉以前字法、句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难。” (Yan, 2009: 202).

para adaptarlo a los gustos y hábitos de lectura de los lectores de la época, de modo que se basaba menos en el texto original, añadió u omitió contenidos en su traducción, escribía su propia comprensión y también moderaba las opiniones de los comentaristas para que la obra se ajustara más al sentido antiguo del texto, lo que, junto con los errores de sus colaboradores o los suyos propios, dio lugar a traducciones erróneas. Por ello sus traducciones han sido criticadas por el mundo por ser en su mayoría errores de traducción, aspecto más controvertido de sus traducciones (Li, 2020: 120; Gao, 2015: 98; Qian, 2009a: 783).

Asimismo, hay muchos más ejemplos similares; por ejemplo, el traductor Yang Xianyi (杨宪益, 1915-2009) cuando tradujo *La Odisea* añadió una rima final en cada verso considerando que era la costumbre en la poesía china, lo que también la hacía más poética. Y una de las razones por las que tradujo el comienzo de la epopeya en forma de verso fue por su similitud con los versos del comienzo de las antiguas novelas de *Pinghua* (平话, una forma popular de literatura oral china en la época antigua, tanto hablada como cantada) (Yang, 1979: 32; citado en Xin & Xie, 2018: 146). En realidad, esto está muy relacionado con su propia experiencia educativa, ya que creció estudiando con los maestros de la dinastía Qing, por lo que Yang conocía perfectamente las obras clásicas y al imaginarse que él mismo era muy aficionado a escribir poesía del estilo antiguo (Xin & Tang, 2017: 60), no es de extrañar que se inclinara por la retórica antigua en su traducción.

Basándose en lo expuesto anteriormente, a lo largo de la historia “la traducción, como acto retórico, es una reconstrucción retórica del texto original dentro del marco de la ideología autóctona [del país destino]” (Gao, 2021: 94), y se ve restringida por la preferencia o la cognición personal del traductor.

En cuarto lugar, las relaciones entre la retórica, el estilo y la traducción.

Como es sabido, el estilo y la retórica están inextricablemente unidos desde la antigüedad hasta nuestros días. Dado que la retórica impregna todos los usos del lenguaje, los antiguos comentaristas literarios han discutido el género y el estilo¹⁹⁵

¹⁹⁵ En China, el 文体 [género, *wéntǐ*] se utiliza a menudo junto con el 风格 [estilo, *fēnggé*] para

más ampliamente en términos de retórica, e incluso el estilo puede evolucionar a partir de las técnicas retóricas (Hu, 2019: 6) y ser equiparado con la retórica durante un tiempo. En la sección anterior hemos dado numerosos ejemplos de las diferentes opciones retóricas y los estilos de traducción correspondientes en la traducción de las escrituras budistas, por lo que no hablaremos más aquí. En este apartado, nos centraremos en el impacto de los cambios estilísticos en la retórica y la traducción en el siglo XX, que se muestran en la siguiente figura:

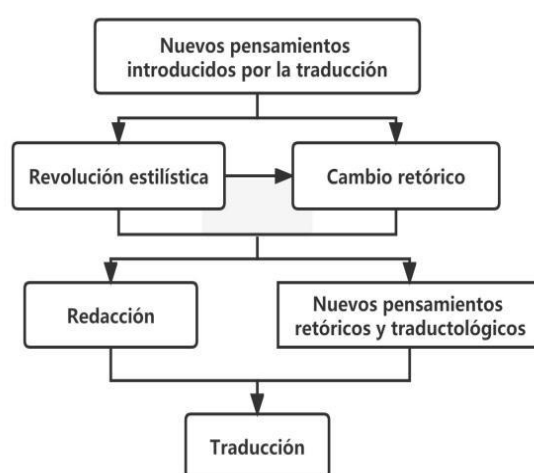


Figura 11: Relaciones entre la traducción, el estilo y la retórica en China

Desde el final de la dinastía Qing, las reformas de estilo habían avanzado y el debate entre el uso de las lenguas antiguas y de las vernáculas fue intenso. Bajo este fondo, Liang Qichao, un fuerte opositor del estilo antiguo de escritura promovió la escritura vernácula y creó el “Nuevo Estilo [新文体, *Xīn Wéntǐ*]”, un tipo de ensayo de carácter más sencillo y fluido, en la que se mezclan la jerga, rimas y gramática extranjera, escrita en un estilo libre, con una estructura lógica, llena de emoción personal y a menudo con variaciones en la sintaxis, con oraciones paralelas y pareadas, lo cual sirvió al movimiento reformista y se hizo popular en todo el país. Algunos

referirse a la combinación de varios rasgos de diferentes géneros de escritura en cuanto al uso del lenguaje, la técnica de expresión, etc. Sin embargo, cabe señalar que 文体, además de significar “el género del texto”, también se refiere al “estilo del texto” (Dong & Yan, 1996: 527). Por ello, a veces se confunde “文体” con “风格”.

literatos creyeron que la lengua clásica desvinculada de la palabra hablada no podía despertar al pueblo y liberar su mente y así apoyaron el nuevo estilo ofreciendo nuevos planteamientos retóricos correspondientes. Huang Zunxian (黄遵宪, 1848-1905) mezcló la teoría de la reforma estilística con la teoría de retórica abogando por “la unidad del discurso y la escritura [言文合一, *yán wén hé yī*]” y “[el lenguaje] se usa en la actualidad y es de uso corriente [使用于今, 通用于俗, *shǐyòng yú jīn, tōngyòng yú sù*]”, al tiempo que afirmaba que el lenguaje poético también debía “restaurarse al estilo ‘*bixing*’ de los antepasados [复古人比兴之体, *fù gǔrén bǐxīng zhī tǐ*]” y “se separa las líneas usando el paralelismo y la antítesis [以单行之神, 运排偶之体, *yǐ dān xíng zhī shén, yùn pái ǒu zhī tǐ*]” (citado en Zong, 2004: 63). A partir de 1917, se publicaron en la revista *新青年* [*Xīn Qīngnián, Nueva Juventud*] un gran número de artículos que abogaban por la sustitución de la lengua literaria clásica por la vernácula para la escritura literaria, tales como *文学改良刍议* [*Wénxué gǎiliáng chúyì, Reflexiones sobre la mejora literaria*] de Hu Shi (胡适, 1891-1962), *文学革命论* [*Wénxué Gémìng Lùn, Sobre la revolución literaria*] de Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942), *寄陈独秀* [*Jì Chén Dúxiù, A Chen Duxiu*] de Qian Xuanton (钱玄同, 1887-1939) y *我之文学改良观* [*Wǒ Zhī Wénxué Gǎiliáng Guān, Mi opinión sobre la mejora literaria*] de Liu Bannong (刘半农, 1891-1934). Muchos eruditos hicieron un llamamiento a los jóvenes estudiantes para que hablaran con las palabras del chino moderno, no con las de los antiguos o los extranjeros (Qian, 2003: 40). Desde entonces, el movimiento del texto vernáculo [白话文运动, *Báihuàwén yùndòng*], encabezado por una revolución literaria, dio lugar a un debate sobre el cambio estilístico que promovió la lengua vernácula y se opuso a la lengua literaria, llamado el “Renacimiento chino” (Zong, 2004: 63). Hu Shi indicó que “la lengua vernácula es una lengua viva”, “es legible e inteligible”, “es una lengua que se puede leer, oír, cantar, hablar y recordar” y “es hermosa y aplicable” y justamente coincidía con el criterio retórico para los lenguajes de que “todo discurso debe basarse en la expresión clara del significado y lo que no lo logran se considera poco atractivo [凡言语要以达意为主, 其不能达意者则为不美。]” (p.63-64). A medida que el movimiento avanzaba y se desarrollaba, la lengua vernácula no debía

ser un estilo medio clásico y medio vernáculo, sino ser el “lenguaje popular [大众语, *dàzhòng yǔ*]”, un lenguaje que representara la conciencia del pueblo, que fuera comprendido por el pueblo y, sobre todo, que expresara la vida y el pensamiento del pueblo (p. 66).

De hecho, la traducción desempeñó un gran papel en este movimiento estilístico y retórico: este movimiento vernáculo contribuyó de forma significativa al desarrollo de la retórica vernácula y las monografías publicadas posteriormente sobre retórica vernácula mostraban claramente las huellas del aprendizaje de la retórica occidental y japonesa (p. 64), demostrando así la contribución de la traducción a este debate entre el texto vernáculo y el clásico, lo que proporcionó argumentos para el desarrollo de textos vernáculos con material extranjero. Otro argumento de peso es el planteamiento de la europeización [欧化, *ōuhuà*] o del aprendizaje del lenguaje occidental para transformar y mejorar la lengua vernácula china.

Zhu Guangqian (朱光潜, 1897-1986) propuso que, para escribir bien el texto vernáculo, además de continuar con el legado de la lengua clásica, era necesario un grado adecuado de europeización de la lengua vernácula (citado en Yin, 2018: 19). Fu Sinian (傅斯年 1896-1950) expuso importantes puntos de vista sobre el uso de la retórica occidental en la lengua vernácula: “utilizar directamente el estilo, la gramática, la morfología, la sintaxis, la estructura para la redacción, las figuras retóricas y todos los métodos retóricos de las lenguas occidentales para crear una lengua nacional más allá del presente y, por tanto, una literatura de lengua nacional europeizada”¹⁹⁶. Sin duda alguna, la traducción era el medio más accesible. Esto también se confirmó por Liang Qiushi (梁秋实, 1903-1987), indicando que “la causa de la europeización del texto, por lo que veo, tuvo que ver con la traducción” (Liang, 1933; citado en Zhu, 2009: 112). En esta línea, Lu Xun destacó la importancia de la traducción de la literatura occidental al progreso del texto vernáculo moderno:

Una traducción de este tipo [la traducción incompleta al chino] no sólo importa nuevos contenidos, sino también nuevos métodos de expresión. La norma de las palabras o los

¹⁹⁶ “就是直用西洋文的款式, 文法、词法、句法、章法、词枝 (figure of speech)一切修词学上的方法, 造成一种超于现在的国语, 因而成就一种欧化国语的文学。” (Fu, 1919).

textos chinos es demasiado imprecisa. La receta de la composición consiste en evitar las palabras conocidas y suprimir las que no tienen significado real, mientras que en las buenas escrituras o discurso a menudo no se puede expresar el significado y los sentimientos exactos con claridad, lo cual se debe a que no tenemos suficientes palabras para usar. Por eso, el profesor también da lecciones con el apoyo de tizas. Esta imprecisión gramatical representa la imprecisión del pensamiento, es decir, la cabeza se encuentra un poco nublada. [...] Para curar esta enfermedad, creo que tenemos que sufrir un poco sucesivamente, cargamos nuestras mentes con una sintaxis diferente y antigua de otras provincias y regiones, de países extranjeros. Más tarde nos lo apropiamos para nosotros¹⁹⁷.

Por último, el cambio de estilo que sucedió a finales de la dinastía Qing y la edad moderna contribuyó en gran medida a la revolución estilística en la traducción, y está relacionado con los estudios de retórica china moderna centrada en los textos vernáculos modernos que surgieron gradualmente en torno al Movimiento del Cuatro de Mayo y al Movimiento por la Nueva Cultura, los cuales promovieron más sistemáticamente la traducción de textos vernáculos. Mientras tanto, las actividades de traducción literaria contribuyeron a la transformación de la literatura china y también jugaron un papel crucial para la transición estilística moderna-contemporánea. Por todo ello, puede decirse que la retórica, la literatura y la traducción se desarrollaron en paralelo durante este periodo.

Hoy en día, los conceptos de retórica y estilo tampoco están del todo claros, pero el estudio de ellos, junto con la traducción, nunca han cesado. Los principales estudios son, entre otros, el estudio la aplicación de la retórica y/o el estilo del traductor, la reproducción del estilo o la retórica de los diferentes géneros en la traducción, la elección de las estrategias de traducción correspondientes a los diferentes estilos o retóricas, el estudio del estilo de traducción o la retórica de la traducción en los textos literarios y no literarios, el estudio de las traducciones centradas en la estilística y la retórica, la transformación del estilo o la retórica en la traducción y las razones, etc.

¹⁹⁷ “这样的译本，不但在输入新的内容，也在输入新的表现法。中国的文或话，法子实在太不精密了，作文的秘诀，是在避去熟字，删掉虚字，就是好文章，讲话的时候，也时时要辞不达意，这就是话不够用，所以教员讲书，也必须借助于粉笔。这语法的不精密，就在证明思路的不精密，换一句话，就是脑筋有些糊涂。 [.....] 要医这病，我以为只好陆续吃一点苦，装进异样的句法去，古的，外省外府的，外国的，后来便可以据为己有。” (Lu, 2009: 346).

Por último, hablaremos de la traducción y la presentación de la retórica en las obras literarias.

De acuerdo con la base de datos de artículos científicos china más utilizada en el país, CNKI (China National Knowledge Infrastructure), el número total de documentos hasta la fecha¹⁹⁸ es de 100513 cuando el tema se establece sólo en “修辞 [retórica]” y de 6728 cuando se fija el tema en “修辞 [retórica]” y “翻译 [traducción]”. Cuando el tema es “翻译 [traducción]”, buscamos “修辞格 [figuras retóricas]”, “修辞方式 [formas retóricas]”, “修辞方法 [métodos retóricos]”, “修辞手段 [técnicas retóricas]” y “修辞手法 [diapositivas retóricas]¹⁹⁹”, y el número total de los artículos y tesis es de 3031. Estos datos son un buen indicio de que la integración interdisciplinar de la investigación sobre Traducción y Retórica ha empezado a convertirse en una forma de estudios retóricos, de los cuales el estudio de la traducción de figuras retóricas ha sido siempre el foco clave en el estudio de traducción y retórica.

En la antigua y moderna China, no hay muchas teorías directamente relacionadas con la traducción retórica. Las teorías relevantes se impregnan principalmente de los pensamientos de traducción de los traductores o traductológicos y se reflejan en la mayoría de los casos en la traducción de textos literarios. Entre las teorías y métodos de la traducción literaria, en la antigüedad china, se encuentra “seguir la intención original del autor sin ningún tipo de bordado [因循本旨，不加文饰, *Yīn xún běn zhǐ, bù jiā wén shì*]” de Zhi Qian; en las épocas moderna y contemporánea, “*Xin, Da, Ya*” de Yan Fu, “Teoría de *Shensi* [神似, *Shénsì*, conformidad espiritual]” de Fu Lei (傅雷, 1908-1966), “Teoría de *Huajing* [化境, *Huàjìng*, sublimación]” de Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1998), etc. (Luo, 2009: 19-20). Este proceso no trata sólo de la constitución del sistema teórico de la traducción formado a través de los esfuerzos de

¹⁹⁸ La fecha de consulta es el 26 de marzo de 2022.

¹⁹⁹ Según el *Diccionario del conocimiento del chino*, 修辞格 [xiūcígé, figuras retóricas] también se denominan 修辞方式 [xiūcí fāngshì, formas retóricas] y 修辞手段 [xiūcí shǒuduàn, técnicas retóricas] se refiere a los diversos medios lingüísticos y métodos de expresión utilizados para lograr determinados propósitos retóricos, también conocidos como 修辞手法 [xiūcí shǒufǎ, diapositivas retóricas], 修辞方法 [xiūcí fāngfǎ, métodos retóricos] y 修辞方式 [xiūcí fāngshì, formas retóricas] (Dong & Yan, 1996: 573-576). De ahí, en la Retórica china, estos términos siempre se confunden y se utilizan a menudo intercambiabilmente.

innumerables traductores o traductológicos a lo largo de los miles de años, sino que también contiene una gran cantidad de reflexiones retóricas de la traducción que van desde la tradicional *Zhi* (llaneza) o *Wen* (literariedad) del lenguaje, pasando por la exigencia de la fidelidad, claridad y la elegancia de las expresiones, hasta el desarrollo posterior de la retórica más avanzada del lenguaje que debe ser rica en estética literaria y arte poético. En otras palabras, estas teorías de la traducción tienen en cuenta la traducción de la retórica a la vez que abarcan la idea retórica.

Para el análisis de la traducción retórica en la antigüedad de China, sobre todo las teorías de *Wen* y *Zhi*, que no describiremos aquí (véase el punto 4.2.2.1). Referente al desarrollo de la traducción china moderna y contemporánea, es necesario comenzar con la doctrina de la traducción de Yan Fu. Esto se debe a que además de su propio valor para la teoría y práctica de la traducción, muchas de las teorías modernas de traducción autóctonas chinas han formulado y evolucionado bajo sus ideas traductológicas. Como el pensamiento traductor de Yan Fu estaba estrechamente relacionado con el pensamiento retórico²⁰⁰, profundizó mucho en la aplicación de la retórica en las posteriores teorías de la traducción, tales como “忠实 [Zhōngshí, lealtad]”, “通顺 [Tōngshùn, fluidez]”, “美 [Měi, belleza]” de Lin Yutang (林语堂, 1895-1976)²⁰¹, “信 [Xìn, fidelidad]”, “达 [Dá, claridad]”, “切 [Qiè, proximidad]” de Liu Chongde (刘重德, 1914-2008)²⁰², etc.

Fu Lei creía que las escrituras, las convenciones gramaticales y las reglas retóricas entre China y Occidente eran muy diferentes, lo que significaba que había grandes diferencias en la forma de pensar, el sentimiento, la perspectiva, las

²⁰⁰ Véase 4.2.2.2 “el tercer lugar”.

²⁰¹ “翻译的标准问题，大概包括三方面。我们可依三方面的次序讨论。第一是忠实标准，第二是通顺标准，第三是美的标准。这翻译的三层标准，与严氏的‘译事三难’，大体上是正相比符的。忠实就是‘信’，通顺就是‘达’，至于翻译与艺术文(诗文戏)的关系，当然不是‘雅’字所能包括。[Los principios de traducción se dividen en tres partes. Podemos comentarlas en orden: la primera parte es la ‘lealtad’, la segunda es la ‘fluidez’ y la tercera es la ‘belleza’, las cuales corresponden aproximadamente a la triple dificultad de Yan Fu: la ‘lealtad’ (忠实, Zhōngshí) corresponde a la ‘fidelidad’ (信, Xìn), la ‘fluidez’ (通顺, Tōngshùn) equivale a la ‘claridad’ (达, Dá) mientras que la ‘elegancia’ (雅, Yǎ) no se puede representar.]” (Lin, 2009: 492).

²⁰² “一、信——保全原文意义；二、达——译文通顺易懂；三、切——切合原文风格。[1) la fidelidad: ser fiel al contenido original; 2) la claridad: el texto traducido es fluido y fácil de entender; 3) la proximidad: correspondencia con el estilo original.]” (Liu, 2009: 916).

costumbres, el entorno social y los métodos de expresión de los pueblos (Fu, 2009a: 622-623). Al mismo tiempo, la mentalidad nacional entre China y Occidente es muy diferente, lo cual produce una disparidad entre la retórica original china y la occidental: la retórica de las lenguas extranjeras es analítica y en prosa, mientras que la china es sintetizada y poética (Fu, 2009b: 612). Así, para resolver esta dificultad de reexpresión de traducción, planteó la “conformidad espiritual [神似, *shénsì*]”, destacando que no se abogaba por la similitud total de la forma, cosa que conllevaría la pérdida de la semejanza espiritual.

Si consideramos los efectos de traducción, realizar una traducción es como hacer una pintura, en la que no se intenta ser similar en forma, sino parecerse a ella en espíritu. En realidad, la traducción es más complicada que el dibujo. [...] Comparando la traducción con el texto original, tanto las palabras como sus usos son totalmente diferentes. Cada idioma tiene sus propias características, cualidades difíciles de imitar, defectos incapaces de remediar e incluso una disciplina que no se puede romper. En lenguas tan parecidas como el inglés y el francés, el inglés y el alemán, sigue habiendo muchas dificultades para traducirlos; las deficiencias entre las escrituras china y occidental son mucho mayores. Si es necesario transmitir el sentido y espíritu del texto sin tener ninguna diferencia entre ambos, no puede lograrse ateniéndose al diccionario, reconstruyendo y amontonando la sintaxis de acuerdo con el texto original²⁰³.

Otro gran traductor, Qian Zhongshu, aunque no era un retórico, ocupa un lugar importante en la historia de la Retórica china. Exploró la teoría y las figuras retóricas a partir del estudio del lenguaje literario y, para él, la literatura puede entenderse en gran medida como un fenómeno retórico que estudia no sólo las técnicas y formas, sino también y más importante, la psicología cultural y las características del pensamiento del sujeto retórico (Zong, 2000: 15; Mao, 2010: 97). Su singular visión de la retórica se refleja en su teoría de la traducción. En su crítica de las tres dificultades de traducción de Yan Fu, redefinió el fondo y alcance de la “fidelidad”, “claridad” y “elegancia”, ofreciendo una perspectiva diferente del estilo y del embellecimiento que se han propugnado en la Retórica.

²⁰³ “以效果而论，翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似。以实际工作论，翻译比临画更难。[...] 译本与原作，文字既不侔，规则又大异。各种文字各有特色，各有无可模仿的优点，各有无法补救的缺陷，同时又各有不能侵犯的戒律。像英、法、英、德那样接近的语言，尚且有许多难以互译的地方；中西文字的扞格远过于此，要求传神达意，铢[才]乌]悉称，自非死抓字典，按照原文句法拼凑堆砌所能济事。” (Fu, 2009a: 623).

La “fidelidad” de la traducción debe abarcar la “claridad” y la “elegancia”; una verdadera claridad puede alcanzar la fidelidad, mientras que la “elegancia” no es para adornar la “claridad”. Si se transmite [la información] de acuerdo con el sentido y sale un estilo igual que el original, entonces se puede hablar de “fidelidad”. [...] La “elegancia” no es embellecimiento y agresión de adornos, que muchas personas reconocen; para obtener la fidelidad, hay que obtener el sentido [original] sin tener en cuenta la forma, y así se puede resolver los problemas.²⁰⁴

Incorporó los conceptos de “claridad” y “elegancia” a la “fidelidad”, argumentando que, si una traducción no podía dar al lector de la lengua de llegada la misma experiencia de la lectura original, no podía considerarse fiel al texto y así no se alcanzaba la “fidelidad”. Por lo tanto, la clave de una buena traducción es “不隔 (*bùgé*, ninguna segregación)”, es decir, “una buena traducción es aquella que leemos como si fuera el original; una buena obra literaria, según la ‘ninguna segregación’, debe ser leída por nosotros como si fuéramos testigos²⁰⁵”. La razón del planteamiento de este pensamiento traductológico radica en, según Wang Guowei (王国维, 1877-1927) (1998: 8-9), criticar a los poetas de la dinastía Song por el uso de retóricas vagas y de alusiones literarias en sus poesías *ci*, lo que da lugar a descripciones limitadas por una ornamentación artificial y que no consiguen ofrecer a la gente una experiencia de lectura intuitiva y auténtica. En definitiva, sigue siendo una cuestión de retórica. Siguiendo esta línea, Qian propuso su teoría, la teoría *Huajing*, muy famosa en el campo de la traducción china,

Cuando se traduce una obra desde un idioma a otro, [los traductores] pueden preservar el estilo del texto original totalmente sin tener ninguna “huella” de la traducción por los diferentes hábitos lingüísticos. Si se logra esto, se ha alcanzado la sublimación. Un inglés del siglo XVII elogió esta traducción magistral como comparación con la ‘transmigración de las almas’ de la obra original, en la que el cuerpo cambia, pero el alma sigue siendo la misma. En otras palabras, la traducción debe ser tan fiel al original que no se lea como una traducción, porque la obra nunca se leería en el original como algo traducido²⁰⁶.

²⁰⁴ “译事之信，当包达、雅；达正以尽信，而雅非为饰达。依义旨以传，而能如风格以出，斯之谓信。[...] 雅之非润色加藻，识者犹多；信之必得意忘言，则解人难索。” (Qian, 2009b: 23).

²⁰⁵ “好的翻译，我们读了如读原文；好的文艺作品，按照“不隔”说，我们读着须像我们身经目击者一样。” (Qian, 1997).

²⁰⁶ “把作品从一国文字转变为另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原作的风味，那就算得入于‘化境’。十七世纪一个英国人赞美这种造诣高的翻译，

La relación entre la teoría de la traducción tradicional china y la Retórica china es evidente, pero al mismo tiempo están estrechamente relacionadas con la estética: los conceptos de *Wen* y *Zhi* se derivaban de los puntos de vista literarios y estéticos tradicionales del periodo anterior a Qin; la teoría “fidelidad, claridad y elegancia” de Yan Fu era una destilación de miles años de pensamientos de la traducción budista; la “conformidad espiritual” de Fu Lei se inspiró en la copia de pinturas, un concepto que se remontaba al enfoque filosófico-estético de las dinastías anteriores a Qin y Han; la “sublimación” también se sustentó en *dhyana*²⁰⁷ y la estética (Wang, 2008: 8-9). Así, la estética retórica se ha convertido también en una parte importante de la teoría de la traducción y una de las más famosas es la “teoría de *Sanmei* (三美论, tres bellezas)” de Xu Yuanchong (许渊冲, 1921-2021).

Además de transmitir el contenido del poema original, hay que transmitir su forma y métrica en la medida de lo posible. Lu Xun indicó en *De las palabras a los ensayos* que “[...] entonces tiene tres bellezas: la belleza del significado para tocar el corazón; la belleza del sonido para tocar el oído; la belleza de la forma para tocar la vista”. Por lo tanto, a mi modo de ver, cuando traducimos poesía, debemos transmitir no sólo la belleza del significado del poema original, sino también su belleza de sonido y forma en la mayor medida posible. [...] La base de las tres bellezas son la semejanza de significado, la semejanza de sonido y la semejanza de forma. La primera consiste en lo que transmite el contenido del texto original y no permite errores, omisiones o sobretraducción. En general, la semejanza de significado y la belleza de significado son consistentes. Pero algunas veces [...] la semejanza de significado no puede transmitir necesariamente la belleza del texto original. [...] El poema debe tener un tono métrico, rima, ser fluido para recitar y agradable al oído, lo cual es la belleza del sonido del poema. [...] La belleza de la forma del poema consiste en dos aspectos: la longitud y la simetría. Es deseable poder lograr también la similitud de la forma, o al menos la mayor similitud posible²⁰⁸.

比作为原作的‘投胎转世’(the transmigration of souls), 躯体换了一个, 而精魂依然故我。换句话说, 译本对原作应该忠实得以至于读起来不像译本, 因为作品在原文里决不会读起来像翻译出的东西。” (Qian, 2009a: 774).

²⁰⁷ *Dhyana* [禅, *chán*] es un término budista y se refiere a la práctica de la meditación para concentrar la mente en un lugar y reflexionar profundamente sobre la doctrina budista y la filosofía de la vida.

²⁰⁸ “译诗除了传达原诗内容之外, 还要尽可能传达原诗的形式和音韵。鲁迅在《自文字至文章》中说: “[.....]遂具三美: 意美以感心, 一也; 音美一感耳, 二也; 形美以感目, 三也。’译诗不但要传达原诗的意美, 还要尽可能传达它的音美和形美。[.....] 三美的基础是三似: 意似、音似、形似。意似就是要传达原文的内容, 不能错译、漏译、多译。[.....] 一般来说, 意似和意美是一致的。但是有时[.....]意似并不一定能传达原文的意美。[.....]诗要有节调、押韵、顺口、好听, 这就是诗词的音美。[.....]关于诗词的形美, 还有长短和对称两个方面, 最好也能够做到形似, 至少也要做到大体整齐。” (Xu, 2006: 73- 78).

Sin embargo, no es fácil cumplir esta norma. Y para las exigencias y dificultades de la traducción de la poesía, Xu Yuanchong (2006: 73-78) sugirió estrategias de traducir la poesía, como se presentará a continuación, muchas de ellas relacionadas con la retórica, ya que las reglas de la estética son el resultado de la experiencia humana en la creación y apreciación de la belleza y de expresarla en la retórica con su arte peculiar del lenguaje. La belleza del significado a veces no es el resultado de la belleza del sonido o de la forma, sino de la necesidad de conciliar el uso de la retórica china y la occidental para lograr la máxima reproducción posible en la traducción.

1) Dificultades: lograr la belleza del significado, pero no tener las mismas razones históricas o asociación por parte de los lectores del texto meta.

Estrategias de traducción: aprovechar y tomar prestados vocabularios, versos y frases célebres de poetas extranjeros, cambiando lo extranjero por lo chino.

2) Dificultades: lograr la belleza del sonido.

Estrategias de traducción:

A) En el caso de los poemas chinos que tienen que ver con el *pingze* (平仄, el tono de las palabras utilizadas en las rimas literarias), las traducciones al inglés pueden considerarse en forma yámbica o el troqueo, así como el dácilo y anapéstico; las traducciones al francés deben prestar atención a las *césure* (cesuras o pausas).

B) Para las traducciones al inglés, se puede considerar la forma *Alexandrin* (verso alejandrino) para el poema de siete caracteres en una línea y la forma *Heroic couplet* para el poema de cinco caracteres en una línea.

C) Para rimar, es mejor lograr la semejanza del sonido.

D) Para traducir la reduplicación, se puede usar los adjetivos con sus propios sufijos.

E) Se puede tomar prestada la métrica preferida por los poetas extranjeros y elegir las rimas que suenen de forma parecida al original, utilizando también técnicas como dobles tonos, rimas superpuestas y repeticiones, etc.

3) Dificultades: lograr la belleza de la forma.

Estrategias de traducción:

A) Para traducir la reduplicación, los adjetivos, sustantivos, verbos y sintagmas en el texto meta pueden ser correspondientes a los del texto original.

B) En cuanto a la longitud de las frases, correspondencia de *pingze* y la pulcritud de las estructuras, se intenta conseguir una semejanza en la forma.

Aún más, las estrategias adoptadas en la traducción de la retórica y la presentación final de la retórica traducida también pueden extraerse de algunas prácticas de traducción o textos traducidos, siendo entre ellos los textos budistas traducidos los más representativos, ya que la mayoría de las escrituras fueron

introducidas de países extranjeros y traducidas al chino. Las propias escrituras budistas tienen una orientación retórica y lo mismo ocurre con su traducción al chino. Esto se refleja en “el embellecimiento de la retórica”, uno de los pasos de la traducción de los sutras, para que estas se ajusten a los métodos retóricos y los hábitos lingüísticos de la lengua china y sean aceptables para los creyentes chinos (Zeng & Liu, 2008: 71). Por ejemplo, en el periodo anterior a Qin, el monje Kumārajīva tradujo las escrituras recalando la excelencia literaria y retórica. Su traducción del *妙法蓮華經* [*Miào Fǎ Lián Huá Jīng, Sad-dharma Puṇḍarīka SūtraSutra*] es rica en colorido literario, utilizando técnicas retóricas como la 复迭 (*fùdié*, iteración) y 层递 (*céngdì*, escribir según un orden ascendente o descendente de importancia), creando un elaborado estilo artístico y realzando su carácter literario y estético. Además, el uso de la imaginación y 夸饰 (*kuāshì*, la exageración y adornación excesivas) difiere en gran medida de las expresiones literarias tradicionales, sobre todo en el uso de números y en el empleo de metáforas para aumentar la sensación de realidad, creando el mundo majestuoso y extraño del Buda y del inmenso poder de sus enseñanzas. Este estilo, combinado con el objetivo de propagar la religión, ha logrado una perfecta unidad de contenido y forma (Gao, 2010a: 89 [2010b: 115]). No sólo es así en la traducción del *Sad-dharma Puṇḍarīka SūtraSutra*, sino que la traducción de otros textos budistas también estaba llena de figuras retóricas, sobre todo la metáfora que tenía una expresión estilística especial (Sun, 2000: 21; Wang & Yuan, 2013: 154). Respecto al estilo retórico de la traducción de escritura budista, Liang Qichao (2009: 107) destacó ocho peculiaridades que, además de los comentarios gramaticales, el lenguaje traducido no utilizaba palabras bellas y frases pintorescas con paralelismo, ni el estilo y normas de los escritores antiguos, la prosa se intercalaba con la poesía, cuya traducción no estaba rimada. Y a lo largo de la práctica de la traducción se ha desarrollado el rasgo retórico de “combinación de chino y sánscrito, existencia tanto de verso y como de prosa, gusto tanto a los más instruidos como a los menos ilustrados” (Sun, 2000: 20).

Algunos estudiosos también han resumido las dificultades de la traducción de las escrituras y los métodos de traducción de la retórica utilizada en las mismas. El

principal problema al que se enfrentaba la traducción era cómo tratar la diferencia de la retórica estilística entre las escrituras sánscritas y los textos chinos y reducir la pérdida de sentido original. Generalmente se aplicaban dos formas de traducción: 1) conservar los rasgos retóricos del texto original en la traducción para que aparezca un estilo que no existía originalmente en chino, y 2) suprimir y reescribir los rasgos retóricos del texto original de acuerdo con las características de construcción del texto inherente al chino, para lograr una transición a la forma del texto chino. La estrategia exacta de traducción elegida dependía de la difusión de los sutras en una época determinada (Wang, 2021: 34).

En lo que concierne a la presentación de la retórica en el texto meta, Jia Yinglun (2015) en su libro 文学翻译修辞研究 [*Wénxué Fānyì Xiūcí Yánjiū, Estudios retóricos de la traducción literaria*] analizó la traducción de la obra literaria desde la perspectiva de las características retóricas del lenguaje literario tanto en el texto original como el meta. Según él, el lenguaje de la obra literaria no sólo está destinado a transmitir un significado, sino también a expresar sentimientos, por lo que su lenguaje, tratando de causar una profunda impresión, generalmente es vívido, poderoso y está lleno de retórica positiva con el color poético. Por lo tanto, la traducción literaria es reproducir la función estética de la obra original y crear otro texto poético a partir de los recursos retóricos de la lengua meta, regenerando así la obra original en la lengua meta (p. 2). La esencia de la retórica en la traducción literaria es el embellecimiento del “primer plano (*foregrounding*)²⁰⁹”, es decir, el traductor supera las diferencias lingüísticas y culturales, moviliza los recursos retóricos de la lengua meta, retorna los rasgos estilísticos del primer plano del texto original y finalmente recrea la sugestión artística y el ritmo espiritual del lenguaje en el texto meta (p. iii).

Junto con los métodos y estudios que hemos propuesto más arriba, existen varios estudios sobre la traducción de las diferentes retóricas, tales como la de oposición y la retórica femenina, en los campos de la Traducción y de la Retórica. Sin embargo, los

²⁰⁹ Jia Yinglun se inspira en el concepto del “primer plano” de Halliday considerando el lenguaje literario como el lenguaje del primer plano basado en el lenguaje cotidiano (Jia, 2015: 8-10).

temas más investigados son el estudio de la traducción retórica en determinados textos traducidos (e.j, las técnicas y normas empleadas en la traducción, la traducción de figuras retóricas, etc.), los valores o ideas retóricas de algún traductor o traductólogo, las exigencias del traductor desde una perspectiva retórica, la importancia, la plasmación y los requisitos de la retórica en diferentes géneros, tales como la publicidad, la promoción internacional, tecnología y ciencias, derecho, etc., principalmente a través del método comparativo y combinando las teorías chinas con las occidentales.

4.2.2.3 Establecimiento del Estudio de retórica en la traducción y su desarrollo en China

El estudio interdisciplinar de la traducción y la retórica tiene una larga historia, pero como podemos ver en los textos anteriores, antes del siglo XXI no existía un estudio profundo y sistemático de la traducción específicamente desde una perspectiva retórica, sino que se detenía en la exploración de la traducción de figuras retóricas y en la aparición de huellas traductológicas en la retórica. No obstante, desde finales del siglo XX, los estudiosos chinos han sido conscientes de la inseparable relación entre retórica y traducción y han empezado a estudiar la traducción de la retórica desde diversas perspectivas. No fue hasta 2001 cuando Yang Lili (2001: 71-73) en su artículo *翻译修辞学的基本问题* [*Fānyì Xiūcíxué de Jīběn Wèntí*, *Cuestiones básicas del Estudio de retórica en la traducción*] propuso formalmente el concepto “Estudio de retórica en la traducción [翻译修辞学, *Fānyì Xiūcíxué*]”, uniendo formalmente las dos disciplinas autónomas y abriendo una nueva perspectiva de investigación tanto en el ámbito de Retórica como en el de Traducción.

El Estudio de retórica en la traducción es una disciplina teórica que se centra en los métodos y principios de la elección del lenguaje en la traducción y es una guía directa para la práctica de la traducción, utilizada para mejorar la calidad general de las traducciones, enriquecer y complementar la teoría estilística de la traducción y la teoría de la crítica de la traducción, con el fin de construir un sistema completo de la

ciencia de la traducción. Es una rama importante de Traducción, cuyo ámbito de estudio consiste en:

- 1) Los métodos de análisis de la forma y el contenido retóricos del texto original, es decir, cómo captar la intención del autor y cómo analizar el arte lingüístico empleado por el autor en un contexto concreto y en la transmisión de un mensaje a un objeto determinado;
- 2) Los criterios de la retórica en la traducción, es decir, qué se debe tomar como principios y normas en la elección de palabras y el hecho de frases en la traducción;
- 3) Descripción sistemática de los recursos retóricos de la traducción, es decir, hacer un resumen lo más detallado posible de las expresiones y formas sinónimas disponibles en la lengua traducida;
- 4) Contradicciones en la retórica de la traducción, es decir, cómo manejar una serie de dilemas durante la elección de los medios lingüísticos de la traducción, tales como la intención del autor y la intención del traductor, el contexto del texto original y el contexto del texto traducido, el lector del texto original y el lector del texto traducido, los recursos retóricos del texto original y los recursos retóricos del texto traducido;
- 5) Tratamiento de las figuras retóricas.

En su artículo, explicó en detalle el segundo punto: tomó prestados el criterio retórico “*题旨情境 [tizhi qingjing, tema y contexto]*” de Chen Wangdao para la traducción, señalando que la selección de palabras y el afinamiento de frases en la traducción debía tener en cuenta el contexto, las condiciones y el propósito de la comunicación, incluidos el propósito, la intención, el objeto, el tiempo, el lugar y el contenido del pensamiento, etc. Para estos fines, es necesario prestar más atención al tercer y cuarto punto, es decir, al estudio de la relación entre el contexto, el estilo y la interpretación del pensamiento y expresiones del texto original, así como equilibrar las diversas contradicciones en la traducción y la construcción de sistema sinónimo mediante la recopilación de recursos retóricos de la traducción (las diversas formas de transmitir en el texto traducido el sentido del texto original).

Desgraciadamente, aunque el establecimiento del Estudio de la retórica en la traducción se propuso a principios del siglo XXI, no atrajo la atención generalizada en el campo académico chino, ni la propia investigadora Yang Lili presentó más ejemplos y análisis sistemáticos en los años posteriores. Sin embargo, a partir de 2010, algunos estudiosos encabezados por el catedrático Feng Quangong de la Universidad de Zhejiang y la catedrática Chen Xiaowei de la Universidad de Fuzhou, han ido dirigiendo su mirada a este campo, aunque ambos no aplican los mismos fundamentos

teóricos retóricos en sus investigaciones y se centran en diferentes tipos de traducción (el primero se centra en la traducción literaria y la segunda en la traducción de la publicidad internacional).

Feng Quangong ha ajustado el Estudio de retórica en la traducción a la tendencia del giro retórico chino (de la Retórica en sentido estricto a la Retórica en sentido amplio) por considerar que la propuesta de Yang Lili seguía limitándose a la Lingüística y no se había separado completamente del ámbito de la Retórica en sentido estricto. A su modo de ver, el estudio de retórica en la traducción no sólo debía estudiar los recursos lingüísticos objetivos, como las figuras retóricas y la estilística en la traducción, sino también explorar el funcionamiento psicológico de los sujetos de la traducción (por ejemplo, los traductores), los contextos cognitivos, el comportamiento retórico y las construcciones mentales (Feng, 2012a: 101). De esta línea, la investigación multidimensional e interdisciplinar es una prioridad absoluta para el estudio de la retórica de la traducción. Al principio, exploró la traducción basándose principalmente en las tres dimensiones funcionales de la Retórica en sentido amplio (la técnica retórica, la poética retórica y la filosofía retórica) propuestas por Tan Xuechun y, posteriormente, amplió el alcance del estudio a ocho dimensiones combinándolo con la retórica occidental (Feng, 2016 [2012b, 2021a, 2021b]):

1) **Aspecto de técnicas retóricas**, principalmente centrado en 炼字 [liànzi, refinamiento de las palabras] y la traducción de las figuras retóricas. Sobre el primero, se pueden estudiar los siguientes temas: las similitudes y diferencias entre las doctrinas china y occidental sobre el refinamiento de las palabras y su plasmación en los textos traducidos; ilustración del refinamiento de las palabras en la composición literaria para la traducción literaria; las propiedades retóricas y los efectos artísticos del refinamiento de las palabras en la traducción; los efectos retóricos de la desfamiliarización de las palabras normales en la traducción y su potencial aplicación; el estudio comparativo del refinamiento de las palabras de los escritores y de los traductores; y el refinamiento de las frases y los capítulos derivados del refinamiento de las palabras en la traducción literaria. El posterior puede estudiarse en temas como: el estudio de las estrategias de traducción de alguna figura retórica; la reproducción y transformación de figuras retóricas en el texto original; la adición y supresión de figuras retóricas en el texto traducido; la transformación entre diferentes figuras retóricas en la traducción literaria; la construcción del discurso de las figuras retóricas en la traducción literaria, etc.

2) **Aspecto cognitivo.** En esta dimensión, lo más explorado es la traducción de la metáfora²¹⁰ porque no es sólo una figura retórica, sino también un dispositivo cognitivo y una forma de pensar. Además, tiene mucho que ver con la traducción literaria debido a que la cognición retórica es un modo de conocimiento poético, antilógico y estético. Y en la literatura y en la traducción literaria exploramos más las manifestaciones verbales de la cognición retórica o la cognición retórica como manifestaciones verbales, como la metáfora, el símil y muchas otras figuras retóricas.

3) **Aspecto estético.** Se refiere a la construcción de una traducción armoniosa [和谐翻译, *héxié fānyì*] a partir de una estética armoniosa [和谐美学, *héxié měixué*], principalmente en armonía entre textos, armonía entre sujetos y armonía entre culturas, así como la armonía a nivel retórico entre el texto original y el traducido y la armonía de la propia traducción. Como distancia estética para medir el valor de una traducción, la retórica morfológica (incluidos los cambios de letra, la alineación, la puntuación, etc.) y la ambigüedad en las traducciones literarias reflejan, en cierta medida, la estética de la traducción y, al mismo tiempo, la aplicación de esta.

4) **Aspecto poético.** Esta dimensión se refiere principalmente a la construcción del texto completo y, en determinadas condiciones, puede intercambiarse con la dimensión de las técnicas retóricas. La reproducción del estado de ánimo lingüístico del texto por parte del traductor, el estudio del estilo del traductor y el estudio de las estrategias de traducción son también temas importantes en esta dimensión.

5) **Aspecto filosófico.** La filosofía retórica está estrechamente relacionada con la visión del mundo, la perspectiva de la vida y los valores del autor (el emisor del discurso), y refleja la construcción espiritual de la persona. Puede referirse tanto al contenido filosófico del discurso retórico como a la dimensión filosófica de la propia retórica. La dimensión filosófica en el Estudio de la retórica en la traducción, por tanto, es el estudio de la interpretación del contenido filosófico del discurso retórico y de la propia retórica en la traducción, principalmente presentados en la retroalimentación de la traducción sobre las ideas filosóficas, la adopción de estrategias traductorales por parte del traductor, etc.

6) **Aspecto cultural.** Las diferencias en las formas de pensar que aportan las distintas culturas y sus manifestaciones retóricas en la traducción, cómo reducir o eliminar eficazmente el paralaje cultural contextual entre los lectores del texto original y los del texto traducido, cómo tratar los elementos culturales de la retórica en la traducción, cómo interpretar en la traducción las diferentes asociaciones o significados simbólicos de los objetos en contextos culturales chinos y occidentales y cómo lograr una comunicación intercultural a través de la traducción, todas estas son cuestiones importantes en esta dimensión.

7) **Aspecto ético.** Este es un tema que trata las cuestiones del sujeto y del texto. Considerando que “la ética de la traducción es un concepto basado en el reconocimiento de las diferencias culturales y el respeto por otras culturas con el objetivo de establecer interacciones interculturales positivas” y cumplir “los requisitos de la Pragmática (incluidas la comprensibilidad del lenguaje, la veracidad de la presentación, adecuación comunicativa y la sinceridad de las palabras)”. Los principales temas de

²¹⁰ Feng Quangong (2021a: 76) en su artículo recién publicado explicó que “la cognición retórica era principalmente semántica y lógica más que formal”. Entonces, la metonimia [转喻, *zhuǎnyù*], sinécdoque [提喻, *tíyù*], personificación [拟人, *nǐrén*], sinestesia [通感, *tōnggǎn*] y los símbolos [象征, *xiàngzhēng*] también pueden considerarse como metáforas en un sentido amplio y también son miembros importantes de la cognición retórica. Otras figuras retóricas comunes, como la hipérbole [夸张, *kuāzhāng*], el juego de palabras [双关, *shuāngguān*], el hipálage [移就, *yíjiù*], la paradoja [悖论, *bèilùn*], la parodia [仿拟, *fǎngnǐ*], la ironía [反讽, *fǎnfēng*], el malapropismo [飞白, *fēibái*], el tabú [避讳, *bìhuì*], la *xizi* [析字, *xīzì*], las palabras ocultas/elipsis [藏字, *cángzì*], el eufemismo [委婉语, *wēiwǎnyǔ*], *syllipsis* [一语双叙, *yīyǔ shuāngxù*], palabras de cortesía [敬辞谦辞, *jìngcí qiāncí*], también pertenecen al estudio de la cognición retórica.

investigación de esta dimensión son el análisis de la retórica ética en las normas de traducción y su manifestación en las traducciones, la identificación entre la ética de la traducción y las normas de traducción, el carácter vinculante de la ética de la traducción para los traductores, la expresión retórica en la teoría de la traducción feminista, etc.

8) **Aspecto comunicativo.** El modelo comunicativo de la traducción radica en el traductor como centro y la traducción como vínculo, describiendo la intensidad de la relación entre los sujetos implicados en la actividad traductora (autor, lector, patrón, editor, etc.) y la existencia o no de agujeros estructurales. Por lo tanto, en esta dimensión se hace un mayor enfoque en la identificación conceptual y la relación entre la retórica y la competencia comunicativa y traductora, así como su conexión con los sujetos comunicativos en las actividades de traducción.

En definitiva, el estudio de la retórica en la traducción es de gran importancia tanto para la teoría como para la práctica de la traducción: en el plano práctico, la doctrina proporciona orientación y referencia a los traductores en sus operaciones retóricas específicas, mejorando así la calidad general de las traducciones; y en el plano teórico, pretende principalmente enriquecer y ampliar los horizontes teóricos de los investigadores mediante estudios en profundidad de proposiciones específicas y construir el correspondiente sistema de discurso retórico de la traducción. Por otro lado, tanto los estudios de traducción desde una perspectiva retórica como los fenómenos retóricos en la traducción (incluidos la traducción de las figuras retóricas) pertenecen al ámbito del Estudio de retórica en la traducción, que implica no sólo al lenguaje y al texto, sino también a la psicología, el pensamiento y existencia humanos, abarcando todos los niveles de sujeto y objeto, expresión y comprensión, microcosmos y macrocosmos (p. 66).

Otro académico, Chen Xiaowei, reexaminó la teoría y la práctica de la traducción desde una perspectiva neorretórica occidental, haciendo hincapié en la conciencia del público y el poder retórico del discurso traducido. Redefinió el concepto del Estudio como “un paradigma para entender y practicar las actividades de traducción, estudiar y resolver los problemas de traducción desde la perspectiva de la retórica contemporánea representada por la Nueva Retórica, cuyo núcleo consiste en la exploración del carácter retórico de la traducción y de las prácticas de traducción que reflejan la conciencia retórica” y sus investigaciones se centran en todos los actos de interacción social translingüística e intercultural a través de la interpretación y la traducción, con el objetivo de comprender, explicar y abordar con mayor claridad una

serie de cuestiones teóricas y prácticas que preocupan al desarrollo de la disciplina y a la nación (Chen, 2019: 46).

Influida por Gerard A. Hauser y James A. Herrick, Chen (2016: 25; 2021a: 35) sostenía que, dado que todo discurso comunicativo diseñado para tener un impacto en su audiencia es retórico, puede entenderse la retórica como “un uso eficaz de los recursos simbólicos lingüísticos generales de una lengua determinada en un contexto comunicativo dado en términos de *arguments*, *appeals*, *arrangement* y *aesthetics*”. Por lo tanto, en las actividades de traducción en el mundo real, el traductor debe comprender y captar plenamente las diferencias y, con los medios selectivos y familiarizados por la audiencia, persuadirla e inducirla eficazmente a aceptar el contenido sobre el que el traductor desea influir, con el fin de lograr el propósito retórico de la traducción. Esto se debe a que “la traducción no es un acto comunicativo unilateral del traductor y la audiencia implicada no es un receptor pasivo sino un potencial participante activo en el proceso de traducción, un importante colaborador en la consecución del propósito de la traducción y también un actor autónomo”. Aunque a veces es necesario apartarse significativamente de las formas y contenidos originales por tener en cuenta el impacto previsto de la traducción en la audiencia, se trata de una elección racional en el proceso de traducción en respuesta a las diferencias retóricas entre las dos lenguas, siempre que se base en el respeto y el análisis del discurso original y no tenga nada que ver con cuestiones éticas.

La investigadora señaló la importancia de la construcción del Estudio de la retórica en la traducción en tres niveles (Chen, 2019: 46-52):

- 1) **Desde una perspectiva macro**, por un lado, el Estudio contribuye a sensibilizar sobre el valor social y la importancia de la traducción, revelando el carácter retórico del acto de traducir y el papel positivo que desempeña en la interacción y el desarrollo social. Por otro lado, el Estudio basado en la Nueva Retórica propugnada por los estudiosos, como Perelman, permite una visión pluralista y dialéctica de la traducción y aumenta la conciencia y la atención sobre la importancia del discurso y los destinatarios de la traducción.
- 2) **A nivel meso-teórico**, el Estudio ha aportado nueva sangre en los modelos y normas de los estudios de traducción. Más concretamente, se ha construido un modelo comparativo de recursos retóricos centrándose en las formas de persuasión en diferentes lenguas, comparando el uso de los respectivos

recursos retóricos por parte de personas en diferentes lenguas con el fin de persuadir a sus audiencias y observando los cambios en los tipos de texto causados por la pluralidad de valores en el estudio de la retórica en la traducción en diferentes épocas. Por otra parte, se propone las “normas persuasivas²¹¹” basadas en la “identidad [认同]” para proporcionar una mejor solución al problema de la traducción y para enriquecer y complementar las normas existentes de la práctica de la traducción.

3) **Desde una microperspectiva**, el Estudio ha ofrecido nuevos enfoques de prácticas de traducción específicas o nuevas perspectivas de los métodos de traducción existentes: la exploración de formas específicas de lograr la traducción con el carácter retórico en el proceso de traducción (cómo orientar y utilizar eficazmente los recursos retóricos de la lengua traducida en términos de racionalidad, impacto, composición y figuras retóricas, para mejorar la racionalidad del discurso argumentativo de la traducción y para establecer la identificación con la audiencia con el fin de lograr la “eficacia” de la traducción); proponer nuevos métodos de traducción pertinentes desde una perspectiva retórica, reinterpretar y analizar los métodos existentes y los que sólo se consideran meras “técnicas de traducción”, aportando una comprensión racional de las estrategias disponibles y aumentando la autoconciencia retórica de los traductores en el proceso de traducción.

En resumen, la traducción es la quinta esencia de una forma particular de argumentación retórica. Las diferentes lenguas, culturas y formas de pensar entre China y Occidente nos impulsan a prestar atención a las características retóricas de la traducción cuando llevamos a cabo la investigación de las teorías traductoras; a esforzarnos por comprender la lengua, la cultura, el pensamiento y la ecología retórica en la que vive los sujetos de la investigación cuando se dedican a la práctica retórica de la traducción; y a ajustarnos en consecuencia adoptando razonamientos que puedan moverles a lograr la eficacia del texto traducido con un discurso racional que les guste, con el fin de inducir al público a aceptar las posiciones y puntos de vista que deseamos transmitir a través de la traducción. En otras palabras, “usar tu razonamiento para argumentar mi posición” es una estrategia de la que pueden aprender los traductores (Chen, 2018: 144).

²¹¹ Las “normas persuasivas” se ocupan de cómo el acto de traducir puede lograr potencialmente el objetivo o el efecto deseado para la audiencia de la lengua traducida mediante el uso de recursos retóricos que ayudan a inducir sus destinatarios; también implican la resistencia, la crítica o el cuestionamiento que la audiencia puede mantener durante la interacción (implícita), así como los esfuerzos que el traductor debe hacer para obtener su aprobación y lograr mejor el propósito de la traducción (Chen, 2019: 52).

4.3 Los vínculos entre la teoría de la traducción y la teoría retórica en los países occidentales

La traducción y la retórica han estado entrelazadas durante más de veinte siglos, y para entender la conexión histórica entre ambas es necesario comenzar con la antigüedad, donde la relación entre la retórica y la traducción se originó en la formación y ha evolucionado más allá de la retórica en las épocas posteriores.

Aunque no se teoriza el concepto de traducción en la época griega en las fuentes documentales, los conocimientos sobre la formación retórica en el aula sí contribuyó en períodos posteriores: por un lado, el modelo práctico de escribir y pronunciar discursos por imitación fue heredado e invocado por los romanos, de modo que la traducción de textos de una lengua a otra se convirtió en una forma de mejorar las habilidades de elocuencia y redacción; por otro lado, la tendencia griega de la formación de la retórica —la enseñanza de la escritura como forma viable de mejorar la oratoria— abogada por los rétores tales como Platón, Isócrates y Aristóteles, influyó en los pensamientos retóricos romanos, así como en la enseñanza de la escritura y la lectura en la Edad Media, las cuales establecieron vínculos con la teoría de la traducción (Olid-Pena, 2012: 44-45).

En la antigua Roma, “[t]ranslation in Roman Schools belonged to the rhetorical curriculum and wielded power in producing individuals who gained extraordinary command of their language” (p. 48). Y esto se logró de dos maneras principales: la *imitatio* o *mimesis* como parte de la formación retórica, en la cual la traducción fue un instrumento para facilitar el proceso de transliteración de modelos²¹² —se realizaron los ejercicios de “direct translation of the text from Greek to Latin or Latin to Greek; re-casting of Latin prose to Latin verse; re-casting of Latin prose to Greek verse, or vice versa; making the model shorter, or longer, whether in verse or prose; altering the style from plain to grand or vice versa” para la refundición de textos (Murphy & Thaiss, 2020: 62)—, y la necesidad de traducción para tanto la Gramática como la

²¹² Transliteración de los modelos, junto con lectura en voz alta, análisis del texto, memorización de los modelos, paráfrasis de los modelos, recitación de la paráfrasis o transliteración y corrección de la paráfrasis, componen los siete pasos de la *Imitatio* en el sistema de escuelas romanas (Murphy & Thaiss, 2020: 58).

Retórica, —“translation was a practice common to both disciplines: in grammatical study it was an exercise; in rhetorical study it was considered both an exercise an art form” (Copeland, 1991: 222). Ambos puntos los trataremos con más detalle en los textos posteriores²¹³.

En conclusión, la traducción siempre ha sido un elemento de formación retórica en la antigüedad en Occidente, y es cierto que en la época grecorromana existía un gran número de hechos de traducción, un período en el que hay que reconocer la falta de teoría de la traducción. Como decía Nida (2003: 12) en *Toward a Science of Translation*,

[t]he ancient Greco-Roma world, however, was well acquainted with translations and the techniques involved. As early as about 240 B.C., Livius Andronicus had translated Homer's Odyssey into Latin Verse, and Naevius and Ennius rendered a few Greek plays into Latin, Quintilian, Cicero, Horace, Catullus, and the younger Pliny all gave serious study to translation problems. However, there was no systematic study of principles and procedures from the ancient world, they simply translated, and in many instances, they rendered the Greek classics with great skill and insight.

En la Edad Media, la Retórica y la Gramática, como partes de *trivium*, eran fundamentales en el sistema educativo de esta época. Su estrecha vinculación con la traducción y la exégesis establecidos en la época latina “no se pierde de inmediato en la Edad Media castellana y es particularmente evidente en los textos de carácter religioso” (Benito-Vessels, 2003; citado en Olid-Pena, 2012: 49). Tampoco desapareció su relación con el modelo hermenéutico de traducción de la época romana pese a que este modelo descendió a la Edad Media vernácula por vías muy indirectas²¹⁴. Además, los preceptos retóricos de Cicerón y la práctica de la traducción basada en la imitación siguieron impregnando en la práctica académica medieval,

²¹³ Vid. *Infra*, 4.3.1.1 y 4.3.1.2.

²¹⁴ “In Roman context, [...] it is rhetoric that supplies a hermeneutical model for translation. Rhetoric here is a coherent praxis in which eloquence conditions meaning and in which reason is internal to both thought and discourse. [...] This rhetorical model of translation descended to the vernacular Middle Ages, but only by very indirect routes. The theoretical channels that mediate Roman ideas of translation to later periods so refigure or suppress the underlying rhetorical principles that the framework for translation which emerges in later medieval vernacular contexts is less a recovery of Roman ideas than a new formulation along similar lines. The forms of medieval vernacular translation [...] are still grounded in models of hermeneutics and rhetoric: but the hermeneutical model re-emerges in medieval textual practices associated with grammatical studies; and the rhetorical directive is newly established through medieval redefinitions of the *modus inveniendi*” (Copeland, 1991: 37).

mientras que “las técnicas retóricas de la hermenéutica y de la paráfrasis” fueron las más utilizadas en esta época (Noia, 2004: 722). En el caso de la traducción, al igual que la retórica, se aplicó en cierto grado fuera de las aulas en función de su naturaleza práctica, e incluso era vista por algunas escuelas de pensamiento como una forma de explorar y analizar la complejidad de los textos antiguos (Olid-Pena, 2012: 48-49).

Los ejercicios de traducción en las escuelas durante el Renacimiento también adoptaron los métodos de enseñanza, —tales como la imitación—, y seguían los objetivos de la época romana, centrándose fundamentalmente en la mejora de las habilidades tanto de la escritura como de la elocuencia. Por supuesto, esto concernía al objetivo principal de la educación retórica en este tiempo —instruir a los estudiantes en la lectura y la escritura—, y a las necesidades de entornos sociales —“achieving academic rhetorical aptitude constituted a prerequisite for running businesses effectively” y “rhetoric became a means of enhancing Christian preaching in the Renaissance and an indispensable tool to gaining political mileage” (p. 51-52). Por otra parte, la traducción, como parte de formación retórica, para los humanistas se había convertido en una forma de ampliar la comprensión de los alumnos de su lengua materna²¹⁵. Además, el descubrimiento de dos destacados manuscritos —dos discursos de Cicerón y el texto completo de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano— promovió una tendencia a traducir las doctrinas retóricas griegas a la lengua vernácula (p. 51). Y las prácticas de traducción que se mencionaban en estas obras con respecto a la consecución de la habilidad retórica también fueron vistas por la gente de este período. Sin embargo, cabe señalar que “[d]espite the surge of publications about rhetoric in the Renaissance, there are no records of books that either explored the relationship between rhetoric and translation or that provided a complete history of rhetoric” (p. 54).

²¹⁵ “This intensive instruction in Latin was not designed to teach the vernacular, but of course a second language can only be taught by employing the native tongue of the students. [...] Juan Luis Vives recommends that ‘as soon as they have learned syntax, let the pupils translate from the mother-tongue into Latin, and then back again into the mother-tongue’ (Murphy & Thaiss, 2020: 172).

No obstante, comparando con la ausencia casi total de reflexión sobre la traducción en la Edad Media y los principios del Renacimiento —“[in England,] [i]n the Middle Ages and the early Renaissance there was no theory of translation, literary or any other kind; translation itself could not defined with certainty [...] Even in France... no theory in any true sense was developed” (Steiner, 1975; citado en Renner, 1989: 4)—, durante el Renacimiento aparecieron varios escritos breves sobre los métodos de traducción, aunque “casi siempre eran de carácter ofensivo y en torno a la traducción de la Biblia” (Franco, 2016).

La relación entre la traducción y la retórica no ha cesado en la Edad Moderna. La traducción seguía siendo una parte esencial en el aula de retórica en el siglo XVII y la traducción continuó siendo una forma de practicar la escritura e incluso un instrumento para aprender a escribir rápidamente²¹⁶. El lugar de la traducción en la formación retórica no se vio afectado en los siglos XVIII y XIV, y en tiempos más modernos, se ha considerado como una manera de estudiar una lengua extranjera.

In early modern Europe and —nearer our own times— rhetorical training in the schools gave a good deal of classroom time to verbal exercises. The *progymnasmata* of the ancients, adapted and extended in such works as Erasmus’s *Deduplici copia* or the textbooks of the Jesuits, aimed at giving young students a mastery of the resources of language, whether their native language or the foreign language, which was at the heart of education, Latin. [...] Among the exercises of the rhetoric classes, translation had an important place, particularly in the eighteenth and nineteenth centuries. And in more modern times it was for many decades, and in some quarters still is, regarded as one of the essential ways of acquiring the mastery of a foreign language, particularly in its most literary register (France, 2005: 255-256).

En este proceso, se ve cada vez más la importancia de la traducción, y a mediados del siglo XVIII la retórica también se convirtió gradualmente en una parte importante de la teoría de la traducción: “Greek and Roman rhetorical devices became an integral part of the theory of translation, devices that classical antiquity had never

²¹⁶ “In 1622, John Brinsley developed an instructional curriculum that aimed to teach students how to write ‘quickly’. Part of Brinsley’s pedagogy was based upon the premise that, to write well in English, students needed to read and write in the classical languages: ‘Writing English was closely connected with study of the classical languages, and with oral performance. Translation, imitation of models, reading aloud, copying dictated material and printed texts, and recitation both catechetical and disputational were standard classroom activities’” (Olid-Pena, 2012: 56).

applied to translation theories. This practice signals the apex of translation theories in the time after classical antiquity” (Biguenet & Schulte, 1992; citado en Olid-Pena, 2012: 57).

Una de sus manifestaciones obvias es el debate entre las traducciones “palabra por palabra” y “sentido por sentido”, es decir, si hay que traducir según las normas del traductor o las del orador. Pero el denominador común consiste en que el principal objetivo retórico de los traductores de este siglo ya sea en Francia o en Inglaterra, era “assimilate their texts to the receiving culture”, empleando una estrategia de traducción, denominada por Venuti, la “domesticación” (France, 2005: 260).

Con el paso del tiempo, “[t]he bilingualism that facilitated the inclusion of translation in the rhetorical curriculum began to disappear in the nineteenth century as more and more students were instructed solely in their native language”, y a finales del siglo XIX, el uso de los métodos de traducción en la formación retórica iba disminuyendo, lo que dio lugar a la separación de estas dos disciplinas (Olid-Pena, 2012: 59-60).

El siglo XX fue sin duda un siglo de grandes transformaciones tanto para la Retórica como para la Traducción. La Retórica mostró un declive muy marcado con anterioridad al siglo XX, cuando los estudios de la retórica se consideraban una disciplina inútil en el sistema educativo, pero se produjo una situación enriquecedora y expansionista posterior al siglo XX (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 171; Chico, Rico, 2020: 134), debido a que el advenimiento de la Nueva Retórica devolvió la atención de la gente, le dio nueva vida a la Retórica y, durante un corto tiempo, estuvo muy ligada a la escritura en las aulas (Olid-Pena, 2012: 62). En cuanto a la Traducción, alcanzó su punto álgido en los años ochenta, cuando se convirtió en una disciplina independiente de la formación retórica. Desde entonces, en vista del cruce de las dos disciplinas en muchos ámbitos y el hecho de que ambas pertenecen o atraviesan las disciplinas académicas tradicionales, la interdisciplinariedad entre la Retórica y la Traducción ha pasado a primer plano y la comunicación interdisciplinar entre ellas ha aumentado, sobre todo a finales del siglo XX y en el XXI, aunque todavía es necesario investigar más para reforzar su relación y avanzar en su

desarrollo. Al fin y al cabo, “[r]eading texts rhetorically also reveals ideology, bias in the author and the audience, and allows for a study of reception theory and reader response that engages language and context – all things that are vital to the success of translation as an art” (p. 69).

4.3.1 La teoría de la traducción en la teoría retórica

Las obras retóricas del periodo clásico occidental hacen referencia a una serie de concepciones y reflexiones sobre la traducción, como la famosa afirmación de Cicerón y de Horacio “*sensum de sensu*”, que siguió siendo popular hasta el siglo XVIII (France, 2005: 260). Esta dicotomía de traducción —“sentido por sentido” o “palabra por palabra”— que impregnaba la Retórica en los siglos anteriores se hizo evidente en la Edad Media²¹⁷, y la elección del método de traducción variaba según los temas del textos, es decir, los textos religiosos o los profanos: “[e]n la tradición religiosa, el respeto a las Sagradas Escrituras conlleva un apego a las palabras del original, defendiéndose a ultranza la traducción literal; en la traducción profana, la situación es diferente, preconizándose una traducción que no sea servil al original” (Hurtado Albir, 2011: 106).

De hecho, este pensamiento de traducción derivado de la retórica continuó en el siglo XIX, —“nineteenth century translating was predominantly ‘literalist,’ ‘mimetic²¹⁸’ or oriented towards ‘formal equivalence’” (Anthony, 1992: 1)—, e incluso en la primera mitad del XX: “Prior to the second half of the twentieth century, Steiner considered that translation went through a pointless and stagnant debate that kept revolving around the two main modes of translation that evolved from classical rhetoric: The word-for-word and the sense-for-sense” (Olid-Pena, 2012: 27).

²¹⁷ A lo largo de la Edad Media, por estar bajo la influencia de la religión, la traducción se mantuvo en los estudios de Retórica, así las formas de traducción siguieron basándose en el sistema hermenéutico latino y en las propuestas de Cicerón y Horacio, es decir, la traducción “palabra por palabra” y “sentido por sentido” (Noia, 2004: 722).

²¹⁸ No cabe duda de que la imitación es también una parte importante del estudio de la retórica. Sobre la imitación y la traducción, *Vid. Infra*, 4.3.1.1.

A partir de segunda mitad del siglo XX, la llegada de la Nueva Retórica intentó desplazar la atención de los investigadores de la retórica clásica a la nueva retórica, lo que ha aportado una nueva fuerza al estudio de la traducción.

Los investigadores españoles, encabezados por Albaladejo y Chico Rico, fueron pioneros en introducir la *rhetorica recepta* y, posteriormente, la retórica cultural en la teoría de la Traducción en España a través de sus estudios sobre la traducción desde la perspectiva retórica, cuyo trabajo se centra en la traducción literaria.

La traducción literaria tiene una dimensión retórica, puesto que actúa perlocucionariamente sobre quienes la leen, ejerciendo un efecto convincente-persuasivo a propósito del reconocimiento del texto traducción como representación del texto de partida y, al ser resultado de esta representación, como la obra misma en otra lengua, refuerza la dimensión pragmática de la traducción literaria, situada en el ámbito general de la pragmática literaria. La Retórica cultural, puesto que implica la activación de todos los componentes y aspectos de la “*Rhetorica recepta*”, [...] aporta al estudio de la traducción literaria un instrumental para el análisis y la explicación de su retoricidad, así como la aceptación cultural del texto traducido como texto de partida transformado en su equivalente en una lengua distinta. Esta aceptación afecta al texto como totalidad: implica la aceptación del referente, la de la macroestructura y la de la microestructura como nivel retórico elocutivo, del que forma parte el estilo, tan importante retórica y literariamente en la constitución del arte de lenguaje (Albaladejo, 2021: 9-10).

Estas teorías se desarrollaron más bien a partir del resumen de los trabajos retóricos, literarios y de traducción anteriores, dado que estas actividades siempre van unidas. Según Chico Rico (2002 [2009]: 26), las características más destacadas de la teoría de la traducción en la teoría retórica occidental consisten en la consideración de la traducción como “ejercicio de imitación” y “ejercicio retórico y gramatical”, a pesar de que nunca se había teorizado sobre el acto de traducir en la época clásica, sino que sólo emergió la ideología en los debates disciplinarios latinos y en la práctica de traducción en Roma, y por otro lado, “[e]l período de reflexión traductora iniciado por Cicerón no da comienzo en España hasta la segunda mitad del siglo XIV” (Santoyo, 1987: 10). Estos dos puntos también se confirman en el libro *Retórica y traducción* de Carlos Moreno Hernández (2010), donde se señala el hecho de que la traducción es una forma de imitación y la indispensabilidad de la retórica y la gramática para la traducción.

4.3.1.1 La traducción como ejercicio de imitación

Este punto de vista ha sido claramente expresado por muchos investigadores, además de los estudiosos españoles Chico Rico, Hernández, Pérez Martínez, a quienes hemos citado varias veces en nuestra tesis, así como los de Reino Unido, tales como George Steiner, John Dryden y demás.

La consideración de la traducción como imitación se refleja por primera vez en la pedagogía retórica, tales como la formación del orador en Roma, que a través de la imitación auditiva y lectora de los textos literarios griegos —formando parte de las clases de prácticas registradas en la *Institutio oratoria*— creó un hábito virtuoso de escritura. Esto condujo a elevar la eficacia del discurso y a la mejora de la elocuencia, si bien no bastaba con lograr la ejercitación del estilo a través de esta, sino que se requería una dura práctica de escritura y una explotación escrita y profunda “con el mayor cuidado y abundancia posibles” (Quintiliano, citado en Chico Rico, 2002: 27).

[L]a teoría retórica latina, por extensión, la Retórica clásica y tradicional consideró la traducción, junto a la paráfrasis de modelos literarios y el tratamiento discurso de la misma materia, como un ejercicio con los *verba coniuncta* basado en la imitación y consistente en la composición o redacción de textos a partir de modelos literarios, es decir, como un ejercicio de escritura [...] para alcanzar las raíces, los fundamentos y los tesoros de la elocuencia (Chico Rico, 2002: 27-28).

Asimismo, la imitación como un ejercicio de mejorar la escritura y la elocuencia, por vía de la traducción, es de gran importancia para la aportación de nuevas perspectivas literarias a los escritos latinos, debido a que la traducción para él “no sólo cubre el acto consistente en pasar de lengua original a un texto de lengua terminal equivalente al primero [,] también abraza el proceso por el que, dentro de la propia lengua, un texto A es transformado en un texto B análogo al primero en su contenido pero diferente al mismo en su forma”, es decir, la relaboración de escritos. (p. 28-29) En otras palabras, esta imitación se realiza, en gran medida, a través de la traducción, por ser “uno de esos ejercicios de redacción destinados a consolidar y enriquecer la lengua materna (de llegada)” (Oliver, 1995: 25). De hecho, esta idea de la traducción como ejercicio de escritura necesario para alcanzar una mejor

elocuencia ha existido desde la época de Cicerón —su pensamiento de la elocuencia ha experimentado una “conversión de una retórica fundada sobre el concepto de fuerza a una retórica donde el concepto de imitación recobra mayor trascendencia” (Lévy, 2012: 21)—, y según Chico Rico (2002: 29-31), esta pista se puede seguir al menos al siglo XVI, cuando Johann Chr. Gottsched y Johann J. Breitinger afirmaron sucesivamente este pensamiento en sus obras.

[En] la Retórica completa de Johann Chr, Gottsched, [...] donde el erudito y poeta alemán, recordando a los grandes teóricos clásicos, afirma que ‘las traducciones representan para el futuro orador el más provechoso ejercicio en el escribir. [...] Cuatro años más tarde, el suizo Johann J. Breitinger dedicaría un capítulo de su Poética crítica el arte de traducción, insistiendo en el hecho de que la traducción es un ejercicio [...] [que] ‘se ha considerado un instrumento fácil a través del cual se puede acrecentar el buen gusto en la elocuencia de la manera más segura y fomentar la riqueza de una lengua.

En segundo lugar, el proceso de imitación se muestra en su máxima expresión en la traducción de los textos griegos al latín, debido a que “para la teoría retórica latina, al traducir textos griegos al latín se ejercita y se afina el sentido lingüístico del idioma, ya que la extraordinaria riqueza temático-conceptual y expresivo-elocutiva del griego constituye un estímulo para la expresión latina” (Chico Rico, 2002: 28). De esta forma, el proceso de traducción y el acto de traducir ya tienen una nueva definición.

[E]l acto de traducir es, más que un acto de transmisión, un acto de transferencia —de sustitución y, en última instancia, de desplazamiento del modelo literario del que se parte. Desde esta perspectiva, la traducción se mueve hermenéuticamente de la exégesis a la apropiación y a la reformulación sustituidora de los modelos literarios antiguos en el marco de lenguas y de culturas diferentes, ofreciendo así una plataforma perfecta para disputar la preeminencia de la cultura griega. Las imitaciones están unidas a sus modelos en este caso por relaciones metafóricas de analogía —y de sustitución y, en última instancia, de desplazamiento—, en virtud de las cuales el modelo literario del que se parte es sustituido por la traducción de este (2009: 67).

Esta idea de imitación puede proceder de Cicerón, que en la introducción de *El orador perfecto* menciona el hecho de las prácticas de traducción del griego al latín con dos discursos, uno de Esquines y otro de Demóstenes. Y en sus textos estableció las normas para traducir los discursos, o mejor dicho, cómo componer las oraciones al

estilo ático e indicar los objetivos del discurso, al orador, bajo la idea de traducir como orador por vía de los modelos griegos —expresa las mismas ideas pero con las formas de expresión propias del latín—, esperando transferir el saber griego y al mismo tiempo promover la lengua latina, con una tinta de emulación. “Cicerón pretende superar a los griegos por medio de la *latinitas*, es decir, la creación de una lengua literaria que supere a su modelo” (Hernández, 2010: 22). Para eso, el doble ejercicio de traducción (doble *imitatio*) realizado en el *De Officiis* es la mejor demostración (Martínez Fernández, 2020: 8). El otro retórico, Quintiliano, compartió la visión de Cicerón respecto a este punto, que en la traducción del griego al latín es necesario elegir las mejores expresiones de los tratados que aportaron los autores griegos y usar todas las que son de su propia lengua.

Así se demuestra que la imitación es “un proceso básico en el aprendizaje de cualquier *ars*, o *tenhné*”, no simplemente copiándolo, sino también progresando en el proceso para alcanzar el mismo nivel que lo que imita, o incluso superarlo; en otras palabras, el objetivo de la imitación es ser mejor y superar (Hernández, 2010: 63). Igualmente, Pérez Martínez (1997: 634) también en su artículo puso implícitamente de relieve la idea de aprender las sustancias de los griegos y los latinos, logrando la superación, al hablar de la traducción del siglo XVI y las obras de Siglo de Oro, indicando que “para cualquier humanista, los autores griegos y latinos, y por tanto sus lenguas, sus géneros, sus temas y sus principios retóricos, son los modelos de los que extraen enseñanzas y de los que parten para recrear, en las lenguas romances, aquellos elevados modelos”. Se remite al punto de vista de Chico Rico (1993: 41), con el que concordamos, quien consideró que “la misma *imitatio* se concibió como una forma de *aemulatio* y el autor imitado se contempló como el punto de referencia que permitía apreciar mejor la tonalidad distintiva, la nota original”.

En realidad, referente a las formas de traducción por imitación, Horacio en la época romana antigua propuso “*Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*” en su *Arte poética*, aunque existen varias interpretaciones sobre esta expresión: libertad en la traducción o traducir *verbum verbo*. Sin embargo, en el siglo XVI, la idea generalizada es que “se puede traducir con cierta libertad y ateniéndose al sentido más

que a la letra o a la palabra, al *verbum verbo* horaciano” (Pérez Martínez, 1997: 633). En el presente siglo, Hernández (2010: 61-63) también planteó los mecanismos emulativos en la traducción por medio de imitación —con un traslado, una copia o remedo— o paráfrasis —con la amplificación del contenido original, adición o sustracción— de los autores y los textos literarios, pero estas actividades estaban limitadas en los grupos de niveles superiores. Siguiendo esta estela,

cualquier traducción puede ser vista como una forma de paráfrasis en cuanto ésta implica la reproducción variada y modificada de un modelo, obtenida, por tanto, principalmente mediante la aplicación de las categorías modificativas o quadripartita ratio —adición, sustracción, transposición, sustitución— categorías que suelen presentarse sólo en su aspecto cuantitativo (p. 64).

Del mismo modo, en tercer lugar, la imitación masiva por medio de traducción surgió también en la época medieval y el Renacimiento, lo cual está relacionado con el redescubrimiento de la retórica griega durante el Renacimiento, que reconfiguró las visiones del mundo: “The reintroduced instruction of Greek instigated a development of translation theory and practice, and rhetoric witnessed a shift towards textual interpretation” (Kraus, Janeček & Petra, 2014: 139). Además, está indisolublemente ligado con el nacimiento del castellano: no fue hasta el advenimiento del *Mester de clerecía* cuando la riqueza de las técnicas retóricas registradas en el texto se convirtió en un modelo de lenguaje cortesano o culto, más tarde bautizado como castellano por Alfonso X. Incluso “la literatura en lengua castellana, la lengua escrita o cultural, surge ahora o bien de la traducción retórica de textos latinos, árabes o hebreos, o bien de su comentario o interpretación en diversos grados” (Hernández, 2010: 18). Más aún, no es exagerado decir que la retórica se presenta como “el corpus del que la literatura occidental extrae sus recursos” (Oliver, 1995: 26).

Sin embargo, el castellano no recibió el mismo estatus que el latín, e incluso se podría decir que los escritos en latín se consideraban sublimes, mientras que los escritos en castellano, humildes.

[L]a relación entre el latín y las nuevas lenguas derivadas de él difiere de la que existía entre griego y latín en la cultura romana. No obstante, esta cultura no deja de ser bilingüe

hasta muy tarde y muchas de sus características son extrapolables al ámbito medieval, en el que latín mantiene su privilegio en las distintas comunidades culturales europeas, prolongado luego hasta el siglo XVIII (p. 18).

No obstante, a lo largo de una imitación más plena y consciente en el renacimiento de los siglos XV y XVI, el latín fue descendiendo de la jerarquía clerical y se equiparó a las lenguas vernáculas. Como resumía Hernández,

la traducción medieval es, predominantemente, una operación retórica en la que la materia tradicional es reinventada o recreada, suprimiendo la subordinación a esa materia ‘original’ mediante una práctica interpretativa presentada como algo nuevo, empezando por el lenguaje, el vernáculo frente al latín, de manera que poco a poco, la cultura latina oficial, o clerical, es suplantada y reinventada en vernáculo (p. 20).

Puede decirse que la aparición del castellano impulsó la traducción por medio de imitación de las lenguas latinas, griegas y demás, mientras que la prosperidad de la imitación promovió el desarrollo del castellano y elevó su estatus.

Además, la intención de imitar no se limita a esto, sino que se ha extendido al plano social en los tiempos modernos. En el siglo XIX, Claudio Guillén (1988: 251) señaló que “[e]l Humanismo consideraba la traducción como una forma de *imitatio* —y de *inventio* tal vez—, por cuanto intentaba o lograba ser socialmente eficaz”. Esta postura también la afirmó Pérez Martínez (1997: 634), explicando que el motivo por el que los hombres letrados de aquel momento traducían era por la “eficacia social”, para que los clásicos se divulgaran entre las personas que no los conocían o no sabían suficiente latín y griego.

Por otra parte, el autor destacó que “la *imitatio* es [...] el método habitual de composición o creación”, cuya idea justamente de perfil concuerda con el punto de vista de Chico Rico (2009 [2002], 60-63), quien, al hablar del concepto de traducción, considera que es un “ejercicio con los *verba coniuncta* basado en la imitación”, así como un ejercicio de escritura desde la perspectiva retórica.

La traducción, pues, en el marco de la teoría retórica, fue considerada fundamentalmente como un ejercicio consistente en la composición o redacción de textos a partir de modelos literarios necesario, por un lado, para alcanzar la mejor elocuencia, y sometido, por otro, a un conjunto de instrucciones o reglas similares a las que permiten la construcción del

discurso desde el punto de vista general de la producción textual pero diferenciables de éstas desde la perspectiva particular de las peculiaridades específicas del acto de traducir.

4.3.1.2 La traducción como ejercicio retórico y gramatical

En el marco de la retórica clásica o tradicional, el acto de traducir se considera generalmente como “*vertere Graeca in Latinum*”, “*paraphrasis*”, “*pluribus modis tractare*” y “ejercicios con los *verba coniuncta*”, según Chico Rico (2001: 260), correspondientes con “traducción”, “paráfrasis de modelos literarios”, “tratamiento distinto de la misma materia” y “un ejercicio consistente en la composición o redacción de textos”. Generalmente, de acuerdo con este investigador, este último es el objetivo final de los tres restantes (p. 260).

La traducción, la paráfrasis de modelos literarios —concebida como reproducción, modificada y libre, del texto de un modelo— y el tratamiento distinto de la misma materia —entendido como variación, orientada hacia la perfección, sobre un mismo tema o asunto material— fueron ejercicios propios de la *exercitatio*, esto es, del manejo práctico de la *ars*.

En otras palabras, la traducción es un “proceso de recepción o interpretación de un discurso de lengua original y de producción o construcción de un discurso de lengua terminal” (2002: 31). De este modo, partiendo de la *rhetorica recepta* y con el fin de comprender mejor el acto de traducir y explicar la construcción del discurso y la comunicación, Francisco Chico Rico (2009: 53) propuso considerar la traducción como un ejercicio retórico y gramatical, teniendo en cuenta que “la teoría retórica consideró la traducción fundamentalmente como un ejercicio consistente en la composición o redacción de textos, y la teoría gramatical la ve ante todo como un ejercicio consistente en el comentario de textos o crítica textual —*poetarum enarratio* o *enarratio auctorum*”.

En el marco de la teoría de la traducción, es bien sabido que el acto de traducir consiste en pasar de un ‘texto de lengua original’ (TLO) a un “texto de lengua terminal” (TLT) equivalente al primero, siendo así que la ‘textualidad’, definible a partir de criterios sintácticos —coherencia—, semánticos —completez— y pragmáticos —intencionalidad comunicativa—, preside dicho acto y fundamenta su naturaleza. [... Sin embargo], la Retórica no teorizó explícitamente nunca sobre el acto de traducir, pero sí delimitó, en sus relaciones con la Gramática, un espacio ideológico en el que pudo emerger lo que podemos

llamar una “teoría retórico gramatical de la traducción”, como producto natural del bilingüismo de la cultura latina (p. 55-60).

Desde la antigüedad, la traducción está interconectada profundamente con la Retórica y la Gramática.

We began with Roman antiquity, where translation was a vehicle of the conflict between the disciplines of rhetoric and grammar, and of the cultural contest between Rome and Greece. Defined through the aims of rhetoric, translation was an aggressive project through which Roman literary culture could both assimilate and displace the textual tradition of Greece. In the Middle Ages, translation was also a product of the tension between rhetoric and the grammarian’s art of exegesis (Copeland, 1991: 222).

En la época clásica, la retórica se define como *ars bene dicendi/scribendi*, hablar o escribir bien según las necesidades de la ocasión. Y la gramática, —*ars recte dicendi/scribendi*—, por el contrario, se refiere a hacerlo correctamente según reglas predeterminadas (Hernández, 2010: 48). Se hace evidente la importancia de la retórica para la traducción.

[N]i la literatura, en sentido antiguo o moderno, ni la traducción son algo que pueda explicarse plenamente en sus relaciones sin considerar la evolución de la retórica como disciplina desde su origen y desarrollo en la cultura grecolatina hasta su aparente desaparición en siglo XIX (p. 13).

Además, la traducción y la retórica son complementarias entre sí: mientras que la retórica promueve la causa de la traducción, la traducción proporciona las condiciones para el desarrollo de la retórica en la nueva era. En la segunda mitad del siglo XVII, por ejemplo, aunque la retórica se vio afectada en cierta medida por el hecho de que el latín había dado paso a la lengua nacional, el creciente papel de la traducción no desprestigió a la retórica, y las personas cultas influidas por la educación retórica siguieron dando un fuerte impulso a su desarrollo, a través del que “translators often accommodated both the content and forms of contemporary discourse into the new environment and time, sometimes to the detriment of accuracy, but often pro bono” (Kraus, Janeček & Petra, 2014: 186).

A pesar de eso, desde el punto de vista del propio traductor, aparte de necesitar

apoyarse en recursos retóricos del *delectare* y el *movere* para agradar, conmover, persuadir e incluso provocar una respuesta en el receptor, el conocimiento de la gramática también es útil e imprescindible, puesto que es el cimiento de la traducción (Hernández, 2010: 51).

Al tratar de la Gramática, lo que se considera como disciplina en Occidente se remonta al periodo helenístico, cuando la *Tekhné Grammatiké* de Dionisio de Tracia se valora como la primera gramática de una lengua europea escrita en términos modernos. Fue históricamente una disciplina central en toda la Edad Media —una de las artes liberales y considerada como parte de *trivium*—, conservando su estatus en el Renacimiento como parte de las *studia humanitatis* junto con la retórica, la historia y la filosofía moral.

Se puede afirmar que tanto la Gramática como la Retórica ocuparon un lugar innegable en los periodos clásico, medieval y humanista, distinguiéndose de la retórica en la teoría, pero vinculándose a ella en la práctica (Chico Rico, 2002: 31-32). Sin embargo, ambas disciplinas tienen profundas raíces en la traducción, e incluso su intersección con respecto a la traducción puede remontarse a la época romana de dos maneras: “la de la descripción y explicación de la práctica de la traducción gramatical propiamente dicha y la de la descripción y explicación de los paradigmas gramatical y retórico de la traducción sobre la base de su común carácter imitativo”. Esto está relacionado principalmente con el hecho de que los caracteres de la Gramática y la Retórica se encajan en determinados ámbitos.

[L]a Gramática y la Retórica están solapadas de tal manera por el carácter de sus procedimientos más importantes —la *enarratio* gramatical y la *inventio* retórica, respectivamente— que las funciones de ambas disciplinas no pueden ser fácilmente diferenciadas, y es en el ámbito de este solapamiento donde ha de ser descrita y explicada la naturaleza de la traducción. [...] en la Antigüedad latina fueron el marco de la Retórica y el dominio de la Gramática, así como las relaciones entre estas dos disciplinas, los que dieron significado a las ideas sobre la traducción (p. 31-32).

A su vez, la teoría de la traducción en esta época es una forma de aclarar las diferencias entre ambas disciplinas. Es como si la teoría de la traducción contenida en los trabajos de Cicerón y Quintiliano se hubiera formulado con el propósito expreso

de definir el estatus de la retórica y la gramática, y que la práctica de la traducción fuera el punto de referencia para esta distinción (Copeland, 1991: 9-10). En cuanto a la práctica de la traducción, los nexos entre ambas disciplinas se han estrechado, sobre todo en cinco aspectos principales:

- (1) en primer lugar, la traducción constituye un ejercicio inigualable para la *exercitatio* —llamémosla así— léxica del futuro orador, porque sirve para preparar “la propiedad y el decoro de la lengua”, que recae en el dominio gramatical de la *recte loquendi scientia*;
- (2) en segundo lugar, la traducción constituye un ejercicio inigualable para la *exercitatio* —llamémosla así— gramatical del futuro orador, porque también sirve para prepararlo en la *enarratio* exegética, en la lectura atenta del discurso de lengua original —ya que “si al lector se le escapan algunas cosas, al traductor no se le pueden escapar”—, cosa que también recae en el dominio de la Gramática;
- (3) en tercer lugar, la traducción constituye un ejercicio inigualable para la *exercitatio* —llamémosla así— imitativa y expositiva del futuro orador, porque también sirve para preparar “la imitación de las figuras” y “la fuerza argumentativa”, que recaen ya en el límite entre el conocimiento teórico de las reglas del lenguaje —esto es, el dominio de la teoría gramatical— y la experiencia “activa” en la recepción de un discurso de lengua original y en la producción de un discurso de lengua terminal —esto es, el marco de la teoría retórica—;
- (4) en cuarto lugar, la traducción constituye un ejercicio inigualable para la *exercitatio* —llamémosla así— inventiva o heurística del futuro orador, porque también sirve para preparar ‘la facultad de hallar, con la imitación de los mejores, cosas semejantes’ que recae, con la introducción del concepto de «*invenire*» —“descubrir”, “encontrar”, “hallar”, “inventar”, . . .—, en el marco retórico de la *ars bene dicendi* o *bene dicendi scientia*;
- (5) por último, la traducción constituye un ejercicio inigualable para la *exercitatio* —llamémosla así— interpretativa del futuro orador, porque también sirve para adquirir “inteligencia” y “juicio” —“capacidad de percepción” y “sentido crítico”—, introduciendo una dimensión hermenéutica complementaria de las funciones exegéticas e inventivas o heurísticas —esto es, gramaticales y retóricas— de la traducción (2009: 68-69).

Desde esta perspectiva, en ausencia de una fuerte práctica retórica, la hermenéutica, en la Edad Media, ocupó el lugar de la retórica y dominó el discurso crítico, asumiendo la función retórica de aplicación productiva al discurso (Copeland, 1991: 222). Así los vínculos entre ambas disciplinas han aportado una nueva comprensión a la traducción. Inspirado por Copeland, Chico Rico propuso en sus artículos publicados en 2002 y 2009 respectivamente que:

El círculo retórico de la traducción se mueve de la agresión hermenéutica a un proceso de

absorción, figurado en términos gramaticales, y, finalmente, a la apropiación heurística o a la reinención de la influencia informante, retóricamente figurada, lo que se manifiesta en la intersección de la *enarratio* gramatical y de la *inventio* retórica, de funciones exegéticas y de funciones inventivas o heurísticas, intersección que reaparece con algunas modificaciones en la Edad Media (2002: 37).

El acto de traducir es comparable al acto de inventar argumentos a partir de los argumentos dados en el texto que se recibe, gracias a la fuerza heurística de la *inventio* retórica. Dicho de otro modo, el objetivo de la traducción es el de reinventar el modelo literario del que se parte, centrando la atención en la producción de un discurso lingüístico terminal adecuado a las circunstancias históricas particulares en el que se recibe el discurso de la lengua original y dotado de sus propios poderes emocionales (2009: 67).

En el libro de Hernández (2010: 19), el autor también adoptó las opiniones de Copeland interpretándolas desde otra perspectiva, y demostrando de nuevo la intersección de la gramática y la retórica en la traducción.

Diversos tipos de traducciones pueden aquí distinguirse dependiendo del uso que se haga de los originales, aunque, siguiendo a Copeland, podrían ser resumidos en dos variedades principales que representarían los extremos o polos ideales de un *continuum*, entre los cuales se situarían, hacia un lado u otro, los casos concretos: por un lado, la variedad literal o “primaria”, que pretende ajustarse lo más posible al original, como mero auxiliar o servidor suyo y en clara dependencia respecto a él; y por otro, la libre o “secundaria”, que se distancia de ese original en mayor o menor grado de independencia, o incluso tendiendo a desplazarlo o superarlo. Estos dos polos corresponderían más o menos, en la cultura romana, a la traducción escolar o elemental del gramático, paralela a la exégesis textual, y a la traducción retórica, en un grado educativo más elevado, donde el original es un modelo a imitar primero, y luego a superar o desplazar mediante su adaptación o inserción en otra cultura y en otras circunstancias.

Por otro lado, la Gramática, como *recto loquendi scientia* para Quintiliano, desde un punto de vista estrictamente oracional, está al servicio de la Retórica, —*ars bene dicendi o bene dicendi scientia*—, para asegurar la corrección lingüística del discurso, aunque esto no era su única finalidad considerando su aplicación normativa general en la Antigüedad, y al mismo tiempo, es indispensable para la elaboración discursiva (Albaladejo, 1991: 12-13). Sin embargo, se hace patente que el acto de traducir es de carácter discursivo, siendo la traducción un discurso nuevo realizado por el traductor en la lengua de llegada, haciendo suyas las intenciones del autor y reexpresando las ideas del autor del texto original (Hatim & Mason, 1995: 22). En esta línea, se

corroborar la propuesta de Chico Rico.

4.3.2 La teoría retórica en la teoría de la traducción

Para la mayoría de los traductores y traductológicos, desde la época clásica hasta la actualidad, la traducción ha sido una obra en continua renovación, inevitablemente criticada, el contenido textual retraducido y la investigación teórica constantemente modificada, extendida y estudiada en profundidad. En orden cronológico, los estudios modernos de traducción en Occidente han pasado por las siguientes etapas principales: lengua y sistema, la revolución contextual, el “giro cultural”, “enfoques cognitivos”, “el paradigma crítico” y también, es posible que haya una tendencia al “giro tecnológico” en el futuro (Carbonell, 2019: 15). Sin embargo, los estudios que se centran en la influencia de la retórica en la traducción y que abordan los problemas de la traducción desde una perspectiva retórica son escasos en comparación con otros temas del ámbito de la traducción, pero tenemos la suerte de que exista un gran número de libros brillantes en los que los eruditos han entrelazado la retórica y la traducción de manera que nos iluminan y nos ilustran.

Frederick M. Reiner (1989) en *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler* exploró un nuevo camino que conducía a una comprensión más clara de la teoría y la práctica de la traducción en Europa Occidental durante el periodo que va desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVIII; Rita Copeland (1991) observó en *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts* cómo las primeras teorías de traducción se remontaban al estudio entre la gramática y la retórica en la época clásica y sus desarrollos en la Edad Media, así como cómo la traducción reorienta y asimila las prácticas en una hermenéutica vernácula. A diferencia de estos dos autores que se enfocan más las tareas y misiones de los traductores y falta una examinación de los textos traducidos (Olid-Peña, 2012: 10), el investigador español Hernández (2010) en *Retórica y traducción* tomó una visión de conjunto a las muestras de textos con las que “ilustra traslaciones, traducciones, adaptaciones o interpretaciones que tienen otra

lengua como punto de partida, desde el nacimiento de las literaturas románicas a la literatura española más reciente”, donde “se enfoca la problemática de la traducción como ejercicio retórico de sólida raigambre clásica, cuya pervivencia a lo largo del tiempo es rescatada y analizada en una hábil conjunción entre teoría y práctica” (Aradra, 2012: 752); Michelle Bolduc (2020) en su nuevo libro *Translation and the Rediscovery of Rhetoric* dirigió su atención a una cadena especial de traducción: la traducción francesa moderna de Jean Paulhan realizada a partir de otra versión francesa traducida por Brunetto Latini en el siglo XIII de un texto en latín de Cicerón del siglo I a.C., explorando cómo la traducción se convirtió en un vehículo para la transferencia de la retórica como argumento y el arte de la persuasión desde la Grecia y Roma clásicas a través de la Francia e Italia medievales hasta el París y Bruselas modernos. En su libro sugiere que una versión “redescubierta” de la retórica necesita ser adaptada a nuevos tiempos, lugares y circunstancias, y que los actos de traducción justamente resultan ser “both the interlingual and semantic transposition of applied translation and transmission —rewriting, interpretation and adaptation— of past knowledge to a contemporary context” (p.28). También hay libros que no se centran en la retórica y la traducción, pero que las tratan debido a la inseparable relación entre ambas. Por ejemplo, *A Short History of Writing Instruction* de Murphy y Thaiss (2020), toca inevitablemente el vínculo entre la práctica de la traducción y la instrucción retórica, aunque el enfoque principal es el desarrollo de la retórica, la pedagogía retórica y la escritura desde la antigüedad hasta el presente.

Por no hablar de los numerosos y excelentes artículos relacionados, como el ensayo *Retórica y traducción* de María Oliver (1995), quien, siguiendo los pasos de Genette, dio cuenta de las teorías retóricas aplicadas en el discurso —“la retórica ha pasado al ámbito de la reflexión sobre el discurso desde que este pasó a ocupar el centro de la reflexión en los estudios de ‘humanidades’, como ‘secuela’ del estructuralismo”— y la naturaleza retórica explícita de los estudios de traducción:

Los estudios de traducción son explícitamente retóricos, entendiendo el adjetivo en el mejor sentido del término —que también lo tiene—; las facultades de traducción son, efectivamente, uno de los lugares a los que ha ido a parar la retórica tras su

enriquecimiento, matización... En todas es esencial la noción de efectividad, de éxito de la *voluntas*, de la intencionalidad del texto (p. 24).

En su opinión, la retórica es aplicable y beneficiosa tanto para la didáctica de la traducción en el sistema español como un instrumento básico al estudio de la traducción literaria. La primera está relacionada con las exigencias que se plantean al traductor desde una perspectiva retórica, así como las características retóricas del texto de partida.

El traductor debe ser pues un lector altamente calificado, lo que le permitirá ser un productor de textos según modelo. [...] la retórica forma tanto al lector (al crítico) como al productor (redactor) de textos. El traductor es (o debería ser) la hibridación perfecta de ambos, un híbrido de lengua bífida. [...] el traductor debe de ser en una primera etapa un lector que controle los efectos del texto y que sea capaz de discernir la *voluntas*, la ideología, la intencionalidad del texto, puesto que en una segunda etapa deberá de reproducirla (según las formas retóricas que la lengua de llegada usa para ese objetivo). El traductor es un lector-escritor; un oyente-hablante. [...] Tiene pues que poseer las claves de producción del sentido, para poder interpretarlo a la vez que reproducirlo” (p. 24-25).

La reflexión extensa y minuciosa sobre el texto de partida puede pues hacerse a partir de la retórica. [...] Las ‘ejercitaciones’ eran la gimnasia del retor. Estos ejercicios se dividían en dos grupos. En el primero se incluían aquellos destinados a la adquisición y perfeccionamiento de los medios artísticos o sea a los compendios de temas, de ejemplos, de léxico y de figuras. [...] El segundo grupo lo constituían los ejercicios destinados a la elaboración de discursos completos mediante los ejercicios de redacción en los que se elaboraban textos muy acotados. La traducción era uno de estos ejercicios destinados a consolidar y enriquecer la lengua materna (de llegada). Otros ejercicios de este grupo consistían en la modificación de textos en lengua materna (como las paráfrasis hechas siguiendo normas muy estrictas) (p. 25).

En cuanto a la segunda, dado que una buena traducción literaria depende de la equivalencia estilística entre la traducción y el original, la delimitación de la unidad textual es la cuestión primordial, mientras que la retórica de las figuras es una buena taxonomía, puesto que

da cuenta de varias ‘unidades’ desde las figuras lexicales [...] como la aliteración, hasta los segmentos o tipos de discurso en sus variantes (tipos de descripción como la “expolición” o la “topografía” que, de hecho, son modos de estructuración), pasando por las figuras de composición (como las gradaciones, las anáforas o las metáforas filées). [Por otro lado,] [l]a retórica se presenta pues como el corpus del que la literatura occidental extrae sus recursos, pero también es la teoría que da la norma para su producción (p. 26).

Cabe mencionar que lo más interesante es que, en las investigaciones que hemos obtenido, hemos encontrado que la mayoría de los estudiosos en sus trabajos han mencionado o han argumentado su coincidencia en la idea sobre el origen de la traducción, es decir, que se inició en el ámbito de la teoría retórica y que las técnicas de traducción se derivan de los sistemas tradicionales de retórica (Olid-Peña, 2012: 9-10). En consecuencia, el contenido retórico también ha influido e incluso ha pasado a formar parte de la teoría moderna de la traducción. A continuación, se presenta una breve exposición de estos de acuerdo con la línea de tiempo.

Como hemos mencionado en los apartados anteriores, los tratados grecorromanos, tales como los de Cicerón y de Horacio, han sido consideradas durante mucho tiempo como material retórico, y las reflexiones sobre la traducción que contienen siguen siendo una parte integral de la teoría moderna de la traducción que no se puede ignorar. Ellos dos fueron pioneros de la teoría de la traducción lingüística, aunque no la teorizaron. Sus ideas se centraron en la traducción por segmentación (palabras, frase, oración) y su más famosa propuesta —consentimiento al “sentido por sentido” y oposición contra la “palabra por palabra”— causó un gran revuelo en la comunidad de traductores y dio lugar a un tipo de reflexión traductora para los traductores posteriores, a pesar de que el primer término fue resumida y expuesta realmente por San Jerónimo en sus cartas a Pamaquio (Robinson, 2011: 50). Sin embargo, esta controversia es en realidad un debate entre la traducción literal y la traducción libre, la cual dio lugar a siglos de discusión en el mundo occidental (Hurtado Albir, 2011: 105).

La manière de bien traduire d'une langue en aultre —el primer tratado independiente publicado en una lengua europea moderna sobre los principios de la traducción (Holmes, 2006: 73)— de Étienne Dolet, publicado en 1540, niega la traducción literal totalmente por considerarla un enfoque poco imaginativo y carente de creatividad y, por otro lado, destaca la importancia del tratamiento del “estilo-armonía-coherencia”²¹⁹, al hablar de cinco responsabilidades de traductores.

²¹⁹ López Carrillo, Martínez Dengra y San Ginés Aguilar (1995: 129) sitúan la traducción dentro de la Comunicación y defienden los principios de traducción de Dolet desde una perspectiva semiótica: “el

In the first place, the translator must perfectly understand the sense and matter of the author he is translating [...] The second thing that is required in translating is that the translator have perfect knowledge of the language of the author he is translating and be likewise excellent in the language into which he is going to translate. [...] The third point is that in translating one must not be servile to the point of rendering word for word. [...] The fourth rule, [..., when] you translate a Latin book into one or another of these [vulgar tongues], you should avoid adopting words too close to Latin and little used in the past but be content with the common tongue without introducing any new terms foolishly or out of reprehensible curiosity. [...] [The fifth is] the observation of rhetorical numbers: that is to say, a joining of arranging of terms with such sweetness that not alone the soul is pleased, but also the ear is delighted and never hurt by such harmony of language (Holmes, 2006: 74-75).

En realidad, el estudio de la retórica por parte de los traductores en la traducción también se aborda en otra obra anterior, en la cual el papel del traductor —en lo que respecta al dominio de la lengua y el control del estilo del texto— fue propuesto ya en el siglo pasado por Bruni. E incluso se puede decir que la teoría de la traducción de Dolet es una reelaboración de la teoría de Bruni (Oana Alis, 2014: 18).

Su famoso ensayo *De interpretatione recta* (1420) marca un precedente en la historia de los manuales de traducción (Hurtado Albir, 2011: 106), en el que indicó que lo más importante para la traducción era traducir correctamente lo escrito de un idioma a otro, pero nadie podía hacerlo. ¿Por qué dice eso? Dado que el mantenimiento de los adornos originales —“*unum quo verba, alterum quo sententiae colorantur*”— en la traducción plantea dificultades al traductor, mientras que “*conspicuum sit non ab oratoribus modo, verum etiam a philosophis huiusmodi exornationes frequentari*” [“es evidente que tales adornos son dispuestos con frecuencia, no sólo por oradores, sino también por filósofos”]. Si el traductor no logra hacerlo, “*maiestatem orationis totam perire*” [“se destruye toda majestad en la oración”]. De este modo, la tarea primordial de la traducción es conocer las lenguas

Estilo corresponde al traductor quien debe presentar el texto final y a través del cual recurre a seleccionar y elegir, de entre todas las figuras retóricas y posibilidades que ofrece la lengua, los elementos necesarios a una estructuración adecuada del texto final. [...] Coherencia corresponde al uso correcto del Estilo [...] donde el Objeto (Autor-Sentido-Materia) logra un equilibrio sensato. Entre la Coherencia [...] y el Estilo definido, la Armonía resultante se concreta por el proceso definido, nuevamente, de selección y elección del equilibrio general de todos los componentes que entren en juego en el gran ‘puzzle’ que conforma el Producto”.

de la traducción y dominar los conocimientos necesarios para que se conserven en la traducción tanto la “*doctrina rerum*” como el “*scribendi ornatus*”. Otro punto importante de la traducción es centrarse en restaurar el estilo y las características retóricas del autor original, de modo que “*ut neque sensibus verba neque verbis ipsis nitor ornatusque deficiat*” [“para que ni los sentidos de la palabras, ni las palabras mismas, pierdan su brillo y adorno”]²²⁰. Esta es una paradoja de la teoría de la traducción de Bruni que, en su opinión, es necesario conservar todas las características del texto en la traducción, pero para este fin el traductor debe modificar el original.

[I]n spite of the translator’s total identification with the original author, the source text has ‘to be redressed into the target text by a careful reworking of rhetorical structure and effects’. These ideas are clearly informed by Cicero’s understanding of translation and his insistence on the merits of rhetorical translation (Oana Alis, 2014: 16).

Entonces, los traductores deben leer y asimilar a fondo las obras de todos los grandes filósofos, oradores y poetas, e interiorizarlas para poder transformarse en el autor original con toda su mente, voluntad y alma. Por tanto, el trabajo duro y tener una gran capacidad de aprendizaje es el requisito importante para un traductor digno.

Otra plasmación retórica en el pensamiento traductor de Bruni reside en su intento de añadir la dimensión lingüística a las exigencias de la traducción retórica clásica, sistematizando la relación entre retórica y traducción filológica, tras el redescubrimiento del *Brutus* y el *De Oratore* de Cicerón en el norte de Italia (p. 16).

En el siglo XV, la invención de la imprenta impulsó el desarrollo de la edición, de la que la traducción se convirtió en uno de los mayores beneficiarios. La principal tarea de la traducción durante el Renacimiento fue la traducción de la Biblia y los clásicos literarios de latín a lenguas vernáculas. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la traducción desempeñó un papel instrumental en la formación de las lenguas e

²²⁰ Citado en *De interpretatione recta* y recuperado de https://la.wikisource.org/wiki/De_interpretatione_recta [Consulta: 17/06/2022]. Y otro punto que cabe destacar aquí es que “los humanistas llegan a la conclusión de que la Retórica era la disciplina que había creado las formas, dispuesto los contenidos y adornado los textos que tanto admiraban e intentaban imitar” (Hernández Guerrero & García Tejera, 1994: 93). Su énfasis en los adornos en su ensayo es, en otras palabras, un énfasis del elemento retórico en la traducción retórica.

identidades nacionales, con el objetivo de difundir el conocimiento racional entre la gente común (p. 6). Junto con la inspiración del humanismo, este doble golpe hizo que la ley literalista de la traducción que había envuelto al siglo XVI empezara a perder terreno, y que las traducciones que insistían en la adecuación estilística y retórica redefinieran el campo de la traducción (p. 13).

En el siglo XVII, uno de los importantes trabajos era el Prefacio de John Dryden a su traducción de las *Epístolas de Ovidio*, publicado en 1680, en el que se clasifican por primera vez las formas de traducción en “metáfrasis”, “paráfrasis” e “imitación”.

Podría decirse que existen tres maneras de traducir. La primera es la metáfrasis, que consiste en verter el original a otra lengua palabra por palabra y verso por verso; así fue, más o menos, como tradujo Ben Johnson el *Arte poética* de Horacio. La segunda es la paráfrasis o traducción libre, en la que el traductor, si bien se mantiene cercano al original para no perderse, no reproduce tan estrictamente las palabras como el sentido y, de hecho, este último puede llegar a ampliarse, siempre que no se altere [...]. La tercera categoría es la imitación, en la que el traductor (por llamado de alguna manera) no sólo se toma la libertad de variar las palabras y el sentido, sino que los ignora siempre que encuentra ocasión, y a partir de unas cuantas pocas notas del original compone a su antojo variaciones sobre el tema (Citado en Hurtado Albir, 2011: 111).

Dryden declara ser partidario de la paráfrasis, considerándola como la “media” entre los otros dos extremos. Y lo más valioso es que este enfoque es un primer intento de sistematizar la teoría de la traducción (Olid-Peña, 2012: 23) y, después de que se propusiera su trilogía de la traducción, fue seguida por muchos estudiosos translativos y hubo un número creciente de interpretaciones del principio de la traducción. Otra obra muy solicitada es *Essay on the Principles of Translation* (1792) de Alexander Fraser Tytler, en la que se presentan las tres reglas de la traducción:

1. The translation should give a complete transcript of the ideas of the original work.
2. The style and manner of writing should be of the same character with that of the original.
3. The translation should have all the ease of the original composition (Tytler, 1978; citado en Pegenaute Rodríguez, 1996: 25).

De ello se desprende que la investigación sobre la transmisión de ideas en el original y la recuperación del estilo siempre ha sido un punto de interés en la traducción. Y la naturalización es verdaderamente una dificultad para traducción. Esto

es, de hecho, un precepto traductor de los tiempos, puesto que “en el período comprendido entre Dryden y Tytler, tanto la teoría como la práctica de la traducción estuvieron dominadas por lo que Venuti denomina ‘domesticación’ del texto original. Los traductores pretendían lograr su ‘invisibilidad’” (Pegenaute Rodríguez, 1996: 30). El propósito retórico de esta forma de traducción es precisamente asimilar el texto extranjero a la cultura de la lengua traducida (France, 2005: 260).

En el siglo XIX, tocante a las maneras de traducir, a diferencia de la Edad Media y del Renacimiento en los que se aplican las diferentes formas de traducción principalmente de acuerdo con los temas del texto²²¹, —carácter religioso o carácter laico— ser fiel al texto original en una traducción mediante la literalidad se había convertido en la opción preferida de muchos traductores, es decir, a medida que crece el impulso para que los traductores acerquen su traducción lo más posible al texto original y de la consideración de la jerarquía superior de la literalidad²²², en el siglo XIX, el literalismo, —“un ‘literalismo lingüístico’ basado en el principio de arcaización y un ‘literalismo histórico’, de ‘reconstitución histórica’, que preconiza un mantenimiento del color local y del exotismo de lo lejano” (Lisle, 1866; citado en Hurtado Albir, 2011: 115)— ha cobrado protagonismo. Pero a la par, la forma de traducción también se fue orientando hacia la “equivalencia formal”, impulsada por los pensamientos traductológicos tales como el enfrentamiento de la dificultad de “hallar equivalencias a lo particular y a lo general” por parte de Humboldt, Schopenhauer y Nietzsche (p. 116); la reflexión traductora sobre las opciones de “hacia el lector o hacia el autor” de Schleiermacher (p. 117); la presentación de tres

²²¹ Es importante señalar que, aunque la dicotomía de la traducción adoptada en relación con los textos religiosos o profanos siguió siendo bastante clara durante el Renacimiento, este período, sin embargo, influido por el humanismo, la imprenta y el surgimiento de las lenguas nacionales, “la traducción adquiere categoría de género literario y de formadora de estilo y personalidad” (Hurtado Albir, 2011: 107-108). Además del surgimiento del género literario para la traducción, los traductores también han dado un distinto enfoque a la traducción de textos religiosos y profanos, tales como los de Mounin, Lutero y Fray Luis de León para la traducción religiosa; y los de Kelly, Dolet, Vives para la traducción profana. Véase, en particular, la obra de Hurtado Albir, *Traducción y traductología*, p. 106 y 107.

²²² “Existen dos maneras de traducir. La más fácil, y la que suele producir efecto a la lectura, es penetrarse bien del texto, verterlo luego en francés, conservando, al máximo posible, el color del estilo del autor que se reproduce, pero sin constreñirse a una exactitud literal y, sobre todo, sin creerse obligado a seguir paso a paso el movimiento de su frase. [...] Hoy día el sistema de la literalidad se muestra superior al sistema antiguo” (Grégoire & Collombat, 1837; citado en Hurtado Albir, 2011: 115).

tipos de traducción de Goethe: “el acercamiento al destinatario de la traducción”, “la época *parodística* de adaptación de las manifestaciones extranjeras” y “la perfecta identidad entre original y traducción” (p. 117); y la disputa entre Matthew Arnold y Francis W. Newman sobre las formas de traducción que deben adoptarse a la hora de traducir *La Ilíada* de Homero: “Newman al defender la literalidad propone la identificación íntegra con los ideales formales de la Antigüedad. Arnold opta por la integración de ésta en los ideales de la época” (Vila Ascariz, 1995: 463).

Y en cuanto a la reflexión traductora y retórica, el siglo XIX “saw the beginnings of a counter-movement, a refusal of this form of oratorical translation, or rather the choice of a different rhetoric of translation” (France, 2005: 260). El cambio en el enfoque de las formas de traducción conlleva una preferencia por las estrategias de traducción: la extranjerización de traducción que subraya el carácter foráneo de la obra se convirtió tanto en la opción de los traductores para transmitir exactamente la información, como en el gusto de los lectores para obtener un significado contextual preciso (p. 260). De esta manera, esta traducción deliberadamente exótica puede compararse con la inclinación antirretórica que experimentó la Retórica en Francia en el siglo XVII y la “retórica falsa”. En otras palabras, el uso de esta retórica en la traducción se ha separado hasta cierto punto del propósito de fidelidad en sí mismo, —si bien se ha convertido en un instrumento de necesidad política, si bien es un truco para ganar atención para sí mismo.

There are some famous nineteenth-century examples of this “foreignizing” rhetoric of translation [...] And following Schleiermacher many theorists have argued for different forms of foreignization [...], often from radically different standpoints. [...] however, is the refusal of the rhetoric which seeks to make things easy for the reader. This is reminiscent of the arguments put forward by some theorists of preaching in late seventeenth-century France, for whom normal pulpit rhetoric was a shameful concession to the taste of the audience and should be replaced by a deliberately shocking anti-rhetoric. Solecism might be construed as a sign of holiness —so too in the debates about translation, the strangeness of different kinds of literalism is read as a sign of integrity, a guarantee that one is getting closer to the thing itself. It should be noted that “foreignization” is not necessarily tied to the notion of faithfulness —this is not quite a rerun of the old beauty/fidelity debate. Rhetoric may have a political objective. Venuti, after describing in rather negative terms the establishment of the fluency tradition in the English-speaking world, writes that

“foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism”. And even if one may doubt the political effectiveness of an anti-fluency rhetoric, in the narrower field of cultural practice foreignization can effectively advance an interventionist agenda: “Translation became a key practice in modernist poetics, motivating appropriations of various archaic and foreign poetics to serve modernist cultural agendas in English.” Here, far from being an unobtrusive servant, translation draws attention to itself, the “madness” of the translated text. In rhetorical terms, this is akin to the “false rhetoric” that most theorists repudiated; instead of offering an apparently unmediated communication with the original, it draws attention to itself, whether to underline the gap between the “origin” and the “trace” [...], or to glory in his own creativity (p. 260-261).

Los estudios de traducción fueron fructíferos en el siglo XX, destacando en este periodo su carácter interdisciplinar. La teoría de la traducción de la primera mitad del siglo sigue centrándose principalmente en las formas de traducción que evolucionaron a partir de la retórica clásica, y la traducción hermenéutica fue la principal protagonista de este periodo debido al vínculo histórico entre la retórica, la hermenéutica y la traducción²²³, y por otro lado, a la naturaleza de ambas disciplinas, que hace que la hermenéutica sea una buena vía de estudiar la traducción: “Hermeneutics offers a way to understand understanding itself how we apprehend and process meaning, —how we make use of meaning, and indeed go in search of it. [...] Translation studies, for instance, seeks to understand how translators understand their practice, how, that is, they understand the meaning that emerges in the nuanced back-and-forth negotiation they enact while working on their renderings, transfers and transpositions” (Stanley et al. 2018: 7). Esta perspectiva tiene en cuenta principalmente las “condiciones de proyección hacia el lenguaje universal” y las formas de traducción se inclinan naturalmente hacia la traducción literal, formas de la que Benjamin, Ortega y Gasset son firmes defensores (Hurtado Albir, 2011: 119).

Sin embargo, en Gran Bretaña, algunos traductores de la época cuestionaron la tendencia traductora en era victoriana, argumentando que este enfoque traducía textos arcaicos y sencillos, así que sólo podían dirigirse a un pequeño número de lectores

²²³ Como ya hemos mencionado en los apartados anteriores, la retórica ha proporcionado el modelo hermenéutico para la traducción y esta práctica de traducción hermenéutica puede remontarse hasta los ejercicios retóricos de la antigua época romana.

alfabetizados, declarando que la forma de la traducción debía pasar del énfasis en la literalidad y la imitación a una manera más dinámica y no literal, siendo el más representativo Ezra Pound, quien forzó a mostrar la relevancia de la “traducción interpretativa” y la traducción libre en su obra (Olid-Peña, 2012: 23): “for him the ideal of cultural autonomy coincided with a kind of translation that made explicit its dependence on domestic values, not merely to make a cultural difference at home, but to signal the difference of the foreign text” (Venuti, 2004: 192). Sus traducciones modernistas e interpretativas han sido admiradas por algunos traductores, tales como Mary Sinclair y Hyatt Mayor (p. 202), pero al mismo tiempo sujetas a mucha controversia, representados por George F. Whicher y Leslie Fiedler (p. 207, 252).

En fin, el debate en los estudios de traducción occidentales sigue centrándose en “la propia legitimidad de la traducción (*traducibilidad vs intraducibilidad*)” y “la concepción de la fidelidad en traducción”, oscilando entre la “traducción literal, traducción libre, vía media y traducción del sentido” (Hurtado Albir, 2011: 121), en otras palabras, fundamentalmente en traducir “palabra por palabra”, “sentido por sentido”, “paráfrasis” e “imitación”, las concepciones derivadas de la retórica.

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy en día, junto con el establecimiento de la disciplina de la Traductología, la teoría de la traducción ha experimentado un gran desarrollo, y un centenar de corrientes traductores han declarado sus puntos de vistas sobre la traducción, sentando una sólida base para la consolidación y mejora del sistema disciplinario. Los estudios de traducción durante este periodo se han centrado en el nivel lingüístico-comparativo, hermenéutico y contextual-social (Carbonell, 2019: 13), y para aclarar mejor la teoría moderna de la traducción y sus correspondientes representantes, citamos el cuadro de Carbonell:

Enfoque lingüístico-comparativo

A) Aplicando el paradigma estructuralista:

■ J.P. Vinay and J. Darbelnet (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de luction.*

■ J. C. Catford (1965), *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics.*

■ O. Kade (1968), *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*

B) Aplicando el paradigma generativista:

<ul style="list-style-type: none"> ■ E. A. Nida (1964), <i>Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating</i>. <p>C) Aplicando el paradigma discursivo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Neubert (1985), <i>Text and Translation</i>. ■ C. Nord (1988), <i>Textanalyse und Übersetzen (Text analysis in Translation)</i>. ■ M. Baker (1992), <i>In Other Words. A Coursebook in Translation</i>. ■ B. Hatim and I. Mason (1990), <i>Discourse and the Translator</i>. ■ J. Munday (2012), <i>Evaluation in Translation</i>.
<p>Enfoque hermenéutico</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ W. Benjamin (1923), “Die Aufgabe des Übersetzers” (The Task of the Translator). ■ W. v. O. Quine (1960), <i>Word and Object</i>. ■ George Steiner (1973), <i>After Babel: Aspects of Language & Translation</i>.
<p>Enfoque contextual-social</p> <p>A) Enfoque funcionalista-descriptivo (aplicando el paradigma discursivo más teorías de transferencia y recepción de géneros específicos), incluyendo el enfoque de “manipulación / intervención”:</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ G. Toury (1980), <i>In Search for a Theory of Translation</i>. ■ I. Even-Zohar; G. Toury (eds.) (1981), <i>Theory of Translation and Intercultural Relations (Poetics Today)</i>. ■ H. J. Vermeer (1983), <i>Aufsätze zur Translationstheorie</i>. ■ T. Hermans (1985), <i>The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation</i>. ■ G. Toury (1995), <i>Descriptive Translation Studies and Beyond</i>. ■ S. Bassnett ; A. Lefevere (1990), <i>Translation, History and Culture</i>. ■ A. Lefevere (1992), <i>Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame</i>. ■ A. Venuti (1995), <i>The Translator’s Invisibility. A History of Translation</i>. <p>B) Enfoque poscolonial (aplicando el paradigma posestructuralista):</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ T. Niranjana (1992), <i>Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context</i>. ■ G. Spivak (1992), “The Politics of Translation”. ■ H. Bhabha (1994), “How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation”. <p>C) Enfoque de estudios de género:</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ S. Simon (1996), <i>Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission</i>. ■ L. v. Flotow (1997), <i>Translation and Gender. Translating in the “Era of Feminism”</i>. <p>D) Enfoque de teoría narrativa:</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ M. Baker (2006), <i>Translation and Conflict: A Narrative Approach</i>.

Tabla 2: Enfoques y textos esenciales en Traductología

La exploración de la Traductología desde la perspectiva lingüística que tuvo lugar principalmente en las décadas de los 60 y 70 condujo al desarrollo de los primeros pasos de la traducción en la nueva era, en la cual la equivalencia en términos de palabras, frases, oraciones, estilística y retórica, así como la formación de

traductores, que se han debatido durante siglos, siguió siendo el principal tema de estudio (p.15). Además, esta equivalencia y traducción “palabra por palabra”/traducción literal en este período ha evolucionado los procedimientos o estrategias para el estudio de los culturemas, elementos culturales o realia, que se encuentran en los tratados de muchos traductólogos, tales como New Mark, Vázquez-Ayora, Hurtado Albir, Franco, Marco, Molina, etc (p. 16). Incluso en los periodos clásico, medieval y renacentista y posteriores, la práctica y la teoría de la traducción derivadas de la formación retórica proporcionaron apoyo teórico y fuentes explicativas para el desarrollo terminológico y lexicográfico de la traducción, así como un fuerte soporte para el rastreo de gran cantidad de términos hasta sus orígenes. Por ejemplo, en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a la hora de investigar el término “adaptación”, se indica que su origen con la traducción comienza en la época de Cicerón y Horacio, quienes creían que los traductores trabajaban palabra por palabra, es decir, que esta forma de traducción era la autentificación lógica de la existencia de este concepto (Baker & Saldanha, 2020: 10).

A partir de finales de la década de 1970, los estudiosos de la traducción trasladaron su atención del plano del nivel puramente oracional a la comunicación²²⁴, la integración de los estudios sociales y los lingüísticos, la exploración de los estudios de traducción desde los enfoques semiótico y pragmático, así como la lingüística textual y análisis del discurso, aportando sangre fresca al desarrollo de los estudios de traducción. En los años 90, los enfoques funcionalistas, la teoría del polisistema, el enfoque hacia la dicotomía “domesticación” y “extranjerización”, los enfoques poscoloniales, los estudios deconstructivos y los enfoques ideológicos y cognitivos entraron en escena, pintando un colorido panorama de los estudios de la traducción en el siglo XX y primeras décadas del siglo XXI (Carbonell, 2019: 14). Pero por muchas

²²⁴ El carácter comunicativo de la traducción era evidente hace siglos. Por ejemplo, en el siglo XIII, los traductores se dieron cuenta de que la traducción podía utilizarse como recurso retórico y persuasivo para promover sus desarrollos personales y políticos. Y en el siglo XIV, una conversación sobre la traducción entre el Señor y el Escribano, registrada en la traducción inglesa de *Polychronicon*, apoyaba indirectamente la idea de que el traductor actúa como orador y el vínculo entre la traducción y la retórica como mediadores de comunicación (Olid-Peña, 2012: 20-21).

corrientes traductológicas que se hayan establecido, la retórica nunca ha estado ausente y lo más evidente es la integración de la traducción con la Retórica contrastiva y la Retórica general: la retórica contrastiva fue desarrollada principalmente por Kaplan en el estudio de la escritura en una segunda lengua y ha desempeñado un gran papel en el campo de los estudios de traducción, donde se ha desarrollado principalmente sobre el principio de la traducción inversa, así como de la traducción directa, aunque el relativismo lingüístico demasiado radical que adoptó Kaplan se ha sido criticado por tender a conducir a opiniones etnocéntricas (p. 142-143); desde la perspectiva de la Retórica general que se presenta por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, la traducción se ve como una transformación de un campo retórico de una cultura en el de otra cultura. Es un proceso cognitivo y un acto de comunicación entre los textos, que va mucho más allá del nivel lingüístico, en el que el traductor implica, analiza, interpreta, e incluso recrea logrando una posible lectura y paráfrasis dentro de los límites establecidos por el texto y el discurso, sin exceder de ellos.

En resumen, aunque la integración de las dos disciplinas en sus respectivos campos es muy compleja, sea como sea, los intercambios interdisciplinarios serán mutuamente beneficiosos:

Every discussion of a generalizing nature in rhetorical studies is susceptible to deep questioning if its values are not checked against the relativizing premises of interlinguistic cognitivism. Conversely, most speculations in the linguistic and discursive comparison of languages and cultures within translation and cross-cultural studies is bound to become entangled in, and limited by, ethnocentric scientific taxonomies, in as much as the field is not furnished with a solid rhetorical metalanguage that allows for non-culturally biased rhetorical conceptualizations (Dávila Montes, 2017: 24).

Por otra parte, cuando exploramos la esencia de traducción, ésta es, sin excepción, una importante actividad lingüística basada en la interacción comunicativa entre el autor del texto original, el traductor y el lector del texto traducido (Wilss, 1996; citado en Carbonell, 1999: 44-45). Y casualmente la propia comunicación dispone de carácter retórico, y la retórica en sí misma, “definida o entendida como el arte de la persuasión, de la argumentación probable, del estilo de la prosa y la

composición”, también se puede entender como “el intento de explicar el proceso de la comunicación humana” (Kristeller, 1999; Murphy, 1999; citado en Furlan, 2002: 34). De este modo, tanto la interpretación como la traducción son inevitablemente retóricas (France, 2005: 268), lo cual se confirma en numerosas teorías de la traducción.

Hatim y Mason (1995 [1990]: 302) propone el concepto “contexto” para destacar el “entorno extratextual que ejerce una influencia en el lenguaje que se usa”. En su teoría, las tres dimensiones del contexto, —dimensión comunicativa (usuario y uso), dimensión pragmática (intenciones comunicativas) y dimensión semiótica (géneros textuales, discurso e intertextualidad)—, expuestas en *Discourse and the Translator* se establecen en torno a propósitos retóricos.

En la teoría comunicativa de la traducción, una traducción considera el texto en su conjunto y en el contexto en el que se sitúa. En esta línea, la retórica se convierte en el instrumento para estudiar la textura del texto y la organización interna del objeto que se va a traducir o se ha traducido tanto del nivel macroestructural como del microestructural: “[la retórica] como disciplina que estudia en su funcionamiento la elaboración, emisión y recepción de textos (escritos o no) considerados siempre en su efectivo marco de realización, [...] ha de estar, de una forma sistemática o intuitiva, en la base de la práctica de la traducción y, desde luego, en la de cualquier estudio o generalización traductológica” (Carbonell, 1999: 99-104).

En los años ochenta y noventa, se incorporan también las aportaciones cognitivas en los enfoques textuales de la traducción, y se introducen así nociones “macroestructura” y “superestructura”: según Carbonell, “la organización de las macroestructuras se da a través de ciertas macroestrategias, que determinan la inferencia de macroproposiciones a partir de las proposiciones expresadas de forma local en el texto”, mientras que la *dispositio*, una de las operaciones de la Retórica tradicional, trata precisamente de la misma (p. 111); además, “el tipo de texto depende de estructuras estilísticas y retóricas”, y justamente el tipo de texto se condiciona a las categorías que se clasifican por estas superestructuras. Y todo esto se debe a que “la tipología de textos es [...] competencia de la Retórica” (p. 112).

La llamada “escuela de la Manipulación” centra su interés en examinar “aquellos textos que en una cultura dada son tenidos por traducciones, y tratan de determinar cómo se inscriben en la ideología y sistemas discursivos de la cultura receptora” (p. 32). El representante, André Lefevere, toma su mirada hacia los factores ideológicos y sociales de la traducción, señalando que la traducción, como parte de la producción cultural, está sujeta a los poderes (“mecenazgo”) y la ideología es “la red conceptual formada por las opiniones y las actitudes consideradas aceptables por una sociedad concreta, en un momento concreto, y a través de las cuales los lectores y traductores acceden a los textos” (Molina, 2001: 47). En este sentido, mientras que la traducción está estrictamente controlada, el traductor se ve obligado a limitar su traducción a este sistema establecido, actuando como un orador ante la audiencia hostil, quien “must find ways to appeal to readers who are potentially unreceptive to the original text, whether because of a clash in values or because of pre-existing ideas about the text or the culture that produced it”, es decir, “a translator, whatever his ideological purposes, may make specific linguistic choices in response to the constraints of a particular rhetorical situation, in this case, translating a text that the audience is not prone to accept”. De esta manera, la traducción es tanto un proceso de integración ideológica bajo diferentes sociedades y culturas, como un acto de apropiación para promover una agenda ideológica. Así los traductores deben dominar las habilidades retóricas a la hora de traducir y, al mismo tiempo, se necesita una perspectiva retórica para entender las estrategias empleadas por el traductor (Claudia, 2009: 336-337). Además, muchos estudios sobre formas de traducción, como el concepto de “invisibilidad del traductor” de Lawrence Venuti, son esencialmente estudios de la categoría retórica del “*ethos*” porque la invisibilidad del traductor —“highlight the translator’s absence of agency exerted on the original text during the process of carrying that original text over from its source culture to that of the reader, suggesting that the work has not been contaminated by some unauthorized third party (the translator)”— es un medio para conmovir al público (Russell Scott *et al*, 2017: 4). Este teórico define la traducción como “a rewriting of an original text” cuya intención refleja una determinada ideología y poética con la cual “manipulate literature to function in a given society in

a given way”, experiencia que coincide con el acto de manipular el lenguaje y la comunicación de la retórica (Olid-Pena, 2012: 16-17).

De hecho, el “establecimiento de relaciones de poder”, las “relaciones asimétricas del poder entre discursos”, el “conflicto”, “la gestión del plurilingüismo” y hasta la “subversión” que la Escuela de Manipulación llevan años trabajando en el tema de la integración con la traducción son “el fundamento de la subdisciplina teórica conocida como traducción postcolonial” (Carbonell, 1999: 216). Los enfoques poscoloniales, como parte de los estudios culturales, tienden a basarse principalmente en la “certeza” fundacionalista de la perspectiva marxista o en la “aporía (dudas estratégicas o indecisiones)” posfundacionalista de las perspectivas posestructuralistas (Robinson, 2011: 19). Y los teóricos de la traducción poscolonial han dirigido esta complejidad hacia cuestiones metodológicas de la traducción, tal como Tejaswini Niranjana, en su libro *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* destacó los inicios coloniales de estudios de traducción moderna y a la hora de tratar la influencia de la etnografía en la traducción se pregunta que “[i]s there something in the very nature of the problems posed—and the kinds of solutions adopted—in translation studies and ethnography that lends itself, borrows from, authorizes the discourse of colonization that underwrites the project of imperialism?”, cuya solución requiere, según el propio estudioso, “explore the relationship between the kind of debates generated by translation studies (and the assumptions underlying them) and the complicity with the liberal humanist rhetoric of colonialism” (Niranjana, 1992; citado en Robinson, 2011: 39-40).

Adicionalmente, cuando abrimos nuestros horizontes hacia afuera combinando los argumentos poscoloniales y la retórica feminista, surge una nueva chispa en la traducción. En realidad, la retórica de las metáforas femeninas con un sentido sexuado y sexista que ha aparecido en los rasgos de la traducción puede retrasarse al siglo XVII: “the notion of the ‘belles infideles’, which emerged in France in the seventeenth century, suggested that translations were like women, either faithful and plain or beautiful and unfaithful” (France, 2005: 258). Y a medida que las mujeres fueron tomando conciencia de sí mismas, a partir del comienzo del siglo XX, la

traducción se convirtió en una actividad política feminista destinada a subvertir la cultura hegemónica patriarcal de la traducción y a justificar la presencia de las mujeres en el lenguaje y la sociedad, y la revisión de la retórica en la traducción es uno de los principales focos de este enfoque. Los investigadores feministas dan cuenta de la coincidencia de su naturaleza social y política contrahegemónica con las prácticas postcoloniales, la idea común sobre la conceptualización de la traducción con la postcolonialista —“la traducción se debe presentar como lo que es” (Molina, 2001: 66)— e incluso “anti-colonial translation choices have helped to construct feminist discourses and scholarship” (Sánchez Martín, 2017: 4). Al mismo tiempo, la retórica feminista que se agrega en la traducción postcolonial inspira al traductor al emplear las estrategias en la traducción e incluso, en cierta medida, reducir el dominio del inglés como lengua mundial.

To prospective post-colonial translation students, the translation choices involved in transnational feminist rhetorical practices should attempt to capture the idiosyncrasies of the target culture. Translators can avoid the pressures of economic and political ideologies by engaging in a decolonizing dialogue and the creation of a third space with foreignizing linguistic choices rather than domesticating ones. [...] The foreignization of translations would contribute to painting a more diverse and localized linguistic landscape in transnational spaces. We can resist and counterbalance the dominance of English in translation practices through mediational rhetorical strategies and localized linguistic choices (p. 13).

Por lo demás, en cuanto a las teorías funcionalistas, la teoría del *skopos* —“any translation strategy is defined by the aim or purpose of the translation, which is based in particular on an adaptation to the recipient (the ‘audience’ of the rhetorician) and a consideration of text typology (the rhetorician’s ‘type of discourse’)”— puede considerarse como una extensión de retórica, debido a la importancia del propósito tanto en los estudios de traducción contemporáneos como en la retórica clásica, e incluso para lograr ese fin, esta última proporciona un modelo más completo de los medios discursivos (esencialmente, invención de la retórica) (Collombat, 2017: 1). El autor de esta teoría, Vermeer (2004: 16), también ha declarado sobre el hecho de que la traducción de la retórica y del estilo es un paso esencial para lograr los objetivos de

la acción textual:

La traducción y la interpretación tienen funciones múltiples: transmitir un mensaje con la ayuda de “acciones” (textuales) a otra cultura, distinta de aquella en que el mensaje se originó; inspirar un nuevo mensaje, distinto del primero (p. ej., cuando “se traduce” poesía lírica), o simplemente estimular una nueva intertextualidad. En cada uno de estos casos, la acción va, a partir de un texto ya existente, a una “translación” del estilo y de la retórica y, al mismo tiempo, mediante transgresiones repetidas de los límites individuales y socioculturales (*cf.* la secuencia autor-traductor-receptor), a una multiplicación de los factores implicados en el proceso.

También lo extiende a la formación de los traductores, argumentando que la retórica y el estilo (la estilística), sobre todo “la [faceta] de la estética específica de la cultura y la de la evaluación de fenómenos retóricos y estilísticos” deben ser una prioridad en la formación: “[d]entro de la formación de los traductores e intérpretes debería tener un lugar fijo y obligatorio una retórica integral; así, también se les podrían abrir nuevos campos de trabajo, por ejemplo, como consejeros de cultura”, y hace un llamamiento a las instituciones existentes y al público para que vean su importancia (p. 38).

Tocante a los enfoques hermenéuticos, que han dominado las últimas cinco décadas del siglo XX, ha adquirido nuevos matices en la segunda mitad del presente curso. Steiner en *After Babel* aborda el tema “desplazamiento hermenéutico” —“confianza preliminar”, “agresión”, “incorporativa” y “restitutiva”— en la traducción que se aleja de la dicotomía traducción literal-libre (Mascaró, 2012). Basándose en el contexto sociocultural y en la ciencia cognitiva, Stolze (2018: 32) plantea que la traducción se considera una tarea en la sociedad para expresar la percepción mental de las cosas con el fin de lograr la comunicación. Esta reflexión ha aportado nuevas ideas a la traducción hermenéutica en el siglo XXI, donde la retórica desempeña un papel importante: desde la perspectiva del traductor, la cognición del traductor en el proceso de traducción pasa por lo que se conoce como una espiral hermenéutica, creando una expresión agradable a través del juicio de los criterios retóricos (p. 37); desde la perspectiva textual, los criterios retóricos son pautas holísticas para revisar el conjunto de una traducción tras una comprensión general del

texto (p. 39); desde el alcance retórico, además de los contenidos tradicionales —“proficiency in specific text genres and styles, textual logic, and semantic webs with cultural key words”— la superación de los conocimientos insuficientes, e incluso la resolución de los problemas de activación y enfoque de sus conocimientos, etc. también pertenecen al ámbito de la retórica (p. 32, 40). De esta línea, los problemas específicos de la traducción son “adjustment of the various rhetorical features”, así la traducción hermenéutica se refiere a que “understanding a text as a cognitive act of semiosis and formulating a message responsibly according to rhetoric” (p. 49).

Echando una mirada retrospectiva al desarrollo de los estudios modernos de traducción, descubrimos que existen puntos en común entre los diferentes enfoques de la traducción y que un mismo traductor presenta múltiples perspectivas, refuerzos los cuales han contribuido al florecimiento de los estudios de traducción. No obstante, como en los últimos siglos, la retórica se ha reducido a los aspectos lingüísticos del discurso y al estudio de las figuras retóricas, la investigación sobre el contenido retórico de la traducción es también muy limitada. Pero la traducción está inextricablemente unida a la retórica, tanto en la práctica como en la teoría, y el florecimiento de ambas disciplinas se refuerza mutuamente, por lo que entender la traducción desde una perspectiva retórica e integrar el conocimiento retórico en los estudios de traducción es, sin duda, una contribución a la mejora del sistema disciplinario de la traducción y al desarrollo de la formación de traductores, y viceversa. Siguiendo esta estela, concluimos este apartado con las palabras de Russell y sus colegas (2017: 6).

The rhetoric of translation, then, is corrective on the one hand, that is, to thinking of translation as non-rhetorical. On the other, considering translation through the prism of rhetoric can provide a bridge between highly theorized approaches, which look at translation and tend to place it within other domains, such as postcolonial studies, linguistics, or literary theory, and, by contrast, highly practice-oriented approaches, as in creative writing circles, which have tended to see little or nothing of use or interest to them when they look at the historical pronouncements of their comrades in disciplines such as comparative literature or English. A rhetorical approach can sit squarely between these often-opposing ways of engaging in translation and provide insight into each. It can translate the one for the other and vice versa.

CAPÍTULO 5: PROPUESTA DE ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LA RETÓRICA CULTURAL

La propuesta de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural que proponemos en este capítulo se elabora a partir de la consideración del carácter comunicativo de la retórica y la traducción, así como de las diferencias y los puntos en común entre las culturas retóricas china y occidental: la retórica china, basada en la sinceridad, con el soporte de la estética y la poética, se ha desarrollado en gran medida en dependencia de la literatura y la escritura; la retórica occidental surgió y se desarrolló en la oratoria con fines de persuasión y convicción, pero también fue impulsada simultáneamente por la escritura textual y la composición literaria. Por tanto, en nuestro modelo, la Retórica cultural no se limita al ámbito de la Lingüística cultural, sino que se extiende a los contextos antropológicos, poéticos y filosóficos asociados a la cultura. Desde esta estela, a nuestro modo de ver, la Retórica cultural y la Traducción son disciplinas donantes y receptoras recíprocas: la Retórica cultural proporciona el contexto retórico cultural para la Traducción, y la Traducción ofrece una plataforma para el intercambio y el desarrollo de diferentes retóricas culturales. Y puesto que la traducción es un acto de comunicación intercultural, y la existencia y el desarrollo de las actividades de traducción intercultural e interpersonal de los seres humanos se encontrará con el fenómeno de la disimilitud retórica causada por la cultura, creemos conveniente centrarnos en la colisión de las diferencias culturales-retóricas entre China y Occidente al mismo tiempo en el estudio de la traducción china-español, siendo la resolución de las barreras retórico-culturales una prioridad absoluta. De esta manera, nuestro modelo recoge principalmente los diversos recursos de la retórica cultural china y extranjera y al mismo tiempo combinamos otras disciplinas relacionadas con la cultura para ampliar los límites teóricos de la traducción y enriquecer la práctica retórica de la misma. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la Retórica cultural no es más que una rama de la Retórica, y no podemos considerar la retórica cultural aislada de ella. Además, la

ontología retórica está profundamente influenciada y limitada por la cultura, por lo que el proceso de traducción se puede entender en realidad como un tratamiento interpretativo y transferido de la retórica o un proceso de equivalente retórica entre las conversiones culturales, en el que cabe prestar atención no sólo a la lingüística textual, incluida la “sinceridad” en la retórica (que también puede verse como la “fidelidad” de la traducción), el estilo del texto y los demás, sino también a los factores retóricos comunicativos que participan en la traducción, tales como emisor, receptor, contexto, función del texto, el efecto de la traducción (si logra efectivamente el propósito de la comunicación), etc. Entonces, es necesario prestar más atención en los modelos semióticos por reconocer la primacía de los aspectos comunicativos y de uso, y a la vez por ofrecer grandes facilidades a la Retórica cultural en el estudio analítico de los textos retóricos y literarios (Albaladejo, 2016 [2021]: 22; Carbonell, 1999: 46).

En cuanto al objetivo de la propuesta, este modelo pretende ser una herramienta de análisis para:

- 1) Identificar y analizar los factores retóricos culturales que participan en el texto original y el texto traducido.
- 1) Investigar la traducibilidad e interpretabilidad desde un nuevo enfoque.
- 2) Explorar la subjetividad y creatividad de los traductores y las estrategias de traducción empleadas frente a las diferentes retóricas culturales.
- 3) Averiguar los criterios de traducción en el contexto de la Retórica cultural, es decir, la elección de los medios artísticos de uso de la lengua en diferentes contextos culturales y los fundamentos y principios del *inventio* y *dispositio* en el proceso de traducción.
- 4) Determinar si el contexto histórico y cultural, las creencias religiosas, las prácticas éticas, etc., presentes en la retórica del texto original se reflejan adecuada y eficazmente en el texto traducido, así como la covariación retórica y cultural en el proceso de traducción. Es decir, un instrumento para verificar la función cultural y eficacia de la traducción.
- 5) Comparar las dos traducciones que se utilizan en este trabajo con referencia al texto original.

5.1 Definición de conceptos y términos

Antes de abordar la estructura de nuestro modelo, es necesario revisar y confirmar algunas nociones que utilizaremos en el trabajo.

5.1.1 El concepto de “equivalencia”

La “equivalencia” es siempre uno de los problemas clásicos y tradicionales en la teoría de la traducción y, en realidad, los estudios teóricos de las distintas escuelas traductológicas nunca han escapado de este concepto.

Nida y Taber (1985: 12), a la hora de definir el concepto de traducción, señaló que la traducción es la reproducción del equivalente natural más cercano del mensaje de la lengua de origen en la lengua receptora, primero en términos de significado y luego en términos de estilo. En realidad, Nida ya dividió las formas de equivalencia en la traducción en 1964: “equivalencia formal” y “equivalencia dinámica”. La primera se centra en la traducción de la forma y el contenido del texto original en la mayor medida posible, mientras que la segunda pretende que el receptor del texto traducido tenga la misma respuesta y experiencia que el receptor del texto original (p. 165-167). Catford (1965: 20-21), el traductólogo británico, introdujo el concepto de “equivalencia textual”, planteado que la traducción es “the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL)”. Reiss y Vermeer (1996: 121) propusieron el concepto de “equivalencia comunicativa” basado en la relación funcional entre el texto de la lengua origen y el de la lengua de llegada: al tratar de la traducción comunicativa, destacaron la prioridad de reproducir la función del texto original para que pueda “servir en la cultura final de forma inmediata a la traducción (ya sea cotidiana, literaria o artístico-estética) y que al mismo tiempo sea equivalente al original, es decir, posea el mismo valor en todas sus dimensiones (sintácticas, semánticas y pragmáticas)”. Para Reiss, the ideal translation would be one in which the aim in the TL [target language] is equivalence as regards the conceptual content, linguistic form and communicative function of a SL [source-language] text” (Nord, 2007: 9). Vermeer, el planteador de la

teoría de escopo, considera la traducción como una transferencia de signos comunicativos verbales y no verbales de una lengua a otra, y un acto comunicativo con intención y propósito. Tomó su mirada a la teoría de cultura, señalando que existe un cierto equivalente entre las culturas cuando los actos de comportamiento naturales tienen la misma función (p. 11). En resumen, para los teóricos funcionalistas, “la equivalencia está vinculada a los fines o propósitos de la traducción” (Carbonell, 1999: 165).

No sólo a nivel comunicativo, sino que la “equivalencia” se amplía a los niveles pragmático y semiótico de la traducción. Como Hatim y Mason (1995: 138) decían, “[l]a traducción puede ser, según esto, vista como el proceso que transforma una entidad semiótica en otra, bajo ciertas condiciones de equivalencia relacionadas con los códigos semióticos, la acción pragmática y los requerimientos comunicativos generales”. Además, la “equivalencia” también es una noción clave en la teoría del polisistema: a diferencia de la idea tradicional de equivalencia, la noción en esta teoría se basa en el hecho de que la traducción tiene una relación funcional-dinámica con el texto original en términos de forma, función y valor comunicativo logrando así la coherencia, y el receptor de la traducción es el determinante final de la validez de esta (Molina, 2001: 43-44). Así que “el análisis del funcionamiento del polisistema y la producción en él de textos traducidos requiere extensos conocimientos de los códigos culturales que posibilitan la apreciación de la obra original y el proceso de su traducción” (Carbonell, 1999: 189). Además de ellos, Carbonell también hizo hincapié en la importancia de reconocer el concepto de “equivalencia” en el sistema de signos relacionados: “[l]a equivalencia viene dada, por lo tanto, por la relación entre los signos, lo que representan y quienes lo usan”, de esta línea, “los estudios de traducción, la disciplina de Traducción en general, ha de enmarcarse dentro de una teoría semiótica de la comunicación” (p. 45-46).

A la luz de lo anterior, de acuerdo con Molina (2001: 82-83) la noción “equivalencia” principalmente ha evolucionado en tres etapas:

La noción de “equivalencia” ha tenido tradicionalmente tres significados. Uno

equipara la “equivalencia” a una correlación en el plano lingüístico, en el sentido que hacían del término las Estilísticas comparadas. El segundo significado atribuido históricamente a la noción de ‘equivalencia’ la equipara a una condición de la traducción para ser reconocida como una traducción válida, es decir, un texto es reconocido como traducción si mantiene una “equivalencia” (a un cierto nivel, con una determinada “cuantía” de equivalencia) con un texto original, y si no cumple este requisito no es considerada traducción, se la denomina entonces, versión libre, adaptación, etc. Esta segunda aceptación de “equivalencia” además de servir para distinguir entre lo que es considerado traducción y lo que no lo es, ha sido también tradicionalmente utilizada como criterio para la crítica y evaluación de traducciones. El tercer significado se corresponde con una concepción dinámica de la ‘equivalencia’. En esta concepción la cuestión no es la “equivalencia” sino de un tipo de “equivalencia”. Éste es, por ejemplo, el sentido de “equivalencia” que emplea Nida en su definición de “equivalencia dinámica” y también el que utiliza el enfoque funcionalista, en el que la traducción se presenta como un esfuerzo hacia la “equivalencia”, al menos hacia un tipo concreto de “equivalencia” que se ajuste al escopo sobre el texto meta o a la función del texto meta.

En nuestro trabajo, emplearemos también el tercer significado descrito por Molina, con la consideración del hecho de que siempre se mantienen una equivalencia entre lengua de partida y la lengua de llegada, así mismo la cultura original y la cultura meta, y por otro lado de su flexibilidad por la que hace el texto traducido más cercano a la cultura incorporada en el texto original (Albaladejo, 2021: 8), una opción que creemos conveniente y apropiada para el análisis de la traducción de la perspectiva de la Retórica cultural.

5.1.2 Los conceptos de “traducibilidad” e “intraducibilidad”

La traducibilidad y la intraducibilidad son temas clásicos en la exploración del misterio de la traducción entre China y Occidente. La premisa principal de estudiar estas dos nociones es que no es un concepto binario sino una unidad dialéctica de opuestos contradictorios.

El teórico de la traducción británico Catford (1965: 93-103), en su libro *Linguistic Theory of Translation*, expresó que la traducibilidad y la intraducibilidad en la traducción se basan en la equivalencia traductora, es decir, se destaca la existencia de los mismos rasgos de sustancia presentes tanto en el texto original como en el texto traducido, con los que se logra la vinculación. Por lo contrario, “[t]ranslation fails—or

untranslatability occurs—when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text”. Esta intraducibilidad se puede clasificar en dos tipos: la intraducibilidad a nivel lingüístico y a nivel cultural. La primera se refiere a la ausencia de rasgos formales en el texto traducido que se correspondan con el texto original, lo cual se debe principalmente a que dos o más unidades léxicas o gramaticales de la lengua de partida compartan una misma forma lingüística y, por otro lado, que no existe un equivalente en la lengua de llegada para los múltiples significados de las unidades de la lengua de partida. En otras palabras, las diferencias entre las lenguas de partida y de llegada impiden encontrar en el texto traducido los equivalentes léxicos y sintácticos del texto original. La última se da lugar por la inexistencia de las características contextuales relacionadas con la función de la lengua de partida en la cultura de la lengua de llegada.

La relación entre estos dos conceptos y la equivalencia también fue explorada por Ovidi Carbonell (1999: 146), quien señala que todas las traducciones sufren una pérdida de información del texto original en mayor o menor medida por “falta de correspondencia adecuada —o equivalencia, si se prefiere— entre la información del TO y la del TT, que puede darse porque falta cierta información que es relevante en la cultura de origen”, de esta manera, la llamada intraducibilidad puede traducirse y entenderse como la “inadecuación” de la traducción.

Basándonos en lo expuesto anteriormente, podemos definir la traducibilidad como aquellos casos en los que se expresa un texto o patrones adecuadamente en otra lengua a través de la traducción entre diferentes lenguas y escrituras, logrando la mayor equivalencia de información posible entre el texto original y el traducido, de modo que los receptores que hablan lenguas diferentes y tienen culturas distintas tengan la misma comprensión de lo mismo, y viceversa, que es la intraducibilidad.

5.1.3 El concepto de “analogía”

El concepto de “analogía” aparece por primera vez en las obras de Aristóteles para explicar los fenómenos alternativos discursivos. Es uno de los dispositivos

activados “tanto en la creación como en la recepción de obras literarias y de textos no literarios y permiten la determinación de equivalencias en la construcción semántico-intensional del texto, así como en la construcción referencial o semántico-extensional que el texto representa” (Albaladejo, 2019a: 83). Esta noción se combina con la traducción literaria y la retórica cultural en *Literatura, literatura comparada, traducción, analogía* de Albaladejo (2021: 17) para explicar la intraducibilidad en la traducción.

Existe analogía entre el texto de partida y el texto traducción, funcionando el primero de ellos como texto ausente frente al texto presente, que es el texto de llegada, el texto traducción, que forma parte de la literatura traducida y es objeto de lectura por el receptor de la traducción literaria. La analogía entre el texto de partida y el texto traducción existe incluso en los casos en los que en el texto traducido debe modificarse para superar la intraducibilidad o la difícil traducibilidad. Y es la analogía la que sostiene la función de representación de la obra literaria original que ejerce la obra literaria traducida, con todas las diferencias y variaciones que pueda tener respecto de la obra de la que es traducción.

Las dificultades de la traducción pueden hacer que el texto sea intraducible, pero intraducibilidad no significa que no se pueda traducir, el autor afirma que en la traducción literaria el traductor es creativo, debido a que la intervención y recreación del texto original por parte del traductor permite reproducir en la traducción las características del texto original a partir de la dimensión representativa de base analógica, lo que contribuye posiblemente a “un enriquecimiento creativo de la obra en cuanto su traducción contribuye a su introducción en una lengua y en una cultura diferentes de aquellas en las que se produjo su creación”.

De esta línea, la analogía de hecho no se limita sólo a la dimensión semántica sino se extiende a otras dimensiones lingüísticas, la comunicativa, pragmática y semiótica, y así se hace posiblemente la posesión de los rasgos del texto original en el texto traducido, a fin de explicar al máximo los aspectos comunicativos, lingüísticos, literarios y culturales de la traducción en el proceso, haciendo posible la equivalencia.

5.1.4 El concepto de “técnicas” de traducción

Como hemos visto en el capítulo anterior, la primera división de las maneras de traducción, tanto en China como en Occidente, era entre traducción literal y la traducción libre, pero ¿es esta división suficiente para resolver los problemas que nos enfrentamos en la traducción y para ayudarnos a analizar los textos traducidos? De hecho, el concepto de “técnicas” de traducción se ha denominado de diversas maneras a lo largo de la historia de la traducción, tales como “procedimientos”, “estrategias” e incluso a menudo se confunde con otros conceptos. Por lo tanto, nos parece oportuno declarar claramente la definición de “técnicas” de traducción y marcar su diferencia entre los términos que se han prestado a confusión: métodos, técnicas y estrategias.

El método traductor es el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por un principio en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y se trata de una opción global que recorre todo el texto. La estrategia, sin embargo, posee un carácter individual ya que consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo de ese proceso en función de sus necesidades específicas. La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto (Hurtado Albir, 1996; citado en Molina, 2001: 111).

De esta línea, las técnicas de traducción se pueden considerar como “un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora” por su carácter funcional y dinámico. Y en cuanto a la clasificación de ella misma, nos basamos en la propuesta teórica de Molina (2001: 114-116) a la hora de analizar los textos en nuestro trabajo.

- Adaptación: se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
- Amplificación vs reducción: se incluye información o paráfrasis explicativa no formuladas en el texto original o se eliminan ciertos elementos de información presentes en texto original.
- Ampliación lingüística vs compresión lingüística: se añade o se sintetiza elementos lingüísticos.

- Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero.
- Compensación: se introduce en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar que ocupa en el texto original.
- Creación discursiva: establecer una equivalencia totalmente impensable fuera del contexto concreto de la traducción.
- Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocido y aceptado como equivalente en la lengua de llegada.
- Generalización vs particularización: se emplea un término más general o neutro o un término más preciso o concreto que el original.
- Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o categoría de pensamiento en relación con la reformulación del texto original.
- Préstamo: se integra una palabra o expresión de la lengua original en la lengua de llegada. Puede ser de carácter puro (sin modificaciones) o naturalizado (normalizada según la ortografía de la lengua de llegada).
- Substitución (lingüística, paralingüística): se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
- Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
- Transposición: se cambia la categoría gramatical.
- Variación: se modifican elementos lingüísticos o paralingüísticos que tengan que ver con aspectos de variación lingüística (cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.)

5.2 Propuesta de modelo de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural

La naturaleza interdisciplinaria de la retórica desde la antigüedad hasta el presente proporciona los requisitos previos y necesarios para explorar la retórica

desde una perspectiva cultural y para explorar la cultura desde la retórica, característica que concede una base profunda para los estudios de traducción a nivel intercultural.

La prioridad en la construcción de la Retórica cultural, además de la examinación de la propia retórica, es el estudio de los tratados relacionados con la poética (Albaladejo, 2016: 24). Al explorar las tradiciones poéticas y retóricas chinas, podemos remontarnos a los tratados de pre-Qin, a partir de las cuales descubrimos que las antiguas obras chinas participaban en los enfoques de construcción discursiva y textual, facilitando la interconstrucción de las tradiciones poéticas y retóricas (Tan, 2001: 15-16). Los estudios relacionados con ésta se centran en la exploración de los diversos marcos retóricos de la poética clásica, la teoría poética antigua y las estructuras teóricas retóricas, así como las visiones retóricas modernas del lenguaje retórico para una estética poetizada y el desarrollo de la poética desde los aspectos lingüísticos, culturales, etc. La retórica-poética se ha convertido en un instrumento para la investigación de la cultura, el estudio del estilo retórico y de la estética, la exploración de la retórica fonético-léxica y textual, la formación de dispositivos retóricos sobre la imaginaria poética de los textos, el diseño estético de las dimensiones retóricas textual y discursiva, la presentación del discurso en la narratología, etc., e incluso se amplía su alcance hasta las retóricas translingüísticas, tales como la retórica visual (Peng & He, 2021: 105-106).

La interconstrucción entre estas disciplinas también se ha dado en el desarrollo de la literatura y el arte occidentales, como demuestran las primeras ideas poéticas de Platón y el sistema teórico de la *Poética* de Aristóteles. Para la tradición de la retórica-poética occidental, los estudiosos occidentales han señalado que, desde Platón, Aristóteles y Filodemo hasta Horacio, la poética y la retórica griegas antiguas se centraban en el uso de palabras, dispositivos verbales, el sentido figurado, las figuras retóricas y la estructura sintáctica del discurso (Conley, 1990; Kennedy, 2003). Y algunos investigadores, tales como Jeffrey Walker (2000) y Kenneth Burke (1999), también han monologado sistemáticamente sobre este tema, argumentando que el logro de efectos estéticos y emocionales estilizados a través de la retórica, la literatura

y la composición poética hacen que el estudio de la retórica-poética sea de suma importancia. Los retóricos españoles también han tenido bastante éxito en este campo: la estrecha conexión de la Retórica general de carácter textual, propuesta por Antonio García Barrio, con la Poética tradicional y moderna y con las modernas disciplinas del discurso, ofrece la posibilidad de responder a todo el sistema retórico y reconstruir todo el fenómeno retórico (Chico, Rico, 2015: 310). Albaladejo (2013: 9) al abordar la relación entre el lenguaje literario y retórico, indicó que ambos forman parte del arte del lenguaje y que su base reside en la función retórica, es decir, la función poética o estética. Más tarde, formuló el concepto de “sinergia poética”, con la que se relaciona los dispositivos retóricos, considerándola como “un fenómeno textual que funciona dinámicamente dentro de Retórica cultural²²⁵”.

La relación entre la retórica y la filosofía es también una parte fundamental de la retórica cultural, teniendo en cuenta su singularidad paisajística con características diferentes en distintos periodos históricos debido a los diferentes contextos históricos y culturales. En la historia del desarrollo de la filosofía-retórica china, se exploran las cuestiones tanto de la dimensión filosófica de la retórica, tales como “*Wen* [文, wén] y *Zhi* [质, zhì], literariedad [文, wén] y argumento filosófico [理, lǐ], emoción [情, qíng] y expresión [辞, cí], complicidad [繁, fán] y sencillez [简, jiǎn], ritmo [声律, shēnglǜ] y retórica [修辞, xiūcí]”, como sobre la metáfora, exageración, uso de alusión literaria, estilo y estilística y los demás que pertenecen a la filosofía de la Retórica, así como las generalizaciones teóricas abstractas y las profundas percepciones filosóficas empleadas en el análisis concreto del fenómeno retórico de una actividad retórica específica. Y se presentan dos características fundamentales: asistematización de la formulación teórica y la consistencia del fuerte debate entre la dialéctica y la

²²⁵ “[E]n el proceso de creación y en el de interpretación asume una función directriz que agrupa todos los elementos del poema, concebido este como construcción cultural, y los proyecta vectorialmente hacia un efecto perlocucionario de carácter cultural y retórico (retórico-cultural) en el receptor como objetivo de persuasión y/o convicción ampliamente entendidas, ya que incluyen la aceptación estética del poema y su valoración crítica como obra. [...] Al estar construida esta sinergia por elementos retóricos caracterizados por ser parte de la Retórica como construcción cultural, es posible vincular la sinergia poética a la Retórica Cultural por su implicación en el establecimiento del código comunicativo retórico-cultural y por dinamizar en el texto figuras y tropos” (Albaladejo, 2019: 92-93).

metafísica (Wu, 1997: 62-65).

La retórica filosófica occidental también ha pasado por períodos de asistematización: en la época de Aristóteles, la retórica se consideraba una extensión de la filosofía, vinculada a la dialéctica o la lógica y la ética, aunque se centró más en el énfasis de las técnicas retóricas en detrimento de la exploración de la filosofía de la retórica (Álvarez, 2012: 77; Natanson, 1971: 373). Cicerón, Quintiliano, Francis Bacon, Richard Wheatley y otros tampoco intentaron establecer la retórica filosófica (Richards, 1936: 7) hasta que Campbell publicó su obra *Philosophy of Rhetoric*, que puede traducirse como pionera en este campo, y en el siglo XX, el establecimiento de las disciplinas de la lingüística, la antropología, la psicología y la comunicación sirvió de catalizador para el desarrollo de la retórica-filosofía.

En realidad, la diferencia entre la retórica filosófica china y la occidental radica en la diferencia de la naturaleza de la filosofía arraigada en las culturas china y occidental: en cuanto a la retórica-filosofía occidental, desde la antigüedad, los filósofos occidentales han considerado la filosofía como una herramienta para buscar el conocimiento objetivo del mundo, para comprenderlo y para obtener la verdad, de este modo, la retórica filosófica se considera una vía para explorar las leyes universales de la retórica, tratar los fenómenos retóricos desde las perspectivas de la epistemología, la metodología y la naturaleza social del hombre, y se centra en las premisas y los supuestos subyacentes a la teoría retórica (Deng, 2007: 69). En cambio, la filosofía china tiene una forma única y especial: en contraste con la filosofía occidental, “no tiene una fuerte oposición sujeto-objeto, carece de un razonamiento lógico riguroso, no es una prueba concluyente del conocimiento, ni un argumento a favor de una esencia trascendental como Dios” y es en el mejor de los casos un sistema de pensamiento y un tipo cultural a los ojos de los filósofos occidentales (Zhang, 2021: 59). Por lo tanto, la retórica filosófica china hunde sus raíces en los sistemas de pensamiento más antiguos (confucianismo, taoísmo, legalismo, mohismo [墨家, *Mòjiā*], etc.) y tiene fuertes colores morales, éticos e ideológicos, con la misión de “rectificar las actitudes y conductas tanto en el ámbito público como en el privado” (Cheng, 2017: 26). Sin embargo, a pesar de las grandes diferencias entre la filosofía

china y la occidental, existen en diferentes etapas de la historia conceptos con las mismas características: “las reflexiones sobre la Nada y el Ser, la legitimidad de la figura del Gobernante, la dualidad entre mundo natural y mundo artificial o la figura contra fáctica del hombre superior” (López García & Castaño, 2010: p. 686).

Sea como sea, como decían, “[e]l Pensamiento halla su ubicuidad en la Vida, y la Vida sustenta su sentido (por temporal y finito que este sea), en el Pensamiento” (p. 686). A partir de esta idea, podemos considerar que los sentidos y pensamientos textuales dan vida a los textos mediante la expresión y el uso de retórica y que al mismo tiempo la vida textual brilla por estos sentidos y pensamientos. La traducción es, en otro sentido, el proceso de transmisión de las ideas de un texto, dando así sentido a la existencia de la vida de este. De esta línea, la combinación de la filosofía y retórica es propicia para comprender las construcciones espirituales del ser humano, incluyendo su apariencia del mundo, su visión de la vida, sus valores, etc. (Feng, 2012: 47). Esta no sólo se refleja en el contenido filosófico, sino también en la capacidad de internar en el mundo espiritual del emisor del discurso a través del contenido filosófico, proporcionando así una perspectiva para observar y explicar el mundo y la vida y de explorar las causas de la construcción del mundo espiritual del emisor del discurso en el contenido filosófico desde una perspectiva sociocultural. Por supuesto, también es un canal para explorar las construcciones psicológicas e ideológicas de los traductores en el proceso de traducción a través del estudio de la retórica en los textos.

Allende de todo esto, en el proceso de traducción chino-español, la presentación de nuestro modelo de análisis consta de dos facetas: la primera se enfoca principalmente en la retórica-poética con el objetivo de analizar la construcción textual y discursiva en el texto traducido en términos funcionales y pragmáticos, desde los enfoques gramaticales lingüísticos —el fonológico (la combinación de sílabas a través del uso de algunas figuras retóricas, las palabras alternativas y palabras superpuestas, rimas, variación de tonos, tal como *ping-ze*, etc.); el morfológico (empleo y construcción de las palabras, uso de algunas figuras retóricas, etc.); el semántico (transferencia adecuada de los significados); el sintáctico (ajuste del orden de las oraciones, combinación de oraciones, elección de tipos de oraciones,

cambio de perspectiva, adición o sustracción de elementos estructurales, etc.)— y las circunstancias socioculturales (influencia del entorno extralingüístico o del contexto sociocultural en el que los lenguajes se usan en los que están escritos los textos) y semióticas en las que tiene lugar la traducción, con y sin limitarse a analizar los dispositivos retóricos, tales como las figuras retóricas, modos de expresión, el estilo y la estilística de textos, la estética retórica, así como las imágenes aparecidas en las obras desde la retórica visual; la segunda consiste en la retórica-filosofía, las opciones para la construcción espiritual frente a diferentes retóricas culturales, a través del análisis de los textos traducidos en términos filosóficos, antropológicos y etnográficos; por ejemplo, la retórica antitética, la retórica femenina, la retórica LGBT.

En ambas facetas, la relación entre el texto de origen y el texto traducido se establece a través de la “equivalencia” para determinar hacia qué polo se inclina cada una de las traducciones, en la que la analogía sirve para superar la intraducibilidad o la difícil traducibilidad, y las técnicas de traducción, por su carácter funcional y dinámico, se aplican en nuestro trabajo como el instrumento de análisis para averiguar la subjetividad y creatividad de los traductores de forma clara.

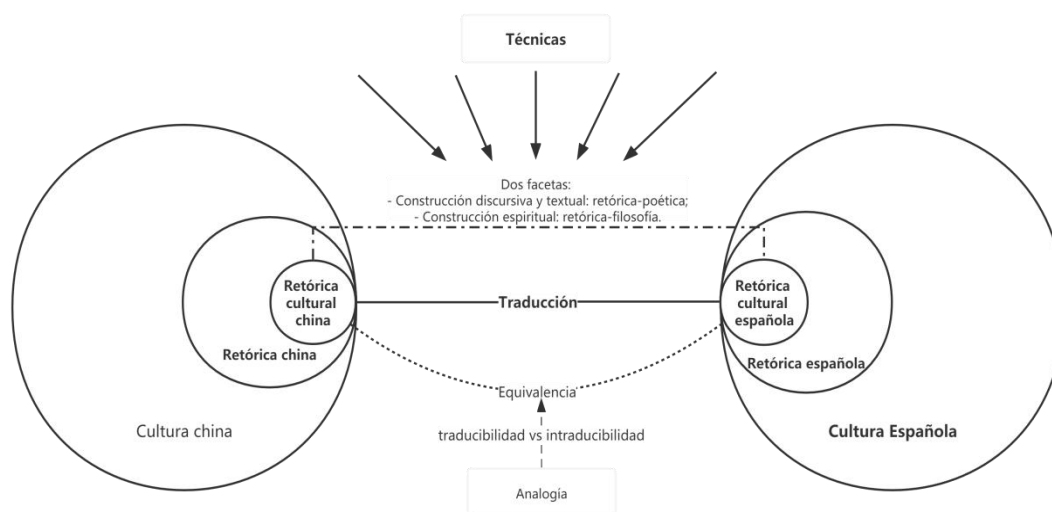


Figura 12: Modelo de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural

TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE TRADUCCIONES DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES EN *JIN PING MEI* DESDE LA PERSPECTIVA DE LA RETÓRICA CULTURAL

Como hemos demostrado ampliamente en las hojas anteriores, la retórica es omnipresente en las actividades comunicativas de las personas y es un medio eficaz para realzar la belleza del lenguaje, aumentar la eficacia del discurso y mejorar la capacidad de persuasión y convención. Esta superioridad se presenta particularmente evidente en las obras literarias, donde funciona como un medio importante para aumentar el impacto literario y sus efectos poéticos y estéticos. La retórica cultural, además de tener las características antes mencionadas de la retórica, cuya peculiaridad consiste en la construcción más profunda de la cultura, elevando la comprensión de las obras literarias desde el seno. Más allá, esta importancia también se pone de manifiesto en la traducción de obras literarias, considerando que en la traducción no sólo se trata de la transformación entre dos lenguas, sino también de la integración de las culturas. Es decir, desde la perspectiva retórica cultural, no basta con perseguir la correspondencia literal palabra a palabra y frase a frase, sino que hay que tener en cuenta las similitudes y diferencias entre las culturas con el fin de realizar un intercambio ideológico y cultural, y explorar los sentidos culturales que se esconden tras la retórica del lenguaje, así para lograr la comunicación eficaz y el intercambio intercultural.

Precisamente, *Jin Ping Mei* es un clásico cultural de la antigua China, cuyo valor no sólo se encuentra en el ámbito de la literatura, sino también en el de la política, la economía, la historia, la filosofía, el arte, el factor humano y muchos otros campos, lo que pone de relieve la amplitud y profundidad de la cultura china. En el vasto sistema cultural establecido en *Jin Ping Mei*, hay una gran cantidad de información sobre la vida privada, las costumbres morales y los comportamientos y conductas de los chinos de la época. De entre ellos, puede decirse que el contenido cultural sexual es

central para vincular las distintas perspectivas, ya que es ineludible, tanto en los aspectos político y económico como en los de relaciones familiares y humanas en la obra: “va desde los estratos sociales más bajos hasta las altas esferas de la sociedad, desde la vida de la alta burguesía hasta la de los burdeles y los prostíbulos, desde el matrimonio legal hasta los enganches por adulterio; desde el placer hasta el abuso y sadismo entre las personas; desde el comportamiento sexual normal hasta la perversión sexual, mostrando el paisaje holográfico de la cultura sexual de la época en múltiples niveles y desde múltiples ángulos” (Ding, 1993: 21). La novela, que incluye historias oficiales²²⁶ y pseudohistorias²²⁷ relacionadas con la sexualidad, las descripciones del cuerpo, el estudio médico de la sexualidad, el arte de prácticas sexuales, los libros y los cuadros sexuales, los juguetes sexuales, las posiciones sexuales, las poesías y canciones lascivas, etc., es un valioso corpus para el estudio de la antigua cultura sexual china. Asimismo, la manifestación tanto de la ideología sexual de las mujeres bajo el patriarcado como de la opresión sexual bajo el poder monárquico son buenas herramientas para entender la sexualidad, el sexo y el género de la sociedad de aquella época, por no hablar de su importancia literaria y estética: “independientemente de su escala de valores, el uso de la sexualidad como ángulo artístico importante para revelar la psicología de los personajes y señalar su destino es en sí mismo un gran avance estético en la historia literaria antigua, una contribución innovadora” (Zhang, 1990: 95). Por consiguiente, el retrato de la cultura sexual en la novela, que va mucho más allá del nivel instrumental-técnico y físico, —es decir, no se describen puramente las prácticas sexuales o los elementos sexuales—, hasta el nivel psicológico, ético y social, reflejando las concepciones culturales y artísticas del escritor, viene a ser un aspecto imprescindible para que el autor complete su creación

²²⁶ Se refieren a las historias que se han registrado en los libros históricos recopilados bajo la orden de los emperadores o vienen de fuentes autorizados y confiables.

²²⁷ En *Jin Ping Mei*, hay algunas historias y mitos muy famosos sobre el amor y la sexualidad. Aunque no se basan en hechos reales o no tienen fundamentos oficiales, se han transmitido y fueron muy populares en el pueblo, como la de Wu Zetian y sus amantes, y el encuentro de las hadas míticas y la gente normal. En el ejemplo 8 que presentaremos luego, se podrán ver muchas historias correspondientes.

literaria y es un componente importante e inextricable de la novela. Naturalmente, estos aspectos significativos que mencionamos antes han atraído a un sinnúmero de investigadores. Y el estudio de su traducción es, por supuesto, tanto una parte importante de los estudios de *Jin [Ping Mei]* como uno de los temas clave de los estudios de traducción.

En definitiva, desde cualquier punto de vista, la representación cultural de la sexualidad en *Jin Ping Mei* encaja ciertamente con nuestra perspectiva de investigación y es el objeto óptimo para nuestro estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural. El presente estudio adoptará un enfoque comparativo, utilizando los textos originales, —el de la Editorial de Literatura Popular (TO) y el de la editorial Daian kabushikigaisya (TOc)²²⁸—, así como los textos traducidos de Alicia Relinque (TM1) y de Xavier Roca Ferrer (TM2) como objetos de estudio. Y los textos empleados son aquellos pertinentes a la cultura sexual china, tales como “narración general del proceso de las relaciones sexuales; descripción directa de los actos sexuales (por ejemplo, el proceso del coito); representación del deseo sexual y la connotación sexual (la mayoría se emplea la composición literaria en rima, versos o en prosa); y alusiones y énfasis en la sexualidad, la psicología sexual y la conciencia sexual” (Huang, 2008: 151). Además, el trabajo se centrará en dos facetas de la retórica cultural, —la poética-retórica y la filosofía-retórica. Y a través de analizar las técnicas y estrategias de traducción empleadas por los traductores, exploraremos y compararemos los aspectos artísticos e ideológicos de la retórica de la novela en el texto original y los textos traducidos bajo las diferentes culturas y lenguas, es decir, la investigación y la valoración de la carga cultural de la retórica, así como la del efecto retórico en las culturas origen y meta. Por último, utilizaremos las técnicas de traducción como hilo conductor, combinándolas con la “analogía” para explorar las estrategias de traducción aplicadas por los traductores, así como la subjetividad y creatividad de éstas, para explicar la traducibilidad y la intraducibilidad desde la perspectiva de la Retórica cultural de una manera más explícita y directa.

²²⁸ *Vid. Supra*, 2.4.1.

CAPÍTULO 6: ESTUDIO DE TRADUCCIÓN DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES DE *JIN PING MEI* DESDE LA FACETA RETÓRICA-POÉTICA DE LA RETÓRICA CULTURAL

La investigación sobre la retórica-poética de la traducción de la cultura sexual de *Jin Ping Mei* se enfoca en los aspectos técnicos, estéticos y artísticos de la retórica en la traducción de las descripciones ligadas a la sexualidad en la obra. Entonces, los dispositivos retóricos, que se refieren generalmente a un instrumento lingüístico que, mediante la habilidad y el arte textuales y discursivos o medios auxiliares, —tal como el medio visual—, lleva al público a aceptar un determinado punto de vista o a lograr una determinada respuesta deseada, sin duda alguna son un objeto perfecto para nuestro estudio. Por lo tanto, antes de nada, cabe explorar las figuras retóricas en las traducciones españolas de *Jin Ping Mei*, y aquí me centraré en las figuras que son altamente distintivos de la cultura china o que reflejan plenamente las características culturales chinas, tales como 双关 [*shuāngguān*, doble sentido], 对偶 [*duì ǒu*, el paralelismo simétrico], 引用 [*yǐnyòng*, cita] o 用典 [*yòngdiǎn*, uso de acontecimientos y referencias] y 比喻 [*bǐyù*, tropos]. Luego, la perspectiva discursiva de los personajes y los modos de expresión en que se presenta el discurso a nivel contextual implican la integración y la disposición de las frases en el proceso de construcción textual y discursiva. Estos cambios en la técnica y forma narrativas entre el texto original y los traducidos no sólo se deben a las diferentes culturas lingüísticas, sino que también están estrechamente relacionados con los efectos retóricos producidos por la construcción final del texto. Además, en general, las diferentes culturas han dado lugar a una gran variedad de géneros (novela, poesías *shi*, *ci* y *qu*, chistes y bromas, y etc.), y los diferentes géneros que tienen diferentes estilos conllevan distintos efectos estéticos y retóricos, por lo que el estudio comparativo de géneros y estilos en el texto original y en la traducción también forma parte del estudio de la retórica-poética de la Retórica cultural. Por último, el *plus* de comprensión que la retórica visual contribuye a las traducciones es evidente. La retórica visual, destacada con las ilustraciones de la novela y el formato y tipografía

del material impreso, aporta un fuerte impacto visual al receptor, debido a que por un lado, las imágenes son un reflejo directo de la cultura, y llevan la estética china directamente a la atención del lector, realzando el arte y la retórica textual y discursiva desde el lateral; y por otro lado, la maquetación del artículo, especialmente la disposición tipográfica de la poesía y las canciones en la traducción, es lo más temprano que llama la atención del lector, la cual tiene en cuenta la integridad del contenido, y la rima y el ritmo de ellas, reflejando las diferentes culturas literarias, poéticas y estéticas.

En conclusión, al analizar el texto original y los traducidos en este capítulo, nos ocuparemos del arte estético, el estilo lingüístico y la reproducción cultural de los dispositivos retóricos de la retórica cultural, a la luz de los cuatro aspectos mencionados anteriormente, en relación con los temas culturales de la sexualidad que hemos elegido en la novela.

6.1 Traducción de las figuras retóricas

Señalaba Cheng Li (2017: 30) que las intervenciones culturales en la retórica china se manifiestan de dos maneras: “por un lado, y desde un punto de vista general, la producción de discursos (estrategias de argumentación, estilo textual, etc.) y por otro, la realización elocutiva de los mismos (figuras retóricas genuinamente chinas debido a las peculiaridades del idioma)”. En realidad, las figuras retóricas no sólo participan en la *elocutio* en la construcción textual-discursiva, sino también funcionan en la *inventio* y la *dispositio* debido a la singular cultura retórica de China. Y las figuras son, a su vez, un poderoso medio para comprender la cultura china, tanto de la perspectiva general como de la lingüística.

6.1.1 双关 (*shuāngguān*, doble sentido)

双关 (*shuāngguān*)²²⁹ es un fenómeno y un recurso retórico común en la mayor parte del mundo lingüístico. Los investigadores, tanto en China como en el extranjero, han dado muchas definiciones, como “hacer que palabras similares se relacionen con cosas diferentes a través de variaciones en la ortografía y la pronunciación”, “una forma retórica de usar una sola palabra para enfocar dos cosas diferentes al mismo tiempo”, “el uso de palabras que tienen dos o más significados o que pueden producir diferentes asociaciones, o el uso de dos o más palabras con la misma o similar pronunciación pero diferentes significados para lograr un efecto humorístico”, “el uso consciente de la misma palabra o frase por parte del autor o el orador, en el mismo contexto, para tener dos (o más) sentidos al mismo tiempo”, e incluso se ha considerado como juego de palabras (Qiu & Yang, 2014: 99-100; Wang, 2014: 346). Y en general, se clasifica como “谐音双关 (*xiéyīn shuāngguān*, *homophonic puns*) o 语音双关 (*yǔyīn shuāngguān*, *phonetic puns*)”, “语义双关 (*yǔyì shuāngguān*, *homographic puns* o *semantic puns*)”, “语境双关 (*yǔjìng shuāngguān*, *contextual puns*)” y “析字双关 (*xīzì shuāngguān*, *character-dividing puns*)” (Feng, 2018: 148): el primero hace uso de los homófonos, el fenómeno fonético de las palabras; el siguiente se constituye mediante los múltiples significados a la vez, es decir, el fenómeno de la polisemia lingüística de las palabras u oraciones; el tercero se refiere a la técnica retórica que sólo se puede entender su sentido oculto en una situación comunicativa concreta²³⁰; y el último trata de desmontar un carácter chino en parciales o trazos o amalgamar dos caracteres para formar un tercero, con el fin de

²²⁹ En la cultura retórica española, es un poco parecido a la figura literaria “calambur”, que es un recurso fonético definiéndose como “agrupación de varias sílabas de modo que alteren el significado de las palabras que pertenecen” (DRAE) [Consulta: 14/10/2022], pero no es exactamente lo mismo.

²³⁰ De hecho, todas las interpretaciones de los dobles sentidos deben basarse en los contextos comunicativos, para algunos de los cuales sólo con el contexto existente, se puede interpretar bien, mientras que algunos necesitan que se amplíe el contexto a toda la situación comunicativa, es decir, es necesario saber un contexto oculto y comprender la intención real del autor, especialmente en el caso de las traducciones de los poemas independientes, cuya extensión y título son a veces insuficientes a proporcionar un contexto completo para la interpretación del doble sentido (Feng, 2018: 151). Sin embargo, teniendo en cuenta que *Jin Ping Mei* es una novela larga, el contexto del texto es suficiente para entender el propósito de creación de los textos y las intenciones del autor, por lo que no consideramos esta situación en nuestro análisis posterior.

obtener un nuevo significado. En otras palabras, 双关 (*shuangguan*) es una figura literaria que demuestra la cultura fonética, morfológica y semántica de la nación, con el objetivo de potenciar el uso del lenguaje y mejorar la eficacia de expresión. Además, el ingenioso diseño (*inventio*) y la adecuada disposición (*dispositio*) de los significados literales e implícitos dejan al lector un margen para el recuerdo, aumentando tanto el valor estético como la diversión o ironía del texto o discurso de una forma eufemística y implícita.

En *Jin Ping Mei* también hay un abanico de palabras o frases con dobles sentidos en los nombres de personas, poemas y expresiones discursivas, ya sea reflejando metafóricamente el tema y el trasfondo de la novela, plasmando profundamente el carácter y los encuentros de los personajes, expresando las emociones y actitudes del autor, o potenciando la ocultación del mensaje lingüístico, haciendo el texto rico en connotaciones y el lenguaje lleno en ironía²³¹, etc. Las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei* no son una excepción. A continuación, vamos a analizar las traducciones de los textos de doble sentido sobre la sexualidad en *Jin Ping Mei*.

1) 谐音双关 (*xiéyīn shuāngguān*, juegos de palabras basados en la homofonía u *homophonic puns*) o 语音双关 (*yǔyīn shuāngguān*, juegos de palabras fonéticos o *phonetic puns*)

Ésta es una técnica retórica que “utiliza los sonidos mismos o parecidos de los caracteres para crear conscientemente múltiples significados para las mismas palabras al mismo tiempo” (Wang, 2011: 337; citado en Feng, 2018: 150) En realidad, los dobles sentidos de forma fonética existen en todas las lenguas, pero son especialmente frecuentes en el chino por sus condiciones fonológicas y su cultura fonética²³². En *Jin*

²³¹ Los nombres de los personajes de *Jin Ping Mei* tienen un fuerte sentido implícito, y aparte de los que conocemos como Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei (Vid. *Supra*. 2.2.1), hay muchos más, por ejemplo, 吴典恩 [*Wú Diǎn'ēn*], armónico por 无点恩 [*wú diǎn ēn*, no tener ningún punto de gracia], al que Ximen Qing le hizo grandes favores en vida, aportándole riquezas y dándole cargos oficiales, pero que fue desagradecido y acosó a los huérfanos y viudas de la familia de Ximen Qing tras su muerte. En el último capítulo final de *Jin Ping Mei*, todos los muertos se reencarnan, y uno de ellos, Zhou Yi, se reencarna en 高留住 [*Gāo Liúzhù*], que es el último juego de palabras enterrado en el libro por el autor, lo que significa que “稿留住 [*gǎo liú zhù*, el manuscrito puede ser conservado”, con la esperanza de que la obra perdure durante mucho tiempo.

²³² El chino es una lengua monosilábica, por lo que la paronomasia y los homófonos son especialmente

Ping Mei, esta figura se utiliza de forma muy delicada.

En *Jin Ping Mei*, esta figura se encuentra a menudo en los apodos de las personas, utilizados para resaltar el carácter, la integridad e incluso la afición sexual de los personajes. No hay nada más interesante que el nombre dado al maestro Wen.

El maestro Wen era un secretario contratado por Ximen Qing para ayudarlo con algunos trabajos de oficina. Este hombre se comportaba como una persona de alta moralidad, pero en realidad siempre hizo acciones desagradables a espaldas de su jefe. Su verdadero nombre era 温必古 (*Wēn Bìgǔ*), y le apodaban 温屁股 [*Wēn Pìgǔ*], Wen “el culo” por su afición a sodomizar a los muchachos. 必古 (*Bìgǔ*) y 屁股 (*Pìgǔ*) son parónimos. En realidad, el nombre “温必古 (*Wen Bigu*)” también es una figura de “doble sentido de forma fonética”, porque es homófono de 文必古 [*wén bì gǔ*], “una escritura que perdurará seguramente durante mucho tiempo”, lo que demuestra un deseo de ser hombre culto y puro, sin embargo, este hombre no es lo que su nombre sugiere: tenía un talento mediocre, le gustaba adular al jefe, robó las cosas de la familia de Ximen, informó a los rivales de Ximen Qing de las novedades suyas, e incluso sodomizó a los criados jovencitos de la casa de Ximen. Este contraste vivo es intencionado por parte del autor, por no hablar de su *inventio* a propósito —utilizando la similitud en la pronunciación de las palabras “*bigu*” y “*pigu*”—, para enfatizar su comportamiento sucio y desvergonzado, haciendo el apodo aún más irónico.

Ejemplo 1:

TO: 玳安道：“我的哥哥，温师父叫，你仔细，他有名的温屁股，一日没屁股也成不的。你每常怎么挨他的，今日如何又躲起来了？” (Vol. 2, p. 1047)

TM1: –Hermano, piensa con cuidado por qué lo está llamando el maestro Wen –comentó Dai’an–. Es el famoso «culo caliente». Si no consigue un culo al día, no está satisfecho. –Y dirigiéndose a Huatong, le preguntó–: Seguro que ya ha tenido que tocarte alguna vez, ¿por qué te escondes hoy? (Vol. 2, p. 974-977)

TM2: –Hermano –dijo Dai An a su colega de la puerta-, cuando el letrado Wen reclama a alguien, el

frecuentes. Si no se tienen en cuenta los cuatro tonos de los caracteres chinos, en el chino mandarín hay unas 400 sílabas, de las cuales 14 son de uso muy común, 33 de uso común y 62 de uso secundario, lo que hace un total de 109. La tasa de ocurrencia de estos tres tipos de sílabas de uso común es del 75% (Lin, 1991: 167).

«reclamado» debe andarse con mucho ojo. Nuestro querido señor letrado es famoso por su afición a «**hurgar en las puertas traseras**». ¡No puede vivir sin ellas! Pero si Huatung lo ha soportado ya otras veces, ¿por qué se niega hoy?. (Vol. 2, p. 491)

Técnicas empleadas: traducción literal + compensación (TM1); amplificación lingüística + descripción + particularización (TM2)

Este episodio ocurre en el episodio 76 del texto, donde Huatong es visto llorando por Yueniang, y cuando ella preguntó por la razón, Dai'an se burló de este muchacho. En la primera traducción, Relinque tradujo literalmente, e incluso el apellido como “caliente”. Además, en la nota de pie, realizó una explicación sobre la paronomasia de las dos palabras, compensando la ironía y el efecto retórico de las palabras de cierta manera. En cuanto a la segunda traducción, al traducir el “culo”, Roca-Ferrer lo particularizó como “puertas traseras”, un término metafórico de “ano” aparecido antes en el TO, así como el verbo “hurgar”²³³. Es muy probable que el traductor no se diera cuenta de que era un doble sentido de forma fonética, así que indicó directamente que el maestro Wen era conocido por la afición de sexualidad anal, e ignoró que “温屁股” era un apodo irónico, lo cual hizo que el traductor tuviera que añadir más elementos lingüísticos para completar la semántica y la composición de la frase. Y como falta el sentido retórico y lúdico del TO, toda la frase parece un tanto insulsa (es decir, no activa todos los planos significativos que tiene el original). No obstante, cabe mencionar que ambos traductores aplican comillas al traducir esta palabra, y esta prominencia puede llamar la atención del lector y aumentar el efecto lingüístico de este tipo de juego de palabras en la traducción.

El siguiente ejemplo también es un caso muy concreto. En el capítulo 19, Ximen Qing no estaba contento con el matrimonio de Li Ping'er con Jiang Zhushan, y cuando le habló a Pan Jinlian de los chismes de este chico, se mencionó una anécdota suya: Un día, Jiang Zhushan acabó de comprar pescado en la calle, y resultó que alguien tenía prisa por pedirle que viera a su mujer. El médico dejó el pescado debajo de la casa de la paciente y subió a atenderla. Durante la consulta, se acordó de su pez

²³³ Véase el capítulo 35, la conversación entre Ximen Qing y Pan Jinlian.

y le preguntó: “¿tienes algún gato abajo?” El marido de la mujer lo oyó y golpeó a Jiang Zhushan fuertemente.

Jiang Zhushan se limitó a preguntar a la enferma si había gatos allí abajo, pero ¿por qué su esposo le golpeó sin decir una palabra? Esto se debe a que “猫 [māo, gato]” y “毛 [máo, pelo/ vello púbico]” son un par de palabras homofónicas. Aunque los tonos son diferentes en mandarín, en dialecto de Shandong²³⁴, estos dos caracteres suenan iguales. Entonces, debido al sonido armónico de las palabras, resultan en una situación interpretable como de “acoso sexual”. Por otro lado, “下边 [xiàbiān, abajo]” es un eufemismo para los genitales femeninos y masculinos. En este caso, se crea un malentendido cuando el hablante dice un significado mientras que el oyente lo entiende como otro. Además, en la cultura china, el gato es también una metáfora de la vulva o vagina femenina²³⁵ (Xu, 2022: 265). Este significado implícito también profundiza la “connotación erótica” de la frase.

Ejemplo 2:

TO: 就忘记看脉，只顾且问：“嫂子，你下边有猫儿也没有？”(Vol. 1, p. 209)

TM1: Olvidando lo que estaba haciendo, sólo se le ocurre preguntar: «Cuñada, ¿tienes **gato** ahí abajo?» (Vol. 1, p. 463)

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: traducción literal + compensación (TM1); reducción (TM2)

La versión de la primera obra extraordinaria no contiene ninguna referencia a la historia de la desgracia del Dr. Jiang. Tampoco se menciona este episodio en la traducción de Roca-Ferrer, que utiliza como referencias las traducciones de la versión de la primera obra extraordinaria (versión C) y las traducciones de la versión *Cihua* (versión A). En cuanto a la traducción de Relinque, la traductora tradujo “猫” literalmente como “gato”, y aunque la frase no refleja directamente “acoso sexual”, la

²³⁴ Aunque es controvertido, la mayoría de los investigadores creen que los protagonistas de *Jin Ping Mei* son de Shandong, una provincia de China, y que el autor también era de Shandong y utilizaba el dialecto de Shandong (Ma & Yao, 1994; Zhang, 2003; Zhang, 2016; Tang, 2021).

²³⁵ Para ejemplos concretos, véase el poema del capítulo 28 que describe las relaciones sexuales entre Ximen Qing y Pan Jinlian: “翻来覆去鱼吞藻，慢进轻抽猫咬鸡。[Giran y revolotean como peces tragan las algas, entran despacio y salgan con suavidad como el gato muerde el pollo]”.

traductora señaló en una nota al pie del artículo para compensar el efecto retórico del TO, indicando la palabra “gato” es homófono de “pelo”, así que “lo que el marido escuchó fue «¿Tienes pelos ahí abajo?»” (TM1, Vol. 1, p. 463). Esta explicación facilita sin duda al lector del texto traducido la comprensión de este doble sentido.

2) “语义双关 (yǔyì shuāngguān, homographic puns o semantic puns)”

El doble sentido de forma semántica es una técnica retórica que se aprovecha los múltiples significados de las palabras u oraciones, y sus múltiples interpretaciones en un contexto determinado para lograr un doble sentido, a menudo centrándose no en su significado superficial sino en un significado más implícito, que debe interpretarse en el contexto del texto específico. En la mayoría de los textos de doble sentido predomina la burla insinuante de las relaciones amorosas.

En el capítulo 8 de *Jin Ping Mei*, tras envenenar a su marido, Wu Da, Pan Jinlian mantuvo relaciones sexuales con Ximen Qing durante el servicio fúnebre, y sus lascivas palabras fueron escuchadas por los monjes que realizaban la ceremonia religiosa, y luego mortificaron a la pareja adúltera con las palabras de doble sentido.

Ejemplo 3:

TO: 只听妇人口里嗽声呼叫西门庆：“达达，你休只顾[石扉]打到几时？只怕和尚来听见。饶了奴，快些丢了罢。”西门庆道：“你且休慌，我还要在盖子上烧一下儿哩。”[...] 那贼秃冷眼瞧见，帘子里一个汉子和婆娘影影绰绰并肩站着，想起白日里听见那些勾当，只顾乱打鼓[才扉]钹不住。被风把长老的僧伽帽刮在地上，露出青旋旋光头，不去拾，只顾[才扉]钹打鼓，笑成一块。王婆便叫道：“师父，纸马已烧过了，还只顾[才扉]打怎的？”和尚答道：“还有纸炉盖子上没烧过。”(Vol. 1, p.89-90)

TM1: Oía a la mujer susurrándoles a Ximen Qing:

-Papi, **¿cuánto tiempo vas a seguir dándome?** Temo que los monjes puedan oírnos. Déjame, me desharé rápidamente de ellos.

-No te pongas nerviosa; **todavía quiero quemarte algo en la concha.** [...]

Aquellos desvergonzados clavos escrutaron tras la antepuerta y descubrieron las siluetas del hombre y de la mujer, hombro con hombro. El recuerdo de los sonidos que habían escuchado en pleno día hizo que empezaran a tocar los tambores y los címbalos a lo loco. Un golpe de viento arrancó el tocado Vairocana de la cabeza del prior y dejó al descubierto su reluciente calva. Nadie fue a recogerlo, y continuaron batiendo los tambores y tocando los timbales, tronchándose de risa. La abuela Wang le preguntó:

-Maestro, el papel ya ha ardido, **¿hace falta seguir haciendo tanto ruido?**

El monje respondió sonriendo:

-Aún queda algo de papel en la tapa del horno sin quemar. (Vol. 1, p. 244-247)

TM2: Entonces oyó Loto de Oro que decía: «Querido mío, *¿cuándo pararás?* Los monjes están a punto de llegar y pueden oírnos. Déjame de una vez. Acabemos...». «No tengas tanta de prisa... -dijo la voz de Ximen Qing-. «Quiero **“incendiar la colcha”** una vez más...» [...] Frías miradas de bribones de cabeza rapada trataban de distinguir a un hombre y a una mujer al otro lado de la persiana. Se acordaban de lo que acababa de ocurrir, y la música de sus címbalos sonó desafinada. El viento arrancó el sombrero de la azulada calva de un bonzo, pero el hombre no lo persiguió, sino que siguió su camino tocando su música y riendo a carcajadas. La vieja Wang les gritó:

-¿Habéis acabado vuestros servicios? **¿Por qué seguís haciendo música?**

-Aún no hemos **«incendiado la colcha»** como habría sido nuestro deseo... -gritó uno de los monjes. (Vol. 1, p. 217-218)

Técnicas empleadas: traducción literal + creación discursiva + adaptación + compensación (TM1); creación discursiva + traducción literal + amplificación (TM2)

[石扉] y [才扉] son caracteres de préstamo fonético²³⁶ y [石扉] 打/ [才扉] 打 se entienden como “chocar” (TO, Vol. 1, p. 89) o “batir/golpear”, los cuales pueden utilizarse tanto en el contexto de las relaciones sexuales para referirse a acciones específicas en el acto sexual, como para tocar de instrumentos de percusión. Por lo tanto, cuando Ximen Qing y Pan Jinlian tenían un romance, Pan Jinlian, temiendo que los monjes lo descubrieran, preguntó: “你休只顾 [石扉] 打到几时? [¿Hasta cuándo sigues chocándome?]”, y Ximen Qing contestó que quería “在盖子上烧一下儿 [quemar algo en la tapa]”. 盖子 [gàizi, tapa; caparazón] es el nombre eufemístico de monte de Venus (Xu, 2022: 265) y la frase hace referencia a una forma de abuso sexual practicada por los hombres sobre las mujeres en la antigua China, en la que se quemaba incienso para dejar una marca distintiva e icónica en el cuerpo de la mujer, principalmente en sus partes secretas, para destacar la posesión masculina de la mujer y como medio de aumentar el placer sexual.

Por desgracia, su conversación fue escuchada por los monjes, que se rieron de ellos batiendo el tambor y golpeando el gong sin parar, lo cual provocó la duda de la abuela Wang. Ella hizo la pregunta con las mismas palabras que utilizó Jinlian, “只顾 [才扉] 打 [seguir golpeando]”, y para la ironizar a la pareja, los monjes contestaron

²³⁶ 通假字 [tōng jiǎ zì, caracteres intercambiables] se refiere a la sustitución del carácter por el otro con la misma o similar pronunciación o forma. La palabra 通假 [tōng jiǎ] significa “de uso común, prestado”.

que “还有纸炉盖子上没烧过 [todavía hay algo de papel en la tapa sin quemar]”, aquí se utiliza el significado explícito de 盖子 [tapa] para indicar que todavía hay algunas ofrendas de papel en la tapa que deben ser quemadas, insinuando en efecto que Ximen Qing quería quemar incienso en el 盖子 [monte de Venus] de Pan Jinlian. Los dos conjuntos de diálogos profundizan en el doble sentido, especialmente la pregunta involuntaria y la contesta intencionada de este último, lo que hace que todo el discurso sea más irónico y crítico. Una vez entendido el propósito del sentido doble de las frases, a continuación, veamos las dos traducciones.

Respecto a la traducción de Relinque, la primera “[石扉] 打” se tradujo como “dar” y la segunda, como “hacer”; probablemente la traductora no se dio cuenta de los diferentes usos de la palabra, así que tradujo libremente según diferentes contextos. Sobre todo, al traducir la segunda, no se tradujo “¿por qué seguís tocando [los instrumentos]?” sino que “¿hace falta seguir haciendo tanto ruido?” estableciendo una equivalencia efímera con la técnica “creación discursiva”. Para la traducción de “盖子”, la traductora explicó detalladamente sus significados diferentes en la nota a pie de página como antes para compensar el efecto retórico. En el TM1, para la palabra de la primera frase, se tradujo como “concha” empleando una técnica de “adaptación” para mantener el valor de doble sentido, porque en la cultura española significa tanto “cubierta; caparazón” como “vulva y vagina” (DRAE, 26 de octubre de 2022)²³⁷. Y tradujo la segunda literalmente como “tapa”. No obstante, aunque en la primera frase la traductora señaló que el significado original de “盖子” es “tapa”, es razonable sospechar que después de un intervalo muy grande de textos, el lector apenas notará que esta frase posterior crea en realidad un doble sentido sobre la base de la anterior, puesto que, sin considerar su significado oculto, la lógica también es correcta en el significado superficial de la traducción del segundo diálogo, y todo tiene sentido. Para este punto, Roca-Ferrer fue muy consciente en su traducción. Aparte de que, al igual que Relinque, también tradujo “盖子” como “concha”, utilizó la misma frase, —“incendiar la colcha”—, tanto en el diálogo anterior como en el siguiente, y la subrayó dibujándola con signos de puntuación “” o «». Esto lo hace más evidente para

²³⁷ Recuperado de <https://dle.rae.es/concha> [Consulta: 26/10/2022].

el lector meta. Al traducir la primera “[石扉] 打”, Roca-Ferrer no lo tradujo sino que hizo una creación discursiva para toda la frase traduciéndola como “¿cuándo pararás?” Pero es interesante observar que el traductor ha puesto la frase en cursiva para dar énfasis. En la segunda frase, sin embargo, el traductor tradujo palabra por palabra y añadió el elemento “música”, que no se mencionó en el TO para que la frase parezca más completa. Es una pena que esta frase no esté en cursiva, como la anterior, haciendo que se pierda el interés del doble sentido.

Ejemplo 4:

TO: 一会便问：“干娘， 间壁卖的是甚么？”王婆道：“他家卖的**拖煎河漏子，干巴子肉，翻包着菜肉匾食，饺窝窝、蛤蜊面，热烫温和大辣酥。**”西门庆笑道：“你看着风婆子，只是风！”(Vol. 1, p. 29)

TM1: Al rato, le preguntó:

-Madrina, ¿qué vende el vecino?

-En su casa venden **tallarines fritos a la almeja, tiras de carne secadas al sol, empanadillas rellenas de carne y revuelto de verduras; obleas para empanadillas, harina de almeja, sopa caliente y licor mongol caliente.**

- ¡Vieja demente! - dijo Ximen Qing riendo-. Siempre con tus locuras. (Vol. 1, p. 135)

TM2: - ¿Qué venden esos vecinos tuyos?

- **Dardos de amor asados, nidos de cucos secos, raviolis con legumbres y carne, rollitos a punto de ser rellenos, tordos fritos y ostras para todos los gustos. Y, sobre todo, vino blanco tibio.**

- Estás loca, vieja -dijo Ximen-. Hazme el favor de hablar en serio.

-No estoy loca -respondió ella-. Si vas a preguntar al señor de la casa, te dirá lo mismo. (Vol. 1, p.128)

Técnicas empleadas: descripción + traducción literal + adaptación + compensación (TM1); adaptación + creación discursiva + descripción + amplificación (TM2)

En el segundo capítulo de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing, tras un encuentro fortuito con Pan Jinlian, no podía quitársela de la cabeza y acudió a la casa de su vecina, la de la abuela Wang, para curiosear en busca de información. La vieja descubrió el propósito de Ximen y se burló de él con astucia. Las palabras que hemos puesto en negrita en el ejemplo 4 parece aparentemente comida y bebida típicas, pero en esencia son jergas de coqueteo, llenas de insinuaciones sexuales. 河漏子(*hélòuzi*), también se denomina como “饹饹 (*héle*)”, un tipo de tallarines, pero al mismo tiempo, se refiere a los mejillones en el dialecto del norte de Jiangsu, y en la cultura china, los mejillones o sus conchas se consideran eufemísticamente como los genitales

femeninos (Tao, 2000: 29), asimismo las “蛤蜊 (*géli*, almejas)” mencionadas luego. 干巴子肉 (*gān bāziròu*) se elabora con las lonchas finas de carne seca, en este caso alusivas a los labios vulvares femeninos por su forma parecida. 匾食 (*biǎnshí*) es otra forma de referirse a 饺子 (*jiǎozi*, la empanadilla china). Así pues, “干巴子肉翻包着菜肉匾食 “empanadillas chinas de verduras y carne envueltas en las lonchas de carne seca” es una metáfora de la relación sexual (Huang, 1991: 141). 窝窝 (*wōwō*) es un alimento de harina con un agujero en el centro, en este caso también aludiendo al órgano sexual femenino. 大辣酥 (*dà là sū*), en las notas de Tao Muning, es la transliteración mongol de licor (TO, Vol. 1, p. 29), mientras que en la interpretación de Huang Lin, se considera que en el dialecto Wu es el homófono de “落苏 (*luòsū*)”, es decir, berenjena, la cual se utiliza en la literatura china para aludir a la teta de la mujer o al órgano sexual masculino. Así, en su opinión, “蛤蜊面热烫温和大辣酥 (tallarines de almeja y berenjena caliente)” se refiere al intercambio sexual (Huang, 1991: 141). Aunque el significado puede variar según el análisis de diferentes estudiosos desde distintas perspectivas, la insinuación sexual oculta en toda la frase es muy obvia; de lo contrario, Ximen Qing no habría dicho que la abuela Wang estaba loca.

Los platos aquí mencionados tienen el valor de doble sentido para referirse a los órganos o los intercambios sexuales. Y en cuanto a las traducciones, Relinque principalmente empleó la técnica de “descripción”, como “tallarines fritos a la almeja”, “tiras de carne secadas al sol”, “licor mongol caliente”, y al mismo tiempo, la “adaptación”, tales como traducir “匾食” como “empanadillas”, “窝窝” como “obleas”, y la “traducción literal”, tales como, “harina de almeja” y “la sopa caliente”. Y para traducir los dobles sentidos, además de usar la palabra con doble sentido, —la propia palabra “almeja” en español tiene una connotación sexual, porque es un sinónimo vulgar de “vulva”—, la traductora también ha adoptado, como es habitual, la “compensación”, que se explica en una nota a pie de página. Sin embargo, Roca-Ferrer tradujo esta figura de una forma más singular. En lugar de hacer una explicación exegética, utilizó frases de dobles sentidos para traducir los dobles

sentidos, empleando una técnica de “creación discursiva”: “拖煎河漏子 (tallarines fritas/ mejillones fritos/ tallarines fritas con mejillones)” se tradujo como “dardos de amor asados”, un órgano de apareamiento de los animales; “干巴子肉 (carne seca)”, como “nidos de cuco secos” y “蛤蜊面 (tallarines con almejas)”, como “tordos fritos y ostras”. La imagen sexual de los “dardos de amor” no se necesita consignar expresamente, y por otro lado su forma sí tiene cierto parecido con la de fideos. Respecto a “nidos de cucos secos”, su forma es parecida a la de los genitales femeninos. Además, el cuco es un tipo de pájaro que, tanto en la cultura china como en la occidental, constituye una metáfora de los genitales masculinos. De este modo, esta expresión con el sentido explícito de “órganos sexuales” o “coito sexual” sin duda traerá a los lectores de meta un espacio de fantasía y una vía de mejorar el disfrute de la lectura por parte del lector. Y tocante a la última, los “tallarines” aquí se reemplazaron por otro pájaro, el “tordo” facilitando a los lectores meta entender el sentido sexual de las conversaciones entre Ximen Qing y la abuela Wang. Y 蛤蜊 [almejas], usando la técnica “adaptación”, se tradujo como la “ostra”, otro marisco con conchas de valvas también muy común en las mesas occidentales, para referirse a los genitales femeninos. Además, Roca-Ferrer también adoptó las técnicas de “adaptación” y “descripción”, traduciendo “菜肉匾食” como “raviolis con legumbres y carne”, “饺窝窝” como “rollitos a punto de ser rellenos”, “大辣酥” como “vino blanco tibio”. Y a la vez, se añade las informaciones no indicadas en el TO, —“para todos los gustos” y “sobre todo”— realzando el tono de la frase: en el caso de la primera, el valor de dobles sentido se ve potenciado, mientras que en el de la segunda, que realmente tiene poca importancia, el traductor no lo tradujo de forma creativa como lo que hizo anteriormente.

3) 析字双关 (*xīzì shuāngguān, character-dividing puns*)

析字(*xīzì*) puede verse como un recurso retórico, similar a un juego criptográfico, que aprovecha la tradición cultural de que los caracteres chinos tienen origen de jeroglíficos y realiza una transformación gráfica y luego, una consecuencia semántica, a través de separar, desmenuzar, recomponer, añadir o disminuir las estructuras

gráficas, para lograr un efecto más persuasivo y entretenido (Tan, 2002: 50; Cheng, 2017: 34-35). De esta manera, esta figura retórica, destacada por su objetivo de expresar el significado oculto, desde el punto de vista del orador, tiene esencialmente un valor de doble sentido (Feng, 2018: 151).

En *Jin Ping Mei*, “色系子女 (sè xì zǐ nǚ)” y “色丝子女 (sè sī zǐ nǚ)” se describen frecuentemente a las buenas habilidades de las mujeres sobre la relación sexual, los cuales son un ejemplo típico de reanálisis de caracteres chinos. En este caso, 系 (xì, atar) y 丝 (sī, seda) son caracteres intercambiables, que se refieren al radical 纟, y combinando con 色 (sè, color), se forma la palabra 绝 (jué, completo/absoluto). Del mismo modo, el radical 女 (nǚ, mujer/hija) se combina con 子 (zǐ, hijo) para formar el carácter 好 (hǎo, bueno). Así 色系子女/色丝子女 compone la palabra 绝好 (jué/hǎo, perfecto).

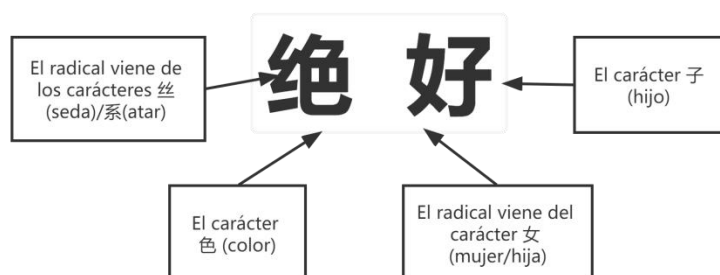


Figura 12: Gráfico de división y elaboración de los caracteres

Para esta figura, las estrategias de traducción adoptadas por los traductores son totalmente diferentes.

Ejemplo 5:

TO: “这雌儿风月如何?”西门道：“这色系子女不可言。”(Vol. 1, p. 45)

TM1: -¿Qué tal el tema con la gallinita?

-Es indescriptible el color de seda de esta niña. (Vol. 1, p. 163)

TM2: - ¿Satisfecho? -**Completamente.** (Vol. 1, p. 152)

Técnicas empleadas: traducción literal + reducción + compensación (TM1); compresión lingüística + equivalente acuñado (TM2)

Ejemplo 6:

TO: “.....比李桂儿风月如何?”西门庆道: “通色丝子女不可言。”(Vol. 2, p. 765)

TM1: -... ¿Cómo son los juegos de brisa y de luna con ella, comparándose con Li Guijie?

-El color de seda de esa niña es indescriptible -respondió Ximen Qing. (Vol. 2, p. 373)

TM2: No hay

Técnicas empleadas: traducción literal + compensación (TM1); reducción (TM2)

Como se muestra en los siguientes ejemplos, Relinque tradujo literalmente de la frase pero sin traducir “子”. Aunque esta traducción no parece tener mucho que ver con el contexto y falta la lógica, desvía la atención del lector hacia la nota a pie de página, donde la traductora dio una explicación desde la perspectiva fonológica, —“«Color de seda de esta niña» (*se si zi nv*) es un juego de palabras compuesto por cuatro sílabas. Al unir las dos a dos, forman dos bisílabas que significan «extraordinariamente buena» (*jue hao*)” (TO1, Vol. 1, p. 163). Esta interpretación es, de hecho, algo insatisfactoria, pues aunque esta figura se asemeja en cierta medida a la figura “calambur” de la retórica occidental, aquí la atención se centra más en la transformación de la estructura de los caracteres chinos, destacando la cultura morfológica propia de China. Roca-Ferrer no se fija en la técnica retórica de la palabra: en el primer ejemplo sólo tradujo semánticamente el significado general, ignorando gran parte de los elementos gramaticales, y en el segundo ejemplo, no recogió este párrafo, realizando una versión reducida del texto original y eliminando las frases relacionadas con esta figura en absoluto.

6.1.2 对偶 (*duì ǒu*, el paralelismo simétrico)

对偶 [*duì'ou*] es “una especie de paralelismo que consiste en usar, en dos frases o versos emparejados, el mismo número de caracteres chinos, con estructuras idénticas y significados similares, opuesto o estrechamente vinculados” y constituye uno de las figuras retóricas más típicas basadas en la cultura de los caracteres chinos²³⁸ y en la estética simétrica y equilibrio que persiguen los chinos (Cheng, 2017:

²³⁸ En comparación con el paralelismo en español, el chino tiene un criterio más exigente. Esto se debe a que “el chino es una lengua monosilábica, casi todas las sílabas tienen un significado, su longitud es más o menos igual, y el tiempo necesario para leerlas también es igual. Además, como el carácter chino

33; Wang, 2011: 303). Se caracteriza por la armoniosa simetría, la belleza de pulcritud, el ritmo vivo y la facilidad de recitación, así como el contenido condensado y concentrado (Wang, 2014: 270). De este modo, se utiliza ampliamente en la poesía *shi*, *ci*, la *qu*, la novela, la prosa e incluso los documentos oficiales chinos, especialmente en 骈文 [*piánwén*, texto paralelo] y las poemas y canciones rítmicas, que se constituye el alma de las mismas (p. 271).

En *Jin Ping Mei*, *dui'ou* es uno de los recursos retóricos más utilizados, como se desprende de títulos de capítulos de la novela. Y entre los textos acerca de la sexualidad, también aparecen un gran número de frases paralelas, ya sea para describir las escenas, o sea en forma de poesías y canciones para resumir o criticar las imágenes sexualmente representadas en el texto anterior.

Ejemplo 7:

TO: 但见，一个不顾纲常贵贱，一个那分上下高低。一个色胆歪邪，管甚丈夫利害；一个淫心荡漾，从他律犯明条。一个气暗眼瞪，好似牛吼柳影；一个言娇语涩，浑如莺啭花间。一个耳畔许雨意云情，一个枕边说山盟海誓。百花园内，翻为快活排场；主母房中，变作行乐世界。(Vol. 1, p.125)

TM1: Y se veía:

Una descuida principios y virtudes, nobleza y villanía; el otro no distingue entre arriba y abajo, elevado o humilde. Una, envilecida por una osada lujuria, no teme la severidad de su esposo; el otro, excitado por un deseo licencioso, sigue vulnerando las normas más puras. Uno respira entrecortado, con los ojos abiertos; parece un toro berreando a la sombra del sauce. La otra, con delicadas palabras y ligero tartamudeo, alborota como oriol entre las flores. Una murmura al oído pensamientos de nube, sentimientos de lluvia; el otro en la almohada formula juramentos sólidos como montañas, profundos como el mar. El jardín de cien flores se transforma en el territorio de la felicidad; la alcoba de la señora, en un mundo donde disfrutar del placer. (Vol. 1, p. 311-312)

TM2: Observad a la pareja:

Ella desprecia la moral y las convenciones sociales
y él no discrimina entre los de arriba y los de abajo.

La mujer, tan audaz como insaciable,
no piensa en la severidad de su marido.

El joven, cediendo a sus ardientes deseos,
ignora que está violando la ley flagrantemente.

Ella, con los ojos muy abiertos,
respira como un buey roncando en el prado.

se caracteriza por su forma cuadrada, cada sílaba ocupa el mismo espacio en el papel, por lo que el chino, ya sea hablado o escrito, es una cuestión de construcción de paralelismo en el sentido más estricto” (Wang, 2011: 304).

Él, con palabras tímidas y gemidos inarticulados,
hace pensar en una oropéndola cantando entre las flores.

Ella murmura en los oídos de su compañero
enseñanzas apasionadas acerca del misterio “de las nubes y de la lluvia”,
mientras él, en la almohada de al lado,
jura serle fiel como los mares y las montañas.

El jardín con sus cien flores

se ha convertido en teatro de todos los placeres.

El aposento de la madre y señora de la casa

es ahora un paraíso de goces. (Vol. 1, p. 276)

Técnicas empleadas: traducción literal + comprensión lingüística + particularización (TM1); traducción literal + adaptación + descripción + amplificación lingüística + particularización (TM2)

Se trata de la escena del capítulo 12 de *Jin Ping Mei* en la que Pan Jinlian tuvo relaciones clandestinas ilícitas con Qintong a espaldas de Ximen Qing. Se utilizó varias *dui'ou* mostrando explícitamente el comportamiento adúltero de los dos, el lugar de coito y el estado de su desprecio y no dar importancia a nada.

En cuanto a la traducción del paralelismo, en general, ambos traductores han tratado de preservar en sus traducciones los rasgos retóricos del texto original, conservando en la medida de lo posible los rasgos sintácticos simétricos de la figura. Roca-Ferrer destacó incluso la simetría de los pasajes del texto mediante la tipografía. Sin embargo, Roca-Ferrer dejó de lado algunas palabras en su traducción, como “**贵贱** [*guìjiàn*, nobleza y humildad]” y “**高低** [*gāodī*, elevado y degradado]” en la primera oración, empleando la técnica de “reducción”. Además, debido a las diferencias entre las tradiciones de la estructura de las frases chinas y occidentales, aun cuando intentaron conservar la mayor simetría estructural posible, es inevitable a veces una cierta comprensión lingüística o una ampliación lingüística con el fin de transmitir el significado del texto original de forma completa. Por ejemplo, al traducir la primera oración, Roca Ferrer añadió “y” en su traducción para indica la yuxtaposición de dos frases, y al traducir “**一个耳畔许雨意云情, 一个枕边说山盟海誓** (Una, al lado de la oreja, prometa el afecto de lluvia y amor de nube; uno, al lado de la almohada, habla juramentos [fieles como] la montaña y promesas [profundas como] el mar)”, añadió también la conjunción “mientras” para que la estructura de frases se ajustara más a la lógica y los hábitos del lector meta, aunque hay una ligera

ruptura de la simetría. Y para la última oración “百花园内，翻为快活排场；主母房中，变作行乐世界 (En el jardín de cien flores, [ellos lo] transforman en el territorio del placer; en la casa de la amo, [ellos la] convierten en el mundo de goces)”, 内 [nèi, en/en el interior de] y 中 [zhōng, en/en el centro de] son preposiciones de lugar. En este caso, traducirlo o no afecta al significado de la frase, por lo tanto, no tradujeron ambos traductores, y se convirtieron el “jardín” y la “casa del amo” en los sujetos de la frase. Por otro lado, considerando la gramática española y evitando la abundancia, cuando Relinque tradujo la frase posterior, no volvió a repetir el verbo “convertir” sino quedar la preposición “en”.

Asimismo, las diferentes culturas sintácticas conducen inevitablemente a diferencias en la colocación de las sintagmas, lo que afecta a la ordenación arreglada y la simetría que requiere la *dui'ou*. Al traducir “一个气暗眼瞪，好似牛吼柳影；一个言娇语涩，浑如莺啭花间。 [Uno, que respira profundamente y abre los ojos desmesuradamente, parece un buey rugiendo hacia a la sombra del sauce; una, que habla las palabras delicadas y emite los gemidos inarticulados, parece una oropéndola gorjeando entre las flores.]”, Relinque no alineó cada sintagma como en el original, y el aspecto más obvio es la colocación de los verbos y la elección de utilizarlo o no en una frase: dividió la primera mitad de la frase original en dos frases, usando dos verbos (“respirar” y “parecer”), mientras que la segunda mitad quedó como una sola con un verbo (“alborotar”). Roca-Ferrer ni siquiera tradujo directamente “好像 [hǎoxiàng, como si/parece]” de la segunda frase, sino que lo sustituyó por “hacer pensar en”. Más interesantes son las opiniones de los dos traductores sobre el género de sujetos de la frase: Relinque consideró que el sujeto de la frase anterior es masculino y el siguiente femenino, mientras que Roca-Ferrer opinó exactamente lo contrario. Esta diferencia se debe principalmente a que en chino “一个 [yīgè, uno/una]” no especifica el género del actor, dejando espacio a los lectores la imaginación, mientras que en español “uno” tiene un cambio de género y número, y necesita ser especificado en la frase, lo que lleva al traductor a tener que particularizar el género al traducir la palabra “uno” o sustituirlo por otras palabras o pronombres, —tales como “el otro”, “la otra” de Relinque y “la mujer”, “el joven” de Roca-Ferrer

en las otras oraciones—, dependiendo del contexto o de la ideología personal. Aunque en español es posible utilizar la forma impersonal cuando no se quieren dar nombres, ésta es claramente contraria a las normas de traducción de los textos que se emplean los traductores en todo este texto, —ni traducirlos tal como están en el original ni preservar el sistema retórico de los mismos. Sin embargo, para esta oración, contextualmente, apoyo más la traducción de Relinque, ya que el sonido de la oropéndola se utiliza más a menudo para describir la voz femenina en la cultura china.

Otro punto a destacar es la flexibilidad con la que Roca-Ferrer reescribió la imaginería de *dui'ou* en su traducción para evitar barreras en la recepción del lector. Tomando la misma oración como ejemplo, tradujo 牛吼柳影 [un buey rugiendo hacia a la sombra del sauce] como “un buey roncando en el prado”. Así que en la primera frase mantuvo la estructura de *dui'ou* y sólo cambió una parte de la imaginería, y a la vez abandonó la estructura y sólo conservó la imaginería, traduciendo el fondo connotativo en la segunda frase, donde no tradujo “好像 [hǎoxiàng, como si/parece]” para mantener el mismo esquema de la frase anterior, y añadió la figura “personificación” indicando “una oropéndola cantando entre las flores”. En este caso, adoptó la técnica “adaptación” para acercar más al lector meta y representar de forma más vívida la concepción estética que la retórica quiere mostrar. Esta técnica, adoptada también al traducir las palabras de otras oraciones, tales como tradujo “快活排场 [territorio del placer]” y “行乐世界 [mundo de goces]” como “teatro de todos los placeres” y “paraíso de goces”, más la “descripción” igualmente utilizada al traducir “雨意云情 [el afecto de lluvia y amor de nube]” como “el misterio de las nubes y de la lluvia”, ambos se adoptan para facilitar el texto al lector a la vez de aumentar el efecto retórico y estético.

Como puede verse, desde la perspectiva de la Retórica cultural, la traducción es un tira y afloja, una lucha entre la conservación por parte del traductor de los valores culturales de la retórica original y la asimilación del sistema retórico de la lengua meta. Esto no significa, sin embargo, que las estrategias empleadas por el traductor en un mismo texto sean siempre las mismas, es decir, “la subjetivación del objeto y la objetivación del sujeto”, sino que “oscila entre dos polos, con el horizonte cognitivo

del traductor, las necesidades de valores, las pretensiones ideológicas y el contexto textual, todo lo cual da lugar a variables en las estrategias de traducción” (Liu & Zhu, 2019: 137).

6.1.3 引用 (yǐnyòng, cita) o 用典 (yòngdiǎn, uso de acontecimientos y referencias)

Esta figura tiene una historia de más de 2.000 años en China, que se remonta al capítulo 寓言 [yùyán, *Declaraciones alegóricas*] de Zhuangzi [《庄子》], en el que se destacó el término “重言 [zhòngyán, palabras fuertes]”, abogando por el uso de las palabras de la autoridad o de los ancianos (Zong & Li, 2015: 135). En realidad, existen innumerables términos asociados a ella, siendo los nombres más comunes “引用 [yinyong]” y “用典 [yongdian]”. Se puede considerar como “una figura de insertar palabras o historias ya hechas, etc., en las propias palabras con el fin de mejorar su efecto expresivo” (Wang, 2011: 424), o una técnica en la que “se alude explícitamente o implícitamente las palabras o acontecimientos de gran alcance en una expresión para lograr un propósito retórico” (Yuan, 2017: 154) es decir, potenciar la narración, aumentar la fuerza del argumento, aumentar el impacto artístico y etc.

El uso de los cánones clásicos y expresiones hechas también son muy comunes y antiguas en español, y los términos que más se acercan al chino en la retórica occidental es “*exempla* (ejemplos)” que se considera como las “pruebas artificiales en la *argumentatio*”, o las “menciones o exposiciones de hechos sucedidos, de hechos ni verdaderos ni verosímiles o de hechos verosímiles”, que se refieren respectivamente a los ejemplos históricos, los proporcionados por la ficción literaria y los equivalentes al argumento como tipo narrativo (Cheng, 2017: 31), así como la “alusión”, que se define como “evocación de alguien o algo no mencionados por medio de una referencia cultural, histórica, mitológica” (DRAE)²³⁹. Sin embargo, en el contexto de la retórica china, comparando que la “alusión” conlleva un sentido de no indicar los objetos directamente, el alcance de que esta figura china abarca va mucho más allá,

²³⁹ Recuperado de <https://dle.rae.es/alusi%C3%B3n> [Consulta: 4/11/2022].

que se puede dejar claro de dónde vienen las palabras citadas o se puede hacer implícitamente una alusión (Chen, 2008). Además, las fuentes principales de la figura *yinyong/ yongdian* tampoco son tan amplias como las descritas de “*exempla*” en Occidente, ya que se limitan a “los personajes y hechos históricos” y “frases consagradas procedentes de los cánones clásicos” (Cheng, 2017: 31).

Sea como sea, es evidente que, desde cualquier perspectiva, tanto en China como en Occidente, *yinyong* o *yongdian* se utilizan para ilustrar rasgos históricos y la identidad cultural de la forma más directa. Entonces, cómo y si el traductor puede transmitir con precisión esta característica cultural y lograr el efecto retórico será el objetivo de nuestro estudio.

En *Jin Ping Mei*, Lanling Xiaoxiaosheng recurrió a un abanico de alusiones literarias, mitos y pseudohistorias de personajes para describir escenas de sexualidad, creando un ámbito poético mientras hace avanzar la trama. Por ejemplo, en el capítulo 37, donde Ximen Qing mantuvo a la mujer de su empleado, Wang la sexta como amante, y realizó una intensa actividad sexual con ella, el autor utilizó las escenas de guerra como metáfora de la intensidad de sus contactos sexuales, con numerosas referencias a personajes literarios, históricos y mitológicos para describir su inmoral e inseparable relación amorosa. A continuación, echemos un vistazo a los personajes mencionados en el siguiente pasaje.

Ejemplo 8:

TO: 一来一往，禄山会和太真妃；一撞一冲，君瑞追陪崔氏女。左右迎凑，天河织女遇牛郎；上下盘旋，仙洞娇姿逢阮肇。枪来牌架，崔郎相共薛琼琼；炮打刀迎，双渐进连苏小小。一个莺声啁啾，犹如武则天遇敖曹；一个燕喘吁吁，好似审在逢吕雉。(Vol. 1, p. 441)

TM1: Uno avanza, la otra retrocede, como el encuentro entre **Lushan** y **la concubina Taizhen**; un golpe, una embestia y **Junrui** hace compañía a **la dama Cui**; a izquierda y derecha se reciben uno al otro, y en el río de Plata **la Tejedora** se encuentra con el **Boyero**; arriba y abajo, se enredan y se envuelven, y **la inmortal de la gruta** se cita con **Ruan Zhao**. Lleva la espada y se alza el escudo, y el **caballero Cui** se reúne con **Xue Qiongqiong**; el cañón golpea, la hoja penetra y **Shuang Jian** se enreda con **Su Xiaoxiao**; un gorjeo de oropéndola que parece el encuentro entre **Wu Zetian** y **Aocao**; un trino de golondrina, como cuando **Shen** vio a **Lü Zhi**. (Vol. 1, p. 874-877)

TM2: No hay

Técnicas empleadas: traducción literal + reducción + préstamo + compensación (TM1); reducción (TM2)

Lushan (禄山, An Lushuan [安禄山]) fue un general militar que inició la Rebelión de An Lushan durante el reinado del emperador Xuanzong de la dinastía Tang (712-756), y se rumorea que mantuvo una relación carnal con Yang Yuhuan (杨玉环, cuyo nombre taoísta es Taizhen [太真]), la concubina del emperador Xuanzong (玄宗, 685-762), bajo una relación de madrina e hijo; Junrui (君瑞, Zhang Junrui [张君瑞]) y la hija de la familia Cui (崔氏女, Cui Yingying [崔莺莺]) son los protagonistas de *Historia de ala oeste*, en la que los dos rompieron los grilletes de los rituales feudales en búsqueda del verdadero amor y la felicidad, y finalmente se convierten en pareja y obtuvieron un matrimonio feliz; la hada-tejedora (织女, *zhīnǚ*) y el pastor de bueyes (牛郎, *niúláng*) son personajes de una famosa mitología china antigua. Según la leyenda, la Tejedora bajó a la tierra del Cielo, se enamoró de un pastor y se casó con él, pero esto enfureció al Emperador del Cielo, que los separó y sólo les permitió reunirse una vez al año en el Puente de las Urracas, el séptimo día del julio del calendario lunar, y finalmente se convirtieron en Vega y Altair; Ruan Zhao (阮肇) es un personaje de *You Ming Lu* (幽冥录, *Registro del inframundo*), quien encontró por casualidad a una inmortal en la montaña Tiantai y fue invitado a su casa. En el mundo de las maravillas, los dos hicieron el amor y pasan juntos días y noches; el caballero (崔郎, Cui Huaibao) tenía un amor secreto con Xue Qionggiong (薛琼琼), —una tocadora del instrumento *zheng* en la corte de la dinastía Tang—, y se fugaron desafiando las normas dinásticas. Tras ser capturados, se casaron después de que Yang Yuhuan pidiera clemencia para ellos; Shuang Jian (双渐) es un personaje de la historia literaria, en la que estaba enamorado de la prostituta Su Xiaoxiao (苏小小). Tras enterarse de que Xiaoxiao está a punto de casarse con un comerciante mayor a instancias de su madre la encontró y contrajo matrimonio con ella; en las pseudohistorias y folclore literario, Aocao (敖曹, Xue Aocao) era el amante de la emperatriz Wu Zetian (武则天), y entre Shen (审, Shen Yiji) y Lü Zhi (吕雉, reina de dinastía Han y esposa de Liu Bang), existía los rumores de romance. Así, es evidente que al seleccionar estos personajes, el autor ha prestado atención no sólo a los enredos sexuales entre cada pareja, sino también a sus actitudes rebeldes y sexualmente

liberadas hacia el amor, o los placeres carnales, sin tener en cuenta la ética, la moralidad, los costumbres o los reglamentos²⁴⁰. Con estas experiencias y episodios, se sugirió la acción sexual y la relación poco ética y moral de entre Ximen Qing y Wang la sexta. De esta manera, *Yinyong* o *yongdian* acerca los fenómenos culturales chinos al lector de forma directa, y la extensa enumeración que hace el autor de personajes de historias silvestres o cuentos populares en el texto crea una sensación de identificación con los puntos de vista y las emociones del autor. Además, esta figura hace que el texto sea eufemístico y retorcido, en línea con las sutiles expresiones de las obras chinas, aportando una estética china única.

En cuanto a las traducciones de estos personajes, Relinque principalmente adoptó las técnicas de “la traducción literal” y “préstamo naturalizado”, menos “仙洞娇姿 (*xiāndòng jiāozī*, la chica hermosa de la gruta inmortal)”, donde se sustituyó “娇姿 (la chica hermosa)” por “la inmortal” omitiendo la apariencia bella del hada. Por otra parte, la traductora ha incluido notas a pie de página sobre las historias que se esconden detrás de estos personajes, incluso las que ya han aparecido en los textos anteriores, con el motivo de compensar los elementos culturales que en el texto traducido no se pueden explicar o detallar por la propia traductora ni comprender por el lector meta de TO. No obstante, al explicar estas alusiones, también es importante ser preciso, por ejemplo, cuando Relinque presentó a An Lushan, mencionó que el hombre era “un general de origen coreano del emperador Xuanzong” (TM1, Vol. 1. p.876-877), pero en realidad, An viene del Reino Kang de Regiones del Oeste (西域, *Xīyù*), mientras que los territorios que pertenece a Corea, que desde la antigüedad, estaban en el este de China y Península de Corea. La percepción inadecuada de los puntos culturales por parte del traductor afectará sin duda a la percepción del lector y causará confusión. De este modo, la traducción de los acontecimientos históricos es sin duda un gran reto para el traductor, que le requiere comprender la cultura que hay detrás de las historias y los nombres, y ser capaz de transmitirlos con precisión a los

²⁴⁰ Además de la inmoralidad de las relaciones extramatrimoniales, en la antigua China, los hombres y las mujeres se casaban según las órdenes de sus padres y las palabras de sus casamenteros, por lo que cualquier matrimonio que vaya en contra de los deseos de sus padres, o incluso amor que produzca la fuga, va en contra de los ritos ancestrales y los códigos morales.

lectores del texto meta. En el TO2, se han eliminado todas las frases sobre alusiones. El traductor se saltó lo que había en nuestro ejemplo y sólo tradujo el resto del texto de la relación sexual. Esta debería haber sido la intención del autor, porque está en consonancia con la elección estratégica habitual de traducción del traductor, —para facilitar la lectura del lector meta y evitar influir la experiencia de la lectura, hizo una traducción selectiva de los elementos culturales y abandonarlos que sean complicados o no le parezcan importantes para transmitir el significado del todo el párrafo.

Si los nombres de las personas pueden asociarse directamente con las historias clásicas chinas, las referencias directas a las obras literarias enriquecen aún más la imaginación del lector, sobre todo la cita directa sin atribución en el texto, por un lado, rinde homenaje a las obras literarias clásicas, y genera una intertextualidad entre los textos, —en general, los textos que crean la intertextualidad en las obras literarias en su mayoría son las referencias descriptivas (descripciones psicológicas, ambientales...) y se usan para construir su propia narración (véase el siguiente ejemplo). Y por otro lado, aumenta la poesía y la belleza literaria. Pero al mismo tiempo, esto también requiere que el traductor le dedique más atención.

Ejemplo 9:

TO: 待月西厢下，迎风户半开。拂墙花影动，疑是玉人来。(Vol. 2, p. 1146)

TM1:

Espera la luna bajo el ala oeste,
recibe a la brisa, la puerta abierta a medias.
Separadas por el muro se mueven las sombras de las flores,
me pregunto si es el hombre de jade quien se acerca. (Vol. 2, p. 1180)

TM2:

De pie bajo la luna, esperaba...
De pronto, sopló el viento y abrió la puerta
y, en los muros, se agitaron las sombras de las flores.
Pensó que su precioso amante había llegado. (Vol. 2, p. 598)

Técnicas empleadas: traducción literal + modulación + compensación (TM1); traducción literal + amplificación + reducción + descripción + modulación (TM2)

Este poema que aparece en el capítulo 82 de *Jin Ping Mei* procede de *莺莺传* [*yīngyīng zhuàn*, *Legionario de Yingying*], de Yuan Zhen (元稹, 779-831), de la

dinastía Tang, y también se utilizó en el drama misceláneo de Wang Shifu (王实甫, 1260-1336), *Historia del ala oeste* (libro tercero, acto segundo) (TO, Vol. 2, p. 1146). El poema se sitúa en un contexto en el que Zhang Junrui (también llamado Zhang Sheng) y Cui Yingying tenían un secreto amor, y los dos intercambiaron sentimientos a través de cartas. Ésta era una respuesta de Cui a Zhang, pidiéndole que se reuniera con ella por la noche bajo la luna. La carta fue entregada por Hongniang, la criada de Cui, y la misma noche, Zhang acudió al jardín para tener una cita secreta con ella.

Este poema la Lanling Xiaoxiaosheng utilizó de forma muy inteligente. Tras la muerte de Ximen Qing, Pan Jinlian mantuvo una relación amorosa secreta con su yerno, Chen Jingji. Una noche, ordenó a su sirviente Chunmei que pidiera a Chen que viniera, y Chen agitó el árbol como señal, tal y como había prometido. Cuando la mujer vio la sombra de que se mecían las flores y hojas, sabía que Chen había llegado. Se puede ver que el autor utilizó el poema para comparar a Pan Jinlian con Cui Yingying, a Chen Jingji con Zhang Junrui y a Chunmei con Hongniang, poetizando toda la escena de relación amorosa a escondidas. Es decir, aquí el autor creó escenarios y situaciones similares en sus propias novelas y utilizó el poema clásico para describir la trama de la novela, reflejando el sentido poético y artístico de la poesía clásica con el contenido del texto, recreando las alusiones de forma romántica, creando una estrategia retórica que subraya las emociones de los personajes y profundiza la concepción artística y el sabor de la novela.

Ambos traductores adoptan la técnica principalmente de “traducción literal” en la traducción del poema, especialmente Relinque. En cuanto a su traducción, la traductora ha manejado bien los detalles, al traducir “疑是玉人来 (se sospecha que ha llegado el hombre de jade)”, cambió el punto de vista impersonal al de la primera persona, —“me pregunto”—, haciendo que todo el verso se parezca más a un relato autobiográfico del estado de ánimo de Pan Jinlian, así que el lector meta se ve inmediatamente transportado a la situación del poema, y se le hace empatizar con la ansiosa espera de Pan Jinlian. Además, ella concluyó con una nota a pie de página en la que se indicó que el poema procedía de la *Historia del ala oeste*, la cual es una explicación del la figura *yinyong/yongdian*, que permite al lector meta apreciar la

profundidad de la cultura poética china mientras lee.

La traducción de Roca-Ferrer de este poema también utiliza algunos trucos para crear un ambiente romántico y poético, como el uso evocador de puntos suspensivos después de “esperaba”. Además, se añadió “de pronto”, que no se encuentra en el original, en la segunda mitad del primer verso. Este giro brusco despertará la curiosidad del lector, así que el lector se siente atraído por el traductor para explorar más y profundizar en el desarrollo de la historia. Sin embargo, por desgracia, el traductor sólo tradujo la palabra “半开 (*bànkāi*, medio abierto)” como “abierto”, lo que de hecho socavó el sentido estético de la cultura china, en la que ser sutil, medio oculto y no del todo expuesto es un tipo de belleza, una especie de belleza brumosa. Y al traducir el último verso, en comparación que Relinque tradujo “玉人 (*yùrén*, persona de jade)” directamente a “hombre de jade”, describió su significado traduciéndose como “precioso amante”. Y en esta traducción, aplicó el punto de vista de la tercera persona, contando la historia desde un tercero. Sin embargo, el traductor no parece haberse dado cuenta de que se trata de un uso de *yinyong/yongdian*.

6.1.4 比喻 (*bǐyù*, tropos)

Antes de empezar a estudiar la traducción de *biyu*, debemos hacer un breve repaso de sus significados chino y occidental.

En el subtítulo, hemos traducido “比喻” como “tropos”, lo cual es, de hecho, una traducción inexacta, aunque ambos son muy similares por sus definiciones, —en chino, *biyu* se define como “aprovechar y hacer uso de las similitudes entre dos o más cosas diferentes sobre la base de la asociación mental, y utilizar una de ellas para mostrar, explicar y representar las cosas relacionadas” (Wang, 2014: 390), o “un método retórico para describir o explicar algo utilizando cosas con similitudes como referencias entre sí y organizándolas al mismo tiempo en una frase u oración para cumplir una determinada tarea comunicativa” (Chen, 2014: 189); y en español, el tropo se refiere a “empleo de una palabra en sentido distinto del que propiamente le corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”

(DRAE)²⁴¹—, no obstante, las clasificaciones son diferentes: en la Retórica china, *biyu*, que está formada por “本体 (*běntǐ*, sujeto)”, “喻体 (*yùtǐ*, referencia)”, “喻词 (*yùcí*, indicador de semejanza)”, “喻解 (*yùjiě*, la explicación después de la referencia)”²⁴², se divide principalmente en “明喻 (*míngyù*, símil)”, “暗喻 (*ànyù*, metáfora)” y “借喻 (*jièyù*, metonimia)²⁴³” (Wang, 2014: 390; Chen, 2014: 190), mientras que en la española, esta figura tiene una cobertura mucho más amplia, —además de las más comunes, como metáfora, metonimia, alegoría, incluye abusión, adínaton, antonomasia, auxesis, catacrexis, hipálage, hiperbole, hiperoje, metagoge, metalepsis, silepsis, sinécdoque, sinestesia, traslación, trasnominación (Fernández, 2018)²⁴⁴—, por poner más énfasis en el “sentido traslaticio” y “desplazamiento semántico”, y por otro lado, el “símil” no pertenece a tropos sino a las figuras de pensamiento (*Ibid.*).

Aunque esta figura en China y en Occidente no son exactamente equivalentes, es indiscutible que su función retórica se basa en la cultura, puesto que su generación está insertada en el conocimiento de la cultura y para su interpretación y recepción también necesita experimentar un proceso con intervención cultural y social. La vida de *biyu* en China radica en las similitudes o semejanzas entre dos cosas que son esencialmente diferentes. Es decir, no siempre es posible una relación figurada entre dos cosas cualquiera, porque la formación de esta figura al fin y al cabo recibe condicionantes culturales y psicológicos, —por ejemplo, en la cultura tradicional china, el dragón es un símbolo de poder, nobleza y honor, por lo que se compara al

²⁴¹ Recuperado de <https://dle.rae.es/tropo> [Consulta: 09/11/2022].

²⁴² Por ejemplo, 我的父亲像山, 让我感到可靠。 [Mi padre es como una montaña y me hace sentir confiable.] En este caso, “mi padre” es el sujeto, “como” es el indicador, “una montaña” es la referencia y “me hace sentir confiable” es la explicación posterior. Pero a veces se pueden omitir el sujeto, el indicador y la explicación.

²⁴³ En la Retórica china, la diferencia entre 明喻 [*míngyù*, símil] y 暗喻 [*ànyù*, metáfora] radica en los indicadores de semejanza, que los de la primera suelen ser “如 [*rú*, parecer]”, “似 [*sì*, parecer]”, “像 [*xiàng*, parecer]”, “似的 [*shì de*, como]”, “一样 [*yī yàng*, igual como], mientras que los de la segunda suelen ser “是 [*shì*, ser]”, “变成 [*biàn chéng*, convertirse en]” y etc. Y la 借喻 (*jièyù*, metonimia) es un tipo de *biyu* en la que no se aparece el sujeto sino que se sustituye directamente por la referencia (Wang, 2011: 267).

²⁴⁴ Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-practico-de-figuras-retoricas-y-terminos-afines-924-724/> [Consulta: 09/11/2022]. Además, cabe destacar que en la Retórica china, también existe algunas de estas figuras, tales como sinécdoque [借代, *jièdài*], catacrexis [指代, *zhǐdài*], sinestesia [通感, *tōnggǎn*], hipépole [夸张, *kuāzhāng*], pero ellos no pertenecen al ámbito de *biyu* china.

emperador con el “dragón real”. Sin embargo, el dragón es la encarnación de malicia en Occidente—, de este modo, *biyu*, —tanto una forma de pensar como de conocer—, conlleva una distintiva tinta cultural, regional y nacional (Wang, 2011: 269; Chen, 2014: 194). Y desde la perspectiva retórica cultural, la característica cultural de esta figura también es muy significativa para la construcción de la comunicación, especialmente de la metáfora²⁴⁵. Por lo tanto, cuando traducimos *biyu* de chino al español, desde un punto de vista semiótico, el traductor debe reforzar su conciencia retórica, —que es una retórica con matices culturales chinos—, y la descodifica desde el aspecto de las características culturales chinas.

La *biyu*, sobre todo la metáfora, es la figura más común en los textos relacionados con la sexualidad en *Jin Ping Mei*. Estas metáforas, con su personalidad cultural y sus características chinas, cuenta con la función retórica de expresión eufemística, búsqueda estética y dar forma a las cosas con las imágenes vívidas.

En primer lugar, el concepto metafórico de la sexualidad como guerra se utiliza a lo largo de toda la novela. El autor proyectó las características de la guerra sobre la sexualidad, creando numerosas expresiones metafóricas que utilizan la guerra como campo semántico, —la sexualidad entre hombres y mujeres es una batalla entre dos comandantes, la cama es el campo de batalla, los órganos sexuales de hombres y mujeres son las armas, con las que luchan por ganar en esta batalla y lo que ambos retiran las tropas exhaustos significa el final de la sexualidad—, así que “este modelo retórico de entender y experimentar la sexualidad a través de la guerra tiene propiedades tanto cognitivas como estéticas” (Feng & Zhao, 2020: 18).

Ejemplo 10:

TO: 男儿忿怒，挺身连刺黑缨枪；女帅生嗔，拍胯着摇追命剑。[...]初战时，知枪乱刺，刺剑微迎；次后来，双炮齐攻，膀牌夹凑。男儿气急，使枪只去扎心窝；女帅心慌，开口要来吞脑袋。一个使双炮的，往来攻打内裆兵；一个轮膀牌的，上下夹迎脐下将。一个金鸡独立，高跷玉腿弄精神；一个枯树盘根，倒入翎花来刺牝。战良久，朦朧星眼，但动些儿麻上来；斗多时，款摆纤腰，再战百愁挨不去。散毛洞主倒上桥，放水去淹军；乌甲将军虚点枪，侧身逃命走。脐膏落马，须臾蹂踏肉为泥；温紧妆呆，顷刻跌翻深涧底。大披挂，七零八落，犹如急雨打残花；锦套头，力尽筋输，恰似猛风飘败叶。硫磺元帅，盔歪甲散走无门；银甲将军，守住老营还要命。(Vol. 1,

²⁴⁵ Vid. *Supra*. 3.3.2.

p. 441)

TM1: El guerrero enfurecido se abalanza blandiendo su alabarda adornada con dos borlas negras; la comandante en jefe, encolerizada, cimbreo sus caderas empuñando su espada, señora de la muerte. [...] Al principio del combate, la lanza pincha sin concierto, y la espada afilada sale a su encuentro. Tras ese primer ataque, ambos cañones disparan al tiempo y chocan entre sí. Ansioso, el soldado, blandiendo su lanza, pretende hincarla hasta el fondo del corazón; turbada, la comandante, abre su boca para intentar engullirlo todo, hasta la cabeza. Uno, con dos balines, se abalanza para derrotar a los soldados de la entrepierna; la otra con dos escudos laterales, se defiende arriba y abajo con el general Bajo el Ombligo al frente. Uno, **gallo de oro de una pata**, alza su pierna de jade para lanzarse con todo su vigor; el otro, **árbol seco que extiende sus raíces**, quiere penetrar en la vagina como flecha invertida. La batalla se alarga, y sus ojos se anublan, mas²⁴⁶ al menor movimiento siente una nueva excitación. La lucha se prolonga, retuerce su cintura fina, incapaz de soportar cien batallas más. El señor de la Gruta del Vello Ralo eleva el puente y suelta las aguas para que ahoguen al ejército. El general de la Armadura de Cuervo, pincha con su lanza en vano, da la vuelta y corre para salvar la vida. Pomada de Ombligo desmonta, pisoteando en un instante la carne hasta reducirla a barro; cálida y tierna, ella finge aturdimiento y en un momento se hunde en una profunda sima. El de la poderosa armadura, roto en siete trozos y ocho pedazos, **parece la flor herida por una violenta lluvia**. La cubierta de brocado ha agotado su fuerza, sus músculos están postrados, **como hojas derrotadas por el furioso huracán**. El mariscal del Azufre, con la armadura rota, no encuentra por donde huir; el general del Casco de Plata, cerca del campamento, insiste en robarle la vida. (Vol. 1, p. 874-878)

TM2: El héroe no se arredra y hunde con furia su lanza una y otra vez allí donde la esperan, mientras el corazón de la heroína palpita locamente.

La guerrera muerde como si quisiera devorar a su atacante,

pero él saca su par de culebrinas y las dispara apuntando a las calzas de su enemigo que levanta su escudo para protegerse del enloquecido asalto.

El Generalísimo ha tomado posiciones debajo del ombligo de las fuerzas contrarias.

El uno imita un **gallo de oro y se sostiene sobre una pata**,

mientras levanta la otra, amenazador,

y el otro, **como un árbol sin hojas pero con raíces que se extienden en todas las direcciones**,

se yergue desafiando al adversario.

Cuando llevan un rato luchando, el brillo de sus ojos empieza a enturbiarse

y el más leve movimiento los lleva a estremecerse.

Sus miembros temblorosos, sin embargo, se niegan a renunciar al combate

y sus armas chocan otras cien veces, incapaces de separarse.

Es entonces cuando, plantándose en mitad del puente,

la Matrona de la Gruta Pilosa hace aguas para detener al invasor.

Por un momento el General de la Armadura Ala de Cuervo parece querer contraatacar,

pero se da la vuelta y trata de huir.

El guardián del ombligo se va al fin descabalgado y tumbado en el polvo,

mientras Don Tieso Caliente hace locuras y se sumerge en las profundidades del abismo.

La cota de malla se desintegra como las flores mustias cuando arrecia la tormenta

y la cabeza del capuchón de seda acaba por ceder como las hojas caídas que el viento barre.

El General del Anillo Sulfúreo, torcida la cresta, no sabe dónde refugiarse,

²⁴⁶ Aquí es un error ortográfico, como en la traducción “más” no se acentúa, no lo hemos corregido.

mientras el Príncipe de Plata permanece firme en su campamento

y jura que sólo la muerte podrá con él.

Un negro nubarrón cubre los cielos

y los combatientes, vencidos, quedan tumbados en el campo de batalla. (Vol. 1, p. 716-717)

Técnicas empleadas: traducción literal + adaptación + amplificación + reducción + generalización (TM1); traducción literal + adaptación + amplificación + reducción + generalización + creación discursiva + modulación (TM2)

Se trata de una típica representación sexual en la que se metaforiza la sexualidad como la guerra. Para profundizar este concepto, se personifica el sistema genital como “男儿 [nánér, el hombre]”, “女帅 [nǚshuài, la comandante]”, “内裆兵 [nèidāng bīng, la soldada de la entrepierna]”, “脐下将 [qí xià jiàng, el general bajo el ombligo]”, “散毛洞主[sàn máo dòngzhǔ, propietario/a de gruta greñudo/a]”, “乌甲将军[wūjiǎ jiāngjūn, el general con armadura negra]”, “硫磺元帅 [liúhuáng yuán shuài, el general de azufre]”, “银甲将军 [yín jiǎ jiāngjūn, el general con armadura de plata]²⁴⁷”; los concretos órganos sexuales se nombran con términos de armas, tales como “枪 [qiāng, lanza]”, “剑 [jiàn, espada]”, “炮 [pào, cañón]”, “盾牌 [bǎng pái, escudo]”, así como con las otras partes del cuerpo, como 心窝 [xīn wō, fondo de corazón], 口 [kǒu, boca], 脑袋[nǎo dài, cabeza]²⁴⁸; la posición sexual también se representa metafóricamente mediante dos imágenes vívidas, —“金鸡独立 [jīnjī dú lì, el gallo de oro se levanta con una pata]”, “枯树盘根 [kūshù pán gēn, un árbol marchito queda con las raíces cruzadas]”—; y se utiliza el símil para retratar la intensidad de la guerra, —“犹如急雨打残花 [yóurú jíyǔ dǎ cánhuā, como la lluvia

²⁴⁷ Cabe señalar que los nombres son bastante creativos y retóricos. Aparte de los antecedentes contextuales, es muy posible saber sólo por los nombres a quién corresponden. Por ejemplo, 脐下将 [el general bajo el ombligo], 硫磺元帅 [el general de azufre], 银甲将军 [el general con armadura plata], todos se refieren a Ximen Qing y el origen de estos nombres no puede ser ajeno a los juguetes sexuales que llevaba: “el general bajo el ombligo” procede de 封脐膏 [fēng qí gāo, ungüento para el ombligo], que es un afrodisíaco que utiliza el hombre, “el general de azufre” viene de 硫磺圈 [liúhuáng quān, anillo de azufre] que es un anillo que se usa en el glande, y “el general con armadura plata” viene de 银托子 [yín tuōzi, soporte de la plata], del que se sirve para hacer erecto y extender la base del miembro masculino (véase TOc, vol.1, p. 459) (Xu, 2021: 433).

²⁴⁸ En este caso, 枪 [lanza] hace alusión a pene, 剑 [espada] a clítoris, 双炮 [dos cañones] a testículos, 心窝 [fondo de corazón] a vagina, 盾牌 [escudo] y 口 [boca], a la vulva y 脑袋 [cabeza] al glande.

torrencial batía las flores rotas]”, “恰似猛风飘败叶 [qià sì měng fēng piāo bài yè, como el viento violento soplabla las hojas caídas]”. Además de la abundancia en el texto de verbos relacionados con la guerra, como 刺 [cì, apuñalar], 攻 [gōng, atacar], 攻打 [gōng dǎ, atacar], 扎 [zhā, atar], 轮 [lún, blandir], 迎 [yíng, enfrentar], 斗 [dòu, luchar], 逃 [táo, escapar], 跌 [diē, caerse], 走 [zǒu, caminar], 守 [shǒu, vigilar] y etc., la “batalla” sexual entre el/la conquistador/a y el/la conquistado/a cobra vida en términos concretos, lo que permite al lector sumergirse en la ansiedad y la intensidad de este trato carnal.

En general, ambos traductores han hecho un buen trabajo para reproducir la escena retórica de la metáfora sexual del TO. Aunque muchos elementos tienen atributos culturales específicos, los traductores han intentado superar esta barrera extralingüística adoptando distintas técnicas de la traducción.

En el TM1, se adoptó principalmente la “traducción literal”, sin embargo, en la traducción de palabras sueltas y las escenas bélicas, con las otras técnicas, la traductora ha realzado a propósito la expresión metafórica: cuando tradujo “男儿”, en lugar de traducirlo directamente como “el hombre”, utilizó una palabra perteneciente a la guerra creando una equivalencia efímera para recalcar la afinidad de la sexualidad con la guerra; igualmente, al traducir “追命剑 [espada ‘atrapa-vida’], le puso género a la espada, añadiendo esta vez “mujer” para resaltar aún más el valor de la mariscala en el campo de batalla de la sexualidad; al traducir “开口要来吞脑袋 [abrir la boca para tragar la cabeza]”, tradujo como “abre su boca para intentar engullirlo todo, hasta la cabeza”. Es decir, a través de añadir unas informaciones, el proceso sexual se hace más concreta y evocadora; Lo mismo también ocurre al traducir “散毛洞主 [propietario/a de gruta greñudo/a]²⁴⁹” y “温紧 [wēnjǐn, cálido y apretado]”. Sobre el término primero, la traductora agregó “el señor” en la traducción para destacar el sexo

²⁴⁹ Según el contexto y la estructura del organismo humano, a mi modo de ver, esta descripción se puede aplicar tanto para los órganos sexuales masculinos como para los femeninos, ya que tanto los hombres como las mujeres tienen vello, —“毛 [máo, pelo]”—, en la parte pudenda y durante las relaciones sexuales salen fluidos o secreciones, —“水 [shuǐ, agua]”— de uretra o vagina, —“洞 [dòng, agujero]”. Sin embargo, los diferentes géneros en la traducción dependen de la cognición de los traductores: Relinque consideró que se refería a la zona genital masculina, mientras que para Roca Ferrer era un órgano sexual femenino.

masculino. Y en cuanto a la posterior, en el TO, el autor utilizó dos adjetivos para describir eufemísticamente la vagina. Para subrayar esta metáfora, la traductora ha añadido el pronombre “ella” como sujeto. Pero a veces, también se ha debilitado la naturaleza metafórica de algunas palabras: no se tradujo “膀牌” de la frase “双炮齐攻，膀牌夹凑 [ambos cañones se atacan y los escudos sujetan chocando contra ellos]” disimulando la omisión de la parte sexual femenina²⁵⁰; y sobre la traducción de 枯树盘根, hizo la traducción de una manera más general —“árbol seco que extiende sus raíces”. Y en la cultura sexual china, es esta posición en la que las piernas de la mujer se envuelven y enroscan en la cintura del hombre, como si las raíces del árbol estuvieran entrelazadas. Este uso de “generalización” reduce en cierta medida la calidad retórica de la traducción

En el TM2, el traductor adoptó principalmente la “traducción literal” y la “adaptación” a la traducción de las armas que expresan metafóricamente los órganos sexuales, al igual que lo que hizo Relinque. Además, la traducción de los elementos culturales que aparecen en la guerra sexual también se realizó de forma muy parecida, por ejemplo, la traducción de 男儿” como “héroe” y la traducción de varios nombres con énfasis en el sexo, — “脐膏 [qí gāo, ungüento de ombligo]” como “El guardián del ombligo” y “温紧” como “Don Tieso Caliente”; 散毛洞主” como “la Matrona de la Gruta Pilosa”; “乌甲将军” como “el General de la Armadura Ala de Cuervo”. Sobre todo para el último, el traductor tradujo caprichosamente “乌 [wū, negro]” como “ala de cuervo”, sustituyendo el adjetivo cromático por un animal del mismo color, y así aumentó la calidad artística y literaria del texto traducido. Y la técnica “creación discursiva” adoptada realizó efectos retóricos y ampliando la imaginación de los lectores del texto traducido. Sin embargo, la comprensión que tenga el traductor de la cultura de las palabras influirá en el juicio sobre la traducción. Tomemos el ejemplo de “温紧”, un adjetivo muy utilizado en la literatura china para

²⁵⁰ En realidad, no todas las reducciones afectan al efecto retórico de la metáfora. Por ejemplo, en la traducción de “金鸡独立”, Relinque no tradujo el verbo “立 [lì, ponerse de pie]” empleando una “compresión lingüística”, pero como hay suficiente descripción de la acción sexual en el siguiente texto, la frase “gallo de oro con una pata” también pinta bien la imagen retórica, permitiendo al lector del TM hacer las mismas asociaciones que el lector del TO.

describir los genitales femeninos. Esto también se aparece en el capítulo 4 de *Jin Ping Mei*²⁵¹, donde hay un poema que se describe las partes bajas del cuerpo femenino, cuyos dos primeros caracteres del primer verso son esta misma palabra. Pero el traductor identificó su sexo como masculino en la traducción.

Lo singular, desde la otra perspectiva, es que debido al método de traducción utilizado, —la traducción indirecta—, algunos elementos culturales metafóricos sólo se traducen parcialmente, —tales como “黑纓枪 [lanza con borlas negras]”—, y muchas frases que describen la guerra se han omitido, —ignorando traducir “女帅生嗔，拍胯着摇追命剑。[...]初战时，知枪乱刺，刺剑微迎；次后来，双炮齐攻，膀牌夹凑。男儿气急，使枪只去扎心窝—”, y esta supresión afectará sin duda a la integridad de la retórica y a su eficacia. En contraste con la traducción palabra por palabra de Relinque, Roca-Ferrer adopta más claramente una traducción resumida, —desde palabras concretas hasta frases completas—, lo que da lugar a que muchas palabras con connotaciones metafóricas se ignoran o no se traduzcan por separado, sino que se integren en la descripción de la situación del campo de batalla, generalizando el conjunto de la batalla: en el TM2, “脑袋 [cabeza]”, una parte específica se sustituyó por una palabra más general, el “atacante”; tradujo “往来攻打内裆兵 [atacó a los soldados de la entrepierna pasando y volviendo]” como “las dispara apuntando a las calzas de su enemigo” cambiando la estructura de la frase; sobre la traducción de “一个轮膀牌的，上下夹迎脐下将 [Uno que balanceó el escudo, arriba y abajo, se encontró sujetando al General bajo el Ombligo]”, entre las dos frases, añadió las razones de ataque, —“para protegerse del enloquecido asalto”—, y luego, se hizo una línea separada y un cambio de punto de vista —“El Generalísimo ha tomado posiciones debajo del ombligo de las fuerzas contrarias”—, pasando de “uno que balanceó el escudo” al “General de entrepiernas”.

En general, aunque ambos traductores tienen distinta cognición, no anotaban la mayoría de las expresiones metafóricas, e incluso hay unos cortes en el TM2, no afecta la integridad metafórica para la guerra sexual, y a la vez, se crea una oportunidad para estimular la imaginación estética del lector meta, y bajo el contexto

²⁵¹ Véase Vol. 1, p. 74 del TO.

no es difícil comprender el significado específico. Esto se debe a que la metáfora “la sexualidad es la guerra” es una imagen retórica cultural compartida por China y Occidente, y esta imagen cultural también tiene un sistema de valores similar o alguna conexión común en el sistema cultural receptor, por lo que puede penetrar fácilmente en la cultura de la lengua traducida y ser comprendida por los lectores meta. Así pues, está claro que el estudio de la traducción desde la Retórica cultural se centra no sólo en las diferencias entre culturas, sino también en sus similitudes, con el fin de conservar el máximo efecto retórico y aportar al lector una mejor experiencia retórica cultural.

Además de comparar el sexo con la guerra, en las novelas clásicas chinas, la sexualidad suele representarse de forma más eufemística y bella. Por ejemplo, a menudo se utilizan parejas de animales, —tales como “鸳鸯 [yuānyāng, patos mandarines]”, “鸾凤 [luánfèng, pájaros luan y feng]”—, para describir el amor humano, y la actividad de apareamiento de dos animales para expresar implícitamente la sexualidad humana, —“颠鸾倒凤 [diān luán dǎo fèng, se voltean luan y feng]”, “鸳鸯戏水 [yuānyāng xì shuǐ, los patos mandarines se divierten en el agua]”; también se emplean palabras meteorológicas metafóricas de carácter más bien cultural para referirse al coito sexual, —“风月 [fēngyuè, brisa y luna]”, “云雨 [yúnyǔ, nube y lluvia]”— (Feng & Zhao, 2020: 19); y por último, debido a factores culturales e históricos, los órganos sexuales masculinos y femeninos se asemejan a plantas²⁵² o animales²⁵³. Estas metáforas, de gran riqueza cultural, también aportan un plus

²⁵² Desde la antigüedad, China ha tenido la tradición de utilizar las flores para aludir a las personas, y así este uso retórico de *biyu* se extiende a los órganos sexuales masculinos y femeninos. Por ejemplo, en la literatura se hace referencia al ano como 后庭花 [hòu tíng huā, flor del patio trasero]. En particular, dado que la imagen de una mujer tan delicada y bella como una flor ha formado una percepción muy arraigada en la mente china, la flor se utiliza más como metáfora del órgano sexual femenino, tales como, 花心 [huā xīn, el corazón de flor], 牡丹心 [mǔ dān xīn, el corazón de peonía], 花苞窝 [huā bāo wō, cámara del capullo], etc. Y el varón es entonces la abeja o la mariposa que liban las flores. Además, el sauce es también una imagen sexual recurrente en la literatura china, por ejemplo, 风欺杨柳 [fēng qī yángliǔ, el viento mortifica el sauce], 眠花卧柳 [mián huā wò liǔ, dormir con flores y acostarse con sauces] son términos utilizados para describir las relaciones sexuales entre hombres y mujeres (Feng & Zhao, 2020: 18).

²⁵³ En *Jin Ping Mei* se hace frecuente la referencia al órgano masculino sexual a través de la imagen de los animales, que se debe principalmente a tres partes: adoración reproductiva, aspectos parecidos y apreciación del tamaño. Por ejemplo, 鸟 [niǎo, polla, gallina] siempre es el símbolo de órgano sexual

estético y poético a la creación literaria, como lo que demuestra el ejemplo 11.

Ejemplo 11:

TO: 交颈鸳鸯戏水，并头鸾凤穿花。喜孜孜连理枝生，美甘甘同心带结。一个将朱唇紧贴，一个粉面斜偎。罗袜高挑，肩膀上露两湾新月；金钗倒溜，枕头边堆一朵乌云。誓海盟山，搏弄得千般旖旎；羞云怯雨，揉搓的万种妖娆。恰恰莺声，不离耳畔；津津甜唾，笑吐舌尖。杨柳腰，脉脉春浓；樱桃口，微微气喘。星眼朦胧，细细汗流香玉颗；酥胸荡漾，涓涓露滴牡丹心。直饶匹配着姻偕，真实偷期滋味美。(Vol. 1, p. 44)

TM1: [C]on los cuellos enlazados, como patos mandarines jugando en el agua, y las cabezas una junto a la otra cual pareja de fénix que se divierten entre las flores. Crecen las ramas entrelazadas con gozo, y se funden en un corazón compartido con ternura. Uno une sus labios bermellón, la otra inclina su rostro maquillado. Las medias de seda se alzan a las alturas, dos lunas crecientes asoman curvas sobre sus hombros. Las horquillas de oro se escapan y sobre la almohada se arremolinan nubes ala de cuervo. Se juran el amor profundo del océano, una unión sólida como montañas. Se acarician de mil delicadas formas; tímidos ante las nubes, temerosos ante la lluvia; se rozan de diez mil maneras provocativas. El gorjeo de la oropéndola suena insistente en sus oídos, y una húmeda dulzura de saliva asoma en la punta de una sonriente lengua. Su talle de sauce late con la intensidad de la primavera. Su boca de cereza exhala un respirar entrecortado. Las estrellas de sus ojos se oscurecen delicadas; el sudor se desliza como granos de jade perfumado. Su tierno pecho serpentea cual delicado arroyuelo, y el rocío humedece el corazón de la peonía. Un matrimonio emparejado podrá ser muy armonioso, pero aún sabe mejor un sentimiento robado. (Vol. 1, p. 161)

TM2:

Los patos mandarines, con los cuellos entrelazados, juegan sobre el agua.

El fénix y su pareja, con las cabezas juntas, vuelan entre los árboles en flor.

Al árbol, sin esfuerzo alguno, le crecen ramas gemelas.

El cinturón, con el nudo del amor, es todo dulzura.

El hombre de los labios rojos anhela abrazarla estrechamente.

Ella, la de las mejillas empolvadas, lo espera, ansiosa.

La falda de fina seda se ha levantado

masculino considerando que tiene una imagen parecida al miembro viril y engendra los huevos mientras que los hombres también tienen huevos, es decir testículos. Además, en la antigüedad remota, la gente no entendía el papel de la fertilidad masculina y sólo admitía la maternidad de las mujeres. Cuando supieron del proceso de reproducción de los pájaros, descubren que estos ponen huevos, luego los incuban y que existen una diferencia de tiempo; lo cual es igual a la concepción de las mujeres, en la que es necesario un tiempo desde el acto sexual entre mujer y hombre hasta quedar embarazada. Además, se compara que los hombres solo tienen dos huevos y el pájaro pone varios huevos una vez. Por eso, la gente lo toma como símbolo esperando la fecundidad. Del mismo modo, dado que las partes cabezal y yugular de 龟 [guī, tortuga] tiene una figura similar al aparato reproductor del hombre, así como pone varios huevos, se considera también como símbolo del órgano sexual masculino. Sin embargo, como en China la tortuga puede referirse a varias cosas de manera implícita, se derivan otras formas para hablar del miembro masculino. Por ejemplo, 左边 [zuǒbiān, el general de la izquierda] y 半边 [bànbīān, la mitad] provienen de que la tortuga tiene el sentido implícito de la adivinación (Xu, 2022: 265). Del mismo modo, 猫 [māo, gato], por la similitud fonética de 毛 [máo, pelo], se refiere a vellos públicos, y por el aspecto semejante, añadiendo una pinta poética, se utiliza 鸚鵡舌 [yīngwǔ shé, lengua de loro] y 蝙蝠翅 [biānfú chì, ala de murciélago] para indicar clítoris y labios genitales respectivamente (p. 266).

y dos **lunas nuevas** aparecen sobre los hombros del hombre.

Caen las agujas de oro

y sobre la almohada reposa un banco de **nubes bajas**.

Se juran mil votos eternos por el océano y las montañas
mientras buscan afanosamente mil deleites.

Las nubes sienten vergüenza y la lluvia es tímida.

Se hacen mil travesuras disfrazadas de caricias.

Cada uno de ellos bebe el néctar de los labios del otro.

Las bocas de cereza respiran levemente...

En el **talle de sauce** vibra la pasión...

Los ojos burlones brillan como estrellas...

Diminutas gotas de sudor parecen perlas fragantes.

Los pechos, a punto de saciarse, tiemblan,

y el rocío, como un delicado arroyo, alcanza el **corazón de la peonía**.

Ambos prueban las delicias del amor en armonía perfecta porque los goces robados a otros son, sin duda, los mejores... (Vol. 1, p. 150)

Técnicas empleadas: traducción literal + adaptación + modulación + calco + amplificación + descripción + creación discursiva (TM1); traducción literal + adaptación + amplificación + reducción + compensación (TM2)

Esta trama ocurre en el capítulo 4 de *Jin Ping Mei*, donde Pan Jinlian y Ximen Qing tenían una aventura en casa de la abuela Wang. El autor utilizó la analogía de los 鸳鸯 [patos mandarines] y 鸾凤 [los pájaros *luan* y *feng*] con Ximen Qing y Pan Jinlian. Con la frase “交颈鸳鸯戏水，并头鸾凤穿花 [Los patos mandarines, con los cuellos entrelazados, se divierten en el agua; el pájaro *luan* y fenix, con las cabezas juntas, revolotean entre las flores]”, parafraseando el gesto íntimo de los animales en pareja, se visualiza la escena de que un hombre y una mujer se abrazan y disfrutan el placer sexual de forma bella y poética. En cuanto a las traducciones, la traducción de Relinque de esta escena metafórica es básicamente una reproducción fiel con una “traducción literal”, al tiempo que convierte la metáfora en símil, utilizando “como” para vincular los patos mandarines a los personajes de la novela; la traducción de Roca Ferrer también se realizó literalmente, salvo que la traducción de 花 [*huā*, flor] como “los árboles en flor”, lo que cambia el significado original pero no reduce el efecto retórico general de la traducción. Además, sobre estos animales que conllevan un tinte cultural, los traductores han adoptado casualmente la técnica “equivalente acuñado” para los “鸳鸯” y una “adaptación” y “descripción” para las dos aves

sagradas de la antigua leyenda china, 鸾凤, —en lugar de traducir el pájaro *luan*, se interpreta como la pareja del fénix, y se sustituye *feng* con el animal “fénix” muy parecido en la leyenda occidental.

Y la otra imagen sexual “羞云怯雨 [xiū yún qiè yǔ, nubes vergonzosos y lluvias tímidas]” proviene de la metáfora “云雨 [nube y lluvia]” y significa 羞怯云雨 [xiūqiè yúnyǔ, ser tímido ante la sexualidad], así que este término se utiliza para describir la actitud tímida y apocada de una mujer durante las relaciones sexuales. La metáfora sexual de la nube y la lluvia tiene fuertes connotaciones culturales²⁵⁴ y se repite a lo largo de *Jin Ping Mei*. Dada su importancia en la novela, ambos traductores han mantenido esta imaginaria en sus traducciones, que se tradujeron como “nube” “lluvia”, utilizando una “calco”. Sin embargo, para la expresión entera, a diferencia con la traducción literal de Roca-Ferrer, Relinque añadió “ante” efectuando un cambio de enfoque con relación a la formulación del TO, es decir, aplicó una “modulación” para mostrar de una forma más clara el estado emocional de los personajes al enfrentarse a la relación sexual y acercarse al significado expresado por el término. Aunque la expresión metafórica de “la nube y la lluvia” posiblemente resulta algo oscura para el lector de TM, con un apoyo contextual adecuado, es muy fácil de entender lo que quería demostrar el autor.

Además, en las descripciones sexuales, invariablemente hay mucha representación física. La forma en que se trata la novela con características retóricas aleja el texto de la vulgaridad tradicional y lo hace más agradable estéticamente. Y a través de la figura *biyu*, también podemos vislumbrar la inclinación estética de los antiguos chinos hacia el cuerpo de las guapas: 新月 [xīnyuè, luna nueva] hace referencia a las cejas finas, largas y en forma de luna creciente; 乌云 [wūyún, nube

²⁵⁴ El primer uso del término “nube y lluvia” para referirse a las relaciones sexuales entre hombres y mujeres procede del “高唐赋序 [Prefacio a la *Fu de Gao Tang*]” de Song Yu (宋玉, 209 a.C. - 222 a. C.), escrito durante el periodo de los Estados Combatientes en el estado de Chu. En un sueño, el rey Xiang de Chu [楚襄王] tuvo un encuentro romántico con la diosa de Wushan [巫山, Montaña Wu], y el término “nubes y lluvia” viene de las palabras de la diosa: “Estoy en el lado soleado de Wushan, en la alta ladera traicionera; por la mañana soy una nube y por la tarde soy la lluvia vacilante. Por la mañana y por la tarde estoy bajo ese altiplano de Wushan. [妾在巫山之阳, 高丘之岨, 旦为朝云, 暮为行雨。朝朝暮暮, 阳台之下。]” Este concepto metafórico se entremezcla a lo largo de los capítulos de *Jin Ping Mei*, y el origen de este elemento cultural lo explica Relinque en el primer capítulo de su traducción (véase TM1, Vol. 1, p. 36).

oscura] se refiere al pelo oscuro y denso como una nube oscura; 莺声 [yīngshēng, trino de oropéndola] representa la voz de una mujer tan melodiosa como una curruca amarilla; 杨柳腰 [yángliǔ yāo, cintura de sauce] significa que la cintura de una mujer es tan esbelta como una rama del sauce; 樱桃口 [yīngtáo kǒu, la boca de cereza] alude a la boca pequeña, llena y roja de la mujer, como las cerezas; 星眼 [xīngyǎn, los ojos de estrellas] denotan que los ojos de una mujer son tan brillantes y hermosos como las estrellas; y 酥胸 [sūxiōng, el pecho tierno y blanco] destaca el pecho de la mujer es tan suave y blanco como 酥油 [sūyóu, manteca hecha con leche], así como 牡丹心 [mǔdān xīn, el corazón de peonía], una metáfora del órgano sexual femenino. Todas ellas son palabras utilizadas frecuentemente en la literatura china para describir el cuerpo femenino. Este uso de *biyu* para describir y representar partes del cuerpo hace que las cosas sean vívidas y concretas, y refleja la forma particular de percepción que la cultura china aporta al pueblo chino. Además de hacer el texto más artístico y estético, el cuerpo se describe con mucha *biyu* también tiene la función de que el texto resulta más pictórico y aumente la visibilidad de la escena original y la legibilidad del texto.

Referentes a las traducciones, para tales palabras que son inherentemente intencionales, Relinque utilizó generalmente una “calco”, traduciendo literalmente la palabra típicamente china. No obstante, para facilitar la lectura de lector meta, también adoptó la técnica “descripción” —traducción de “新月” como “lunas crecientes” y traducción de “酥胸” como “tierno pecho”— y la “creación discursiva” traduciendo “乌云” como “nubes ala de cuervo”, con la cual, se ha vinculado las “nubes” con “las alas del cuervo”, es decir, se sugiere el pelo con las plumas y resaltan la negrura, así hace que el texto sea figurativo y que la traducción sea más poética. La traducción de Roca Ferrer también se centra más en la comprensión del lector, mediante una “adaptación”, —traducción de “乌云” como “nubes bajas”, una “compensación”, —que se explica “lunas nuevas” en la nota a pie—, ofreciendo una traducción anotada para hacer accesible el texto al lector meta, y una “amplificación”, —que tradujo “星眼” como “Los ojos burlones brillan como estrellas”—, subrayando el efecto de *biyu* del original directamente en la traducción. Al mismo tiempo, como a

través del mecanismo que el traductor prescinde del texto original y traslada el argumento de la novela mediante resúmenes, se ha realizado una versión reducida de la novela, así que “莺声” no se tradujo en el TM2 y se ha operado una omisión de parte del texto original, como traducir “酥胸” como “pechos”, aunque a continuación, se utilizó una sintagma “a punto de saciarse” que no existe en el TO ni tiene ninguna relación con el significado del original para compensar.

De ahí que la gran cantidad de las expresiones metafóricas relacionadas con la sexualidad en *Jin Ping Mei* puede clasificarse principalmente en cuatro conceptos metafóricos: el sexo/ sexualidad es guerra, es planta, es animal y es clima (Feng & Zhao, 2020: 18). Pero, de hecho, el uso retórico metafórico en las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei* no se limita a esto, sino que pretende retratar a los personajes en un tono dramático o irónico por configurarse “una imagen completa del sistema genital masculino a través de muchos elementos culturales figurando los órganos por separado” (Xu, 2022: 275).

En el capítulo 49 de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing se encontró en el monasterio Yongfu con el monje bárbaro, un personaje importante que afectó mucho al destino de Ximen²⁵⁵. Este monje tiene un aspecto muy particular, —es plasmado por el autor como un genital masculino—, y es por esta razón por la que Ximen Qing se sentía atraído por él creyendo que podía ayudarle a ser estupendo en los asuntos sexuales. Veamos juntos cómo describir la apariencia de este monje bárbaro en los textos.

Ejemplo 12:

TO: 西门庆不因不由，信步走入里面观看，见一个和尚形骨古怪，相貌[才]搜。生的豹头凹眼，色若紫肝，戴了鸡蜡箍儿，穿一领肉红直裰，颔下髭须乱拮，头上有一[月]军光檐。就是个形容古怪真罗汉，未除火性独眼龙。在禅床上旋定过去了，垂着头，把脖子缩到腔子里，鼻口中流下玉簪来。(Vol. 1, p. 588- 589)

TM1: Sin ni siquiera pensarlo, Ximen Qing comenzó a pasear por la sala para admirarla, cuando vio a un bonzo de cuerpo grotesco mas de porte soberbio. **Su cabeza parecía la de un leopardo, tenía los ojos hundidos y la tez cianótica; ceñía la cabeza una cinta amarillenta, y vestía una túnica recta**

²⁵⁵ Los afrodisíacos que se le dieron a Ximen Qing al mismo tiempo que aumentaron su placer sexual al máximo, también le condujeron directamente a la muerte.

del color rosado de la carne, un pelo hirsuto le cubría el mentón y en la base del cráneo relumbraba una protuberancia anular. Era la extraña estampa de un verdadero *arhat*, el dragón de un solo ojo al que no han desprovisto de su fiereza. Estaba en trance sobre la la yacija de meditación: **su cabeza se desplomaba, se le hundía el cuello entre los hombros y de las fosas nasales brotaban dos tallos de jade.** (Vol. 1, p. 1152-1153)

TM2: Ximen se paseó por la sala y se detuvo ante un monje de extraño aspecto. **Tenía la cabeza como de leopardo y los ojos, ahora cerrados, muy redondos. Su tez presentaba el color púrpura de un hígado y llevaba en la cabeza algo parecido a la cresta de un gallo. Vestía un hábito harapiento del color de la carne y cubría su mentón una barba hirsuta.** Con todo, **un extraño fulgor parecía nimbar su cabeza** dándole el aspecto de un auténtico *arhat*, algo así como un dragón de fogoso talante. Permanecía inmóvil sobre el banco de las meditaciones **con la cabeza inclinada y el cuello hundido entre los hombros, mientras los agujeros de su nariz segregaban una extraña sustancia formando algo parecido a dos velas de jade.** (Vol. 1, p. 896)

Técnicas empleadas: traducción literal + transposición + adaptación + descripción + compensación (TM1); traducción literal + transposición + adaptación + descripción + compensación (TM2)

El autor utilizó deliberadamente los elementos culturales figurados para referirse a los órganos sexuales masculinos: 鸡蜡箍儿 [*jīlà gū'er*, aro de ámbar amarillento] hace alusión al frenillo; 肉红直裰 [*ròu hóng zhí duō*, túnica recta del color encarnado], al pene; 髭须 [*zīxū*, bigote y barba], a vellos públicos; [月军]光檐 [*yù guāng yán*, el sobresaliente grueso y liso], al glande; y 玉箸 [*yùzhù*, tallos de jade], al semen. Por otra parte, si nos fijamos bien, veremos que el aspecto y el color del rostro, —“豹头凹眼, 色若紫肝 (*bàotóu āoyǎn, sè ruò zǐgān*, [tenía una] cabeza de leopardo y los ojos hundidos, su color parecía a un hígado purpúreo)—, y el estado de este monje, —“垂着头, 把脖子缩到腔子里, 鼻口中流下玉箸来 (agachó su cabeza, metió el cuello entre los hombros, goteando mocos y saliva por la nariz y la boca)—, se asemejan a la forma habitual de los genitales masculinos.

En cuanto a la traducción de estas expresiones, ambos traductores eran conscientes del uso metafórico en el texto al traducir “豹头凹眼”, y aunque el indicador de semejanza faltaba en el texto original, los traductores los complementaron en sus traducciones, —en la primera se añadió “parecía” y en la segunda, “como”—, utilizando la técnica de “ampliación lingüística”. Sin embargo, Relinque en su traducción de “豹头” cambió el sujeto convirtiendo “el monje” en “la cabeza del monje”, con la técnica de “transposición”. Mientras que sobre “色若紫肝”,

para la figura *biyu* china, se trata de un uso obvio de la 明喻 (*míngyù*, símil) por el indicador tradicional “若 [*ruò*, parecer]”. Xavier, como Relinque en la traducción anterior, ha cambiado de sujeto y utilizó una “transposición”. Relinque, en cambio, no tradujo el símil, sino que indicó directamente la tez del monje. En este caso, empleó la técnica de “descripción”.

Respecto a las palabras que se metonimizaron como diferentes partes sexuales por sus imágenes, los traductores han utilizado diferentes formas. En el TM1, se tradujo “鸡蜡箍儿” como “una cinta amarillenta” destacando el color amarillo pero sustituyendo el material original por la cinta. Sin embargo, 箍儿 [*gūr*] es un aro para sujetar el cabello y 鸡蜡 [*jīlà*] es un tipo de ámbar de color caramelo, así que reemplazó la palabra por la que sea culturalmente más fácil de entender por el lector de TM, con una “adaptación”. Lo mismo ocurrió cuando tradujo “直裰”, que utilizó la palabra “túnica” de la cultura receptora para sustituir el término chino. Además, ella tradujo “髭须” como “pelo”, utilizando un término más general que su significado original, tradujo “[月军]光檐” como “protuberancia anular” describiendo su forma con viveza, y tradujo literalmente “玉箸” como “tallos de jade” y a la vez introdujo en la nota a pie su significado verdadero²⁵⁶. En el TM2, empleó una “descripción” para traducir “鸡蜡箍儿”, pero malentendió el significado de 鸡蜡, traduciéndolo como “algo parecido a la cresta de un gallo”, mientras que 鸡 [*jī*, gallo] en este contexto se refiere más bien al color, un color de amarillo parecido a la grasa de pollo y 蜡 [*là*] es un tipo de ámbar o cera. Cuando tradujo “直裰”, recurrió también a una “adaptación”, pero se modificó añadiendo el adjetivo “harapiento” que no aparecía en el texto original. Sobre 髭须, solo lo tradujo como “barba”, particularizando el ámbito del pelo que nace en la cara. Y para “[月军]光檐”, lo tradujo como “un extraño fulgor”, la solución que aporta en esta ocasión es “descripción”. Y por último,

²⁵⁶ 直裰 es una prenda larga y habitual de los funcionarios de la dinastías Song y Ming, con cuello inclinado y grandes mangas (Huang, 1991: 913), 髭须 significa la barba y bigote alrededor de la boca, y sobre el [月军]光檐, [月军] es membrana o algo grueso, 光 es liso o no quedar nada, y 檐 es el borde o parte sobresaliente de la cubierta (Xu, 2022: 276). Y 玉箸 literalmente es el palillo de jade, pero es un término literario y en general se refiere a lágrimas, saliva o mocos. Sin embargo, Relinque ha marcado incorrectamente el *pinyin* de 箸 [*zhù*] en la nota a pie.

para la traducción de “玉箸”, aplicó las mismas técnicas que Relinque, es decir, la “traducción literal” y la “compensación”.

De esta manera, se puede ver que en ambas traducciones, las diferentes técnicas aplicadas por los dos traductores dan lugar a diferencias de significado de los elementos culturales con respecto al texto original, pero no afectan en gran medida a la comprensión del contenido del texto ni a la representación de los “órganos sexuales” del personaje, lo que constituye de hecho una ventaja del análisis del texto traducido desde una perspectiva de la Retórica cultural, ya que se centra más en la integridad y la contextualización del texto. Y más aún, la retórica no es sólo un fenómeno lingüístico, sino también una actividad cognitiva humana, especialmente la metáfora. La traducción no es sólo un estudio de la lengua, sino también de las similitudes y diferencias de la cognición humana en las distintas culturas. De este modo, para la traducción de figuras retóricas, los traductores no traducen exactamente en la forma del original sino adoptan un enfoque más flexible de la traducción, dando más prioridad a la expresión clara de la semántica que a la recuperación de las figuras, lo que se trata, sin duda, de una manifestación de la cognición personal y un traslado cognitivo cultural.

6.2 Traducción de los distintos géneros literarios y reproducción de los estilos en la traducción

El estilo y los géneros siempre han sido importantes temas en la Retórica, y también son de suma importancia en los estudios de traducción, especialmente en la traducción literaria. En el marco retórico del chino, 文体 [wéntǐ, género] se refiere generalmente al “género del texto”, mientras que 风格 [fēnggé, estilo] se entiende como “una atmósfera o apariencia general”, “una determinada característica o un conjunto de las características”, así como “las características ideológicas o artísticas expresadas por la obra de un escritor” (Tang, 1984: 32; Feng, 2012b: 122), a pesar de que en muchas monografías de retórica chinas, ambos conceptos se confunden a menudo y se relacionan estrechamente, argumentando que “el género impone ciertas

restricciones al registro²⁵⁷, que se desarrolla hasta el extremo de convertirse en estilo” (Tong, 1999; recitado en Feng, 2012b: 122). Esto no afecta, sin embargo, a su propósito de comunicación social mediante un lenguaje eficaz, y es así como se tiende el puente entre los estudios de traducción, la estilística y los estudios de géneros²⁵⁸. De este modo, en este apartado, nos centraremos en la traducción de los diferentes géneros literarios en la representación de la sexualidad en *Jin Ping Mei* y en el tratamiento del estilo del autor por parte de los traductores.

6.2.1 Novela *Zhanghui*

La novela *Zhanghui* [章回小说, *zhānghuí xiǎoshuō*] es un tipo de novela china en la que cada capítulo está encabezado por un poema preliminar que resume su contenido. Es un género literario propio de la literatura china y ha prevalecido desde las dinastías Ming y Qing. Debido a que se desarrolló sobre el 话本 [*huàběn*, guión de narrador] de las dinastías Song y Yuan, heredó de éste la categoría de “讲史 [*jiǎngshǐ*, narración de historia]”, que se dedicaba a contar relatos históricos, e introdujo el papel de “说书人 [*shuō shū rén*, narrador]” en la novela, dividiendo la historia en varios párrafos y contándolos por tandas, y estos párrafos separados se convirtieron en los “章回 [*zhānghuí*, capítulos]” de las novelas *Zhanghui* (Xi, 1985: 44; Liu, 2007: 34). De este modo, la característica más destacada y evidente de las novelas *Zhanghui* es, por tanto, la conservación de las huellas de la literatura oral y del arte auditivo, con un estilo nacional distintivo y sus tradiciones culturales. El autor aparece como narrador, al margen de la tarea argumental de la obra, manteniendo un estado de distanciamiento de la historia, situándose como un extraño y analizando las acciones de los personajes de la historia desde un punto de vista algo más imparcial.

²⁵⁷ “Registro” es un término lingüístico y significa “modo de expresarse que se adopta en función de las circunstancias” (DRAE) [Consulta: 03/01/2023]. En chino, se llama “语体 [*yǔtǐ*, estilo lingüístico]” o “言语风格 [*yányǔ fēnggé*, estilo discursivo]” y se refiere a “un conjunto de las características del habla debida a los diferentes modos de comunicación y los distintos ámbitos de actividades” (Tang, 1984: 32).

²⁵⁸ Teniendo en cuenta que la función de comunicación es el fundamento de la Retórica y la Traducción, en la traducción no pueden ignorarse los estilos peculiares de distintas épocas y el estilo personal del autor, y las traducciones deben ajustarse al estilo del texto original según diferentes géneros, de modo que el género del TM se adapte al género del TO y el estilo del TM se adapte al estilo del TO.

El lector también se convierte en “看官 [kànguān, audiencia]”, localizado en la situación narrativa virtual que se plantea en la novela. Así, la fórmula discursiva del narrador, en la que el público es conducido a la historia mediante recursos interpretativos como la interrogación, la repetición y la alegación de los acontecimientos históricos, así como las frases verbales convencionales, se presenta claramente en la novela. Podemos vislumbrarlo en las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei*.

“话说 [huàshuō, la historia cuenta]” es la fórmula más utilizada al principio de un capítulo y de una historia, marcando el comienzo de la narración²⁵⁹. Con esta palabra, se indica claramente la presencia del narrador y “话 [huà]” de aquí “no significa ‘palabras’ o ‘discurso’ como solemos entenderlos hoy en día, sino concretamente “toda la historia” (Hu, 2021: 56)

Ejemplo 13-1:

TO: 话说西门庆扶妇人到房中，脱去上下衣裳，着薄纨短襦，赤着身体。(Vol.1, p. 320)

TM1: Y cuenta la historia que Ximen Qing sostuvo a la mujer hasta llegar a su estancia y allí se quitó la ropa de arriba y de abajo, conservando sólo una amplia camisa corta y fina, dejando el resto del cuerpo desnudo [...]. (Vol. 1, p. 652)

TM2: No hay

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 13-2:

TO: 话说当日西门庆在潘金莲房中歇了一夜。(Vol.1, p. 455)

TM1: Y cuenta la historia que Ximen Qing pasó aquella noche con Pan Jinlian. (Vol. 1, p. 905-906)

TM2: Ximen Qing pasó la noche con Loto de Oro. (Vol. 1, p. 737)

²⁵⁹ Puesto que cada capítulo comienza con una fórmula hecha, es natural que también termine con la otra. En la novela *Zhanghui*, el autor/narrador termina la narración en el clímax del argumento y lo retiene para el capítulo siguiente, no sólo para mantener equilibrada la estructura de la novela, sino también para que la trama siga entrelazándose, y aunque la mayoría de la novela *Zhanghui* se dividen en 100 capítulos, esto no afecta a la sensación de unidad de la novela (Liu, 2007: 44). En *Jin Ping Mei*, desde el primer capítulo hasta el nonagésimo noveno, al final del texto, siempre aparece una frase hecha “毕竟未知后来如何，且听下回分解 [bìjìng wèizhī hòulái rúhé, qiě tīng xiàhuí fēnjiě, al fin y al cabo no sabéis qué sucederá en el futuro, escuchad la explicación en la siguiente sesión]”. Como se trata de una fórmula de cierre, tiene poca relevancia para la sexualidad de *Jin Ping Mei*, por lo que no hablaremos más de él.

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 13-3:

TO: 话说西门庆搂抱潘金莲，一觉睡到次日天明。(Vol.1, p. 982)

TM1: Y cuenta la historia que Ximen Qing durmió abrazado a Pan Jinlian hasta que el cielo clareó al día siguiente. (Vol. 2, p. 841)

TM2: Pasaron la noche fuertemente abrazados y se despertaron al alba. (Vol. 2, p. 433)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + variación (TM2)

En la traducción de Roca-Ferrer, no se tradujo ninguna de las fórmulas del inicio con el objetivo de ocultar deliberadamente la existencia del narrador y centrarse únicamente en describir la sinopsis de la historia. Esta supresión conlleva inevitablemente un cambio en el estilo del texto original y en el tono textual²⁶⁰. Relinque, en cambio, conservó las características estilísticas de la novela tradicional china vernácula, traduciéndose literalmente, pero utilizando también la técnica “amplificación lingüística” a través de añadir “Y” al texto para contextualizar.

También hay un gran número de fórmulas narrativas divididas en *Jin Ping Mei*, lo que aclara los límites narrativos entre los numerosos acontecimientos de un capítulo y da a cada uno de ellos un sentido de principio y fin (Hu, 2021: 57)²⁶¹. En

²⁶⁰ En este apartado, puesto que se trata de una exploración del estilo, y dada la especificidad de las fórmulas del narrador para la novela *Zhanghui*, esta supresión en la traducción afectará inevitablemente al estilo del texto, lo que clasificamos como una “variación”. Como en los ejemplos posteriores también hay un gran número de supresiones parecidas, no indicamos cada una de ellas en el texto si no es necesario hacerlo.

²⁶¹ La mayoría de estas fórmulas sirven para cambiar de tema o para continuar un acontecimiento que ha sido interrumpido por otros acontecimientos intermedios. “却说 [quèshuō, cuenta que]” y “且说 [qiěshuō, cuenta que]” suelen situarse al principio de un párrafo, en medio de un capítulo o, a veces, en medio de un pasaje, para indicar un cambio de argumento o de escena; “话分两头 [huà fēn liǎngtóu, la historia se divide en dos partes]” significa que la historia se divide en dos y las contamos una a una; “都表 [dōubiǎo, hablar de]”, “单表 [dānbiǎo, solo hablar de]” se utilizan para cambiar el tema de la historia; “合当有事 [hé dāng yǒushì, algo está destinado a suceder]” se utiliza para introducir un nuevo punto en la trama, a menudo un acontecimiento que provoca un conflicto entre los personajes; “原来 [yuánlái, resulta que]” se utiliza sobre todo al principio de la información complementaria, para interpolar los antecedentes de un personaje o explicar cómo ocurrió un suceso y la verdad; “话休饶舌/絮烦 [huàxiū ráoshé / xùfán, parar de hablar para no ser prolijo]” significa que no hay más palabras sobre el suceso actual, e indica que la narración de la secuela sigue inmediatamente; “不在话下 [bù zài huà xià, no seguir hablando más]”, “不在言表 [bù zài yán biǎo, no utilizar palabras para

cuanto a las traducciones, Relinque sigue respetando el principio de “traducirlo todo”, y todas las fórmulas narrativas divididas se han conservado en la traducción²⁶². En cambio, en la traducción de Roca-Ferrer se han omitido la mayoría de ellas. Tomamos “合当有事 [hédāng yǒushi, algo está destinado a suceder]” como ejemplo, de la que podemos ver que Roca Ferrer algunas veces la tradujo y a veces la ignoró.

Ejemplo 14-1:

TO: 一日，也是合当有事。潘金莲早晨梳妆打扮，走来楼上观音菩萨前烧香，不想陈经济正拿钥匙上楼，开库房间拿药材香料，撞遇在一处。(Vol. 2, p. 1143)

TM1: Y llegó un día de aquéllos en los que **algo tenía que pasar**. Por la mañana temprano, después de haberse peinado y realizado su aseo, Pan Jinlian subió al piso para hacer unas ofrendas de incienso ante la imagen de buda. Ignoraba que Chen Jingji estaba arriba, pues había subido para buscar las llaves. Al salir de una de las estancias de almacén, tras haber cogido algunos ingredientes medicinales e incienso, se topó con ella. (Vol. 2, p. 1174)

TM2: Cierta día, **el hado decidió que debía suceder algo: Loto de Oro y Chen Jingji estaban tan enamorados que no podían vivir el uno lejos del otro**. Una mañana, la dama se vistió y subió al piso a ofrecer incienso a la imagen de Guanyín. Casualmente también acudió Jingji a buscar género para la tienda. (Vol. 2, p. 594)

Técnicas empleadas: traducción literal (TM1); amplificación lingüística + amplificación (TM2)

expresar]”, “不必细说 [bùbì xìshuō, no hace falta hablar en detalle]”, “无话 [wúhuà, no hay palabras]”, “不题 [bùtí, no mencionar]” indican la finalización de una determinada trama, señalando la compleción de la narración de acontecimientos lineales de la novela. Además, para algunos conjuntos emparejados, tales como, “不说……且说/单表…… [bù shuō...qiě shuō/dānbǎo..., no hablamos...sino hablamos...]”, “按下……（不提）单表…… [ànxià ... (bùtí) dānbǎo..., dejar... (sin mencionar) solo se habla de que...]”, la primera parte indica una pausa o finalización del acontecimiento descrito anteriormente, y la segunda marca el inicio de una nueva narración del acontecimiento (Hu, 2021: 57-58).

²⁶² En cuanto a las traducciones de las fórmulas narrativas divididas de Relinque Eleta, como en los casos de traducción de “话说”, se emplea principalmente las técnicas “traducción literal” y “amplificación lingüística”, —dependiendo del contexto, se añade “y” o “pero” al principio de la frase por paralelismo o inflexión, tales como la traducción de “且说” y “却说” como “y cuentan que..”; de “不在话下” como “**pero** del tema no diremos más”, de “话分两头” como “y la historia se bifurca”. No obstante, para los términos de la misma categoría, se confunde a veces en la traducción. Por ejemplo, tradujo “不题 [no mencionar]” como “no entraremos en detalle”, cuyo significado cerca más al de “不必细说 [no hace falta hablar en detalle]”. Sin embargo, como ambos son los términos con función de terminar un suceso, el cambio de significado no afecta la contextualización de la traducción. Además, en general la traducción de estas palabras es relativamente uniforme, —todas las “合当有事” las se tradujo como “algo tenía que pasar” y las “原来” como “resulta que”—, a pesar de que muchas veces al traducir el mismo término, se cambia frecuentemente las palabras con sinónimos, —traducción de “无话” como “no **mencionaremos** más” o “pero no **diremos** más”; traducción de “不题” como “**dejemos..**” o “pero **no sigamos con**”; y traducción de “不说……且说/单表……” como “**no sigamos con..., volvamos con..**” y “pero **dejemos..., y hablaremos..**”—, o se aplica las estructuras fraseológicas diferentes pero con el mismo significado, —traducción “不必细说” como “no **entraremos** en detalles sobre este asunto” y “pero **no hace falta entrar** en detalles”.

Ejemplo 14-2:

TO: 也是合当有事，月娘方才床上歪着，忽听里面响亮了一声，床背后纸门内跳出一个人来，淡红面貌，三柳髭须，约三十年纪。(Vol. 2, p. 1165)

TM1: Y era de aquellos días en los que **algo tenía que pasar**. Cuando Yueniang acababa de echarse sobre la cama, de pronto oyó un ruido que venía del interior. De pronto salió un hombre por la puerta de papel situada en la parte trasera de la cama. De rostro encendido, y con barba dividida en tres partes, debía de tener unos treinta años. (Vol. 2, p. 1219)

TM2: [...], se echó en el lecho y se dispuso a dormir. De pronto, la mujer oyó un ruido: lo hacía un hombre de unos treinta años que estaba entrando a gatas por una puertecita disimulada detrás de la cama. Tenía la cara colorada y una espesa barba, vestía una túnica roja y se tocaba con un gorro negro. (Vol. 2, p. 621)

Técnicas empleadas: traducción literal (TM1); reducción + variación (TM2)

En general, “合当有事” conduce a una nueva historia, pero lo que le sigue suele ser trama grande, importante y no bueno. Es un término que el narrador utiliza para enfatizar la historia y llamar la atención del lector. Por ejemplo, en el ejemplo 14-1, Chunmei tropezó sin querer con la aventura carnal de Pan Jinlian y Chen Jingji, y en el ejemplo 14-2, un mujeriego apareció imprevistamente intentando propasarse con Yueyang. Y en cuanto a las traducciones, como puede verse en los ejemplos anteriores, la traducción de “合当有事” en el TM1 es totalmente coherente, aunque en el TO del ejemplo 14-2 no aparece “一日 [yīrì, un día]” como el ejemplo 14-1, la traductora la ha traducido. Por lo tanto, es razonable suponer que la traductora ha tomado la frase completa “X 日，也是合当有事” como una frase hecha y el único ajuste necesario en la traducción es si se trata de “un día” o “aquellos días”. Mientras que en los TM2s, para el primer ejemplo, se adoptó una traducción más compleja: apuntó a un sujeto explícito “hado” y al verbo “decidir”, no aparecidos en el TO, subrayando el carácter irresistible de lo que sucede cuando el destino sigue su curso. Además, el traductor añadió su propia interpretación al texto, aportando una razón para que el suceso haya ocurrido. En cuanto al segundo ejemplo, el traductor se saltó esta palabra en la traducción y tradujo directamente lo que iba a ocurrir a continuación.

Por lo demás, el narrador adopta en la mayoría de los casos una perspectiva omnisciente al contar la historia, entrando y saliendo de ella en cualquier momento,

ya sea describiendo una escena o un acontecimiento, o saltando de un género literario a otro a medida de la narración²⁶³ o profundizando en los personajes para realizar análisis psicológicos, o incluso haciendo comentarios espontáneos y valoraciones morales (Zhao, 2017: 41). Esto conducirá inevitablemente al uso de los términos y frases hechas, y los más comunes en las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* son “但见 [dànjiàn, se ve que]”, “正是 [zhèngshì, justamente ser]”, “看官听说 [kànguān tīng shuō, los espectadores, escuchadme]”, “古人有几句格言道得好 [gǔrén yǒu jǐjù géyán dào de hǎo, los antepasados tienen unos buenos adagios que lo dicen todo]”, “有诗为证 [yǒu shī wéi zhèng, como demuestra el poema]”.

“但见” es un término que los narradores suelen utilizar para introducir una escena con el fin de enfatizarla. En las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei*, se utiliza a menudo para introducir la escena del coito o para dar forma al ambiente durante el coito. En cuanto a su traducción, la traducción de Relinque sigue en su estilo habitual de no dejar atrás todos los tópicos, añadiendo conjunciones para enlazar el contexto cuando es necesario. Roca Ferrer, como de costumbre, no tradujo la palabra abandonando el tono textual original, —se cambia el tono de narrador por el de un texto narrativo ordinario. Como se muestra en los ejemplos 15-1 y 15-2.

Ejemplo 15-1:

TO: 但见: 一个玉臂忙摇, 一个柳腰款摆。(Vol. 2, p. 1277)

TM1: Se los veía a uno apresurado moviéndose entre sus brazos de jade, a la otra cimbreado su talle de sauce. (Vol. 2, p. 1148)

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: traducción literal (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 15-2:

TO: 但见花心轻折, 柳腰款摆。(Vol. 2, p. 880)

TM1: Y se veía: el corazón de la flor ligeramente abierto, su cintura de sauce meciéndose suavemente. (Vol. 2, p. 623)

TM2: El corazón de la flor le sacaba la lengua delante de los ojos y el talle de suace de la joven se

²⁶³ La combinación de versos y prosas se refiere a la inclusión de poesías *shi*, *ci* y *Fu* en los ensayos, lo que da al texto una apariencia general de rima y prosa, con una variedad de estilos diferentes. Este es uno de los rasgos distintivos de las novelas vernáculas clásicas chinas (Hu, 2021: 64).

arqueó para recibirlo. (Vol. 2, p. 330)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + variación (TM2)

La misma función de insertar texto también la desempeña “正是”, un término de novelas o óperas antiguas para introducir poemas, versos y frases hechas, y con estos se satisface la necesidad de narración, descripción, lirismo y argumentación.

Ejemplo 16-1:

TO: 于是搂过粉项来就亲了个嘴，两个云雨做一处。**正是:** 动人春色娇还媚，惹蝶芳心软意浓。(Vol. 1, p. 327)

TM1: Y entonces la tomó del cuello, le dio un beso en la boca y se pusieron a jugar a nubes y lluvias. **Verdaderamente**, en primavera el deseo, atractivo y seductor, al hombre excita; y frente a aromáticas corolas las mariposas caen rendidas. (Vol. 1, p. 667)

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 16-2:

TO: 无非只要牢笼汉子之心，使他不往别人房里去。**正是:** 鼓鬣游蜂，嫩蕊半匀春荡漾[...]。(Vol. 1, p. 381)

TM1: [...] en un ímprobo intento de atrapar el corazón de su marido para evitar que fuera a las estancias de las demás. **Verdaderamente**, la abeja viajera sacude sus antenas y se mece primaveral en la tierna corola recién abierta [...]. (Vol. 1, p. 763)

TM2: La dama está dispuesta a recuperar el corazón de su esposo a toda costa para que no volviera a pisar los dormitorios de su rivales, **pero él era**

Como la abeja de vuelo errático

que extiende su probóscide entre los tiernos pétalos

acariciados por el viento de una corola [...]. (Vol. 1, p. 638)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); reducción + amplificación + variación (TM2)

Ejemplo 16-3:

TO: 于是向桌上取过茶来，呷了一口冷茶，登时精来，一泄如注。**正是:** 四体无非畅美，一团却是阳春。(Vol. 1, p. 601)

TM1: Tomó una taza de té frío de la mesa y se lo bebió de un trago. En un instante eyaculó con la fuerza de un manantial. **Verdaderamente**, sus cuatro extremidades se desplomaron completamente distendidas, mientras que su cuerpo sentía toda la energía de la primavera. (Vol. 1, p. 1179)

TM2: Sobre la mesa había una pócima refrescante y, en cuanto la hubo bebido, su esperma fluyó como agua. Sus miembros se relajaron y se sintió fresco como una mañana de primavera. (Vol. 1, p. 918)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 16-4:

TO: 正是: 花嫩不禁揉, 春风卒未休。(Vol. 2, p. 880)

TM1: **Verdaderamente**, la ternura de la flor no soporta ni una caricia y el viento de la primavera avanza sin descanso. (Vol. 2, p. 624)

TM2: Como dice el poema:

La tierna flor no se resiste a las caricias del viento primaveral que nunca cesa, y cuando alcanza el corazón de la flor, sigue sintiéndose insatisfecha... (Vol. 2, p. 339)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); creación discursiva (TM2)

Respecto con las traducciones, se tradujo como “verdaderamente” en el TM1 empleando la técnica “equivalente acuñado”, y la traducción es muy uniforme, es decir, sigue siendo la misma dondequiera que aparezca en la traducción. En cambio, la traducción Roca-Ferrer varía según el contexto. Aunque se utiliza principalmente la técnica “reducción”, el alcance de la supresión por parte del traductor es muy diferente: en el ejemplo 16-1, el traductor omitió toda la traducción, incluido los versos que siguen, pero para 16-3, en cambio, el traductor sólo ignoró la traducción “正是”, pero los versos que le siguen sí se ha traducido. Tal vez esto se deba a que el traductor quiso debilitar la presencia del narrador. Y el texto que sigue al “正是” en 16-3 es un complemento de la descripción del texto anterior y así sería más fácil relacionarse directamente con el texto anterior en la traducción, mientras que como la sección que contiene la descripción sexual de 16-1 se ha eliminado por completo en la TM2, el término naturalmente no se tradujo.

A diferencia de estos dos ejemplos, pese a que la palabra “正是” en el ejemplo 16-2 también se haya suprimido, esta vez el traductor ha añadido “pero él era” en la traducción. Es decir, al tiempo que estableció el sujeto, comparó directamente al protagonista con una abeja. Esto hace que la descripción sobre la abeja y la mariposa que sigue sea más direccional, vinculando el contexto y reduciendo la brusquedad de la transición directa del narrador. Y también esto es lo que nos hace darnos cuenta de que el traductor puede no haber visto “正是” como una fórmula del narrador en absoluto. El ejemplo 16-4 también es una buena prueba para apoyar nuestra

suposición. En este caso, Roca Ferrer tradujo “正是” como “como dice el poema”, aplicando una técnica de equivalencia provisional para seguir con el poema que aparece a continuación. Como puede verse, el traductor presta más atención a la coherencia contextual que a destacar la cultura de las fórmulas literarias de la novela *Zhanghui*.

La novela *Zhanghui* hereda hasta cierto punto el modelo lingüístico de *huaben*, formando un estilo específico que combina verso y prosa. La intercalación de poemas y versos en las novelas pone de relieve las habilidades literarias del autor, y por otro lado, proporciona al lector una experiencia de lectura más elegante (Liu, 2007: 40). El vínculo entre los poemas y ensayos suele establecerse mediante las fórmulas del narrador, y en *Jin Ping Mei*, la más utilizada es “有诗为证”.

La presencia de esta frase hecha implica un cambio inminente en el género de los textos siguientes, de la prosa al verso. Es decir, es un marcador del cambio de género, que equivale a que el narrador de la novela envíe una señal narrativa específica, para dejar claro al receptor de la narración, el “espectador”, que la narración se seguirá en verso. Entonces, es muy importante.

La traducción de Relinque de esta fórmula es relativamente exacta y coherente, sin omisiones. La traducción de Roca-Ferrer, en cambio, omitió un gran número de versos del TO y, por tanto, naturalmente, las fórmulas. Sin embargo, los versos traducidos en el TM2 muestran que algunas de las frases hechas han sobrevivido y han sido traducidas literalmente por el traductor, véase el ejemplo 17-2.

Ejemplo 17-1:

TO: 李瓶儿见他这等脸酸，把西门庆撵掇过他这边歇了。[...] **有诗为证:**

自从别后减容光，万转千回懒下床；

亏杀瓶儿成好事，得教巫女会襄王 (Vol. 1, p. 454)

TM1: Cuando estaba a punto de retirarse, Li Ping'er observó su expresión de amargura y convenció a Ximen Qing de que pasara la noche con ella. [...]

Y un poema lo atestigua así:

Desde que él se alejó. Su resplandor se ha apagado,

da mil vueltas y otras diez mil da, y aún se resiste al lecho.

Felizmente Li Ping'er le ha prestado un buen servicio

La hechicera y el rey Xiang se disponen a su encuentro. (Vol. 1, p. 904)

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + variación (TM2)

Ejemplo 17-2:

TO: 有诗为证:

堪叹烟花不久长，洞房夜夜换新郎。

两只玉腕千人枕，一点朱唇万客尝。 (Vol. 2, p. 1128)

TM1: Y un poema lo atestigua así:

¡Qué dolor! La flor de bruma no dura por mucho tiempo,
en su alcoba cada noche duerme un caballero nuevo.

Sus brazos de puro jade de mil hombres son la almohada,
sus labios de bermellón diez mil invitados catan. (Vol. 2, p. 1144-1145)

TM2: Como dice el poema:

Me divierten las flores de la niebla

que nadie es capaz de hacer suyas por mucho tiempo.

Todas las noches encuentran un novio nuevo

y sobre sus brazos de jade reposan las cabezas de miles de hombres.

Sus labios de rubí dan placer a diez mil invitados [...]. (Vol. 2, p. 570-571)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); traducción literal (TM2)

Otra frase con la función similar a “有诗为证” es “古人有几句格言道得好”. En contra de los hechos anteriores, Relinque no tradujo palabra por palabra, sino que se especificó la palabra “古人 [gǔrén, antepasados]” como “poetas” y el carácter “几 [jǐ, unos]”, originalmente un numeral que hace referencia a un número aproximado, fue concretado como “dos” por la traductora de acuerdo con lo que muestra el texto. 格言 [géyán, adagio o lema] también se particularizó al género “versos”. No obstante, aunque la traducción difiere del TO, no afecta a la comprensión del lector, porque es cierto que la frase hecha va seguida de dos poemas, escritos por poetas diferentes. En cuanto al TM2, el traductor ha sustituido las palabras del original por “como dice el poema”. Además, el traductor subrayó que sólo había un poema con el singular. Esto se debe a que no tradujo el primer poema que seguía a la frase hecha, y sólo tradujo el último en la traducción. Sin embargo, con una fórmula similar aparecida más veces en la traducción, el traductor no hizo más daño al estilo del texto.

Ejemplo 18:

TO: 原来这女色坑陷得人有成时必有败，古人有几句格言道得好：花面金刚，玉体魔王，绮罗妆做豺狼。(Vol. 2, p. 1104)

TM1: Resulta que los hombres que caen víctimas de la trampa de la sexualidad femenina creen durante un tiempo en la ilusión de que han triunfado, pero acabarán por sucumbir. **Ya dos poetas de antaño lo describieron con brillantez en los siguientes versos:**

Son guardianes de Buda de rostro florido,
dioses del averno de cuerpo de jade,
chacales y lobos ataviados de gasas y sedas. (Vol. 2, p. 1093)

TM2: Como dice el poema: [no hay]. (Vol. 2, p. 544)

Técnicas empleadas: traducción literal + particularización (TM1); creación discursiva (TM2)

Además de indicar el tema de la historia e insertar el texto con “*但见*”, “*正是*”, “*有诗为证*”, “*古人有几句格言说得好*” etc., el narrador también hace comentarios subjetivos sobre la trama de la novela según le parece. En este punto, el narrador suele utilizar el epíteto “*看官听说*”, con el que pretende recordar al oyente que escuche lo que el narrador va a decir a continuación, seguido de las explicaciones, añadidos y comentarios del narrador sobre los personajes o la trama de la novela.

Ejemplo 19-1:

TO: 看官听说: 大抵妾妇之道，蛊惑其夫，无所不至，虽屈身忍辱，殆不为耻。若夫正室之妻，光明正大，岂肯为此！(Vol. 2, p. 944)

TM1: Estimadores espectadores, escuchad: uno de los modos de la mayoría de las concubinas es seducir emponzoñando a sus maridos, y no hay nada que hagan para lograrlo; ellas no albergan ni la más mínima vergüenza, aunque se vean obligadas a humillar su cuerpo y soportar vejaciones. Sin embargo, las esposas legítimas, de luz resplandeciente y gran sentido de la corrección, no se doblegarían de ninguna de las maneras a realizar semejantes actos. (Vol. 2, p. 767)

TM2: Lectores míos: las concubinas están siempre dispuestas a hacer lo que sea para asegurarse el favor de sus hombres y mantenerlos embrujados. Con este fin, se prestan sin rubor a los actos más desvergonzados y llevan a cabo cuantas garradas se les piden. ¡Ninguna esposa que se hubiera casado con su marido como mandan los cánones se rebajaría a esas prácticas repulsivas! (Vol. 2, p. 406)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + equivalente acuñado + amplificación lingüística (TM2)

Ejemplo 19-2:

TO: 看官听说: 一己精神有限，天下色欲无穷。(Vol. 2, p. 1104)

TM1: Estimados espectadores, escuchad: el vigor seminal de un individuo tiene sus límites, aunque dichos límites no existen en este mundo de pasión por el sexo. (Vol. 2, p. 1092-1093)

TM2: Queridos lectores: nuestras fuerzas tienen un límite, pero nuestros deseos no. (Vol. 2, p. 544)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + equivalente acuñado + amplificación lingüística (TM2)

Ejemplo 19-3:

TO: 看官听说: 院中唱的, 以卖俏为活计, 将脂粉作生涯。 (Vol. 2, p. 1128)

TM1: Estimados espectadores, escuchad: el modo de vida de las cantantes de los barrios es vender sus encantos; sus recursos para sobrevivir dependen del maquillaje y del carmín. (Vol. 2, p. 1144)

TM2: Amables lectores: aprended que las furcias viven de vender sus encantos. Para ellas todo es negocio. (Vol. 2, p. 570)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística (TM1); reducción + equivalente acuñado + amplificación lingüística (TM2)

Como podemos ver en los ejemplos, en el TM1 la fórmula “看官听说” se tradujo como “estimados espectadores, escuchad” aplicando la técnica “traducción literal”, mientras que en el TM2 la traducción se trata de las siguientes maneras, 1) “lectores míos”, 2) “queridos lectores” y 3) “amables lectores”. Por un lado, no tradujo “听说”, y por otro, tradujo “看官” por “lectores”. Sin embargo, ¿hay alguna diferencia entre “看官” y “lector”? La respuesta es sí, porque sus identidades y perspectivas narrativas no se corresponden. La identidad correspondiente del “lector” debería ser la de “escritor”, lo que, en efecto, difiere de la escena fingida construida por el “narrador” y el “看官” en las novelas vernáculas tradicionales chinas, por lo que “看官” debería ser más exactamente la “audiencia” o el “espectador”. Por lo tanto, la traducción de que se utiliza “lector” como equivalente en la lengua meta la catalogamos la técnica utilizada como un “equivalente acuñado”. En mi opinión, esto también es una manifestación del intento del traductor de reducir el sentido de existencia del narrador, mediante el cambio de la relación de escucha-habla entre el narrador y el espectador por la relación escritura-lectura entre el autor y el lector.

Además, ambos traductores han añadido adjetivos similares “estimados”, “queridos”, “míos”, “amables” antes de “看官”. Estos añadidos lingüísticos hacen que la traducción se ajuste más a las convenciones lingüísticas de los lectores de la lengua a la que se traduce.

En resumen, la novela *Zhanghui* tiene su propio formato estilístico fijo y su propia singularidad. En cuanto a su estilo lingüístico, el lenguaje de la novela *Zhanghui* es fluido y el tono textual es accesible y adaptado a un amplio abanico de lectores, principalmente en lenguaje escrito, pero conservando rastros del narrador, cuyo estilo narrativo es el más destacado. El tono del narrador en la novela *Zhanghui* tiene sus propios marcadores lingüísticos específicos y está dominado por las fórmulas corrientes, con las cuales, el autor, en su papel de narrador, recuerda y atrae constantemente al lector para que siga escuchando, aunque la novela sea un texto escrito que se presenta al lector. La traducción de estos conjuntos de palabras es, por tanto, de gran importancia para la traducción del género “novela *Zhanghui*”.

Y acerca de las traducciones de las fórmulas, generalmente es importante garantizar la presencia y mantener la coherencia de éstas en la traducción (Hu, 2021: 59), ya que una de las características importantes de estas fórmulas es su repetición y estabilidad. Y por otra parte es una de las maneras necesarias para que el lector de la lengua meta reconozca estas fórmulas, identifique el género y comprenda la cultura de la ficción china. Según nuestro análisis anterior, Relinque lo hace relativamente bien, sobre todo utilizando principalmente las traducciones directas y literales para resaltar los rasgos estilísticos de las novelas *Zhanghui*, pero también recurriendo a otras técnicas de traducción para que no resulten extraños a los lectores occidentales, aunque a veces hay confusión entre las mismas categorías de las fórmulas. Sin embargo, la principal estrategia de traducción de Roca-Ferrer consiste obviamente en la omisión de las fórmulas sin traducir, con el objetivo natural de reducir la presencia del narrador. Esto cambia invariablemente el estilo textual del TO en la traducción.

6.2.2 Las poesías *shi*, *ci* y *qu*

En el apartado anterior hemos mencionado que la introducción de los versos en los textos narrativos era un fenómeno común en la novela *Zhanghui*, y que estos versos pueden dividirse a grandes rasgos en dos tipos: los versos citados por el

narrador, —“que generalmente tienen carácter procedimental, y su supresión o reescritura como prosa no afectaría al argumento de la novela”—, y los citados por los personajes de la novela, —“que desempeñan un papel de defensa de los mismos, y su ausencia afectaría a la expresión de los sentimientos interiores de los personajes (Liu, 2007: 76). Según las estadísticas, hay 580 textos en verso en *Jin Ping Mei cihua*, de las cuales 400 corresponden al primer tipo y 180 al segundo tipo. Y los versos del segundo tipo en esta versión son en su mayoría en forma de poesía *ci* y *qu* y así la novela conserva un formato literario en el que se canta y se dice²⁶⁴ (p. 77). De esta gran cantidad de los versos, la poesía *shi*, la poesía *ci* y la *qu* son las que más brillan y desempeñan una serie de funciones: describen escenas y escenarios, hacen avanzar la trama, resumen el texto precedente y exponen un argumento, retratan a los personajes y aumentan el interés estético y etc. Sin embargo, la traducción de géneros poéticos siempre ha sido una cuestión difícil para los traductores, y hay mucho debate sobre la eficacia con que se pueden transmitir su sonido, forma y significado, especialmente en los géneros poéticos chinos, donde las formas, la métrica y los estilos de la poesía *shi*, la poesía *ci* y la *qu* son muy diferentes²⁶⁵, aunque tras el florecimiento de la *qu*, a veces se producía el fenómeno de que se confundía y se entremezclaban la *ci* y la *qu* (Peng, 2012: 1). Para poder comparar las dos traducciones, hemos optado por analizar las poesías *shi*, *ci* y la *qu* de los que ambas han sido traducidas desde el punto de vista

²⁶⁴ 说唱文学 [*shuōchàng wénxué*] se trata de un género literario chino, y es una forma artística y oral que se combina los versos y las prosas, presentando mediante hablar y cantar.

²⁶⁵ Desde la dinastía Tang, la mayor parte de la poesía *shi* de la antigüedad china antigua exige estrictamente la métrica, el *pingze*, el paralelismo y la rima, por lo que requiere el mismo número de palabras en cada verso y una redacción estricta. La poesía *ci*, por su parte, se ha desarrollado desde la dinastía Song y es una forma de poesía cantada con música, por lo que tiene tonos y nombres, longitudes de frase variables y una estructura que enfatiza la variación de turnos pero la unidad. La *qu*, 曲 [*qǔ*, ópera/canción], también se canta con música y tiene una melodía y un nombre de melodía, pero los requisitos de rima y *pingze* son más relajados y la longitud de las frases varía. En cuanto a sus estilos, el punto de vista más conocido fue de Li Yu de la dinastía Qing: “诗有诗之腔调, 曲有曲之腔调, 诗之腔调宜古雅, 曲之腔调宜近俗, 词之腔调, 则在雅俗相和之间。 [La poesía *shi* tiene su propio tono, y la *qu* también. El tono de la poesía *shi* es preferiblemente elegante y antiguo, el de la *qu* preferiblemente cerca más al estilo vulgar, y el de la poesía *ci* está a medio camino entre lo elegante y lo vulgar]” (citado en Hu, 2013: 169).

de su estructura, métrica y estilo²⁶⁶.

Ejemplo 20:

TO: 有诗为证:

情浓胸紧凑，款洽臂轻笼。

剩把银缸照，犹疑是梦中。(Vol. 1, p. 183)

TM1: Y ya lo atestigua un poema:

Intensa pasión, uno contra el otro,

componen con sus brazos una jaula de amor.

Dejan que ilumine la lámpara de plata,

pues dudan de si acaso será todo una ilusión. (Vol. 1, p. 413)

TM2: Como dice el poema:

La pasión hace que sus pechos choquen

y sus brazos se enlazan tiernamente.

¡Que la lámpara de plata brille cuanto quiera!...

Ambos temen que todo pueda ser un sueño... (Vol. 1, p. 364)

Técnicas empleadas: traducción literal + generalización + descripción + amplificación lingüística + equivalente acuñado (TM1); traducción literal + amplificación lingüística + amplificación + variación (TM2)

La antigua poesía *shi* de china concede gran importancia a la concepción artística. El ejemplo 20 tiene lugar tras la muerte del marido de Li Ping'er, cuando Ximen Qing se encuentra con Li Ping'er por la noche. El TO no cuenta mucho de esta aventura, sino que se utiliza este poema para describir la escena de la intimidad: Los dos primeros versos del poema hablan de Li Ping'er y Ximen Qing aferrándose la una a la otra con el pecho apretado y abrazándose. Las dos últimas versos derivan de la poesía *ci*, “鷓鴣天 [zhègū tiān, El cielo de los frangolines chinos]”, del poeta Yan Jidao (晏几道, 1038-1110) de la dinastía Song del Sur: “今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。 [Esta noche se ha quedado la lámpara de plata encendida, se teme que el encuentro sea un sueño]”. El poema trata de una mujer que se ha reencontrado con su amante tras una larga ausencia y duda que si es una verdad o un sueño, destacando la profundidad del amor y el afecto en el momento del reencuentro. El autor citó este poema para ambientar el anhelo de Li Ping'er por Ximen Qing día y noche.

A diferencia de la traducción literal preferida por Relinque en los ejemplos

²⁶⁶ En la traducción de Roca-Ferrer, un gran número de poemas han sido eliminados.

anteriores, tradujo los dos primeros versos mediante las técnicas de “reducción”, “generalización” y “descripción”. En el primer verso, en lugar de traducir “胸 [xiōng, pecho]” y “紧 [jǐn, apretadamente]” directamente, adoptó una traducción más general, traduciéndolo como “uno contra el otro”. Y para el segundo verso, la palabra “款洽 [kuǎnqià]” significa “íntimo” y “afectuoso”, y “笼 [lóng]”, que tiene el significado de un sustantivo, “jaula”, y también puede tomarse aquí como un verbo, como “cubrir o abrazar”. Relinque lo tradujo esto como “componen con sus brazos una jaula de amor”, sin traducir directamente el carácter “笼”, pero “una jaula de amor” es suficiente para reflejar las corazones [pechos] cercanas y los abrazos fuertes. En los dos últimos versos, la traductora volvió a la técnica de la “traducción literal”, pero al mismo tiempo añadió la conjunción “pues” en la traducción, lo que sirve para entrelazar el texto anterior con el posterior y substituyó 梦 [mèng, sueño] por “alusión”, que se ajustaba a la situación presentada en el poema. Las técnicas las clasificamos como una “ampliación lingüística” y “equivalente acuñado”. En resumen, aunque Relinque no tradujo toda la imaginería del poema, intentó reproducir los puntos clave del texto y crear un ambiente poético. El lector meta también puede percibir en su traducción el anhelo y el apego que Li Ping'er siente por Ximen Qing, tal y como se transmiten en el poema original. El poema original es conmovedor, bello y delicado, y la traducción de Relinque se acerca mucho al estilo narrativo nebuloso, de belleza brumosa y eufemístico del poema original.

La traducción de Roca-Ferrer es más directa que la de Relinque. Aunque toda la traducción es principalmente adoptado por la técnica “traducción literal”, se conserva todas las imaginerías del poema original, y se transmite completamente el significado del original y se conserva la imaginería del poema, el estilo del poema traducido se desvía del original, siendo sencillo y un poco desenvuelto. Al traducir los dos primeros versos, añadió el sintagma verbal “hace que”, que no existe en el poema original. Esta adición, aunque acorde con la costumbre lingüística de la lengua española y con la lógica del poema, hace que el poema parezca muy abrupto, restando los sentimientos complicados y el sentido de “querer decir algo pero no poder decir” del original y reduciendo el margen para la imaginación. Lo mismo ocurre con la

traducción del último verso. El verso original no especifica el sujeto, es decir, no dice directamente si Ping'er teme o ambos temen, respondiendo al estilo chino de hablar implícitamente y dejando mucho espacio para que el lector imagine²⁶⁷. Pero en la traducción se añadió el sujeto “ambos”, que reduce en cierta medida las connotaciones ambiguas del poema. Otro caso es que cuando hizo la traducción de “紧凑 [pegarse apretadamente]”, el traductor utilizó la palabra “chocar”, una palabra muy figurativa, impactante y fuerte. Podemos entender que el traductor haya querido transmitir la intensidad de la intimidad y la oleada de emoción entre ellos, pero resta belleza a la traducción. Además, en el TM2, las emociones se expresan de forma más directa, como demuestran el signo de exclamación del tercer verso y la adición de las palabras “cuanto quiera” en su traducción.

Además de transmitir el significado al máximo posible y presentar el mismo estilo que el original, una traducción competente de un poema debe acercarse lo más posible al original en forma y sonido²⁶⁸. Estructuralmente, el poema del TO es una típica 五言绝句 [wǔyán juéjù, poema que tiene cuatro versos y que cada verso cuenta con cinco caracteres]. 绝句 es un género poético y consta de cuatro versos, y 言 se refiere los números de caracteres en cada verso.

绝句 también se divide en 古体诗 [gǔtǐ shī, poesía del estilo antiguo] y 格律诗 [gélǜ shī, poesía métrica], y este último presta mucha atención a *pingze*²⁶⁹ y las rimas y el ejemplo 20 pertenece a esta categoría. Para la poesía métrica, los *ping* y *ze* deben intercarse internamente en cada verso, y también en las partes

²⁶⁷ En las poesías *shi*, *ci* y la *qu*, es difícil evitar el fenómeno de la “ambigüedad lingüística”, que es a la vez una propiedad inherente al lenguaje natural y un rasgo distintivo de las obras literarias. En las poesías, las canciones y óperas clásicas, en particular, las palabras, sobre todo los caracteres individuales, a menudo se omiten o se interpretan de más de una manera, lo cual es una característica de la léxica china antigua, y por otro lado se debe a la sencillez del lenguaje de la poesía y la ópera (Hu, 2021: 130).

²⁶⁸ En cuanto a las bellezas del significado, de la forma y del sonido, véase el apartado 4.2.2.2, la teoría de *Sanmei* para la traducción de poesías. Además, es importante aclarar aquí que todavía no hay uniformidad en la comunidad académica en cuanto a lo que constituye una buena traducción de poema y a los métodos que se utilizan para traducir poema. Algunos estudiosos sostienen que una buena traducción es “algo que pertenece al dominio del arte”, lo que exige una recreación a la hora de traducir poesías (Raynal Goust, 2001: 101).

²⁶⁹ *Pingze* [平仄, *pingzè*] tiene dos significados: en primer lugar, se refiere a los tonos *ping* y *ze*, y en segundo, al ritmo de la poesía compuesto por la alternancia de *ping* y *ze*. El chino es una lengua tonal, y “*ping*” se refiere a un tono recto y suave, mientras que “*ze*” se refiere a un tono retorcido y variado, con un tono más pesado. Si los tonos no están en armonía, sonará raro e incómodo de decir. El uso de la correspondencia entre *ping* y *ze* puede formar la belleza fonética del chino (Wang, 2014: 196-197).

correspondientes de los versos opuestos, de modo que todo el poema resulta entonado y musicalmente bello. Además, existe un estricto esquema de rima en el que sólo se puede tener una consonancia en un poema, —en el ejemplo 20, la única rima del poema es “-ong”—, y no se puede cambiar de rima en mitad de la poema, ni utilizar el mismo carácter para rimar, y se coloca la rima en el último carácter de los versos pares y sólo se riman los caracteres del tono *ping*, —*笼* y *中* son dos caracteres distintos que se aparecen en el segundo y el cuarto verso respectivamente, cuyos tonos son de *ping*. Los versos impares (excepto la primera) no pueden rimarse, —en el caso del ejemplo 20, *湊* y *照* no riman con “-ong”.

情浓胸紧凑 (còu),
ping ping ping ze ze
款洽臂轻**笼** (lóng)。
ze ze ze ping ping
剩把银缸**照** (zhào),
ze ze ping ping ze
犹疑是**中** (zhōng)。
ping ping ze ze ping

Las traducciones de Relinque y Roca Ferrer están ambas en estructura poética y están divididos en versos, —que ambas traducciones aparecen con cuatro líneas y el contenido de cada línea también corresponde al poema original. Esto da al lector meta una idea clara del género de la traducción. Y en cuanto a la rima, ninguna de las traducciones tiene un esquema rítmico, lo que supone una pérdida significativa en términos de belleza del sonido, y que resulta la debilidad del sabor poético único de la antigua poesía china²⁷⁰. En realidad, existe cierta coincidencia entre las sensibilidades

²⁷⁰ La cuestión de si se traduce o no la rima en la poesía, la canción y la ópera clásicas chinas ha sido un tema de debate en los estudios de traducción. Algunos traductores valoran la musicalidad y la estética de los textos originales y utilizan rimas en lenguas extranjeras para traducirlos, sin embargo, para este fin, tienen que “surmount the ill effects on the artistic whole once the element of rhyme is reasserted in the target language. In thinking too much of one element and too little of others, a rhymed translation typically loses more than it preserves or recreates. Straining to follow one set of methodological criteria is almost bound to cause a warp in the artistic structure at the expense of the organic whole, especially since prosodic and phonological grids show a far greater degree of incompatibility across languages than matters of imagery or theme” (Kwong, 2009: 215). Por esta razón, algunos traductores no apoyan la necesidad de lograr la rima en la traducción de la poesía china antigua, como el sinólogo británico Waley argumenta, es imposible producir en inglés un efecto de rima similar al del poema original, y que las medidas tomadas para lograr la rima dañarían

estéticas de los dos pueblos en lo que respecta a la métrica y belleza poéticas, —igualmente que los chinos, culturalmente obsesionados con la estética de la rima, también hay costumbre de rimar en las culturas poéticas españolas, aunque hay una parte importante del poema español, sobre todo las poesías contemporáneas, es escrita en verso libre²⁷¹. De este modo, suponemos que la razón por la que los traductores tomaron tales estrategias en este caso fue que han considerado el impacto de la rima forzada en la expresión semántica del poema, como se sugiere en la nota 46.

A diferencia de la poesía *shi*, la poesía *ci* puede considerarse como un poema compuesta con una melodía determinada y se denomina según las melodías específicas. Como cada melodía específica tiene su propio nombre²⁷², con forma y métrica fijas que determinan el ritmo y el compás, cuando se ve el nombre de la melodía, conocerá la métrica y la estructura de esta poesía. En general, a diferencia de la poesía *shi*, uno de sus rasgos más distintivos es que se basa en la disposición de líneas cortas y largas de distinta longitud, así se crea una belleza especial con un escalonamiento de palabras, y les confiere una sensación persistente y melodiosa (Hu, 2021: 123). Además, el estilo de *shi* y *ci* son diferentes y el estilo de una *ci* suele ser perceptible a dos niveles: las características estilísticas del letrista expresadas en la poesía y las características estilísticas de la propia melodía (Rong, 2017: 94). A continuación, vamos a ver juntos una poesía *ci* de *Jin Ping Mei*.

Ejemplo 21:

TO: 有“蚊子双关”（踏莎行）词为证：

我爱他身体轻盈，楚腰腻细，行行一派笙歌沸。黄昏人未掩朱扉，潜身撞入纱厨内。款傍香肌，轻怜玉体，嘴到处胭脂记。耳边厢造就百般声，夜深不肯教人睡。(Vol. 1, p. 202)

TM1: Y un poema para ser cantado, «Las dos maneras del mosquito», al aire de «Pisar la

inevitablemente la vitalidad de la lengua o la calidad literaria del poema (Waley, 1918: 20; citado en Hu, 2021: 124). Sin embargo, debido a las características lingüísticas del español, es más fácil rimar en poesía que en inglés.

²⁷¹ En las composiciones españolas, la rima se encuentra generalmente en el soneto, en estructuras arromanzadas y en estructuras donde la rima se distribuye de modo irregular (Frau, 2004: 129).

²⁷² En chino, se llama 词牌名 [*cípái míng*, nombre de melodía], que es el nombre del repertorio o de la pieza [曲目, *qǔmù*] en los que se basa la letra cuando se compone a partir de una melodía, cuando se produjeron por primera vez y durante mucho tiempo después (Rong, 2017: 92).

hierba», lo atestigua así:

Amo la ligereza de su cuerpo diminuto, la finura de su cintura,
vienen en bandada y se excitan al sonido de la flauta.

Al crepúsculo alguien olvida una ventana encarnada,
y él se desliza al interior de las cortinas del dosel.

Delicadamente roza aquella carne **fragante**,

leve se inclina sobre ese cuerpo de **jade**,

posa su boca y deja un recuerdo escarlata.

Resuenan cien zumbidos en los **oídos**,

no quiere que en la noche oscura el hombre siga **dormido**. (Vol. 1, p. 451)

TM2: Hay **una canción de doble sentido sobre un mosquito** que dice así:

Adoro su cuerpo diminuto, su ligereza admirable,

la belleza y la suavidad de su cintura.

El canto y la música lo acompañan doquiera que vaya.

Se mete dentro del dosel de la cama y busca la colcha de seda,

aterriza dulcemente sobre la carne **fragante**

y se lanza sobre las formas de **jade**.

Allí donde tocan sus labios, aparece una mancha rosada.

Canta mil canciones a los oídos de la **gente**

y no deja que nadie duerma en toda la **noche**. (Vol. 1, p. 396)

Técnicas empleadas²⁷³: traducción literal + particularización + equivalente acuñado (TM1); traducción literal + equivalente acuñado + reducción + variación (TM2)

En el primer lugar, los dos traductores tienen puntos de vista diferentes sobre la definición de la poesía *ci*, lo que se refleja en sus traducciones: Relinque la considera “un poema para ser cantado”, mientras que Roca Ferrer utilizó una palabra más general, —“canción”—, para definirla.

En segundo lugar, el nombre de melodía de esta poesía *ci* es 踏莎行 [*tà suō xíng*, excursión pisando la hierba]. 莎 es una hierba común y 踏莎行 hace referencia originalmente a la actividad folclórica de la excursión en primavera. En el TM1, se destaca el nombre con la mayúscula de la letra inicial y comillas españolas, y se lo tradujo como “Pisar la hierba”, sin traducir “行”. Y en el TM2, no se indica nada sobre el nombre de la melodía. Aunque a ambos traductores les falta parte o la totalidad de la traducción del nombre de la melodía, tradujeron literalmente el tema de

²⁷³ Lo que hay que señalar aquí es que no hemos analizado detenidamente las técnicas de traducción de todas las palabras, sino más que depende del centro clave, por ejemplo, si el enfoque de este apartado es estudiar el estilo de las poesías, entonces nuestro enfoque principal también se centrará en las técnicas de traducir estas palabras que han influido en el estilo.

este poema “蚊子双关 [wénzi shuāngguān, el doble sentido del mosquito]”.

Como podemos ver por el tema de la palabra, ésta implica estos dos significados: el significado superficial habla de la estatura y el sonido del mosquito, de la trayectoria de sus movimientos cada noche, de las huellas que deja en el cuerpo humano al chupar sangre y del ruido que hace por la noche y impide dormir a la gente. De hecho, el poema compara a Pan Jinlian con un mosquito, cuyo “cuerpo es ligero [身体轻盈]” con “cintura fina y delicada [楚腰膩细]”, y “adondequiera que va, siempre llena de canciones y sonidos de instrumentos musicales [行行一派笙歌沸]²⁷⁴”. Todas las noches, Pan Jinlian “no cerró la puerta roja [未掩朱扉]”, “deslizó metiendo en la colgadura” [潜身撞入纱厨内]. No dejó dormir su pareja por ser sexualmente activa y se enrolló con el chico, dejando las marcas con los besos y haciendo ruidos lujuriosos toda la noche²⁷⁵. Toda esta poesía *ci* tiene una belleza especial, retorcida, profundamente oculta, evocadora y sugestiva. La sutileza y vaguedad de sentimientos del poema, con su ligero carácter lúdico, burlesco e irónico, requiere una apreciación cuidadosa.

Comparando las dos traducciones, Relinque sigue utilizando principalmente la “traducción literal” para narrar todo el poema, pero también recurre a otras técnicas para acercarse al estilo del TO y realzar la connotación del doble sentido de la traducción: “笙歌沸 [shēnggē fèi]” se tradujo como “se excitan al sonido de la flauta”. En chino, “笙歌” se refiere en general a las canciones y los sonidos instrumentales y “沸” es un estado de bullir de animación. Aquí Relinque lo especificó deliberadamente “笙歌” como “el sonido de la flauta”. Para los que hayan leído *Jin Ping Mei*, es sabido que la “flauta” también se utiliza como metáfora de los genitales masculinos en el libro. Así que la traducción de Relinque, por un lado, tradujo el significado superficial del original, y por otro también aludió al sexo oral de

²⁷⁴ La belleza del poema reside en su polisemia, y aquí la entiendo de forma un poco diferente a Relinque.

²⁷⁵ Para entender mejor el significado de este poema, hay que analizarla en su contexto. Este poema pertenece al capítulo 18, en el que Pan Jinlian, con una vela en la mano, mató por la noche los mosquitos en su colgadura de cama, lo que despertó a Ximen Qing, que estaba profundamente dormido, y luego hizo sexo oral con él. Los mosquitos de este poema sirven aquí para describir la escena y el acto sexual de Pan Jinlian.

Pan Jinlian con Ximen Qing. Lo mismo ocurre con la traducción de “朱扉 [zhū fēi]”, el carácter “朱” significa rojo, y “朱扉” se refiere a una puerta pintada de rojo. En este caso, Relinque también particularizó el color, y la palabra “encarnado” tiene una connotación de doble sentido²⁷⁶. El verso “不肯教人睡 [bùkěn jiāo rén shuì, no dejó a la gente dormir]” también se tradujo como “no quiere que [... el hombre siga dormido]”. No sólo concretó el género y el número de “人” para referirse implícitamente a Ximen Qing y con la palabra “seguir”, implicó que lo que Pan Jinlian despertó a Ximen para intimar con él le impidió seguir durmiendo. Además, observamos que la traductora ha utilizado la técnica de “equivalente acuñado” para traducir “未掩 [wèi yǎn, no cerrar]” por “olvidar”, lo que, aunque difiere ligeramente del significado del poema original, no afecta a la lógica del texto y añade una cualidad poética. Y en la traducción de “百般声 [bǎibān shēng, cientos de sonidos]”, se utiliza la palabra onomatopéyica “zumbido” para resaltar el sonido del mosquito, y por otra parte, se compara el sonido que emitió de manera más viva con el de un mosquito, lo que contribuye al carácter irónico del poema.

Roca-Ferrer también utilizó principalmente la técnica de “traducción literal”, y la traducción por parte del traductor es relativamente completa, excepto que en el TM2 se omitió el verso del poema “黄昏人未掩朱扉”. Sin embargo, es evidente que tiene su propia interpretación de “玉体 [yùtǐ]”, que tradujo como “formas de jade”, —Roca-Ferrer hizo una nota sobre la descripción del sexo oral indicando que “Seguramente algún tipo de consolador de Loto de Oro usaba para practicar sus felaciones” (TM2, Vol. 1, p. 396), por lo que “forma de jade” es una traducción basada en conjeturas del propio traductor, ya que en el libro no se menciona que Jinlian utilizara algún consolador—, pero en realidad se refiere al cuerpo de una bella mujer, y así el verso “轻怜玉体 [qīng lián yùtǐ]” significa “acariciar suavemente el cuerpo de jade”. Obviamente, la palabra “lanzar” que utilizó el traductor ha destruido de cierta medida la concepción artística creada por el TO. Sin embargo, el traductor también tiene la conciencia de la singularidad de la poesía *ci*, traduciendo “百般声”

²⁷⁶ Sin embargo, “扉” se tradujo como “ventana” y la técnica la clasificamos como “equivalente acuñado”.

por “canta mil canciones”, intentando así crear un contexto poético y haciéndose eco de lo anterior “el canto y la música [笙歌]”.

Por último, en lo referente a la estructura y la rima, la forma estándar de la poesía 踏莎行 tiene dos estrofas [双调, *shuāngdiào*], con cincuenta y ocho caracteres en total: cada estrofa consta de dos versos de cuatro caracteres y tres versos de siete caracteres, así como tres rimas del estilo *ze*. Hay que señalar, sin embargo, que algunas de las poesías *ci* de *Jin Ping Mei* no se ajustan exactamente al formato exigido por la melodía. En el ejemplo 20, por ejemplo, hay tres palabras de más en el primer verso de la primera estrofa y una menos en el tercer verso de la segunda estrofa, lo que puede estar relacionado con la habilidad para la escritura lírica del autor, la posibilidad de casos perdidos en la circulación del TO o la existencia de otras variantes de formato de esta melodía.

我爱他身体轻盈(*yíng*), 楚腰腻细(*xì*), 行行一派笙歌沸(*fēi*)。
黄昏人未掩朱扉(*fēi*), 潜身撞入纱厨内(*nèi*)。
款傍香肌(*jī*), 轻怜玉体(*tǐ*), 嘴到处胭脂记(*jì*)。
耳边厢造就百般声(*shēng*), 夜深不肯教人睡(*shuì*)。

En cuanto a las dos traducciones, ambos traductores las han traducido en forma poética, con un tratamiento dividido de las líneas en la traducción, —en el TM2, cada línea corresponde al original, salvo el verso omitido en la traducción—, pero al mismo tiempo con una nueva división según criterio de la rima²⁷⁷, —Relinque colocó el primer y el segundo versos en una línea por posiblemente mantener el equilibrio de los versos para que un poema tenga un ritmo armónico. Además, ambos traductores han intentado rimar los versos: con las rimas consonantes “-ra”, “-ta”, “-da”, “-ta” y “-te”, “de”, así como las rimas asonantes “-ido” en los dos últimos versos²⁷⁸ en la traducción de Relinque; y “-ra”, “-ya”, “-da”, “-da”, y “-te”, “-de”, “-te”, “-che” en la

²⁷⁷ En la cultura poética de España, “la rima consonante contribuye con frecuencia a crear la sensación de burla, de parodia e incluso de juego e irrealidad en muchos de los poemas” (Frau, 2004: 132). De este modo, las rimas hechas por Relinque y Roca-Ferrer hacen que las traducciones se acerquen más al estilo de la poesía *ci* original.

²⁷⁸ La rima asonante “marca menos de los finales de verso y produce un efecto de mayor vaguedad lírica, siendo apropiada para la expresión de una más matizada emotividad” y “es más adecuada para las tiradas largas de versos” (Frau, 2004: 130). Probablemente por eso Relinque termina con esta rima.

traducción de Roca-Ferrer.

En el caso de la *qu*, la *qu*, un género literario chino que surgió después de las poesías *shi* y *ci*, es el nombre colectivo de las óperas [戏曲/剧曲, *xìqǔ/jùqǔ*] y canciones sueltas [散曲, *sǎnqǔ*] y se prosperó a partir de la dinastía Yuan. Las canciones sueltas a veces se incorporan a las óperas para cantarlas, y las canciones de las óperas también pueden cantar a capela de forma similar a las canciones sueltas.²⁷⁹

Comparando con las características de las poesías *shi* y *ci*, *qu* tiene muchas similitudes con ellas pero también cuentan con algunos rasgos únicos: no hay tantas restricciones sobre el número de letras de cada estrofa de una melodía; pero al mismo tiempo, como las letras se componen teniendo en cuenta la musicalidad, las exigencias de métrica son mayores; los requisitos de la rima de *qu* difieren de los de las poesías *shi* y *ci*, —en las óperas misceláneas de la dinastía Yuan, sólo se puede utilizar una rima para las letras de cada conjunto de melodías, y aunque no se puede cambiar de rima entre ellas, no hace falta considerar *pingze* al rimar. Además, cada escena puede ser cantada con diferente melodía, y las letras también pueden componerse con diferentes rimas. (Hu, 2021: 124)—; y por último, se admite el uso de la lengua vernácula (*Ibid.*).

²⁷⁹ Las canciones sueltas es una forma de ritmo fijo de la poesía china o “canción literaria”. Junto con la ópera miscelánea, se conocieron como *yuánqu* [元曲, *yuánqǔ*, *qu* de la dinastía Yuan]. Y a diferencia de las óperas misceláneas, las canciones sueltas se cantan sólo sin interpretaciones, y se utiliza como oratorio, sin ir acompañada de una representación. En cuantos a las óperas, existe una distinción entre las óperas misceláneas [杂剧, *zájù*] y las óperas meridionales [南戏, *nánxì*]. Las primeras eran populares sobre todo en el norte, mientras que las segundas se referían principalmente a obras teatrales del sur del río Yangtsé. En general, las óperas misceláneas suelen dividirse en cuatro escenas [折, *zhé*], compuestas por cuatro conjuntos de melodías [套曲, *tàoqǔ*], y en cada escena se utilizaba el mismo modo y tono [宫调, *gōngdiào*]. Es decir, cada escena se interpreta por un conjunto de melodía y las melodías del mismo modo y tono se forma en un conjunto de melodías. Sin embargo, en la dinastía Yuan, el canto y la interpretación de las óperas meridionales eran más libres que los de las óperas misceláneas, ya que no tenían que ajustarse a la norma de un conjunto de melodías para una escena, ni tenían la restricción de un cantante principal. Tras la caída de la dinastía Yuan, las óperas meridionales sustituyeron gradualmente a las óperas misceláneas del Norte. Y durante la dinastía Ming, muchas de las obras que sufrieron adaptaciones se habían sido conservadas, y en esta época también se crearon muchas óperas nuevas y famosas. Así, la *qu* alcanzó un alto nivel y una prosperidad sin precedentes a finales de la dinastía Ming (Hu, 2021: 122).

Ejemplo 22:

TO: 妇人唱（六娘子）：

入门来将奴搂抱在怀，奴把锦被儿伸开。俏冤家顽的十分怪。嘹，将奴脚儿抬，脚儿抬。揉乱了乌云鬢髻儿歪。(Vol. 2, p. 1143)

TM1: Ella comenzó a cantar al aire de «**Las seis muchachas**»:

«Entró por la puerta, **me** abrazó, me atrajo a su regazo;

yo extendí la colcha de brocado.

Mi hermoso enemigo sabe bien cómo gozar.

Ay, me levantó los pies,

me levantó los pies.

Alborotó los moños de las nubes ala de cuervo de mi cabello,

que se desplomaron.» (Vol. 2, p. 1173)

TM2:

Cuando él entró,

me levantó en sus brazos y me puso sobre sus rodillas.

Yo extendí la colcha de seda, y **el osado amante**

demostró su valía en el lecho.

Agarró **mis** piernas, las levantó,

desordenó mis cabellos y retiró la cinta los anudaba

para anudarme a su gusto. (Vol. 2, p. 594)

Técnicas empleadas: traducción literal + descripción + amplificación lingüística + equivalente acuñado (TM1); traducción literal + amplificación lingüística + amplificación + reducción + creación discursiva + equivalente acuñado + variación (TM2)

Esta canción pertenece al capítulo 82 de *Jin Ping Mei* en el que Pan Jinlian y Chen Jingji se engañan mutuamente tras la muerte de Ximen Qing, y ambos intercambian sus amoríos en forma de *qu*, con la que se canta su relación sexual. Lo que Pan Jinlian canta es “六娘子 [liù niángzǐ, las seis mujeres/la sexta mujer]”. Igual que hay nombres de melodía [词牌名, *cípái míng*] para las poesías *ci*, también los hay para las *qu* [曲牌名, *qǔpái míng*], y “六娘子” es la abreviatura de “河西六娘子 [héxī liù niángzǐ, las seis mujeres/la sexta mujer de Hexi]”, que también aparece en el capítulo 21 del libro. En *Jin Ping Mei*, este “六娘子” no es simplemente el nombre de una melodía, sino una metáfora con doble sentido. En el capítulo 21, se ve a Ximen Qing divirtiéndose con su esposa y sus concubinas, y en este caso, “六娘子” es una alusión a las seis mujeres de Ximen Qing, y junto con las letras, se insinúa los destinos de ellas. Sin embargo, Como Pan Jinlian también es conocida como “六姐 [la sexta hermana]”, “六娘 [la sexta mujer]”, “六娘子” que se indica por Pan Jinlian

en el ejemplo 21 se toma inevitablemente para referirse a sí misma, lo que constituye “tanto una parodia de la forma de la ópera como una parodia del nombre de la persona” (Feng, 2020: 120).

En cuanto a su traducción, Relinque lo tradujo como “las seis mujeres” en ambos lugares. Su principio de traducción coherente de todos los nombres de melodía de *qu* respeta siempre la cultura de la ópera china, pero el encanto de la cultura de los caracteres chinos reside también en su carácter de juego de palabras, y si todas las explicaciones pudieran incluirse en las notas a pie de página, sería inevitablemente más accesible para el lector. Y Roca-Ferrer no lo tradujo. Aparte de esto, ambas traducciones conservan relativamente bien la información del TO. Sin embargo, Roca-Ferrer también ha añadido a la traducción muchas descripciones que no existen en el TO, —“y me puso sobre sus rodillas”, “para anudarme a su gusto”—, lo que aumenta la interacción y la intimidad entre el hombre y la mujer, pero al mismo tiempo hace que la traducción sea más ampulosa. Sin embargo, la letra de la pieza está en lengua vernácula, lo que le confiere una sensación de sencillez y vulgaridad.

En el ejemplo 22, podemos ver que la letra de la canción está redactada en frases habladas muy reales y directas, y en comparación con los eufemismos y sutilezas de las poesías *shi* y *ci*, se caracteriza por la llaneza y franqueza del lenguaje, tales como “入门来将奴搂抱在怀 [entró en la puerta y me estrechó entre sus brazos]”, “顽的十分怪 (jugaba [hizo el amor] de forma muy extraña)”, “将奴脚儿抬 [me levantó los pies]”. Desde aquí, se puede ver las palabras muy directas y atrevidas, que usan coloquialismos muy propios de la vida y no se persigue la forma literaria. Desde esta perspectiva, la traducción de Roca-Ferrer de estos versos parece más cercana al estilo de la letra original, y su dicción es más coloquial, —“cuando él entró, me levantó en sus brazos”, “demostró su valía en el lecho”, “agarró mis piernas, las levantó”, con las técnicas de traducción respectivamente “traducción literal”, “creación discursiva” y “equivalente acuñado” y “traducción literal”. Y hay que notar que la frase “将奴脚儿抬” se repite dos veces en el TO, lo que es una de las características de la pieza. Pero Roca-Ferrer sustituyó “抬 [tái, levantar]” por “agarrar” y “脚 [jiǎo, pies]” por “piernas” de la primera frase en el TM2.

Y también en el TO hay varias palabras distintivas que destacan más esta característica, tales como “奴 [nú]”, —un término antiguo para una mujer que se llamaba a sí misma— y “冤家 [yuānjia]”, —significa enemigo, pero también se usa como apodo de cariño para un amante. En ambas traducciones, “奴” aparece mayoritariamente en forma del pronombre personal “me”, y en unos pocos versos se traduce como “yo”. La gramática de la lengua española libera en cierta medida a los traductores de la presión de traducir términos culturales, pero el encanto de las lenguas arcaicas se reduce cuando a veces no se puede evitar la traducción directa. Y para la traducción de “俏冤家 [qiào yuānjia]”, comparando con la traducción literal de Relinque como “mi hermoso enemigo”, “el osado amante”, —traducido con la técnica “descripción”, parece más formal. Por otro lado, en el TM1, se añadió “mi” aumentando una sensación cariñosa a la traducción y acordando más con el estado de ánimo de Jinlian en este momento del canto.

Además, la traducción de Relinque es más fuerte en términos de emoción, que se debe principalmente a que se utilizó la interjección “Ay” en lugar de la onomatopeya “噫 [cā]²⁸⁰” del TO, con esta palabra portadora de la tensión emocional del personaje, se marca el tono afectivo de la canción.

En cuanto a la forma de la traducción, la *qu* se tradujo también en la estructura poética, que se dividen en líneas, pero cada verso del TO no se corresponde exactamente con el verso de cada línea de la traducción. En algunos casos, los traductores separaron un verso del TO en dos versos y los colocan en diferentes líneas, —“Alborotó los moños de las nubes ala de cuervo de mi cabello, // que se desplomaron. (TM1)”; “desordenó mis cabellos y retiró la cinta los anudaba //para anudarme a su gusto. (TM2)”—, y a veces se hacen pautas y se dividen los versos según convenga, —“Yo extendí la colcha de seda, y el osado amante//demostró su valía en el lecho. (TM1)”

Y sobre el tratamiento de las rimas se ha descartado la característica de que las rimas muy parecidas del TO, —las rimas silábicas *-uai* y *-ai*—, para no comprometer el sentido del original en aras de la rima.

²⁸⁰ Se utiliza sobre todo para describir un sonido que se produce cuando un objeto roza a otro.

入门来将奴搂抱在怀 (huái),
奴把锦被儿伸开 (kāi)。
俏冤家顽的十分怪 (guài)。
噤, 将奴脚儿抬 (tái), 脚儿抬 (tái)。
揉乱了乌云鬢髻儿歪(wāi)。

Sin embargo, los traductores también han intentado compensar en el poema el fluido sentido de la rima de TO: ambos riman con una “-o” al final de ciertas líneas.

6.2.3 Bromas y chistes

Bromas y chistes se conocen colectivamente como 笑话 [xiàohuà] en chino y se refieren a palabras o cosas que hacen reír. La hemos colocado como género literario en este apartado en vista de su estatus especial en la literatura china²⁸¹. Este popular género literario gozó del favor de los escritores y se incorporó a la ficción clásica china por su sátira punzante, sus exageradas e ingeniosas concepciones artísticas y sus inesperadas ideas argumentales. *Jin Ping Mei* no es una excepción, —los chistes del libro “bien exponen de forma juguetona, bien envían crítica en burla y humor, haciendo una potente crítica de la oscura y corrupta realidad social, reflejando el espíritu creativo del autor de cinismo y compasión por el mundo” (Dong, 2012: 47). Esto es especialmente cierto en los chistes y bromas relacionados con la sexualidad en *Jin Ping Mei*, donde la mayoría de los chistes eróticos salen de la boca de los amigos, empleados o prostitutas que suelen acompañar a Ximen Qing en sus banquetes, y a veces, durante los encuentros sexuales entre Ximen Qing y sus mujeres, donde sirven para excitar y aumentar la libido sexual. Como las características propias de los personajes están a menudo inextricablemente ligadas a su lenguaje individual, crean un estilo multilingüístico en los chistes. Pero también es la singularidad del género lo que impide que el lector encuentre brusca y extraña la mezcla de estilos.

²⁸¹ “Los chistes y bromas antiguos son una forma de literatura que ha estado activa en boca de la gente durante miles de años” y “existen desde la época anterior a Qin y han atraído la atención de estudiosos e historiadores de esta época, pero sólo a partir del siglo XX se han estudiado específicamente como género literario”. Sin embargo, desde la antigua China, los chistes y las novelas siempre han tenido una relación inseparable (Wang, 2007: 13-14).

En cuanto a la traducción de los chistes en los dos textos traducidos, Relinque no omitió ninguno, mientras que Roca Ferrer realizó la traducción selectivamente: los ejemplos 23 y 24 pertenecen a chistes contados sucesivamente en el mismo banquete por distintas personas, pero el traductor sólo tradujo el posterior e ignoró el anterior.

Ejemplo 23:

TO: 西门庆吃过两钟，賁四说道：“一官问奸情事。问：‘你当初如何奸他来？’那男子说：‘头朝东，脚也朝东奸来。’官云：‘胡说！那里有个缺着行房的道理。’旁边一个人走来跪下，说道：‘告禀，若缺刑房，待小的补了罢。’” (Vol. 1, p. 422)

TM1: Cuando Ximen Qing se bebió dos copas, comenzó:

-Un magistrado investigaba un caso de violación y le preguntó al acusado: «¿Cómo la violaste?» El sujeto respondió: «Tenía la cabeza hacia el norte y los pies también hacia el norte, y así lo violé». «¡Estupideces!», dijo el magistrado. «¿Cómo vas a **mantener relaciones sexuales con una mujer retorcida**?» Un hombre que asistía al juicio se arrodilló y dijo: «Si **hay algo retorcido en la sala de justicia** y o me ocuparé». (Vol. 1, p. 839)

«Sala de justicia» (*xingfang*) se utiliza también para decir «copular».

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: traducción literal + creación discursiva + reducción + variación + compensación (TM1); reducción (TM2)

Es bien sabido que la formación del propio estilo lingüístico es influido por los factores subjetivos —“la psicología, el temperamento, la educación cultural, la capacidad lingüística”, etc.—, y por los factores objetivos —“los materiales lingüísticos, las características retóricas y su color estilístico, así como el entorno comunicativo (Wang, 2014: 437-439). Ben Si, natural del distrito Qinghe y empleado de Ximen Qing, habla con acento norteño²⁸². Por otra parte, en el capítulo 16 del libro, este hombre es descrito como “百浪器虚 [bǎi làng qì xū, frívolo y disoluto, superficial y falso]” y “不守本分 [bù shǒu běn fèn, no cumplir con las reglas]”, lo que demuestra que no está bien educado. Todos estos son factores subjetivos en la formación de su estilo personal, que le lleva a contar chistes con un estilo coloquial y vulgar. Esto se refleja en el ejemplo 19, donde “缺着行房 [quē zhe xíngfáng]” es una demostración: la palabra “缺 [quē]” es una palabra dialectal que en realidad equivale

²⁸² Existe una gran variedad de opiniones en el campo académico sobre la atribución de dialectos en *Jin Ping Mei*. Algunos estudiosos han llegado a la conclusión de que la lengua de *Jin Ping Mei* se basa en dialectos septentrionales y ha absorbido otros dialectos (Zhang, 1985), que no exploraremos aquí.

a “擻 [juē]”, lo que significa doblar el cuerpo. Además, el chiste trata de un funcionario que juzgaba un caso de violación, y el estilo del discurso del funcionario es necesariamente digno y serio, —que se utilizó la palabra formal, “行房 [xíngfáng]”, para referirse a las relaciones sexuales, y cuando el oficial subordinado respondió a su jefe, se adoptó el término formal entre los mandarines, “告稟 [gào bǐng, permítame que le informe]”—, lo que constituye un factor objetivo en el estilo lingüístico del chiste. Así que estos dos estilos tan diferentes y opuestos se ponen de manifiesto en este chiste.

Ahora, volvemos a centrarnos en el sentido de la broma. En la novela original, el humor se presenta mediante homófonos, ya que “行房 [xíngfáng]” y “刑房 [xíngfáng]” se pronuncian de la misma forma en chino, con significado y formas escritas totalmente dispares. El primero significa tener relaciones sexuales y el segundo significa un cargo en la Oficina de Justicia. En este caso, el magistrado investigó una relación sexual ilegal, pero las palabras “缺着行房 [quē zhe xíngfáng, mantener relaciones sexuales con el cuerpo doblado]” se convirtieron en “缺着刑房 [quē zhe xíngfáng, falta el cargo xingfang]” en los oídos de un transeúnte, y se presentó para decir que le gustaría ocupar el puesto en la Oficina. Obviamente, sus palabras son irrelevantes con el caso investigado por el malentendimiento.

La traducción de Relinque consigue expresar la esencia del chiste. Escogió ingeniosamente la palabra “retorcido” en ambas frases en negrita y utilizó las palabras “mantener relaciones sexuales” y “sala de justicia” para referirse al significado sexual y al significado oficial respectivamente, más que se explica en la nota a pie la relación fonética entre “sala de justicia” y “copular [mantener relaciones sexuales]”, de modo que se compensan el estilo humorístico del chiste y los lectores meta puedan entenderlo bien. Sin embargo, como en la segunda frase en negrita, “缺 [quē]” en realidad significa “faltar”, y para no afectar el tono festivo, se realizó una equivalencia temporal y la técnica la clasificamos como la “creación discursiva”. Así que la palabra “retorcida” en cierta medida compensa una pérdida de estilo lingüístico, aunque la traductora no advirtió específicamente al lector meta de que la causa del malentendido se debe a la pronunciación dialectal.

Por otro lado, la traductora también debió ser consciente de la solemnidad de la conversación entre los funcionarios, por lo que también eligió una palabra más neutra y formal “mantener relaciones sexuales” para la traducción de “行房”. Sin embargo, otra palabra discreta pero estilística²⁸³, “告稟”, no aparece en la traducción, lo que también se traduce en cierta medida en una pérdida de estilo lingüístico.

Ejemplo 24:

TO: 伯爵道：“该我唱。我不唱罢，我也说个笑话儿。”教书童：“合席都筛上酒，连你爹也筛上。听我这个笑话：一个道士，师徒二人往人家送疏。行到施主门，徒弟把绦儿松了些，垂下来。师父说：‘你看那样！**倒相没屁股的。**’徒弟回头答道：‘**我没屁股，师父你一日也成不得。**’”(Vol. 1, p. 422-423)

TM1: -Me toca cantar -dijo Ying Bojue-, pero no lo hare, yo contaré otra historieta. -Y le pidió a Shutong-: Sirve una ronda a todos. Iban un monje taoísta y su acólito por las casas ofreciéndose para hacer algunas invocaciones. Y cuando llegaron a una puerta, al acólito se le aflojó el cinto y cayó al suelo. El maestro le dijo: «Miráte, **parece que no tuvieras culo**». El acólito respondió: «**Si no tuviera, maestro, no podrías soportarlo ni un día**». (Vol. 1, p. 839-840)

TM2: También Han Daoguo prefirió contar una anécdota a cantar una canción cuando le llegó el turno. -En cierta ocasión -dijo-, un sacerdote y su discípulo fueron a una casa particular a recitar los sutras. Cuando estuvieron en la puerta del que los había llamado, advirtieron que el cinturón del discípulo, en el que guardaba las sagradas escrituras, se había soltado y todos los papeles se habían perdido por el camino. «**¡Se diría que no tienes culo!**», dijo el clérigo al joven. «**¡Si no tuviera culo -respondió el discípulo-, tú no sobrevivirías ni un solo día!**» (Vol. 1, p. 690)

Técnicas empleadas: traducción literal (TM1); traducción literal + modulación (TM2)

A diferencia del ejemplo 23, el ejemplo 24 tiene un estilo lingüístico muy uniforme, —muy coloquial y vulgar. Cuando Ying Bojue se enteró de que Ximen Qing y su criado Shutong mantenían una relación homosexual, pidió deliberadamente a Shutong que sirvió vino a Ximen Qing durante el banquete y contó un chiste sobre la homosexualidad del maestro y su discípulo para insinuar una comparación sarcástica entre ambos. Lo que el maestro decía a su discípulo “**没屁股的** [*méi pìgǔ de*, lo que no tiene culo]” se refiere a que, al aflojarse el cinturón, la túnica se desplomaba y no se le daba forma. El discípulo, sin embargo, connotó a su maestro

²⁸³ Algunas palabras conllevan sus propias funciones retóricas adicionales, como la marca estilística de las palabras, que representa el ámbito de aplicación de la palabra, ya se trate de un estilo escrito o oral, y se manifiesta también en la expresión de rasgos estilísticos (Chen, 2014: 82-83). La palabra “告稟” es una palabra muy formal, utilizada en la antigüedad para informar de asuntos a un superior o a una persona honorable.

con un doble sentido, —“我没屁股，师父你一日也成不得 (Si no tuviera el culo, maestro, tú no lograrías [la copulación] ni un día)”—, diciendo que era todo atención y que le gustaban los culos, lo que implica una relación inusual entre ellos.

Comparando las dos traducciones, ambos traductores emplearon la “traducción literal” en sus textos traducidos, pero no afectan el estilo del TO, porque el doble sentido que se añaden los elementos humorísticos en la novela es común tanto a la cultura china como a la occidental, por lo tanto una traducción palabra por palabra puede bastar para que el lector de la traducción se haga una idea de lo ridículo y irrisorio del chiste. Además, el estilo coloquial de ambas traducciones también se acerca mucho al estilo del TO. “倒相 [dàoxiàng]” es la forma coloquial de “好像 [hǎoxiàng, parecer]”. Relinque lo tradujo como “parece que”, aunque la palabra tiene cierta neutralidad, es un término de la vida cotidiana en español y es habitual en la comunicación; Roca-Ferrer cambió el punto de vista y se pronunció en tercera persona, lo que acentúa el estilo coloquial de la traducción. Lo mismo ocurre con la traducción de la palabra “成不得 [chéng bùdé]²⁸⁴”, que dos traductores lo han traducido como “no podrás soportarlo” y “no sobrevivirías”, respectivamente, pero con un sentido más fuerte de coquetería e ironía.

Además de pasajes enteros de chistes, a menudo hay bromas eróticas entre las palabras de los personajes de *Jin Ping Mei*. La mayoría de estas bromas fueron pronunciadas por el Ying Bojue. Como personaje secundario clave de la obra, Ying tiene un notable talento para las bromas y comentarios cómicos improvisados. Los blancos de sus burlas y divertimentos suelen ser las prostitutas de estatus inferior al suyo, para las que utiliza a menudo coloquialismos regionales y vulgaridad burlescos. Y, como estos *playboys* y las prostitutas tienen un estatus similar ante el ricachón, Ximen Qing, las prostitutas también se defienden con bromas para hacerle chacota.

A diferencia de los chistes que cuentan una historieta completa, las bromas entre

²⁸⁴ 成 [chéng] en chino significa “alcanzar un objetivo” y “tener éxito” y 不得 [bùdé] significa “no poder”. 成不得 es el uso coloquial de “no se puede conseguir un determinado propósito” o “no se puede hacer algo con éxito”.

conversaciones son más coloquiales y están estructuradas de forma más suelta y breve, con un estilo más vulgar, accesible y animado.

El ejemplo 26 presenta la burla entre la prostituta, —Zheng Aiyue— y Ying Bojue, llena de palabrotas, —“老王八 [lǎo wángba]”, “花子 [huāzi]”—, palabras vulgares, —“伙计 [huǒji]”, “贩[毛必] [fàn bī]”, “相交 [xiāngjiāo]”, etc. Y la frase es muy directa, concisa y clara, con una obvia agresividad.

Ejemplo 25:

TO: 郑爱月儿急俐，便就教郑春：“你也跟了去，好歹缠了银姨来。他若不来，你就说我到明日就不和他做伙计了。”应伯爵道：“我倒好笑，你两个原来是贩[毛必]的伙计！”[.....] 爱月儿道：“应花子，你与郑春他们多是伙计，当差供唱，都在一处。”伯爵道：“傻孩子，我是老王八，那咱和你妈相交，你还在肚子里！（Vol. 2, p. 847）

TM1: Reaccionando a toda velocidad, Zheng Aiyue le dijo a Zheng Chun:

-Acompáñalos tú, que, sea como sea, se pase la tía Yin'er, Dile que como no venga, no volveré a **ser su compañera** en el futuro.

-Sí que me haces reír -comentó Ying Bojue-, **vosotras de lo que sois compañeras es de tráfico de coños.** [...]

-**Ying el Mendigo** -intervino Zheng Aiyue-, **tú eres como el compañero de Zheng Chun: siempre que lo llaman para ofrecer sus canciones, tú estás allí.**

-**Niña estúpida, yo soy el cabrón que se beneficiaba a tu madre cuando tú todavía estabas en su vientre** -le respondió Ying Bojue. (Vol. 2, p. 611)

TM2: Rayo de Luna vio lo que ocurría y envió también a su hermano Zheng Chun.

-Ve con él -le dijo-, y dile a Lunita que si se niega a acudir, perderá **todo mi afecto** para siempre.

-Es curioso que, **perteneciendo ambas al mismo gremio, os tengáis afecto** -comentó Ying Bojúe al oírlo-. **Lo lógico sería que os consideraseis rivales y os odiarais a muerte...**

-**Hermano Ying** -dijo Rayo de Luna-: **tú y Zheng Chun pertenecéis también al mismo gremio: al gremio de los parásitos y los gorriones...**

-¡**Ay, tontita!** -dijo Ying-. **Cuando tú no habías nacido aún, yo ya era un crápula hecho y derecho, y me tiraba a tu madre contigo en el vientre... De manera que, según cómo se mire, me tiraba a dos furcias a la vez... Seguro que no naciste virgen... Ahora ya sabes quién te desfloró... ¿Cuántas pueden decir lo mismo?** (Vol. 2, p. 331-332)

Técnicas empleadas: traducción literal + adaptación + equivalente acuñado (TM1); traducción literal + modulación + descripción + adaptación + equivalente acuñado + reducción + amplificación (TM2)

Al igual que los chistes anteriores, para entender estas bromas también se necesita cierta información sobre la cultura china. El incidente comenzó cuando Zheng Aiyue llamó a otra prostituta como “伙计”, término utilizado en el habla

coloquial para referirse a “los empleados en una tienda”, “las personas que trabajan juntas” o “un compañero o alguien conocido”. Con esta frase, Zheng Aiyue quería decir: “Si no viene, ya no seré su amiga”. Pero Ying Bojue bromeó diciendo que ambos son compañeras dedicadas a la prostitución. La palabra “贩” significa “vender”, y “[毛必]” es una palabra vulgar utilizada en el habla coloquial para referirse a los genitales femeninos. Zheng Aiyue, para no ser menos, llamó a Ying “应花子”, —“花子” es un término coloquial para indicar “mendigo”— y defendió diciendo que él y Zheng Chun eran “伙计 [compañeros]”, del mismo gremio, cuyos trabajos eran dar el placer a los demás. Así Ying replicó: “hijita tonta, tuve relaciones con tu madre cuando aún no habías nacido en su vientre”. El término “傻孩子 [shǎ háizi, hijita tonta]” es un término coloquial utilizado aquí por Ying para indicar que es superior en el clan y tiene una jerarquía más alta. “老王八” es una palabrota para referirse a “viejo sinvergüenza”. Y la palabra “相交” también se utiliza de forma vulgar para referirse a “copular”.

En cuanto a las traducciones, Relinque tradujo “伙计” en su totalidad como “compañero/a”, y Roca-Ferrer tradujo la mayor parte como “el mismo gremio” excepto la primera, aunque utilizaron las técnicas de traducciones diferentes, —que la traductora aplicó un “equivalente acuñado” y el traductor utilizó una “reducción” y descripción—, pero ambos reflejan bien el significado: la coherencia de la traducción de Relinque hace que destaque más y llame más la atención del lector; Roca Ferrer no lo tradujo en la primera frase en negrita porque cambió la perspectiva de la frase del TO, sustituyendo el sujeto “yo” por “ella”, y además, para resaltar la conexión entre las palabras, añadió en la segunda frase en negrita la palabra “afecto”, que aparecía en la primera frase en negrita. La traducción de Relinque de “贩[毛必]” sigue siendo literal y utilizó la palabra española más vulgar, “coño”, al traducir “[毛必]”, pero Roca-Ferrer no la tradujo, sino que agregó diversas frases que no existen en el TO para hacer explicación. Y sobre la traducción de “应花子”, Relinque lo tradujo como “Ying el Mendigo”, mientras que Roca Ferrer lo tradujo como “Hermano Ying”, que, aunque coloquial, carece de algo de ironía y la sensación furiosa de la prostituta. Para

la última frase, los dos tradujeron “傻孩子”, una literalmente y el otro utilizando el diminutivo, -ita, de carácter muy español. Y hay que decir que con la técnica “equivalente acuñado”, Roca Ferrer no sólo tradujo el intento de Ying aprovechándose de Zheng Aiyue, sino que también se ajustaba a la costumbre terminológica española. En el caso de la traducción de “老王八”, Relinque utilizó la técnica “adaptación” traduciéndose como “cabrón”, lo que resulta muy conciso y contundente. Roca Ferrer recurrió a la técnica “equivalente acuñado”. Y para la traducción de “相交”, ambos aplicaron la técnica “equivalente acuñado” y con “beneficiarse” y “tirarse”, se expresa el carácter coloquial del texto.

Además, para recuperar el estilo vulgar del TO, Relinque hizo la traducción con palabras igualmente vulgares, como “coño”, “cabrón”. Sin embargo, este aspecto no lo percibimos tanto en la traducción de Roca-Ferrer, quien prefiere utilizar palabras neutras o menos ofensivas que Relinque, — “hermano”, “un crápula hecho y derecho” y etc. Y al mismo tiempo para compensar la vulgaridad lingüística y la chuzonería, añadió largas frases que no estaban en el TO, como “Lo lógico sería que os consideraseis rivales y os odiaseis a muerte...”, “De manera que, según cómo se mire, me tiraba a dos furcias a la vez... Seguro que no naciste virgen... Ahora ya sabes quién te desfloró... ¿Cuántas pueden decir lo mismo?”, lo que, por el contrario, socava el estilo de lenguaje conciso y directo del TO y hace la traducción demasiado compleja, redundante y farragosa. Además, las bromas o chistes utilizados para la burla disimulada suelen ser bastante discretos, a menudo utilizando un oscuro sarcasmo. Por ejemplo, Zheng Aiyue dijo que Ying Bojue y Zheng Chun “当差供唱，都在一处 [cuando servían como sirvientes y cantaban, estaban en el mismo lugar]”. la traducción de Roca-Ferrer es muy desnudo, —“al gremio de los parásitos y los gorriones...—, que transmite directamente el sentido oculto de las palabras de Zheng Aiyue, en consecuencia, restando sutileza al chiste y privando al lector del placer de reflexionar sobre él. Sin embargo, la traducción de Roca-Ferrer también merece reconocimiento por su frecuente uso de la elipsis, los signos de exclamación y el empleo de la partícula modal —“Ay”— para realzar la presencia del lenguaje coloquial en el texto y destacar la emoción del interlocutor.

6.3 La retórica visual en las traducciones

Hoy en día, el estudio de la retórica ya no se limita a la comunicación de signos lingüísticos, sino que se extiende al campo de la comunicación de signos visuales y a la comunicación integrada de lenguaje, texto, sonido, imagen y los demás. De este modo, la retórica visual es “un acto de comunicación humana que utiliza como medio signos lingüísticos, pictóricos y acústicos para conseguir el mejor efecto visual” (Chen, 2005: 47). Sus objetos retóricos son principalmente “textos de medios visuales, textos espaciales y textos de eventos”, y su objetivo consiste en “lograr las funciones de persuadir, dialogar y comunicar mediante el uso estratégico de textos visuales y la construcción y producción estratégicas de discursos visuales” (Liu, 2018: 157).

Para las traducciones, los procesos de persuasión, convención y comunicación en los que pone énfasis la práctica retórica se basan en la producción de un texto concreto. Sin la producción de un texto retórico, la intención retórica perdería su vehículo simbólico y sería imposible hablar del efecto retórico. De ello se deduce que la producción de textos es una parte muy importante del acto retórico y uno de los elementos de la retórica visual. Esta es la razón por la que la retórica visual hace especial hincapié en el uso estratégico de los textos visuales y en la construcción estratégica del discurso visual. Por lo tanto, en este apartado, nos centraremos en la disposición tipográfica y en las ilustraciones de las dos traducciones de *Jin Ping Mei*.

6.3.1 Maquetación y disposición tipográfica de los textos

Más de una vez en el texto nos hemos maravillado de la variedad de géneros que encontramos en *Jin Ping Mei*. Como decía D. T. Roy,

Una de las características únicas de la técnica de esta novela extraordinaria es la combinación que hace el autor de canciones populares de su tiempo con el monólogo interior y el diálogo de algunos personajes. Los pensamientos expresados o no de sus hombres y mujeres se plasman con frecuencia mediante un mosaico de lenguajes prestados que integra refranes, lugares comunes, epítetos rutinarios u poemitas intrascendentes, citas de poesía “seria” y de canciones anteriores, y toda clase de lenguajes formularios heredados de la narración literaria así como de la ficción popular y del drama vernáculos. Cada una de estas voces hubo por fuerza de “sonar familiar” al lector al que iba dirigida la

obra evocando en su mente una rica variedad de connotaciones que, por desgracia, se han perdido en el lector moderno, empezando por el chino (Recitado en Roca-Ferrer, 2010a: 52).

Y sin duda alguna, el formato y la disposición tipográfica del texto es la forma más sencilla y directa de presentarlo. Como en el apartado anterior hemos mencionamos brevemente la forma de las poesías *shi*, *ci* y la *qu*, las traducciones de ambos traductores son todas en forma de líneas, de menor tamaño que el texto narrativo de la traducción, con una sangría general de dos caracteres por frase y un interlineado antes y después del párrafo, lo que refleja una belleza visual y espacial. Hay que señalar, sin embargo, que la traducción de Roca-Ferrer tiene a veces una sangría de cuatro caracteres, dependiendo de si el texto narrativo que une los poemas y las canciones es de una sola línea o de si siguen al texto dialogado, o si aparecen como poemas de apertura o de cierre²⁸⁵. Este enfoque intencionado acentúa la singularidad del género de las poesías y la *qu*, y lo hace al lector reconocible al instante. Además, Relinque ha añadido comillas españolas a todas las poesías, canciones y óperas citadas²⁸⁶ que aparecen en el texto, excepto a los poemas pronunciados por el propio autor.

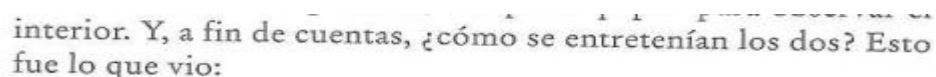
Para el formato de los otros textos en verso (principalmente los seguidos de “但见” o “正是”²⁸⁷), Roca-Ferrer adopta los mismos principios que en el caso anterior. La única excepción es la oración fúnebre de Ximen Qing, que insinúa que Ximen Qing es un genital masculino. El traductor no ha dividido los versos en líneas, sino que simplemente la ha dividido en tres párrafos, —principio, cuerpo y resumen—, todos ellos con una sangría de dos caracteres, excepto la primera línea de cada párrafo, que lleva una sangría de cuatro caracteres.

²⁸⁵ En estos casos, el texto narrativo antes y después de la estrofa adopta principalmente la forma de una sangría de dos caracteres. Así que la sangría de cuatro caracteres permite distinguir estos versos y hacerlos más visibles.

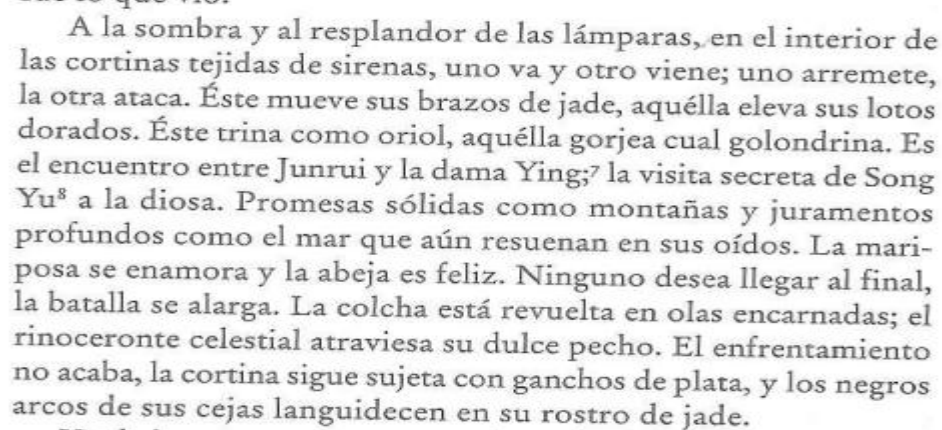
²⁸⁶ “Casi cuatrocientos poemas (trescientos noventa y tres, exactamente), incluidas las arias compuestas para piezas de teatro que abundan en la novela, se distribuyen en los cien capítulos de *Jin Ping Mei*. Pero en este caso hay que estar nuevamente muy atentos al origen, forma y objetivo de cada uno de ellos. En cuanto al origen, muchos de ellos no están compuestos expresamente para la novela, sino que son tomados de fuentes diversas” (Relinque, TM1, Vol.1, p. 44).

²⁸⁷ *Vid. Supra.* 6.2.1.

Relinque, en cambio, no los privilegia, salvo los textos especiales, —tal como la oración fúnebre de Ximen Qing—, y se limita a utilizar el mismo formato textual normal que para los textos narrativos. Sin embargo, cabe prestar atención de que para algunos versos, aunque todos describen escenas de relaciones sexuales, e incluso algunos tienen los contenidos similares, la cuestión de la división en líneas depende totalmente de la presencia o ausencia de la palabra “但见”: los que llevan estas dos caracteres no se dividen, mientras que las que no las llevan sí, como se presenta en los versos del capítulo 13 (Imagen 1) y del capítulo 80 (Imagen 2).

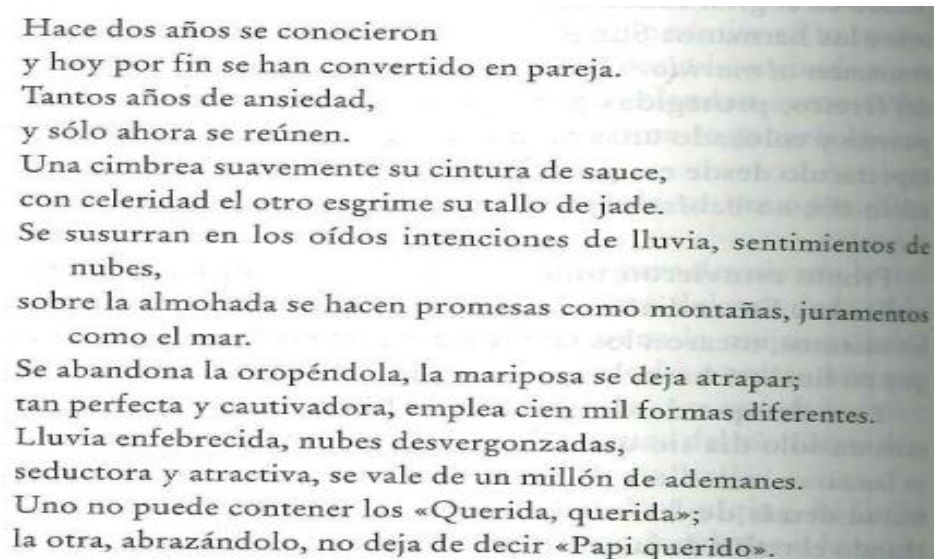


interior. Y, a fin de cuentas, ¿cómo se entretenían los dos? Esto fue lo que vio:



A la sombra y al resplandor de las lámparas, en el interior de las cortinas tejidas de sirenas, uno va y otro viene; uno arremete, la otra ataca. Éste mueve sus brazos de jade, aquélla eleva sus lotos dorados. Éste trina como oriol, aquélla gorjea cual golondrina. Es el encuentro entre Junrui y la dama Ying;⁷ la visita secreta de Song Yu⁸ a la diosa. Promesas sólidas como montañas y juramentos profundos como el mar que aún resuenan en sus oídos. La mariposa se enamora y la abeja es feliz. Ninguno desea llegar al final, la batalla se alarga. La colcha está revuelta en olas encarnadas; el rinoceronte celestial atraviesa su dulce pecho. El enfrentamiento no acaba, la cortina sigue sujeta con ganchos de plata, y los negros arcos de sus cejas languidecen en su rostro de jade.

Imagen 1 (TM1, vol. 1, p. 342)



Hace dos años se conocieron
y hoy por fin se han convertido en pareja.
Tantos años de ansiedad,
y sólo ahora se reúnen.
Una cimbrea suavemente su cintura de sauce,
con celeridad el otro esgrime su tallo de jade.
Se susurran en los oídos intenciones de lluvia, sentimientos de
nubes,
sobre la almohada se hacen promesas como montañas, juramentos
como el mar.
Se abandona la oropéndola, la mariposa se deja atrapar;
tan perfecta y cautivadora, emplea cien mil formas diferentes.
Lluvia enfebrecida, nubes desvergonzadas,
seductora y atractiva, se vale de un millón de ademanes.
Uno no puede contener los «Querida, querida»;
la otra, abrazándolo, no deja de decir «Papi querido».

Imagen 2 (TM1, vol. 2, p. 1134)

Otro de los tratamientos de formato más destacados reside en la traducción de diálogos. A diferencia de las convenciones de formato textual de las novelas chinas, —que sitúan el diálogo junto al texto narrativo—, también se divide en párrafos según su contenido y se distingue del texto narrativo y de palabras marcadas, —frases que indican al lector quién decir, en qué contexto, cómo decir, etc.—, mediante un “-/—”, y la primera línea también tiene una sangría de dos caracteres.

En definitiva, desde el punto de vista de la retórica visual, el manejo preciso del formato de la traducción es un medio para transmitir eficazmente el mensaje del texto, además de proporcionar al lector una buena experiencia visual. En otras palabras, las imágenes visuales aportadas al lector por la tipografía también facilitarán el análisis lingüístico de los textos.

6.3.2 Ilustraciones e imágenes

La combinación de ilustración y texto es una tradición en las antiguas obras chinas y esta forma narrativa se inició en la dinastía Tang cuando se convirtió las predicaciones de sutras para laicos en escrito [俗讲变文, *sú jiǎng biàn wén*], y la introducción de las ilustraciones en las novelas se puede remontarse en la dinastía Song (Liu, 2007: 178). Las novelas *Zhanghui* de la dinastía Ming han heredado bien esta tradición, con una gran variedad de ilustraciones de exquisita calidad, y poniendo en primer plano los ecos mutuos entre imagen y texto. Además, las ilustraciones, como un “espejo” del texto pero más visual que él, son otra forma de narrar el paisaje social de la época. Cabe señalar, sin embargo, que no hay ilustraciones en *Jin Ping Mei cihua*, y lo que hemos visto son las ilustraciones de la edición de Chongzhen “*Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei*”, con un total de 200 dibujos. Entre ellos, treinta y ocho, es decir, el 19% del total de las imágenes, se refieren a representaciones sexuales (Jin, 2015: 75).

La traducción de Roca-Ferrer no va acompañada de ilustración, mientras que en la traducción de Relinque sí contiene estas ilustraciones, pero la traductora no tradujo los títulos que existían en la edición Chongzhen, sino que simplemente insertó en el

texto según su contenido²⁸⁸. Sin embargo, esta omisión de la traducción también reduce en cierta medida el “desajuste de títulos con imágenes” que puede producirse como consecuencia de las grandes diferencias entre algunas secciones de las dos ediciones. Generalmente, las ilustraciones también son la traducción del texto a imágenes, lo que también puede considerarse como la comprensión e interpretación del texto por parte del ilustrador. Este tipo de traducción entre el texto y la imagen pertenece a la traducción intersemiótica²⁸⁹ en la que se utilizan imágenes con características visuales más definidas para ilustrar el contenido textual. De este modo, el injerto por parte del traductor de ilustraciones del libro original, especialmente de ediciones diferentes, refleja también la comprensión, interpretación e incluso recreación del texto por parte del traductor, y es un acto que también demuestra la subjetividad del traductor. Un buen ejemplo es la traducción de Relinque, que utilizó la edición *cihua* como el texto original, pero introdujo las ilustraciones de la edición Chongzhen en la traducción. En el 2.4.1, hemos mencionado que las dos versiones difieren en ciertos puntos de la trama, por lo que adaptar las ilustraciones al texto de la mejor manera posible es también un desafío para la traductora, debido a la importancia de las ilustraciones, es decir, las ilustraciones pueden afectar a la transmisión y comprensión del mensaje textual si las imágenes no coinciden del todo con la idea principal del texto (Li, 2020: 121). Sin embargo,

Luego, las ilustraciones añaden interés artístico a las representaciones de la sexualidad. A diferencia de las narraciones textuales, las ilustraciones pueden presentar múltiples perspectivas y escenarios simultáneamente, mientras que el texto sólo puede disponerse en una secuencia lineal.

En el capítulo 5, Yunge dijo a Wu el mayor que Pan Jinlian y Ximen Qing tenían una aventura, y urgió a Wu para atrapar el adulterio. A la puerta de la casa de la

²⁸⁸ Hay que señalar que las ilustraciones en la traducción de Relinque no están colocadas exactamente detrás del argumento de que indican las ilustraciones, sino en unas páginas anterior y posterior a éste, por razones tipográficas, ya que se ha colocado las dos imágenes en ambos lados de una página, de modo que ninguna de ellas quede demasiado lejos de la narración.

²⁸⁹ Roman Jakobson ha considerado la traducción como una forma de entender los signos lingüísticos y la dividió en “intralingual translation”, “interlingual translation” y “intersemiotica translation” (Jakobson, 1959: 233).

abuela Wang, la abuela bloqueó la puerta y no dejó entrar a Wu el mayor, Ximen Qing se asustó y se escondió debajo de la cama. Yunge al principio le ayudó y luego vio que la situación no era buena y huyó.



Imagen 3

La ilustración se encuentra cinco páginas más atrás en el texto del drama. La ilustración yuxtapone el interior y el exterior de la casa, —en la ilustración se ve claramente que, dentro de la puerta, Ximen Qing está tumbado de espaldas bajo la cama y Pan Jinlian está apoyado en la puerta, medio desnuda y con la ropa desordenada. Fuera de la habitación, la abuela Wang está impidiendo la entrada de Wu el mayor con fuerza, mientras Yunge está observando la acción en el patio, derramando fruta de su cesta por todo el suelo—, mientras que el texto sólo puede describirse por separado en el orden “exterior de la habitación” - “interior de la habitación” - “exterior de la habitación”, como se muestra el texto.

Y cuenta que Yunge, con su cesta en la mano, entró en la casa de té insultando a la vieja. [...] Enfurecida, la vieja se lanzó contra Yunge para golpearlo. Él, gritando «¡Anda,

pégame!», arrojó la cesta que llevaba en la mano en mitad de la calle. [...] Entonces, Wu el mayor se quitó la camisa y a grandes zancadas se lanzó a la casa de té. La vieja lo vio entrar disparado, y hubiera querido bloquearle el paso, pero el macaquito seguía apretándola con todas sus fuerzas sin que ella pudiera evitarlo. Lo único que pudo hacer fue gritar: «¡Que llegue Wu el mayor!». Justo en ese momento, dentro de la habitación, estaban aquella mujer y Ximen Qing. Ella, a toda velocidad se abalanzó para bloquear la puerta; y por su parte, Ximen Qing sólo se le ocurrió a arrastrarse debajo de la cama para esconderse. Wu el mayor empujaba la puerta, intentando derribarla con las manos, pero no lo conseguía [...] (TO1, Vol. 1, p. 177-178).

Además de las figuras, también podemos ver tejados, tabiques, patios, plantas, etc. Esta composición de “punto de vista elevado” es una de las características de las ilustraciones de la dinastía Ming chinas. Además, a diferencia de la perspectiva occidental de un único punto de vista, las ilustraciones se caracterizan por la multiplicidad de puntos de vista (Hu, 2021: 93-94), como presenta la imagen 4. En el capítulo 22, Ximen Qing invitó a Li Ming, un músico, a tocar y cantar en su casa para un banquete, pero Li Ming quería propasarse con Chunmei, pero fue reprendido a gritos por ella.



Imagen 4

Desde el edificio de delante, el punto de vista estaría a la derecha del cuadro, sin embargo, desde el pasillo y el edificio de detrás, el punto de vista se cambiará a la izquierda del cuadro. Este movimiento de puntos de vista permite una representación más completa de lo que el pintor trata de exponer, permitiendo que el cuadro contenga más información visual. El lector, a su vez, puede seguir el cambio de punto de vista en el cuadro e introducirse en él mientras lo contempla.

Además, las ilustraciones pueden presentar directamente las escenas privadas, llevando al lector con ellas para potenciar la estimulación sensorial del lector y aumentar el placer de la lectura. “Algunas de las escenas de espionaje o voyerismo de las novelas suelen narrarse sólo desde la perspectiva del espía/*voyeur*. Esta perspectiva limitada hace imposible que el narrador describa con detalle las escenas de espionaje/*voyeur*, mientras que el ilustrador representa el espacio interior que el espía/*voyeur* no puede ver realmente, lo cual es una forma de imaginar y complementar las escenas privadas del texto” (Hu, 2021: 97).



Imagen 5

En el capítulo 5, Pan Jinlian y Ximen Qing se divertían en su habitación mientras los monjes realizaron el rito religioso para el muerto Wu el mayor. Un monje estaba bajo la ventana en pie y oyó los sonidos lujuriosos, pero no veía la escena sexual²⁹⁰. Sin embargo, en la ilustración, “se ha pintado deliberadamente una ‘ventana’ circular en la pared para exponer el espacio interior cerrado” (p. 99), así se presenta la escena de que los dos mantienen relaciones sexuales en la habitación muy directamente, e incluso los detalles, tal como sus posturas sexuales se presenta de manera clara al lector. Esta transformación de lo auditivo a lo visual satisface la curiosidad del lector por la intimidad de los demás y la excitación voyerista. Hay más de un ejemplo de este caso en el texto, tal como lo del capítulo 23, donde Pan Jinlian seguía a Huilian y oyó su aventura con Ximen Qing.



Imagen 6

Las ilustraciones también expresan la sensibilidad estética de las imágenes sexuales chinas, al tiempo que satisfacen el deseo de voyerismo del lector. Por

²⁹⁰ El texto original se encuentra en el ejemplo 3.

ejemplo, en el capítulo 13 de *Jin Ping Mei*, la criada Yingchun se asomó al exterior de la casa para espiar cómo Li Ping'er y Ximen Qing mantienen relaciones sexuales en la habitación. A diferencia del estilo directo que se muestra en las imágenes anteriores, y de las descripciones específicas de los dos practicando sexo que aparecen en el texto, la ilustración ha utilizado paredes con muchas aberturas para oscurecer la vista del lector, dando una visión vaga pero clara de lo que ocurre en el interior de la casa, y mostrando una estética medio oculto medio visible de la sexualidad china.

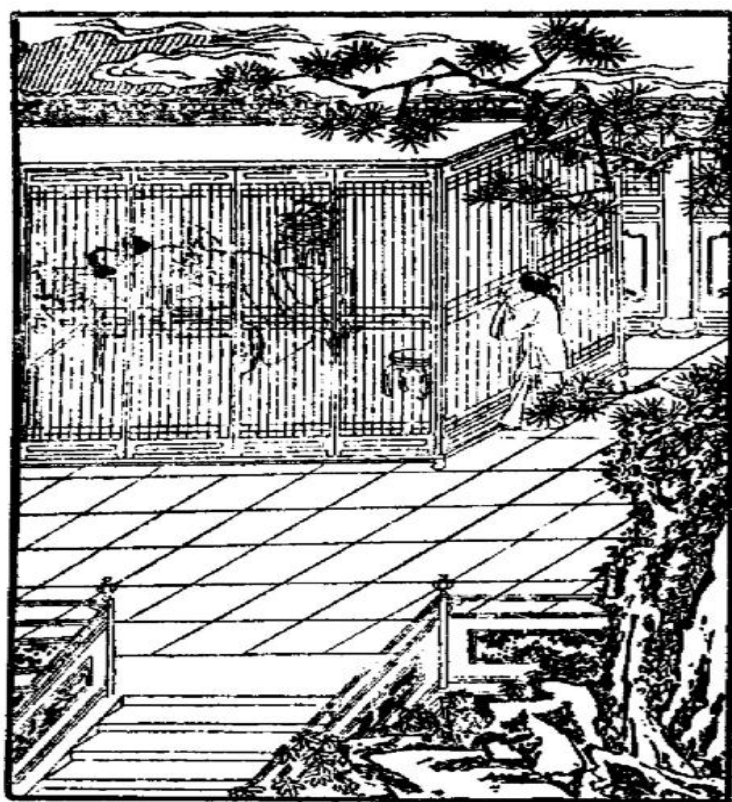


Imagen 7

Por otra parte, hay algunas descripciones sexuales extensas en *Jin Ping Mei*, que pueden resultar largas y tediosas y hacer que el lector sienta náuseas o se aburra. Las ilustraciones intercaladas pueden distraer la atención del lector y también estimular la comparación entre las imágenes y el texto. Por supuesto, leer el texto con las imágenes añadirá interés al lector. Además, en el medio del volumen 1, hay ilustraciones en color del *Jin Ping Mei* de un álbum del siglo XVIII, de textura

agradable y más clara, dando al lector una sensación realista de las escenas representadas en el libro. Además, estas ilustraciones destacan sobre el texto y las ilustraciones en blanco y negro. El contraste de colores también aporta al lector una experiencia visual peculiar, puesto que después de que el lector se haya cansado visualmente, es sin duda un placer y una relajación disfrutar de las imágenes bien texturizadas con color.



Imagen 8

Y desde la perspectiva del editor, la inclusión de ilustraciones en la traducción es sin duda una buena manera de ampliar el público destinatario, que va desde los simples amantes de la cultura y la literatura chinas, los investigadores y estudiosos occidentales hasta los interesados en el arte y a las ilustraciones, los diseñadores interesados en el arte de los jardines chinos, en los estilos arquitectónicos chinos, así como en todos los elementos chinos que aparecen en las ilustraciones. E incluso eligieron las ilustraciones de la sexualidad masculina y femenina en *Jin Ping Mei* para la cubierta y guardas delantera y trasera, como medio y reclamo para atraer a los lectores, despertando así su curiosidad por asomarse al contenido y promoviendo su consumo y compra.

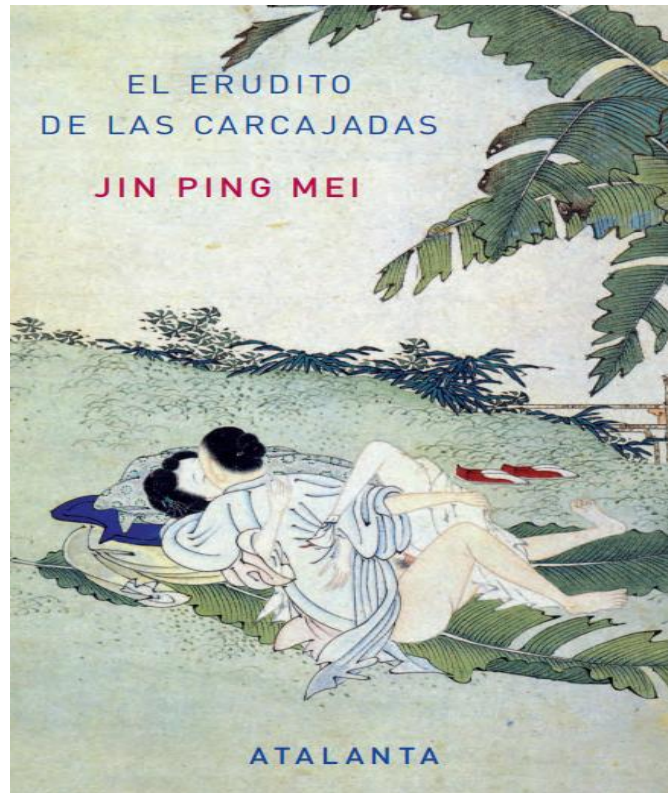


Imagen 9

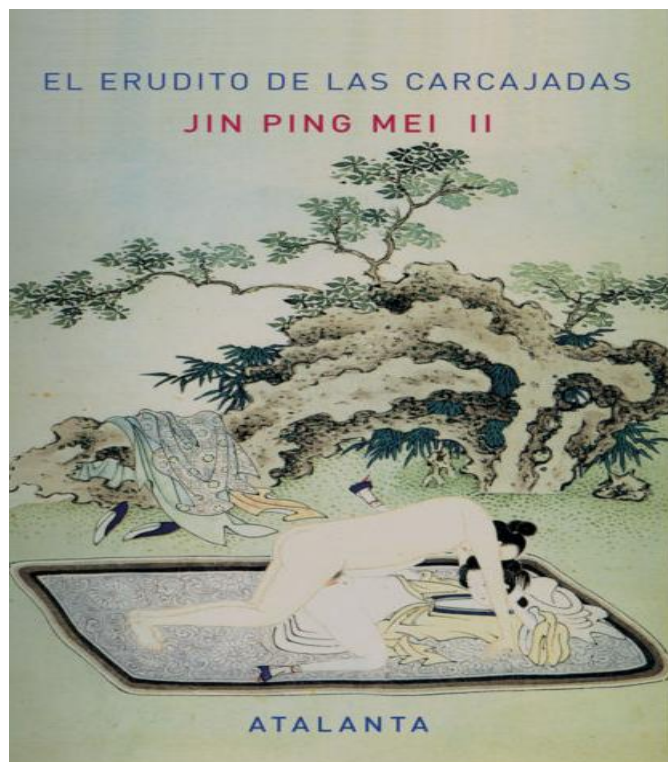


Imagen 10

Por último, los estudios de traducción han entrado en una era en la que se comparten palabras, imágenes y sonidos, y esta tendencia también promoverá un replanteamiento y redefinición de la traducción por parte de los investigadores, lo cual es crucial para que los traductores se adapten al nuevo periodo y a las nuevas formas de comunicación (García, García & Jiménez, 2020: 16).

En fin, las imágenes son sin duda más intuitivas visualmente que los textos. La retórica visual de las ilustraciones en la traducción de Relinque no sólo enriquece la narrativa visual, sino que también aporta una experiencia diferente a los lectores del texto meta, ya sea revelando los mensajes ocultos en el texto, o mostrando las características particulares de las ilustraciones en las obras clásicas chinas, o presentando la vida de la antigüedad y la cultura chinas, así como los sentimientos estéticos del pueblo chino, todo lo cual aporta una experiencia estética y poética a los lectores del texto meta. Es decir, al tiempo que atrae a los lectores y aumenta su placer por la lectura, se promueve la cultura china y la hace más accesible e interesante para los lectores del texto meta.

CAPÍTULO 7: ESTUDIO DE TRADUCCIÓN DE LAS DESCRIPCIONES SEXUALES DE *JIN PING MEI* DESDE LA FACETA RETÓRICA-FILOSÓFICA DE LA RETÓRICA CULTURAL

La obra *Jin Ping Mei* cuenta de forma vívida la historia de la sexualidad, el deseo, el afecto y el amor en determinadas condiciones históricas, y a través de sus personajes típicos, expande y expresa los deseos —no sólo los sexuales, sino también los materiales, los de dinero y los de poder— de infinitas maneras. Desde el punto de vista premetafísico de la filosofía occidental, el amor entre un hombre y una mujer es natural, el organismo humano genera la *libido quantum*, es decir, el ego-deseo, y el mismo también explica la verdadera naturaleza interior del ser humano (Zhang & Wang, 2021: 75). El deseo sexual y amor erótico en *Jin Ping Mei* se reflejan en la mayoría de los personajes de la obra a través del comportamiento de Ximen Qing y sus concubinas, y este estilo narrativo naturalista hace de las descripciones sexuales una parte importante y distintiva de la novela, y ciertamente, un medio para expresar el carácter interior de los personajes y transmitir sus ideas. No obstante, al mismo tiempo, *Jin Ping Mei* es en sí misma una novela llena de prédica moral, basada en los pensamientos filosóficos chino y aumentada por la ética y la moral social: los conceptos de “道法自然 [dàofǎ zìrán, seguir el curso de la naturaleza]” y “寡欲以养生 [guǎyù yǐ yǎngshēng, poco deseo para preservar la salud]” de los taoístas del periodo anterior a Qin; los “中庸 [zhōngyōng, doctrina del medio]”, “中和节欲观 [zhōnghé jiéyù guān, concepto del deseo neutral y medido]”, y “寡欲以养心 [guǎyù yǐ yǎngxīn, poco deseo para cultivar la mente]” de los confucianos; la idea de “适欲顺生 [shìyù shùnshēng, deseo moderado y conformismo para vivir]” del yangismo; y “色空观 [sèkōng guān, el concepto de forma y vacuidad]” y “因果论 [yīnguǒ lùn, teoría de causa y efecto]” de los budistas y etc, todo cuyo objetivo filosófico radica en ajustarse al “天道 [tiāndào, principio del cielo]”²⁹¹. (Chen, 2020:

²⁹¹ El significado literal de la palabra “天道” es la ley de movimiento y cambio de los cielos. Y también es un término núcleo de la filosofía china y se refiere a las reglas de todas las cosas y los principios de la naturaleza. Concretamente, la filosofía clásica china reconoce que hay dos atributos del ser humano, uno es el atributo natural, que se refiere a la “天性 [tiānxìng, naturaleza de nacer]. Tiene sus propias leyes y normas que rigen el crecimiento natural del hombre, al igual que todas las

15) Además, los destinos de los personajes de la obra también demuestran directamente que la desobediencia a las reglas de la naturaleza conducirá finalmente a la destrucción. Entonces, mediante vincular el deseo excesivo con la muerte —los finales trágicos por la indulgencia sexual completa y la muerte imprevista por la sensualidad carnal y la intimidad ilícita²⁹²—, el autor refuerza el concepto de vida y los valores del deseo moderado, permitiendo al lector identificarse y darse cuenta de lo razonable de la relación entre vida y deseo (p. 23). Este tratamiento narrativo en cierta medida confiere un aire de relativismo y nihilismo a la obra.

Por otro lado, como se presenta la relación entre el pensamiento filosófico en la tradición literaria china y la literatura china, los textos filosóficos o intelectuales chinos no ejercen una influencia unidireccional sobre la literatura, y su relación radica en la “interacción” entre distintos textos culturales, que juntos apuntan a la deconstrucción en curso de un texto social o una vena cultural más amplios (Xiao, 2011: 7-10; recitado en Zhao, 2015: 65). Esto es exactamente lo que hace *Jin Ping Mei*, ya que recurre a las búsquedas individuales de los seres humanos, como el deseo sexual, y al destino de los protagonistas para expresar la crisis interna de la sociedad de aquella época. Es decir, se desvela la iniquidad de la opresión política y el poder patriarcal desde una perspectiva filosófica del comportamiento humano, tocando las tragedias internas de la estructura aparentemente estable de la sociedad feudal china (Tian, 1989: 10-13). De este modo, en cierta medida, *Jin Ping Mei*, con sus conceptos filosóficos incrustados, es pionera de la novela social, así como de la novela satírica en la que la ficción china se dedica a exponer y explicar los problemas sociales.

Todo esto ha preparado el terreno para nuestro estudio de la filosofía de los lenguajes retóricos en *Jin Ping Mei* y sus traducciones al español, considerando que la

sustancias del mundo natural; el otro es el atributo social y es adquirido por el hombre en un entorno específico de crecimiento, también conocido como “人伦 [rénlún, relación moral entre personas]” o “伦理 [lúnli, ética]”, que también dispone de leyes y reglas y rige lo que las personas dicen y hacen en el mundo, así que la filosofía china también lo engloba bajo el término “天道” o “天理 [tiānlǐ, ley natural]” (Chen, 2020: 19).

²⁹² Sobre el primer caso, véase las muertes de Ximen Qing y Pang Chunmei, y para el segundo, los ejemplos son Pan Jinlian, —por el impulso de sus deseos carnales, se olvidó de la venganza de Wu Song por su hermano y quería casarse con él, y finalmente fue maltratada y asesinada por él—, y Chen Jingji, —fue asesinado en la cama por Zhang Sheng tras cometer adulterio con Pang Chunmei.

capacidad de una traducción para transmitir adecuadamente la reflexión de una novela depende no sólo de los conocimientos de filosofía retórica del traductor, sino también de la forma lingüística en que éste los exprese (Feng, 2012b: 163). Por lo tanto, para explorar mejor las connotaciones filosóficas de los textos cerca de la sexualidad de la obra y compararlas con las que se representan en las traducciones, haremos un análisis de los pensamientos filosóficos de los textos y discursos retóricos a través de la perspectiva retórico-filosófica cultural, principalmente desde dos enfoques: el de “天道”, —retórica antitética—, y el social, —retórica femenina y retórica LGBT.

7.1 La retórica antitética y su traducción

La retórica antitética hace referencia a una relación retórica de oposición y coexistencia mutuas, normalmente mediante la vinculación sutil de dos conceptos o juicios opuestos y excluyentes, para revelar la dialéctica contradictoria que existe en el fondo del objetivo y así añadir un gusto refinado o principios filosóficos al lenguaje. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la retórica antitética es una representación retórica de la ontología relacional por excelencia (Feng, 2012b: 146).

En los textos relacionados con la sexualidad de *Jin Ping Mei* existen cuatro conjuntos de retóricas antitéticas: frío y calor, abstinencia e indulgencia, bien y mal, y vida y muerte. Y los tres primeros están destinados principalmente a desencadenar y rodear al último²⁹³, demostrando así que el objetivo del autor consiste en descifrar el verdadero sentido de la vida a través de obedecer los principios del cielo y respetar el karma, y que al tiempo que exhortan al mundo a ejercer un control razonable sobre sus deseos, son también un grito contra las estructuras y los sistemas sociales desiguales y contrarios a los derechos humanos de la época. Naturalmente, se da constancia de una cierta inclinación del autor propio hacia algunos conceptos dialécticos en la narración textual. Además de esto, la retórica antitética también puede considerarse una filosofía peculiarmente china del *yin-yang* (*Ibid.*), y el apareamiento entre un hombre y una mujer es conforme a la vía del *yin-yang*, de este

²⁹³ Por lo tanto, en este capítulo nos centraremos en las tres primeras retóricas, intercalando una exploración de la última retórica antitética.

modo, estas retóricas antitéticas sobre la sexualidad en *Jin Ping Mei* también pueden verse como variaciones de la categoría del *yin-yang*, y por supuesto los propios hombres y mujeres pueden existir como un conjunto de retórica antitética.

7.1.1 La retórica antitética del frío-calor y su traducción

La retórica “冷热 [lěng rè, frío y calor]” procede de la crítica de Zhang Zhupo a la edición *Xiuxiang* de *Jin Ping Mei*. El término “frío” se refiere al uso de un tono lúgubre para describir algunos acontecimientos sombríos y trágicos, mientras que el “calor” se refiere al uso de un tono positivo para describir circunstancias animadas y prósperas. En su opinión, “frío-calor” es la clave para comprender la *inventio* y la *dispositio* del autor, ya se trate del establecimiento externo de los capítulos del libro, la disposición del tiempo y del espacio o la concepción interna de la trama, todos los cuales contienen el orden interno y evolución regular que el ciclo natural de las estaciones, la alternancia de frío y calor y el inevitable declive de los extremos (Liu, 2015: 96). Y desde la estructura de la retórica textual, “*Jin Ping Mei* es un libro de dos partes, la parte superior caliente y la parte inferior fría²⁹⁴”. En la primera parte, Ximen Qing se casaba con muchas concubinas, sus negocios prosperaron, su fortuna oficial florecía y ascendía en el escalafón, mientras que en la segunda parte, después de que Ximen Qing murió de indulgencia, sus esposas y concubinas se dispersaba, sus “amigos” se convertían en mezquinos y desagradecidos, y sus sirvientes también, y la antes próspera Casa Ximen quedaba sumida en la desolación. De hecho, muchos episodios de la novela alternan entre frío y calor, “con la primera mitad caliente pero fría y la segunda mitad fría pero caliente²⁹⁵”. Por ejemplo, el matrimonio y la relación ardiente entre Ximen Qing y Meng Yulou son un asunto caliente, mientras que Pan Jinlian, que estaba enamorada de ella al principio, fue ignorado por Ximen y se quedaba al margen, lo cual se crea un marcado contraste; y cuando la casa Ximen está en una situación “caliente”, Li Ping'er fue enterrada con grandes gastos y rituales descomunales, mientras que en el momento del “frío”, cuando Ximen Qing murió, no

²⁹⁴ “《金瓶梅》是两半截书，上半截热，下半截冷。” (Zhang, 2012c: 141).

²⁹⁵ “上半热中有冷，下半冷中有热。” (*Ibid.*).

se preparó ningún ataúd y sólo unos pocos amigos acudieron a presentar sus respetos.

Sin embargo, en el fondo, tanto lo frío como lo caliente proceden de la palabra “财色 [cái sè, dinero y sexualidad]”. Como criticaba Zhang Zhupo, “¡Es patético! Por el deseo, se obsesiona con la riqueza y el sexo; a causa de la riqueza y el sexo, se forma el calor y el frío, y como consecuencia de el calor y el frío, no se distingue de lo verdadero y lo falso²⁹⁶”. En otras palabras, la búsqueda del dinero y el sexo, debido a la proliferación del deseo, conduce además a la persecución del poder, lo que a su vez crea un mundo inconstante de las relaciones humanas. Mientras la apetencia de la lujuria acelera la muerte de los personajes del libro. Este es también el resultado del ciclo natural de los principios del cielo²⁹⁷.

En *Jin Ping Mei*, la retórica del frío-calor en relación con la sexualidad se refleja principalmente en la intimidad y el distanciamiento de las relaciones entre hombres y mujeres, a través del contraste entre los diferentes episodios anteriores y posteriores, las distintas situaciones y escenas, así como los cambios de actitudes que trata la misma persona a los diferentes personajes. Por ejemplo, el galanteo “caliente” de Ximen Qing a Pan Jinlian —en los segundo, tercero y cuatro capítulos— y su actitud “fría” a ella después de lograr la persecución, —en el octavo capítulo. Incluso en medio de esta transformación, el autor intercaló el matrimonio “caliente” de Ximen Qing con Meng Yulou, —en el séptimo capítulo; los diferentes tratamientos que Ximen Qing dio a Li Ping’er y a Pan Jinlian —“mientras que se escribe el fenómeno “caliente” del lugar de Ping’er, se dio cuenta de el “frío” de Jinlian²⁹⁸”; en el libro, si un hombre y una mujer se divierten pasando tiempo juntos, “las camas y lechos son calientes [暖床暖铺, nuǎnchuáng nuǎnpù]”, de lo contrario, uno “tendría frío [害冷, hàilěng]” y no podría dormir. La retórica del frío-calor en la novela se ha expresado de una forma críptica, lo que requiere que el lector se tome su tiempo —dirigiendo la mirada a la retórica textual de la obra completa²⁹⁹— para apreciar sus tristes e irónicas

²⁹⁶ “悲夫！本以嗜欲故，遂迷财色，因财色故，遂成冷热，因冷热故，遂乱真假。” (Zhang, 2012d: 416).

²⁹⁷ Puede considerarse como una retribución. Más detalles, *vid. Infra. Ej. 32* “天道循环”.

²⁹⁸ “写瓶儿一边热处，自觉金莲一边冰冷。” (Zhang, 2012a: 494).

²⁹⁹ El objetivo de la retórica textual es el uso adecuado de las unidades lingüísticas para formar los textos, en función de su contenido, finalidad comunicativa, situación y ámbito de comunicación, y la

implicaciones. No obstante, en el capítulo XCI de *Jin Ping Mei*, el autor, por boca de la criada Yuzan, puso directamente delante de todos esta dicotomía entre frío y calor.

Ejemplo 26:

TO: 你未来时，我和俺爹同床共枕，那一日不睡到斋时才起来。和我两个如糖拌蜜，如蜜搅酥油一般打热。房中事，那些儿不我手里过？自从你来了，把我蜜罐儿也打碎了，把我姻缘也拆散开了，一撵撵到我明间，冷清清支板凳打官铺，再不得尝着俺爹那件东西儿甚么滋味儿。(Vol. 2, p. 1247-1248)

TM1: Cuando no habías aparecido todavía por aquí, yo compartía lecho y almohada con padre, ¡cuántos días no nos quedamos en la cama hasta mediodía! Nuestra relación era tan apasionada que estábamos como el azúcar en la miel, como la miel en la nata. Todos los asuntos de la casa pasaban por mis manos. Pero desde que has llegado, se ha roto mi bote del miel, has quebrado el amor que me estaba destinado. Me ha arrojado a la antesala y ahora golpeo en vano mi lecho **frío y abandonado**. No he vuelto a catar el sabor de la cosa de padre. (Vol. 2, p. 1387)

TM2: Antes de que llegarais, compartía el lecho con el amo. Dormíamos juntos toda la noche y no me levantaba hasta la hora del desayuno. Éramos carne y uña y yo tomaba todas las decisiones importantes. Y ahora vuestra llegada lo ha estropeado todo. Me han enviado a una habitación **fría** donde debo dormir sobre dos bancos de madera juntos y ya no se me permite gozar del miembro del amo ni decir lo que pienso. (Vol. 2, p. 735)

Técnicas empleadas: traducción literal + modulación + adaptación + descripción + variación (TM1); equivalente acuñado + modulación + reducción + amplificación (TM2)

Tras la muerte de Ximen Qing, Meng Yulou volvía a casarse con el hijo del oficial, Li Gongbi. Tras casarse, los dos se enamoraban y estaban profundamente unidos, lo que provocó los celos de la criada Yuzan que antes habían mantenido relaciones sexuales con Li. Entonces Yuzan se quejó a Meng Yulou, diciendo que antes de que se casó Yulou, Li y ella eran “如糖拌蜜，如蜜搅酥油一般打热 [se llevaban de maravilla como el azúcar mezclado con miel y la miel revuelta con la manteca]”, se encargó de todos 房中事 [fáng zhōng shì, los asuntos de la casa/ de la sexualidad]. Pero después de venir ella, los enviaron a dormir en la cama temporal pasando las noches “冷清清 [lěng qīng qīng, frío y solitario]” y nunca más tenía la oportunidad de acostarse con Li ni tener sexo con él, —“再不得尝着俺爹那件东西

retórica de la estructura textual es la habilidad para planificar y disponer un texto retórico (Wang, 2019: 9). Y la retórica cultural y la retórica textual tienen raíces profundas (Véase 3.3.1 y 3.3.2). Por lo tanto, desde las perspectivas retóricas textuales y culturales el análisis de la estructura textual, su secuencia, las transiciones y los indicios que presagian acontecimientos posteriores, facilitará sin duda la comprensión de las intenciones filosóficas del autor.

儿甚么滋味儿 [No me he vuelto a saborear aquella cosa de mi padre]”.

Para esta actitud tan diferente de la traducción de “calor-frío”, en el TM1 se tradujo la palabra “打热” con la técnica “descripción”, y luego se cambió el sujeto de “和我两个 ([él] y yo nosotros dos)” a “nuestra relación” según las necesidades sintácticas. En el TM2, sin embargo, no se tradujo esta palabra, sino que simplemente aplicando la técnica “equivalente acuñado”, tradujo las frases posteriores que presentan la relación “caliente”, —“如糖拌蜜，如蜜搅酥油一般打热”— con la expresión más cercana a la cultura del texto traducido³⁰⁰. Sin embargo, la palabra “冷清清” aparece en ambas traducciones, en una como “frío y abandonado” y en la otra como “fría”. Si nos fijamos sólo en la contextualización del TO, no traducir “打热” no afectaría a la percepción del lector del drástico cambio de actitud. Pero la belleza de la lengua china es que mediante utilizar constantemente las palabras compuestas por los caracteres clave, —como “热” de “打热” y “冷” de “冷清清”—, se transmite al lector de forma más directa y repetida lo que se quiere decir, así el lector al leer extensamente estos caracteres, obtiene una impresión más profunda en su mente de la filosofía que el autor quiere destacar, lo cual es realmente difícil de mostrar en la traducción al español. Más detalladamente, en chino las palabras formadas a partir del mismo carácter con los otros diferentes tienen un significado nuevo sin apartarse del significado de sus caracteres originales. Por ejemplo, “打热” viene de la expresión china “打得火热 [dǎ de huǒrè]”, que se refiere a la relación extremadamente estrecha entre un hombre y una mujer y tan apasionada como el fuego. Si lo traducimos literalmente, sería “golpear calientemente”, que es demasiado exótico para el lector meta. De esta manera, en la traducción, es muy difícil presentar el “calor” como lo realizado en el TO³⁰¹. Igualmente que “冷清清”, “冷” significa “frío”, pero más con “清清”, su significado se orienta entonces más hacia la soledad, el aislamiento y la desolación. Desde este punto de vista, Roca-Ferrer sólo tradujo la palabra a medias, aunque tenía en cuenta la retórica filosófica del “frío”.

Otra palabra importante en el ejemplo 26 es “房中事”, que es el foco de la

³⁰⁰ Para esta frase, Relinque utilizó las técnicas “traducción literal” y “adaptación”, —que tradujo “酥油 [sūyóu, la grasa extraída de la leche]” como “nata”.

³⁰¹ Pero en el español, el “calor” también puede referirse a “lo más fuerte y vivo de una acción” y uno de los significados de “caliente” es “lujurioso, muy propenso al apetito sexual” o “excitado sexualmente”. Recuperado de <https://dle.rae.es/calor?m=form> y <https://dle.rae.es/%20caliente?m=form> [Consulta: 11/02/2023].

retórica del “frío-calor”, cuya traducción literal es “asuntos en la habitación” y es de hecho un eufemismo utilizado en la cultura sexual china para expresar los 'asuntos sexuales, también conocidos como “房事 [fángshì]” omitiendo el carácter “中 [en]”. Y las habilidades o técnicas que se utilizan en la habitación para satisfacer el deseo sexual se llama como “房中术 [fáng zhōng shù, arte de la habitación]”. La implicación de esta palabra a favor de la actividad sexual también se percibe en la frase posterior “再不得尝着俺爹那件东西儿甚么滋味儿”. Así, en el TO, “房中事, 那些儿不打我手里过? [Los asuntos de habitación, ¿cuales no pasan por mis manos?]” supone “¿Qué actividades sexuales no hizo conmigo?” Ambos traductores han aliviado la carga erótica de esta frase, Relinque expresó el significado superficial con la técnica “traducción literal” y Roca-Ferrer adoptó una “generalización” con la traducción como “decisiones importantes”. Además, en el TO, el autor utilizó una pregunta retórica para expresar certeza, lo que realza el tono y pone de relieve el resentimiento de Yuzan por no mantener relaciones sexuales. En ambas traducciones, los traductores convirtieron casualmente la pregunta en una oración declarativa, aunque Roca-Ferrer subrayó la posición dominante del “yo” en la vida sexual cambiando el sujeto. Y hizo lo mismo al traducir la última frase, sustituyendo “再不得 [zài bùdé, no me he vuelto]” por “no se me permite”, e incluso añadió “ni decir lo que pienso” para subrayar el dolor infligido a la mujer por los demás. De este modo, ¿cómo no va a ser esta pregunta la narración de la amargura de las mujeres a las que se les negó la libertad y la satisfacción sexuales en aquella época?

Por otro lado, el frío y el calor son más bien símbolos de muerte y vida. El “calor” es un signo de estar vivo y sano, —un cuerpo sano en la obra se llama “热身子 [rè shēnzi, cuerpo caliente]”, y la medicina para curar la enfermedad es “暖药 [nuǎnyào, medicina cálida]”—, mientras que el “frío” es la representación de la muerte y la enfermedad, —se exhala “冷气 [lěngqì, aliento frío]” cuando uno está enfermo y el último aliento también es “frío”. Las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* tratan del reflejo entre el frío-calor y la vida-muerte, y una de las formas en que esto se expresa es a través de los sentimientos del frío-calor del individuo.

Ejemplo 27:

TO: 妇人因向西门庆说：“你每常使的颤声娇，在里头只是一味热痒不可当，怎如和尚这药，使进去从子宫冷森森直掣到心上。这一回把浑身上下都酥麻了，我晓的今日这命死在你手里了，好难捱忍也！”(Vol. 1, p. 613)

TM1: En ese momento, ella le preguntó:

-Ese ungüento, el «bellezas de voces temblorosas» que sueles usar, me provoca dentro una **sensación de calor y un picor** insoportables, pero ¿qué tiene ese del monje que una vez dentro me provoca un **frío intenso** que me recorre desde el útero directamente hasta el corazón? Siento todo mi cuerpo débil y entumecido, arriba y abajo. Sé que hoy voy a **morir** en tus manos, es realmente insoportable. (Vol. 2, p. 62)

TM2: -¡Querido mío -dijo ella-, el afrodisíaco que solías tomar antes me producía una **sensación de ardor muy placentera**, pero con éste **un frío gélido** me ha invadido las entrañas y está a punto de **helarme el corazón!** Me siento el cuerpo inerte... ¡Hoy voy a **morir** entre tus brazos! (Vol. 2, p. 51)

Técnicas empleadas: traducción literal + descripción + amplificación lingüística + variación + equivalente acuñado (TM1); generalización + equivalente acuñado + amplificación + reducción + amplificación (TM2)

Como hemos mencionado en capítulos anteriores, el encuentro de Ximen Qing con el monje bárbaro es un momento decisivo en su cambio de suerte. El monje dio a Ximen dos tipos de afrodisíacos para mejorar su potencia sexual, uno en forma de píldoras y el otro en forma de ungüento rosado, que el primero era de uso interno y el otro de uso externo, a menudo denominados colectivamente en el texto “胡僧药 [húsēng yào, medicina del monje bárbaro] o “和尚药 [heshàng yào, medicina del monje]”. En este ejemplo, Pan Jinlian comparó la sensación de usar la medicina del monje con el afrodisíaco común “颤声娇 [chàn shēng jiāo, bellezas de voces temblorosas]”, —la primera “热痒 [rè yǎng, caliente y con picor] y la segunda, “从子宫冷森森直掣到心上 [cóng zǐgōng lěngsēnsēn zhí chē dào xīn shàng, la extrema fría va directamente del útero a la corazón]”—, dibujando a escondido el presagio de sus destinos y sus muertes posteriores. En el caso de Pan Jinlian, “calor” se refiere al hecho de que sus deseos sexuales quedaron algo satisfechos tras conocer a Ximen Qing en comparación con su vida sexual con su ex-esposo, mientras que el “frío” se alude a la tragedia de su eventual expulsión de la familia Ximen por su deseo sexual excesivo y despreciar la moral y las consecuencias, así como a su final desafortunado de ser asesinada tras verse abrumada sexualmente casándose con Wu Song. Para

Ximen Qing, “颤声娇” representa su vida sexual antes de conseguir la medicina del monje, que era apasionada y imprudente pero no excesiva, mientras que la “和尚药” representa su deseo sexual celoso e inflado. Es decir, después de obtener este afrodisíaco, su desenfreno y frecuencia sexual fueron mayores que nunca, y al final, la sobredosis de este le llevó a la muerte y su vida pasó de “caliente” a “fría”. Y lo más irónico es que la persona que suministró la sobredosis a Ximen Qing fue justamente Pan Jinlian.

De este modo, “颤声娇” y “热痒” contrasta fuertemente con “和尚药” y “冷森森”. En cuanto a la traducción de esta retórica antitética, en el TM1 Relinque utilizó la “traducción literal” y “descripción” para traducir “颤声娇”, conservando el arte retórico del TO, y especificando directamente el tipo de afrodisíaco, —“ungüento”. Además, debido al costumbre del lenguaje español, utilizó el adjetivo demostrativo “ese” en lugar de “这药 [este afrodisíaco] del TO. Pero la sustitución de “ese” por “este” oscurece y desvía el enfoque principal del texto, que en la traducción se toma más importancia de “颤声娇” que “和尚药”, mientras que de las siguientes líneas —“我晓的今日这命死在你手里了, 好难捱忍也 [Sé que hoy moriré en tus manos, es difícil de soportar]”— se desprende que en el TO se centra más en la eficacia de la medicina del monje mediante la vinculación de esta medicina con la muerte. Y en la traducción de Roca-Ferrer, “颤声娇” sólo se tradujo generalmente por “afrodisíaco” y “和尚药” se sustituyó por el pronombre “éste”. Aunque tales traducciones no afectan al efecto retórico del contraste, pierden la belleza de la lengua y el sentido cultural de la retórica, —que desde la denominación “颤声娇”, queda patente la preferencia eufemística de los chinos para los asuntos de sexualidad y su costumbre de poetizar y hacer la vulgaridad elegante mediante denominarla con los caracteres de imagen bonita y asociativos (Xu, 2021: 433).

En torno a las sensaciones diametralmente distintas de los dos afrodisíacos, tanto Relinque como Roca-Ferrer han añadido la palabra “sensación” a sus traducciones de “热痒”, de acuerdo con las convenciones lingüísticas de la lengua española, aunque la traductora empleó la “traducción literal” transmitiendo completamente el significado

del original, mientras que el traductor ignoró el “痒 [picor]”, pero puso más atención en el “calor” añadiendo “muy placentera”, que no estaba en el TO para modificarlo. Y al traducir “冷森森”, ambos utilizaron la misma técnica “equivalente acuñado”, teniendo en cuenta la intraducibilidad del tipo de palabras “ABB”³⁰² en chino. Además, Relinque tradujo toda la frase transformando la oración declarativa en la interrogativa, lo que ha reforzado el tono y ha potenciado el efecto retórico del contraste. Por supuesto, también ha conseguido el mismo efecto el uso del signo de exclamación en lugar del punto por parte de Roca-Ferrer. Además, después de indicar las características de la medicina “frío gélido”, el traductor puso de relieve de nuevo el carácter frío con “helarme”, lo que se relaciona más estrechamente y lógicamente con el verbo “死 [sǐ, morir]” de la frase posterior. No obstante, esta vez Roca-Ferrer presenta más conservador en su traducción del órgano sexual —que se tradujo “子宫 [útero]” como “entrañas”—, lo que disminuye bastante la advertencia y el sentido filosófico de “la sexualidad lleva a la muerte” del TO, ya que el “útero” aquí representa naturalmente los asuntos sexuales, mientras que el “心 [corazón]” es la clave de la vida humana.

Incluso en *Jin Ping Mei* el frío y el calor muchas veces son una expresión directa de la muerte y la vida, y un sustituto del dolor y el placer en el sexo. Como se expresa en el ejemplo 28, para el mismo encuentro sexual, Pan Jinlian sufrió “一阵昏迷 [yīzhèn hūnmí, estuvo en coma por un lado]” y “舌尖冰冷 [shéjiān bīnglěng, la punta de la lengua estaba fría], mientras que la experiencia de Ximen Qing era, en efecto, “一股热气 [yīgǔ rèqì, un aliento cálido]”, “直透丹田 [zhí tòu dāntián, penetró directamente en el hara]” y “心中翕翕然美快不可言 [xīnzhōng xīxīrán měi kuài bùkě yán, en su corazón sintió la paz y alegría indescriptible]”. A diferencia del ejemplo 27, en el que Pan Jinlian utilizó sus propios sentimientos como comparación,

³⁰² Las palabras del tipo “ABB” se refiere a que las palabras con los dos últimos caracteres iguales y es una manifestación de la viveza de la lengua china. Para los adjetivos de la forma “ABB”, generalmente “A” indica la naturaleza de la cosa, mientras que “BB” se utiliza para acentuar el estado de ánimo de la cosa.

aquí se impone de las experiencias sexuales muy diferentes de los dos³⁰³, —una se sentía fría, pero el otro, caliente; una está al borde de la muerte y el otro disfruta con el placer de vida—, para mostrar el diferente estatus de hombres y mujeres en materia sexual, y la desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad de la época.

Ejemplo 28:

TOc: 须臾一阵昏迷，舌尖冰冷，泄讫一度。西门庆觉牝中一股热气。直透丹田，心中翕翕然美快不可言也。(Vol. 1, p. 281)

TM1: Por un instante ella perdió el sentido, la punta de su lengua se quedó helada y se corrió. Ximen Qing notó como un aliento cálido cubría el interior de la vagina y atravesaba su campo de cinabrio, y sintió en su corazón una indescriptible sensación del placer. (Vol. 2, p. 63)

TM2: De pronto tuvo un pasmo: su lengua devino fría como el hielo y los jugos del amor empezaron a fluir de su cuerpo. Ximen notó que el coño estaba caliente, su pasión se desbordó y logró un orgasmo enorme. (Vol. 2, p. 52)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación lingüística + generalización (TM1); generalización + descripción + amplificación lingüística + transposición + reducción + amplificación + creación discursiva + variación (TM2)

En cuanto a la traducción de la retórica antitética del frío-calor, en ambos casos se utilizó principalmente la técnica de “traducción literal” al traducir “舌尖冰冷”, aunque Roca-Ferrer generalizó “舌尖 [punta de la lengua]” traduciéndola como “lengua”. Pero esta manipulación no afecta a la comprensión del TO y el efecto retórico por el que se ha producido casi no tiene diferencia que el de TM1, puesto que la palabra “舌尖” aparece más bien para formar una expresión de cuatro caracteres. En otras palabras, lo que se expone en el TO un abanico de expresiones de cuatro caracteres, —“一阵昏迷”, “舌尖冰冷”, “泄讫一度 (xièqì yīdù, manó [los fluidos sexuales] de una vez)”, “直透丹田”—, es una forma común en la literatura china para centrar y organizar bien el contenido y realzar su ímpetu, así como mostrar la belleza del ritmo y la rima chinos. Sin embargo, esto es difícil de presentar en español como lo es en chino. Por lo tanto, como este arte retórico no es evidente en ninguna de las dos traducciones, no importa mucho traducir generalmente “舌尖”. Además, en

³⁰³ No es la única vez que Pan Jinlian está al borde de la muerte durante el acto sexual, ni es la única mujer en *Jin Ping Mei* a la que se ignoran sus sentimientos o se desatienden sus deseos personales durante el sexo.

ambas traducciones se añaden verbos para satisfacer las necesidades de la sintaxis española. En comparación con el “se quedo” de TM1, el “devino” de TM2 destacó más el cambio de estado de Jinlian. Por otro lado, Relinque tradujo “冰冷” como “helada”, mientras que Roca-Ferrer lo tradujo como “frío como helado”. A mi modo ver, prefiero más el último, en el que la coherencia de la palabra, —frío/a— en la traducción facilita al lector a comprender el sentido filosófico.

Para la traducción de “calor”, TM1 seguía utilizando la “traducción literal”, mientras que TM2 utilizó la “transposición”, —la palabra “热气” era originalmente un sustantivo y se convirtió en adjetivo en el TM2 omitiendo traducir el carácter “气 [aire/aliento]”; y “牝中 [pìn zhōng, en la vagina]” es un adverbio, pero la palabra “中 [en]” se suprimió en la traducción y “牝” se convirtió en sujeto. Además, el “coño” del TM2 es más vulgar y coloquial que la “vagina” del TM1. Esta diferencia del estilo es evidente en las dos traducciones: “泄讫一度” se traduce generalmente como “se corrió” en el TM1, mientras que en el TM2 se describió de forma muy específica y directa. Más aún, a diferencia de la traducción literal de Relinque de la última frase, que conservó las características eufemística y literaria de la lengua china y resaltó el regusto exótico, —traduciendo “丹田³⁰⁴” como “campo de cinabrio”—, Roca-Ferrer la tradujo como “su pasión se desbordó y logró un orgasmo enorme”, debilitando los rasgos más elegantes del TO y destacando el estilo coloquial de la traducción mediante supresiones y añadidos y el uso de frases resumidas con las comprensiones subjetivas del propio traductor.

7.1.2 La retórica antitética de la abstinencia-indulgencia³⁰⁵ y su traducción

Jin Ping Mei es una novela realista, pero también una obra llena de predicación moral, principalmente a través de los poemas iniciales, los finales y los comentarios

³⁰⁴ “丹田”, originalmente un término taoísta utilizado en el cultivo de *qi* en el elixir interior, se refiere sobre todo a las partes del cuerpo: se denominan “下丹田 [diantian inferior]” las partes bajo el ombligo; “中丹田 [dantian medio]”, las partes cerca del estómago; y “上丹田 [dantian superior]” las partes entre dos cejas.

³⁰⁵ Abstinencia aquí no significa abstinencia total de relaciones sexuales, sino más bien un énfasis en un comportamiento sexual razonable y moderado, es decir, abstenerse de la lujuria excesiva o de la codicia de la sexualidad.

intercalados del narrador.

Jin Ping Mei cihua, todo el libro, desde las *ci* de apertura, *Poemas ser cantados sobre los cuatro vicios* [四贪词, *sì tān cí*]³⁰⁶, y la introducción del tema principal en el primer capítulo, hasta el poema de cierre del último capítulo, en los cientos capítulos, se ha dado en todo momento una prédica moral muy obvia, a saber, “aclarar la ética y moralidad humanas, abstenerse de la obscenidad y la estupidez, dividir y neutralizar lo malo y lo bueno”. (Chen, 2001: 112)

En resumen, el tema principal del texto es aconsejar al mundo que comprenda la relación entre el deseo sexual y la vida, y trate el 情色 [*qíngsè*, amor y sexualidad] de una forma correcta. Es decir, la indulgencia en la lujuria es perjudicial para la vida, mientras que la abstinencia puede salvar la vida, puesto que la vida y el deseo sexual deben estar en armonía.

Ejemplo 29:

TO:

色不迷人自迷，迷他端的受他亏。
精神耗散容颜浅，骨髓焦枯气力微。
犯着奸情家易散，染成色病药难医。
古来饱暖生闲事，祸到头来总不知。(Vol. 1, p. 31)

TM1:

No es la belleza la que pierde a los hombres, los hombres se pierden solos,
y cuando acaban perdidos, padecen sus grandes males.
El vigor se desvanece, el rostro pierde color,
las mejillas se consumen, la energía desfallece.
La familia de un adúltero se desintegra así sin más,
y aun pócimas contra venéreas curan con dificultad.
Ya desde antiguo lo dicen: «Hartazgo y abrigo engendran holganza»,
mas ni en el borde del abismo pensamos en su amenaza. (Vol. 1, p. 138)

TM2:

La belleza no engaña a los hombres,
son ellos los que se engañan.
Pero si se engañan,
acaban sufriendo las consecuencias de su error.
Perderán la vitalidad,
sus rostros empalidecerán,
el tuétano de sus huesos se secará
y se quedarán sin fuerzas.

³⁰⁶ Vid. *Supra*. 2.2.1.

Los que se entreguen a la fornicación
verán cómo sus familias se destruyen.
Una vez contraída una enfermedad venérea,
no hay quien la cure.
Como siempre, «un vientre lleno y un cuerpo caliente
son el origen de mil desórdenes».
Pero aquellos que se hallan en el umbral del desastre
no parecen darse cuenta. (Vol. 1, p. 131)

Técnicas empleadas: traducción literal + transposición + amplificación lingüística + equivalente acuñado + particularización + compresión lingüística (TM1); traducción literal + equivalente acuñado + modulación + reducción + amplificación lingüística + particularización (TM2)

En el tercer capítulo de *Jin Ping Mei*, el autor utilizó un poema para advertir y reconfortar contra la indulgencia en la sexualidad, en el que explica que la obsesión en la belleza y la sensualidad está destinada a acabar en desastre: atrofia mental, envejecimiento de rostros, destrucción de la familia, pérdida física y, finalmente, un trágico final que no puede curarse con medicinas. En resumen, el autor ha enunciado todas las consecuencias nefastas para transmitir los peligros de la indulgencia, logrando así su propósito persuasivo³⁰⁷. De este modo, lo imprescindible para que una traducción transmita este sentido filosófico reside en la representación exacta del significado del TO, llevando así al lector a una reflexión más profunda³⁰⁸.

En este caso, ambas traducciones han utilizado las técnicas de traducción similares, principalmente la traducción literal, pero, al mismo tiempo, los traductores recurren también a otras técnicas para dar coherencia a las líneas, reproducir las ideas del TO y satisfacer el objetivo comunicativo. Relinque, por ejemplo, aplicó la “transposición” en su traducción de “容颜浅 (*róngyán qiǎn*, la tez [se convierte en el color] claro)”, cambiando de categoría gramatical. Ella a veces también utilizó varias técnicas a la vez, —por ejemplo, la “compresión lingüística” y “transposición” en los sexto y séptimo versos—, para que el poema sea más rítmico. Así como en el

³⁰⁷ En *Jin Ping Mei* hay muchas descripciones de órganos y actos sexuales, y la escritura del autor tiene un sentido de admiración y envidia, lo que también puede verse como una forma aplicada por el autor para mostrar el deseo de los personajes del libro o la gente de aquella sociedad poniéndose en su lugar (Chen, 2001: 113).

³⁰⁸ Considerando que en este capítulo el enfoque central es verificar las retóricas filosóficas tanto en el TO como en los TMs, exploramos aquí la retórica filosófica de la poesía más en términos de semántica, y para los demás aspectos retóricos de ella, véase 6.2.2. Los otros poemas en este capítulo también adoptan este criterio.

penúltimo verso se ha añadido el adverbio “ya” y también aplicó la “equivalente acuñado” para traducir el refrán chino, acercando así al lector meta. Y para el último verso, se empleó una “equivalente acuñado” traduciendo “祸到头 [huò dào tóu, el desastre golpea la cabeza]” como “en el borde del abismo” e incluso se particularizó el sujeto, utilizando la forma de primera persona del plural para agrupar al propio narrador con el lector, facilitando la persuasión y logrando así el efecto retórico deseado. Pero aunque esto facilita la comprensión del lector, también tiene inconvenientes, por ejemplo, al traducir “骨髓 [gǔsuǐ, médula ósea]”, se la sustituyó por una palabra más aceptable para el lector meta del texto traducido, “mejillas” con la técnica de “equivalente acuñado”, pero en la cultura sexual china, los antiguos trataban el esperma como un producto de la energía y la sangre, que viene de la médula ósea, la parte más preciada del cuerpo. Así que cuando se entrega demasiado al sexo y está sobrecargado, el cuerpo de una persona se colapsa de forma natural. Así, aunque “las mejillas se consumen” expresa el quebrantamiento del cuerpo, disminuye el alcance del daño del sexo excesivo en la mente del lector, y además como el significado semántico de este verso no es muy diferente de lo anterior, parece algo redundante.

El enfoque y el objetivo principal de la TM2 no difieren mucho de los de la TM1, y las técnicas de traducción empleadas son similares, pero se utilizan en lugares diferentes. Por ejemplo, la palabra “古来 [desde la antigüedad]” se tradujo como “como siempre” y “祸到头” como “en el umbral del desastre” aplicando ambos la “equivalente acuñado”. Y en la traducción de los sexto y séptimo versos, se aplicaron la “modulación” y la “amplificación lingüística”, cambiando el sujeto “家 [familia]” por la gente de la familia y la “[medicina]” por el impersonal, y la adición de “una vez” y “verán”, elementos gramaticales que no se encuentran en el TO. Esto sin duda hace que esta expresión sea más directa, es decir, a través del poder del lenguaje, se permite al lector meta sentir la realidad y impotencia de que la tragedia causada por la indulgencia va a ocurrir, pero es incapaz de cambiar, facilitando la empatía y comunicación espiritual entre el autor y el lector. Además, la “amplificación lingüística” sirve para reforzar el efecto retórico filosófico a la vez que enlaza con el

contexto, especialmente con la presencia de conjunciones adversativas, como en la traducción del segundo verso, donde la adición de “pero”, además de hacer más lógico el contexto, se ocupa también de enfatizar el verso posterior, subrayando así las consecuencias de la obsesión a la sexualidad. Lo mismo ocurre también con el último verso. Igual que Relinque, el traductor también ha particularizado el sujeto en los versos donde no se menciona, pero principalmente con la tercera persona plural, lo que se ajusta a los hábitos de habla del narrador del TO.

Paradójicamente, también hay una parte del poema en *Jin Ping Mei* que se pronuncia por *carpe diem*, unos valores y una visión de la vida que contradicen su prédica moral general. De hecho, si nos fijamos en los poemas en sí, su tema principal es, en efecto, incoherente con la idea de “abstinencia” que se propaga en la obra, pero si relacionamos los episodios anteriores y posteriores a estos poemas y los contemplamos en su contexto literario como un todo, podemos ver que ésta es la forma en que el autor los utiliza para revelar los deseos del mundo y la mentalidad de los personajes, y estos conceptos sociales expresados en los poemas son el objeto de la crítica de la novela (Chen, 2001: 112-113). En otras palabras, el autor utilizó un dispositivo retórico de “contrapunto” para subrayar el tema principal desde el lado opuesto, como se presenta en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 30:

TO:

日坠西山月出东，百年光景似飘蓬。
点头才羡朱颜子，转眼翻为白发翁。
易老韶华休浪度，掀天富贵等云空。
不如且讨红裙趣，依翠偎红院宇中。(Vol. 1, p. 163)

TM1:

El sol se pone al oeste en el monte, al este aparece la luna,
un paisaje de cien años como hierba al viento dura.
Hermoso rostro de un joven cuánta admiración despierta;
en un guiño, en viejo cano tanto belleza se trueca.
No malgastes juventud que fácilmente envejece;
riqueza y honores al cielo cual nubes desaparecen.

Disfruta de los encantos de las faldas escarlatas,

de la turquesa, del rojo, en el mundo de las manflas. (Vol. 1, p. 375)

TM2:

Mientras el sol se pone entre las colinas de occidente,
la luna se levanta por el este.

Los años pasan volando
sobre las alas del tiempo.

En un abrir y cerrar de los ojos, el joven de rojas mejillas
se vuelve un anciano de pelo blanco.

¡No dilapides tu juventud con el esfuerzo,
puesto que pasa en un soplo!

La riqueza y el éxito
son evanescentes como las nubes.

¡Mejor divertirse entre faldas rojas

y obtener entre furcias el placer de un instante! (Vol.1, p. 333)

Técnicas empleadas: traducción literal + descripción + transposición + amplificación lingüística + equivalente acuñado + particularización (TM1); traducción literal + equivalente acuñado + generalización + adaptación + amplificación lingüística + transposición + compresión lingüística + reducción + particularización + variación (TM2)

Los seis primeros versos del poema describen el paso fugaz del tiempo, la fácil disipación de la juventud, el fácil envejecimiento del rostro y la transformación de la riqueza en vacío, preparando el terreno para el llamamiento a la indulgencia precoz con la belleza en los últimos dos versos del poema.

Comparando las dos traducciones, ambas han ofrecido una representación más completa del significado del poema, pero el sentido filosófico subyacente difiere un poco debido a las distintas técnicas empleadas. Para los dos primeros versos, Relinque tradujo el texto principalmente palabra por palabra, y utilizó la “descripción” al traducir el término cultural “*飄蓬* [*piāo péng*]”, —que hace referencia al revoloteo de la hierba, y es una metáfora de vagabundeo o llevar vida errante. La estrategia de traducción de “extranjerización” de Relinque, aunque conservó la mayoría de las características de la cultura de origen, dificulta al lector la conexión entre el tiempo y la hierba y la captación del sentido del original. Roca-Ferrer, por su parte, lo que utilizó la “generalización —“*百年光景* [*bǎinián guāngjǐng*, cien años del tiempo y paisaje]” traducido como “años”—, hasta cierto punto el concepto de “vida” se mitiga, ya que en la cultura china, cien años significa toda una vida de una persona. Pero la

“equivalente acuñado” utilizada, —“飘蓬” traducido como “las alas del tiempo”— permite al traductor sentir más intuitivamente la idea filosófica de “tiempo de prisa”, aunque desde el punto de vista literario pierde cierta calidad artística y literaria. Y el traductor también aplicó aquí la “amplificación lingüística” con la agregación de “mientras” y “pasan volando sobre” para compensar la pérdida de coherencia interna de las frases. En cuanto a los siguientes dos versos, al traducir las palabras “点头” y “转眼” que muestran el paso rápido del tiempo, Relinque no las tradujo literalmente como solía hacer para otras frases, sino que combinó las dos frases utilizando la técnica “equivalente acuñado”. Roca-Ferrer hizo lo mismo, traduciéndolo como “en un abrir y cerrar de los ojos”. Y ésta es una buena manera de condensar el texto y hacerlo más acorde con la estructura del poema. También el traductor omitió las palabras “才 [cái, justamente]” y “羨 [xiàn, envidiar]”, pero esto no afecta a la difusión del sentido filosófico de toda la frase. Respecto a la traducción de los dos versos siguientes, ambas utilizaron principalmente la “traducción literal” y especificaron el sujeto del poema —segunda persona singular. Roca-Ferrer, además, es muy ingenioso: l sustituyó la palabra “易老 [yìlǎo, fácil envejecer]” por “pasa en un soplo”, añadió “puesto que” a continuación, destacando constantemente la idea principal de los primeros seis versos “el tiempo pasa rápido”; y añadió “con el esfuerzo” en el TM2, lo que hace que el texto esté más en consonancia con los valores que transmite el poema y facilita la introducción de los dos últimos versos del poema; e incluso aplicó los signos de exclamación estimulando las emociones del lector y haciéndolo visualmente impactantes. Sin embargo, la falta de traducción de “掀天 [xiāntiān, levantó el cielo]” disminuyó el efecto retórico de exageración y, por tanto, el tono rebajado ha reducido la percepción del lector meta y atenúa el impacto.

Los dos últimos versos son el centro del poema, y el autor dedicó seis versos a la idea de que la vida es corta, para introducir la idea de que es mejor entregarse a los placeres y a la sexualidad. La palabra “不如 [bùrú]” se utiliza como conjunción común en chino para indicar que la persona o cosa mencionada antes es inferior a la posterior. Las palabras “红裙 [hóngqún, faldas rojas]”, “翠 [cuì, verde jade]” —que

se refiere generalmente a las joyas como el jade— y “红[hóng, rojo]” —que se refiere generalmente a cosméticos como colorete— son metáforas de las jóvenes bellas, y “依翠偎红 [yīcuì wēihóng, arrimarse y arrellanarse entre las mujeres]” hace referencia al flirteo y divertimento con las mujeres. En el TM1 no aparece “不如”, sino un imperativo directo. La palabra “翠” tampoco se tradujo directamente, —que se utilizó la “adaptación”— y se relacionó con “红裙”. Es decir, hizo un gran cambio de los elementos gramaticales en esta traducción. Pero al mismo tiempo, para recalcar la idea principal, la traductora ha añadido una explicación y un detalle más a la palabra “院宇 [yuànyǔ, casa amurallada o patio]” traduciéndola como “mundo de las manflas”. En el TM2, se ha hecho un gran esfuerzo por mejorar la coherencia del contexto, con la traducción de “不如” como “mejor” para resaltar el pensamiento filosófico de este último verso. Además, el signo de exclamación que se ha utilizado de nuevo enfatizó el sentido del poema. Sin embargo, no tradujo el último verso, sino que utilizó una frase resumida que indica directamente la intención del poema. Y a la vez dirigió la diana hacia las “furias”, lo que corresponde al contexto del capítulo del TO —狎客帮嫖丽春院 [Los perpetradores se van de putas en la mancebía Lichun]— y, en mi opinión, es una forma de dar más coherencia al contexto.

7.1.3 La retórica antitética del bien-mal y su traducción

El sistema narrativo de *Jin Ping Mei* también revela las sólidas filosofías budistas que ha alcanzado mucha popularidad en la sociedad civil de la dinastía Ming, como los conceptos de retribución del bien y del mal, la *samsara*, —el ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación—, y causa-efecto y justicia punitiva³⁰⁹. Las cualidades, —lo malo y lo bueno—, y creencias religiosas de las personas están ligadas a su destino y se convierten en la base teórica del desarrollo de la trama y los personajes en *Jin Ping Mei*.

³⁰⁹ Cabe destacar que la idea budista de la reencarnación y causa-efecto en *Jin Ping Mei* se ha mezclado con ideas taoístas chinas y con las del *Yin-yang*. En otras palabras, es un concepto supersticioso que combina el antiguo concepto chino de destino celestial y fantasmas con las ideas confucianas, budistas y taoístas de reencarnación y retribución y luego las seculariza (Liu, 2000: 74).

Ejemplo 31:

TO: 月娘说道：“哥，你天大的造化！生下孩儿，你又发起善念，广结良缘，岂不是俺一家儿的福分？只是那善念头怕他不多，那恶念头怕他不尽。哥，你日后那没来回、没正经、养婆儿、没搭煞贪财好色的事体，少干几桩儿也好，攒下些阴功与那小的子也好。”西门庆笑：“娘，你的醋话儿又来了。却不道天地尚有阴阳，男女自然配合。今生偷情的，苟合的，多是前生分定，姻缘簿上注名，今生生了还。难道是生刺刺、胡[才]乱扯、歪厮缠做的？咱闻那佛祖西天，也止不过要黄金铺地；阴司十殿，也要些楮镪营求。咱只消尽这家私广为善事，就使强奸了嫦娥，和奸了织女，拐了许飞琼，盗了西王母的女儿，也不减我泼天富贵！” (Vol. 2, p. 701)

TM1:

-Hermano, has sido inmensamente afortunado, has engendrado un hijo y has hecho una promesa de practicar **buenas obras** para ganarte el aprecio de los demás. ¿No es acaso todo ello un gran bien para toda la familia? Aunque yo sigo abrigando el temor de que tus **buenas intenciones** no sean suficientes y que **las malas** aún persistan. Hermano, lo mejor sería que, a partir de hoy, evitaras en lo posible esas ideas y venidas, deja de mantener a mujeres sin formalidad alguna, limita los asuntos a los que te entregas ávido de riquezas e insaciable de deseo sin contención ninguna. Ve sumando esos pequeños méritos en silencio y también reportarán beneficios para el pequeño.

-Mi señora, ya sales con tus celos. ¿Acaso no dicen que entre el cielo y la tierra están el yang y el yin, que hombres y mujeres deben unirse por naturaleza? Todos aquellos que mantienen hoy encuentros ilícitos o citas secretas lo hacen porque ya estaba fijado en sus vidas anteriores, sus nombres ya habían sido inscritos en el libro de los amores predestinados, y lo cumplen en la vida presente. ¿O es que crees que simplemente se dejan arrastrar por sus pasiones desahogados? Y he escuchado que el Paraíso Occidental de los Patriarcas del budismo lo quisieron, nada menos, que pavimentado con oro; que en los diez tribunales de la corte de las sombras te reclaman también papel moneda. Basta con que agote la hacienda de esta familia en buenas obras, que por mucho que viole a Chang'e o copule con la tejedora, que fuerce a Xu Feiqiong o rapte a la hija de la Reina Madre de Occidente, nadie me quitará ni una mínima parte de la aplastante fortuna que poseo. (Vol.2, p. 242-245)

TM2:

Dama Luna, que era una buena mujer, dijo a su marido:

-Hermano, el cielo te ha bendecido con un hijo varón. Ahora has tomado la **generosa decisión** de dar esta limosna, que indudablemente redundará en beneficio de toda la familia. Cuantas más «**buenas ideas**», mejor, y conviene arrancar de cuajo las «**malas ideas**». En el pasado, hermano, no has sido lo que hubieras debido ser. Has ido detrás de alcahuetas y putas y, para no alargarme, te has comportado de manera impropia. Esto debe acabar. Entonces tu virtud resplandecerá y la suerte que espera a tu hijo mejorará.

Ximen soltó una carcajada y respondió:

-¡Hermanita, estás completamente equivocada! El mundo funciona a partir de interacción de los principios femenino y masculino, de manera que es solamente natural que los hombres se sientan atraídos por las mujeres. Todos los asuntillos más o menos irregulares en que incurrimos a lo largo de nuestra vida están predeterminados en otra anterior. Todo está ya escrito en el registro de los matrimonios y las uniones. Por ello no puede afirmarse que lo que hacemos tenga su origen en la depravación o en pasiones desordenadas. Por otra parte, me aseguran que el oro no es despreciado ni siquiera en el *Paraíso*, y que, en las diez regiones infernales, nada se cotiza tanto como el dinero. ¡De manera que, si somos **generosos** a la hora de dar, nadie nos acusará de corromper a los ángeles ni de violar a las hijas de la Madre de los Dioses! (Vol.2, p. 143-144)

Técnicas empleadas: traducción literal + descripción + equivalente acuñado + generalización + reducción + compensación + variación (TM1); traducción literal + descripción + equivalente acuñado + generalización + modulación + reducción + compensación + variación (TM2)

A lo largo del diálogo entre Yueniang y Ximen Qing, ambos coincidían en que una creencia en el budismo —donar dinero para la reparación del templo budista— era algo bueno³¹⁰, pero al mismo tiempo hemos visto dos visiones muy diferentes del bien-mal en relación con la sexualidad, —a los ojos de Wu Yueniang, la codicia por el dinero y la lujuria eran algo maligno, pero para Ximen Qing, las relaciones sexuales y tener el deseo sexual era la naturaleza de los seres humanos, e incluso las ilícitas estaban todo destinadas y razonables. Además, con el dinero se puede negociar con los dioses y los budas, y enderezar todas las consecuencias derivadas de la salacidad, por excesivas que sean. De esta línea, en este ejemplo, la retórica antitética del bien-mal [善惡, *shàn è*] se presentan de dos maneras principales: una mediante la expresión directa y la otra mediante el análisis del subtexto en el discurso explicativo de los personajes de la obra.

Para la traducción del primer caso, Relinque ha sido coherente en su traducción, utilizando “buena” y “mala” para crear un fenómeno retórico de oposición y dar al lector un sentido más claro de las ideas filosóficas antitéticas que pretendía el original; la traducción de Roca-Ferrer generalmente se presenta una integración de armonía, —que se empleó la “equivalente acuñado” traduciendo 善念 [*shànniàn*, pensamientos buenos] y 善事 [*shànshì*, obras buenas] como “generosa decisión” y “generosos” respectivamente, lo que ha subrayado más “generosidad” de la donación en lugar de destacar lo “bueno” de la misma, aunque sea una traducción perfectamente lógica. Sin embargo, el traductor era consciente de esta retórica antitética, y al traducir “善念头 [*shàn niàntou*, pensamientos buenos]” y “恶念头 [*è niàntou*, pensamientos malos]” colocando las palabras “buenas ideas” y “malas

³¹⁰ Es importante señalar que existen contradicciones ideológicas en el texto de *Jin Ping Mei* con respecto a la creencia en el budismo, y la novela es incoherente en su enfoque del budismo: por un lado, predica que la creencia en el budismo es una buena acción, mientras que, por otro, apenas hay gente buena entre los monjes y monjas del libro. Así, “el karma y la reencarnación, los conceptos más populares del folclore chino, son tratados por el autor como nada más que una necesidad de ajustarse a los tiempos y a las tradiciones” (Wang, 1993: 110).

ideas” entre comillas españolas para destacar y reforzar la tensión discursiva entre las oposiciones del bien y del mal. Sin embargo, la incoherencia del concepto ha perjudicado en cierta medida la reproducción del campo retórico del bien-mal del TO.

En este último caso, Yueniang expresó su comprensión del mal mediante cuatro expresiones de tres caracteres —没来回 [méi lái huí, no hay ida y venida]³¹¹, 没正经 [méi zhèng jīng, indecente], 养婆儿 [yǎng pó ér, mantener maflas], 没搭煞 [méi dā shà, imprudente y desordenado]— y una de cuatro —贪财好色 [tān cái hào sè, codicioso y lascivo]. Y hay cierto grado de abreviación y generalización, en mayor o menor medida, en las dos traducciones. Esto puede deberse a que las palabras son demasiado coloquiales, lo que unido a la costumbre de utilizar una lista de expresiones de tres/cuatro caracteres en los textos chinos —tanto antiguos como modernos— para paralelizar y reforzar el tono, hace que la traducción sea difícil de expresar en términos concisos como en el TO, y que la traducción tenga que recurrir a una traducción descriptiva, lo que resulta especialmente evidente en el TM1. Aunque es una consecuencia difícil de evitar por las diferencias lingüísticas entre el chino y el español, también reduce el ímpetu del discurso original y afecta al ritmo de la lengua.

Por otro lado, Ximen Qing, por el contrario, no consideraba que se tratara de actos malos, y dedicó un amplio pasaje para justificar su ambición del dinero y de la sexualidad exponiendo a Buda, el infierno, las diosas y los inmortales, etc. Esta afirmación muestra lo arrogante que era y también presagia su trágico final³¹². Sobre las traducciones, ambos traductores utilizaron principalmente la “la traducción literal”, la “descripción” y la “compensación”, aunque TM2 empleó más técnicas, por ejemplo “modulación”, “generalización” y “reducción”, al traducir la última frase. Sin embargo, el efecto retórico del gran número de nombres de dioses en el texto original, que pretenden expresar fuertes sentimientos y mejorar la legibilidad, y mostrar el desprecio de Ximen Qing por la decencia humana, se ha reducido enormemente cuando se utilizaron términos más generales como sustitutos, y no es propicio para

³¹¹ La palabra “来回” no sólo se refiere al proceso de ir y venir, sino también, en términos coloquiales chinos, al contacto y interacción entre personas, y al pago y devolución.

³¹² Vid. *Infra*. Ej. 32.

transmitir la ironía en el TO. Además, la frase original “不減我泼天富贵 [No disminuirá mis grandes extremadamente riqueza y prosperidad]” entrelaza dinero y sexualidad, pero el cambio del sujeto y la falta de semántica en la traducción dan como resultado una traducción que se centra sólo en el aspecto de la “sexualidad”, reduciendo el sentido filosófico del TO. Sin embargo, es positivo que Roca-Ferrer mantenga la puntuación del texto original, frente al cambio de Relinque de signo de exclamación a punto final, que se ajustaba al tono del discurso de los personajes del TO, ya que la puntuación es, al fin y al cabo, una de las formas más importantes en que un texto transmite un efecto retórico. Adicionalmente, aunque ambos traductores han compensado el efecto retórico filosófico mediante notas a pie, su énfasis no es exactamente el mismo: Relinque dio una explicación sobre todo a las diosas, haciendo especial hincapié en la Reina Madre Occidente, la inmortal encargada de la vida y la muerte, vinculando así el bien-mal con la vida-muerte; Roca-Ferrer seguía centrándose en la comunicación entre el bien-mal, la religión y la sexualidad, —ofreció una exégesis del *yin-yang* y expresó su opinión sobre las palabras de Ximen, que utilizó el karma como excusa para su comportamiento sexual irregular.

“El tema filosófico particular de *Jin Ping Mei* es la cuestión de la vida y la muerte humanas y la relación entre los seres naturales y sociales que está estrechamente relacionada con la vida y la muerte, es decir, la relación entre el cielo y el hombre” (Chen, 2020: 18). Como declaraba Xinxinzi (欣欣子) en el prólogo, “Las desgracias vienen por la acumulación de malas acciones; la fortuna celebra el triunfo de la bondad. Todo está inmerso en el mecanismo de la retribución³¹³” (TM1, Vol.1, p. 73). De este modo, igual que muchas creaciones artísticas chinas, utilizó la causa y el efecto para relatar la estructura y la historia de la obra y persuadir a la gente de que deje de hacer el mal y haga el bien, para *Jin Ping Mei*, la forma más directa en que el bien o el mal de un personaje determina su destino final es también a través de la vida y la muerte, como queda patente en el poema del cierre del último capítulo de la

³¹³ “祸因恶积，福缘善庆，种种皆不出循环之机会。” (TO, Vol. 1: 2).

novela sobre la exposición de los finales individuales de los principales personajes del libro, donde el autor ha tratado el bien-mal [善惡, *shàn è*] y la vida-muerte [生死, *shēng sǐ*] como el resultado de los principios del cielo.

Ejemplo 32:

TO:

闲阅遗书思惘然，谁知天道有循环。
西门豪横难存嗣，经济癫狂定被歼。
楼月善良终有寿，瓶梅淫佚早归泉。
可怪金莲遭恶报，遗臭千年作话传。(Vol. 2, p. 1365)

TM1:

Ojeo ocioso un viejo libro con los recuerdos turbados;
Ya sé que **la vía del Cielo es un rodar sin descanso**.
El **violento Ximen Qing** no consiguió descendencia;
Jingji, el **libidinoso**, sufrió una muerte violenta.
Las **buenas** de Lou y Yue de larga vida gozaron,
los **viciosas Ping y Mei** pronto su fin encontraron.
Pobrecita **Pan Jinlian**, tuvo un **horrendo final**,
el hedor que despidió mil años se contará. (Vol. 2, p. 1620)

TM2:

La historia de esta familia es como un sueño triste.
El **camino** sigue **dando vueltas y no podemos ignorarlo**.
Ximen Qing no tuvo posteridad.
Al **desvergonzado Chen Jingji** le tocó una muerte violenta.
Dama Luna y Torre de Jade acabaron sus días en paz
tras una larga vida.
Las **disolutas Vasito Precioso y Flor de Ciruelo** murieron
prematuramente.
Y la fama de **Loto de Oro** llenará de hedor
cuantos papeles se escriban sobre ella en los próximos mil años. (Vol. 2, p. 891)

Técnicas empleadas: traducción literal + descripción + préstamo naturalizado + equivalente acuñado + transposición (TM1); creación discursiva + traducción literal + equivalente acuñado + transposición + ampliación + reducción (TM2)

Del significado general del poema se desprende claramente que los “principios del cielo” es el cuerpo principal del círculo de la causalidad, y que este círculo es la forma de la pronunciación de los “principios del cielo” (Chen, 2020: 18), —los protagonistas de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing, Chen Jingji, Pan Jinlian, Li Ping'er y Pang Chunmei, recibieron karma malo por desobedecer los “principios del cielo”,

mientras que Wu Yuegniang y Meng Yulou obtuvieron karma bueno por acatarlos manteniendo su bondad. Entonces, ¿cómo abordaron los dos traductores la traducción de “天道循环 [tiāndào xúnhuán, ciclo natural de los principios del cielo]³¹⁴” y estas dos retóricas antitéticas? Al traducir el primer término, Relinque ha utilizado principalmente las técnicas “traducción literal” y “descripción” con las que reprodujo la idea principal del TO. La traducción de Roca-Ferrer de “天道” es sólo a medias, no señalando los determinantes de “天道” como lo que se subrayó a lo largo del TO, sino que añadiendo algo que no está en el TO al traducir “循环”, —“no podemos ignorarlo”—, para enfatizar el poder de los principios del cielo.

Por otra parte, la vida-muerte de los protagonistas del libro están representadas en el poema sobre todo a través de sus finales: por ser despótico, a los hijos de Ximen Qing les costó sobrevivir³¹⁵, y por ser demasiado loco, Jingji estaba condenada a asesinar; por ser amables, Meng Yulou y Wu Yuegniang tuvieron una larga vida, [mientras que] por ser lascivas, Li Ping'er y Pang Chunmei murieron jóvenes. La maldad de Jinlian se ve recompensada con un hedor de famas que durará años.

En cuanto a las dos traducciones, en el TM1, los nombres de cada persona están traducidos con un “préstamo naturalizado” del TO, salvo los de Ximen Qing y Pan Jinlian, cuyos apellidos se han completado. Es posible que la traductora tuviera en cuenta el hecho de la importancia y la aparición con más frecuencia de estos dos o que la propia traductora les concediera más atención. Además, la valoración que el autor hizo del carácter de cada uno de ellos, —la causa—, se ha traducido utilizando la técnica “equivalente acuñado”, y las técnicas “traducción literal” y “transposición” para —el efecto—, los resultados finales de cada personaje. Pero, hay que prestar atención de que para traducir la retórica “善恶” se utilizaron las palabras “buenas” y “horrendo”. De hecho, “horrendo” está más cerca de “horrible”, el uso de

³¹⁴ Se refiere al hecho de que todo en este mundo tiene ciertas reglas. Su funcionamiento es cíclico sin descansar. Es decir, la naturaleza es un rodar, el desarrollo de las cosas es un proceso repetitivo y alternante, y la reproducción continua se nace en una sucesión interminable.

³¹⁵ La frase “难存嗣 [nán cún sì]” significa que es difícil que exista un descendiente, pero en ambas traducciones se tradujo como “sin heredero”. Se trata de un dicho budista según el cual, aunque el hijo de Ximen y Yueniang sigue vivo, un monje que ha salido del mundo mundano y, naturalmente, no se le considera descendiente de la familia de Ximen.

“equivalente acuñado”, frente a la presencia de “善恶 [bien y mal]” como antónimo directo, ha debilitado el fuerte contraste entre esta retórica antitética. Sin embargo, gracias al sentido del texto en su conjunto, el lector debería ser capaz de percibir la idea filosófica que el autor del TO pretendía transmitir de que “善有善报, 恶有恶报 [shàn yǒu shàn bào, è yǒu è bào, el bien se recompensará con bien y el mal se retribuirá con mal]”. En el TM2, a diferencia de la traducción literal en el TM1, la frase utilizada para introducir el “天道” es enteramente un resumen por el traductor —en el TO se pretendía referirse a los pensamientos que el narrador percibía después de leer este libro, dando lugar así a la idea de “天道循环”. Además, el efecto retórico filosófico general del TM2 es bastante débil, —algunas de las “causas” de los finales de los personajes no se tradujeron, aunque los nombres de cada uno se completaron en su totalidad. Sin embargo, al traducir los del “efecto”, el traductor recurrió a la “traducción literal”, la “equivalente acuñado”, la “transposición” y la “amplificación” con el fin de transmitir mejor el significado del TO.

7.2 La retórica femenina y su traducción

Jin Ping Mei pone mucho empeño en la caracterización de las mujeres, como se desprende del título, que está compuesto por los nombres de las tres mujeres de la obra³¹⁶. Y las mujeres se han convertido en protagonistas y centro de atención de la novela, y forman parte integrante de la interpretación que el autor hace del argumento y de la idea principal de la obra.

Las mujeres de *Jin Ping Mei* son de caracteres inconfundibles y distintivos, con fuertes intenciones y voluntades personales, especialmente la audaz búsqueda del deseo sexual por parte de muchos de los personajes femeninos, cuyo comportamiento y pensamiento se adelantaron a su tiempo y fueron innovadores. Por ejemplo, la actitud y el temperamento de Li Ping'er hacia Hua Zixu y Jiang Zhushan, que no pueden darle satisfacción sexual, es diametralmente opuesta a la de Ximen Qing, que sí puede darle placer sexual; por estar resentida a Wu el mayor, Pan Jinlian cometió

³¹⁶ Vid. *Supra*. 2.2.1.

adulterio a espaldas de su marido, e incluso tras asesinar a él y casarse con su amada Ximen Qing, siguió manteniendo adulterio con el criado y su yerno cuando se encontró sexualmente vacía, etc.³¹⁷ Por otro lado, la novela va más allá de la mera descripción del deseo sexual de las mujeres mientras lo describe de forma realista. Se narra completa, concreta y profundamente el desarrollo del destino y el sufrimiento de los personajes a partir de los agudos y feroces conflictos y luchas entre las personas y la sociedad, de modo que los personajes adquieren un poder conmovedor que las novelas anteriores no podían producir. Sin embargo, nadie puede escapar a los grilletes y cadenas de la época y de una sociedad patriarcal, y el estigma de la superioridad masculina sigue grabado en la mente de las mujeres. Y esto sin duda ha arrojado un trágico velo sobre el pensamiento progresista de las mujeres. Sea como sea, la emergencia del pensamiento femenino en la obra, aunque de forma compleja y mezclada, proporciona la base filosófica para nuestro estudio de la retórica femenina en *Jin Ping Mei* y sus traducciones.

Entre esta variedad de mujeres, sus ideologías y valores individuales generalmente se presentan en dos visiones de valor distintas: una visión tradicional feudal y conservadora de la mujer, —representada por Wu Yueniang—, y una visión de la mujer media abierta, situada entre el conservadurismo y la libertad, es decir, un despertar parcial de la conciencia femenina, pero no una ruptura completa de los rituales feudales.

La visión tradicional china de la mujer puede resumirse en “男尊女卑 [nánzūn nǚbēi, los hombres son superiores a las mujeres]” y “三从四德 [sāncóng sìdé, las tres obediencias y las cuatro virtudes]³¹⁸”, y se desarrolló en la dinastía Song hasta el

³¹⁷ Es importante señalar que no ponemos aquí estos ejemplos para defender la justificación y legitimidad de estos actos, sino para mostrar que el adulterio femenino en la novela es una forma de resistencia contra el contrato social del matrimonio, una rebelión contra el desequilibrio del orden social y una manifestación del coraje de las mujeres para enfrentarse a su sexualidad. Pero eso no cambia la esencia deplorable de que “[e]l adulterio femenino, en resumen, sirve a la autoría masculina para reforzar la importancia de la familia” (Almendros Peñaranda, 2020: 13).

³¹⁸ “妇人从人者也，幼从父兄，嫁从夫，夫死从子。[Las mujeres, que son las supeditadas a los hombres, están obedecidas a sus padres en casa, a sus maridos cuando están casadas y a sus hijos cuando sus maridos mueren.]” de 《礼记·正义·郊特牲》 [Libro de los ritos, Zhengyi, Jiao te sheng]; “九嫔掌妇学之法，以教九御：妇德、妇言、妇容、妇功。[Las funcionarias de palacio real deben dominar el arte de educar a las mujeres: las virtudes de las mujeres, las expresiones de las mujeres, el aspecto de las mujeres y las habilidades de las mujeres.]” de 《周礼·天官·九嫔》 [Ritos de la dinastía Zhou,

concepto extremo de “饿死事小，失节事大 [è sǐ shì xiǎo, shī jié shì dà, morir de hambre es un asunto menor, pero perder la virginidad es un mayor]³¹⁹”. Además, en la sociedad china tradicional la idea de la mujer como subordinada y supeditada al hombre estaba profundamente arraigada, y prevaleció durante muchos años el sistema de un marido con una esposa y múltiples concubinas; al mismo tiempo que se exigía a las mujeres erigir arcos de castidad, era comprensible que los hombres tuvieran muchas concubinas y mantuvieran prostitutas. Wu Yueniang en *Jin Ping Mei* es una firme guardiana de la castidad femenina bajo el dogma feudal.

Ejemplo 33:

TO: “[...] 汉子孝服未滿，浪着嫁人的，才一个儿！淫妇成日和汉子酒里眠酒里卧底人，他原守的什么贞洁！”(Vol. 1, p. 199)

TM1: “[...] Como si fuera la única que **estaba ansiosa** por **casarse** antes de que finalizara el luto por su difunto esposo. ¿Qué castidad puedes esperar de **esas rameras** que **se pasan todo el día bebiendo y dormitando con un hombre**?” (Vol. 1, p. 444)

TM2: “[...] Si ella **tomó un hombre** antes de que el luto terminara, no fue la primera. **Las putas como ella** **están siempre dispuestas a acostarse con cualquiera**. ¿Cómo queréis que respeten los deberes propios del estado de viudez?” (Vol. 1, p. 392)

Técnicas empleadas: traducción literal + transposición + particularización + amplificación lingüística + equivalente acuñado + descripción + generalización + modulación (TM1); amplificación lingüística + reducción + variación + particularización + creación discursiva + generalización + modulación + descripción (TM2)

Wu Yuegniang, es una mujer típica cuyas palabras y acciones se rigen por los rituales y los códigos morales confucianos. Llamó a Li Ping'er, que se casaba antes de terminar de luto, como una “淫妇 [yínfù, mujer obscena]” cuyo comportamiento marital es “浪 [làng, disolutamente/desenfrenadamente]” y cuyas interacciones con los hombres son “成日和汉子酒里眠酒里卧 [todos los días acostarse y beber

tianguan, jiupin].

³¹⁹ “问：‘孀妇于理似不可取，如何？’曰：‘然。凡取，以配身也。若取失节者以配身，是已失节也。’又问：‘或有孤孀贫穷无托者，可再嫁否？’曰：‘只是后世怕寒饿死，故有是说。然饿死事极小，失节事极大。’[Uno preguntó: “¿Qué opina del hecho de que a una viuda no se le permita razonablemente casarse?” Contestó: “Sí, el propósito del matrimonio es buscar una pareja, pero si uno se casa con alguien que ha perdido su castidad, él mismo ha perdido su modestia”. Preguntó de nuevo: “Si una viuda es pobre y no tiene de qué depender, ¿puede volver a casarse?”. Contestó: “Aunque es razonable que se case por miedo a morir de hambre y congelación, es menos importante que muera de hambre a que pierda su castidad.”] de 《二程遗书·第二十二卷下》[*Los pensamientos de Cheng Hao y Cheng Yi. Tomo 22. Parte 2*].

alcohol con hombres]. Descontentó por el fenómeno social que las mujeres no se guardaban viuda, exclamando “才一个儿 [cái yīgèr, ¡sólo ella única!]” y “他原守的什么贞洁 [¡Qué castidad ella guarda!].

Relinque combinó varias frases en la traducción, lo que inevitablemente requería el uso de las técnicas de traducción “transposición” y “amplificación lingüística”. Y la palabra “浪” también se empleó “equivalente acuñado” traduciéndola como “que estaba ansiosa”; la frase “才一个儿 [sólo una]”, con un signo de exclamación significa en realidad “más de una”; y se añadió muy ingeniosamente “como si fuera” en el TM1 para recuperar el fuerte tono de sarcasmo del TO. Además, cabe señalar que “汉子 [hànzi, hombre]”, de la primera frase era originalmente un término general en el TO que se refería a los maridos difuntos, es decir, una referencia general a un grupo social, pero se particularizó describiéndolo en la traducción como “su difunto esposo”, que dirigía la punta directamente a Li Ping’er. Pero lo más interesante es que el enfoque de la última oración de TO, que originalmente se centraba en Li Ping’er, ha sido ampliada por la traductora a todas las “淫妇”, —“esas ramera”. Y “酒里眠酒里卧 [jiǔlǐ mián jiǔlǐ wò, tumbarse y dormir en el licor]” que se ha enfatizado en el TO también se ha convertido en complemento en la traducción, así que la atención se centraba en “成日 [chéngri, todos los días]” a través de añadir el verbo “pasar”. Por lo demás, los sujetos del TO, —“淫妇” y “他 [tā, ella]” — se referían a Li Ping’er, pero en el TM1, se transformó la perspectiva cambiando los sujetos por “tú” y sustituyendo el signo de exclamación del TO por el signo de interrogación. De esta manera al tiempo que mostró un diálogo en el que Yueniang pidió la opinión de los demás, también estaba preguntando a los lectores de la traducción, acercando así y provocando a ellos a reflexionar sobre la cuestión de la castidad.

Roca-Ferrer compartió esta opinión, cambiando el sujeto de la última oración por “las putas como ella” y “vosotros”, y sustituyendo el signo de exclamación por el signo de interrogación. Además, tradujo generalmente la frase “成日和汉子酒里眠酒里卧” como “están siempre dispuestas a acostarse con cualquiera”, una exageración que ha resaltado el tono desdeñoso de Yueniang. “守贞洁 [shǒu zhēnjié, mantener la castidad]” se explicó claramente aquí como “los deberes propios del estado de

viudez”. Pero aquí hay algo de fondo, ya que la “贞洁 [castidad]” se refiere aquí no sólo a la guardia de viudez, —como la primera oración presenta—, sino también a abstenerse del libertinaje sexual, —como la segunda oración presenta. Aunque esta descripción específica aclara al lector de un vistazo, también mitiga las ideas filosóficas que podrían haberse presentado del TO y lo hace menos interesante para que el lector reflexione. La traducción de la oración anterior tampoco logró transmitir bien el tono burlón de Yueniang, ni tradujo “浪”, —el carácter que describe el estado de ánimo y la acción de una viuda—, así que toda la frase parece muy sosa, como si fuera una simple constatación de hechos. Además, la palabra “嫁人 [jiàrén, casarse]” se tradujo como “tomar un hombre”, lo que distorsionó el sentido del texto, puesto que esta oración trata de la cuestión de las viudas que se vuelven a casar.

Otro pensamiento tradicional femenino es dar importancia a la virginidad. En *Jin Ping Mei*, lo más orgulloso de Wu Yueniang es que cuando se casó con Ximen Qing era virgen, lo que también la distinguió de otras concubinas. Este sentimiento de superioridad se transmite a menudo al lector a través del texto.

Ejemplo 34:

TO: 也是我那咱在家做女儿时, [...] 也是三月佳节, 一日他家周小姐和俺, 一般三四个女孩儿, 都打秋千耍子。也是这等笑的不了, 把周小姐滑下来, 骑在画板上, 把身上喜抓去了。落后嫁与人家, 被人家说不是女儿, 休逐来家。(Vol. 1, p. 280-281)

TM1:

Cuando era **pequeña**, [...] era también la jubilosa fiesta del tercer mes. Estábamos tres o cuatro **niñas** columpiándonos con **la señorita Zhou** y también nos reíamos sin parar. **La señorita Zhou** se resbaló y se quedó a horcajadas sobre la tabla, y **se le desgarró la alegría del cuerpo**. Cuando iban a casarla, dijeron que no era **virgen** y la repudiaron. (Vol. 1, p. 583-584)

«Alegría del cuerpo» (*shenxi*) se refiere al himen.

TM2: Recuerdo que, cuando era **niña**, [...] Durante un festival de primavera, su **hija**, yo y dos o tres **niñas** más nos estábamos columpiando y nos reíamos como hace un momento se reía la Quinta Hermana. Mas he aquí que **la señorita Jou** voló por los aires y no sé dónde fue a caer, pero **perdió la virginidad**. Años después, cuando se casó, corrió la voz de que era «**impura**» y su marido la repudió. . (Vol. 1, p. 506)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + traducción literal + compensación (TM1); equivalente acuñado + adaptación + modulación + descripción (TM2)

En el capítulo 34 de *Jin Ping Mei*, la esposa y las concubinas de Ximen Qing se columpiaban en el patio, y Jinlian resbaló del columpio al reírse, y Yueniang exhortó entonces con la incidencia de la señorita Zhou a los demás subrayando la importancia de la virginidad al persuadirles de que no se reían en el columpio. En sus palabras, no dejó de enfatizar tales palabras como “女儿 [nǚ ér]”, “女孩 [nǚhái]”, “小姐 [xiǎojiě]”, “身上喜 [shēnshàng xǐ]” con una pizca de castidad. Los tres primeros términos apelativos se utilizan a menudo en chino para referirse a mujeres jóvenes solteras o que nunca han mantenido relaciones sexuales, y “身上喜” es una metáfora de “himen” en las expresiones coloquiales chinas. Y para estas palabras sugerentes, en el TM1 se las tradujo como “pequeña/virgen”, “niñas”, “señorita” y “alegría del cuerpo”, respectivamente, y en el TM2, como “niña/ [im]pura”, “niñas”, “señorita” y “virginidad”.

En ambas traducciones, los traductores han tenido en cuenta el aspecto de “culto virginal” de la expresión verbal, y también han utilizado principalmente la técnica “equivalente acuñado”. Sin embargo, según el contexto, las mismas palabras no se tradujeron de la misma manera y las técnicas de traducción utilizadas varían un poco. Por ejemplo, la palabra “女儿” ha aparecido dos veces en el TO: “我那咱在家做女儿时 [cuando era **niña** en casa]” y “被人家说不是女儿 [le dijeron que no era una **virgen**]”. Aunque ambos traductores utilizaron la técnica “equivalente acuñado” al traducir la primera “女儿”, la traducción de Relinque se decanta por la condición de “corta edad” en lugar de la “virgen y soltera”, mientras que la “niña” de Roca-Ferrer puede transmitir ambos significados. Pero para la última “女儿” Roca-Ferrer mezcló “不 [no]” y “女儿”, combinando el adverbio y el sustantivo en el adjetivo “impura” y marcándolo con comillas españolas, subrayando así las consecuencias de la pérdida de virginidad/himen de las mujeres y los puntos de vistas negativos a los ojos de la gente de aquella época, así como la superioridad al ser casta de Yueniang que quería demostrar ante las otras concubinas y criadas. Además, los dos traductores también tienen traducciones muy diferentes de “身上喜”: Relinque utilizó una traducción literal con una nota a pie para compensar el significado de “himen” que no se reflejaba en el texto traducido principal, y Roca-Ferrer prefería una traducción más

accesible para el lector meta como “virginidad” utilizando la “adaptación”. Ambas tienen sus méritos y, desde la perspectiva del texto completo, no afectan a la penetración de la filosofía retórica femenina en los lectores de los textos traducidos. Sin embargo, Relinque trata mejor la frase completa en la que se encuentra la palabra, realizando la traducción palabra por palabra. Como en el TO, que no se indica el sujeto para señalar esta ocurrencia imprevista, el uso de la oración pasiva refleja y del dativo de interés, —“se le agarró”— también indicó la identidad de la víctima de la señorita Zhou socavando su responsabilidad en esta emergencia. En el TM2, en cambio, la señorita Zhou se convirtió directamente en sujeto, —lo que se puede ver desde el verbo “perdió”—, aunque debido al modismo español, no se le mencionó en el texto.

Sin embargo, la mayoría de las mujeres de *Jin Ping Mei* destacan el valor de su existencia individual, —que viven del instinto y del deseo, no se comportan de forma respetable y carecen de carácter moral para dedicarse a principios tradicionales y racionales—, por lo que viven fieles a sí mismas, más cerca de la esencia de la humanidad. El más significativo de ellos se refleja sobre todo en la cuestión de las viudas que se vuelven a casar. En *Jin Ping Mei*, la mayoría de los personajes tratan con mucha indulgencia sobre el nuevo casamiento de las viudas jóvenes sin hijos, y no hay defensores a ultranza de la observancia de la castidad, aunque muchos están motivados por su propio interés, —por ejemplo, la señora Yang, la tía del ex-marido de Meng Yulou, abogó por su matrimonio con Ximen Qing por apetecer la riqueza de Ximen. Incluso en la obra las propias viudas sostienen que depende enteramente de ellas su rematrimonio. Por ejemplo, tras la muerte de Hua Zixu, Li Ping’er se casó primero con Jiang Zhushan y luego con Ximen Qing. Veamos juntos qué declaraba ella en el libro.

Ejemplo 35:

TO: 妇人道：“[...] 只我先嫁由爹娘，后嫁由自己。 [...]”(Vol. 1, p.179)

TM1: [...] -dijo la mujer-. [...] **Por mi parte, como dicen, de los padres depende el casorio del niño,**

el segundo casorio tan sólo de ti. (Vol. 1, p. 404)

TM2: [...]declaró Vasito Precioso-. [...] **Los primeros matrimonios de las mujeres les vienen impuestos por la familia, pero luego son libres de casarse o no según las venga en gana.** (Vol. 1, p. 359)

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación + descripción + particularización (TM1); reducción + equivalente acuñado + modulación + generalización + amplificación lingüística + amplificación (TM2)

Este episodio aparece en el capítulo 16 de *Jin Ping Mei*, donde Ximen Qing estaba preparándose para casarse con Li Ping'er, pero al mismo tiempo se preocupó que los hermanos de Hua Zixu impidió este matrimonio por Ping'er no haber completado aún el luto. Entonces Ping'er pronunció las palabras que se presentan en el ejemplo “只我先嫁由爹娘，后嫁由自己 (para mí misma, el primer matrimonio depende de los padres, [pero] los siguientes, de mí propia)”.

Para las dos traducciones, la traductora añadió “como dicen” en el TM1, convirtiendo lo que originalmente era una afirmación propia de Ping'er en un refrán con conciencia popular y, en consecuencia, la primera persona del TO desde el punto de vista de Ping'er se convirtió en la segunda persona en la parte posterior de la traducción. Esto ha debilitado enormemente el brío de Ping'er al querer tomar las riendas de su propia iniciativa matrimonial y ha mitigado el sentido activo de la feminidad en el TO. Además, las palabras “先嫁 [xiānjià, primer matrimonio]” y “后嫁 [hòujià, matrimonios posteriores]” en el TO enfatizan el orden del matrimonio, pero Relinque las tradujo como “casorio del niño” y “segundo casorio” respectivamente, que se centra más en la edad del matrimonio al tiempo que limita el número de matrimonios. Es decir, aunque “niño” puede reflejar hasta cierto punto la realidad y tristeza del matrimonio precoz en la antigua China, no se corresponde con la idea de “libertad de matrimonio” que el TO pretendía expresar. Y la expresión “segundo casorio” ha creado un estereotipo de que las mujeres sólo pueden volverse a casar sólo una vez, totalmente un resultado del uso por parte de la traductora de la técnica de la “particularización” porque después de todo, en *Jin Ping Mei*, tanto Li Ping'er como Meng Yulou tienen tres matrimonios.

Por el contrario, la traducción íntegra de Roca-Ferrer extiende los pensamientos

de la propia Li Ping'er a todas las mujeres de la sociedad, adoptando una visión más profunda de los matrimonios femeninos desde la perspectiva femenina. En primer lugar, aunque debilitó la conciencia personal femenina de Ping'er —que no tradujo “只我 [zhǐ wǒ, para mí misma]”, y “我 [wǒ, yo]” de la frase posterior también se sustituyó por “mujeres”—, presenta ideas desde una perspectiva social —la perspectiva femenina. Y esto concuerda con las ideas filosóficas del TO, en el que se expresa por boca de Li Ping'er la injusticia del mundo hacia el matrimonio de las mujeres y de sus actitudes hacia el nuevos matrimonios. En segundo lugar, amplía la relación entre padre e hija y madre e hija —“爹娘 [diēniáng, padres]”— a todo el nivel familiar —“familia”—, y tradujo el verbo “由 [yóu, depender]” como “les vienen impuestos”, lo que realza significativamente la indefensión de las mujeres que eran rehenes de sus familias para contraer matrimonio involuntariamente. Además, el traductor ha añadido la conjunción “pero” a la traducción, y el uso de la frase transitiva ha enfatizado el carácter decisivo de Ping'er quien quería tener derecho a tomar sus propias decisiones sobre el matrimonio. Por último, se utilizó la técnica “modulación” al traducir la última frase, en la que “mujeres” —aunque no se escribían en la traducción— sustituyó a “后嫁” como sujeto, subrayando la posición dominante de las mujeres. Y las palabras “libres de casarse” y la frase añadida por el propio traductor “o no según las vengan en gana” también han hablado profundamente de la voz de las mujeres, mostrando su determinación de perseguir la libertad de su matrimonio.

Además de afirmar el dominio sobre su matrimonio, otro signo del despertar de la mujer de *Jin Ping Mei* reside en el control que ejerce sobre sus derechos sexuales. En la novela, una gran parte de las mujeres fornican, aunque sus objetivos personales no son los mismos, —algunas por placer sexual, otras por poder y beneficios económicos. Este comportamiento es, por supuesto, moralmente degradante, pero también es una rebelión perversa contra el machismo y la autoridad marital.

Ejemplo 36:

TO: 就是俺那王八来家, 我也不和他说。想他恁在外边做买卖, 有钱不养老婆的, 他肯挂念我!
(Vol. 2, p. 1102)

TM1: Ni quisiera pienso contárselo a **ese cornudo de mi marido**. Seguro que estando fuera y metido en negocios, **con dinero entre manos, mantiene a algunas mujeres, ¡como si él fuera a acordarse de mí!** (Vol. 2, p. 1088)

TM2: Tampoco se lo diré a **la tortuga de mi esposo**. Está lejos y **tiene dinero**. **No le faltan mujeres y puede prescindir de mí.** (Vol. 2, p. 541)

Técnicas empleadas: traducción literal + adaptación + amplificación + reducción + equivalente acuñado + transposición (TM1); reducción + equivalente acuñado + amplificación + amplificación lingüística + transposición + variación (TM2)

Si un hombre puede tener muchas esposas y concubinas, mantener relaciones con prostitutas y amantes, ¿por qué debe su esposa debe ser unilateralmente casta? Esta idea, similar al moderno “matrimonio abierto”, ya ha aparecido en *Jin Ping Mei*. En el capítulo 79 del libro, entre coitos, Wang la sexta, —esposa de Han Daoguo— engatusó a Ximen Qing menospreciando a su marido. Llamó a su marido “俺那王八 [ǎn nà wángba, aquél, mi tortuga]”. “王八 [wángba, tortuga]” es término despectivo en chino para referirse a un hombre cuya mujer tiene una aventura. La chica dijo a Ximen Qing “就是俺那王八来家, 我也不和他说 [aunque aquél, mi tortuga vuelva a casa, no le diría nada]”.

En el TM1 y el TM2 se lo tradujeron como “ese cornudo de mi marido” y “la tortuga de mi marido” respectivamente, que se han añadido “marido” o “esposo” a las traducciones para subrayar la identidad. Sin embargo, Relinque utilizó la técnica “adaptación”, traduciéndolo como “cornudo” — una palabra con el mismo significado y matices emocionales y coloquiales de la cultura receptora—, mientras que Roca-Ferrer utilizó el “equivalente acuñado”, traduciéndolo directamente como “tortuga”, lo que hace que la traducción parezca exótica. Además, ninguno de los dos tradujo “来家 [lái jiā, volver a casa]” en sus textos traducidos.

Para las siguientes frases, Relinque ha traducido palabra por palabra, especialmente el hecho de que tradujo “想 [xiǎng, pienso]” como “seguro”, ha conservado perfectamente la afirmación de Wang la sexta sobre la infidelidad de su

marido; la traducción de “有钱 [yǒuqián, tener dinero]” como “con dinero entre manos”, por medio de la “transposición” y la “amplificación”, ha enfatizado la relación lógica entre “有钱” y “养老婆 [yǎng lǎopó, mantener las amantes]”; y la retención del signo de exclamación del TO en el TM1, también ha restaurado en gran medida la insatisfacción y la queja de Wang la sexta del TO. Roca-Ferrer, por su parte, ha omitido muchas cosas en su traducción —“想”, “做买卖 [zuò mǎimài, hacer comercios]”—, haciéndola muy concisa; “在外边 [zài wàibian, afuera]” se tradujo como “está lejos”, y se coloca con “有钱” en la misma frase mediante la conjunción “y”, con el objetivo de subrayar la libertad de su marido para hacer lo que plazca cuando estaba fuera de casa; no obstante, el verbo “faltar” en “No le faltan mujeres” oscurecía el sentido núcleo del TO, que quería subrayar el hecho “养老婆” de Han Daoguo, no el resultado de que no hubiera escasez de mujeres; y su traducción “puede prescindir de mí”, aunque transmitió el sentido del TO, no tenía la carga emocional y tensión que él; por último, “肯 [kěn, querer]”, con el tono del TO, expresa en realidad un sentido negativo, pero lo que se tradujo directamente como “prescindir”, ha reducido la ironía y la burla por el comportamiento infiel y absurdo de su marido que se presentaban sus palabras en el TO.

El despertar de las mujeres comenzó con el despertar del cuerpo, pero lamentablemente los personajes femeninos de la obra al final no escaparon a las limitaciones del tema de la “sexualidad”. Y hay que admitir que esta conciencia femenina sigue marcada por una sociedad patriarcal en la que la fuerza masculina que la impulsa sigue desempeñando un fuerte papel limitador. En *Jin Ping Mei*, tanto las mujeres de la casa de Ximen Qing como las prostitutas y las que cometen adulterio con él, se enorgullecen de estar a su favor, con Pan Jinlian a la cabeza, —a pesar de tener un carácter es levantisco y fogoso, siempre complacía a Ximen Qing de todas las maneras en la cama sin tenerse en cuenta de su pudor ni a su propia salud³²⁰.

³²⁰ Al explorar la retórica antitética del frío-calor, hemos mencionado que existen varias veces en la obra que Pan Jinlian estuvo a punto de morir durante las relaciones sexuales con Ximen Qing.

Ejemplo 37:

TO: 西门庆要下床溺尿，妇人**还不放**，说道：“我的亲亲，你有多少尿？溺在奴口里，替你咽了罢，省的冷呵呵的，热身子你又下去冻着，**倒值了多的！**” [...] 妇人用口接着，**慢慢**一口多咽了。西门庆问道：“好吃不好吃？”金莲道：“**略有些咸味儿**。你有香茶与我些**压压**。” (Vol. 2, p. 944)

TM1: En cierto momento Ximen Qing sintió ganas de miccionar y quiso bajar de la cama, pero la mujer **no quería liberarlo** y le dijo:

-Querido mío, ¿cuánto puedes orinar? Alíviate en mi boca, y yo me lo tragaré por ti, así te evitarás el frío de fuera. Si ahora que estás calientes sales de la cama, se te congelarán los bajos, y **sería una verdadera lástima**.

[...] La mujer fue recibiendo el líquido y tragándose toda la orina poco a poco. Al finalizar, Ximen Qing le preguntó:

-¿Estaba buena?

-Sabía **algo** salado. Si tienes pastillas aromáticas dame alguna para **quitarme un poco el regusto** -le pidió Jinlian. (Vol. 2, p. 766)

TM2: El hombre quería levantarse para orinar, pero ella **no le dejó**.

-No me importa lo que vayas a soltar... -le dijo-. Mi boca se lo tragaré todo. Hace mucho frío y, si te levantas de la cama, puedes resfriarte.

[...] ella se lo fue bebiendo todo.

-¿Te gusta?

-**Resulta un poco ácido**... (Vol. 2, p. 405-406)

Técnicas empleadas: traducción literal + reducción + amplificación lingüística + creación discursiva + amplificación + descripción + equivalente acuñado (TM1); reducción + compresión lingüística + creación discursiva + amplificación + amplificación lingüística + transposición + variación + compensación (TM2)

Este episodio pertenece al capítulo 72. Como todo el sustento y el estatus familiar de Pan Jinlian derivan de la riqueza y las preferencias de Ximen Qing, ella hizo todo lo posible por obtener más cuidados espirituales y beneficios materiales de Ximen Qing, llegando incluso a tragar voluntariamente su orina. Esta sexualidad perversa refleja profundamente el trágico hecho de que las mujeres existían en aquellos tiempos como subordinadas y complacientes a los hombres. De lo cual puede verse que la conciencia femenina en *Jin Ping Mei* estaba encadenada y oprimida por el sistema matrimonial feudal, y éste era el factor dominante en la alienación y distorsión de la humanidad de algunas mujeres.

En el TO, para enfatizar el deseo de Pan Jinlian de encantar a Ximen Qing, ella le detuvo cuando quería bajar la cama e ir al baño. El adverbio “还 [hái, también]” en “还不放 [hái bù fàng, aún no le liberó]” ha reforzado la urgencia y ansiedad de Pan

Jinlian por retener a Ximen Qing. Además, como dijo Jinlian, tragar su orina valía más que “热身子你又下去冻着 (*rè shēnzi nǐ yòu xiàqù dòngzhe*, con tu cuerpo caliente, se te congerarán si bajas [la cama])”. La frase “倒值了多的！ [*dǎo zhí le duō de*, ¡No vale mucho la pena!], cuya traducción literal es “!vale más la pena!” trata de una afirmación pero para expresar un sentido negativo, que implica que no merece la pena levantarse y coger el frío por la noche para ir al baño. Aunque el acto de beber orina lo inició Jinlian, era doloroso y tortuoso para ella, como se desprende de las palabras “慢慢 [*mànmàn*, lentamente]” y “压压 [*yāyā*, contenerse]”, que para Jinlian el proceso era largo y la orina no era sabrosa, y por preocuparse de regurgitar, no tenía otro remedio de utilizar “香茶 [*xiāngchá*, té aromático] para suprimir esta sensación de náuseas. Sin embargo, para complacer a Ximen Qing, cuando le preguntó “好吃不好吃 [*hǎochī bùhǎochī*, está sabrosa o no]”, sólo pudo responder que estaba “略有些咸味儿 [*lüè yǒuxiē xiánwèir*, un poco salada]”. La palabra “略 [*lüè*, un poco/ligeramente]” transmite a perfectamente el deseo de Jinlian de lisonjear a su esposo para que pudiera intimar más con ella, sin atreverse a expresar directamente sus verdaderos sentimientos, sino sólo utilizando la palabra “略” para afirmar eufemísticamente que en realidad no le gustaba.

La traducción de Relinque se mantiene fiel al principio de traducir todo sin omitir contenidos importantes e hizo un buen trabajo al describir la imagen aduladora de Pan Jinlian. “还不放” se tradujo como “no quería liberarlo” y la palabra “querer” manifestó de una forma viva de la voluntad subjetiva de Pan Jinlian. Para esas palabras delicadas y reflexivas de Jinlian, además de utilizar la “traducción literal”, se empleó la “transposición”, que se tradujo “你又下去冻着” como “se te congelarán los bajos”, es decir, el sujeto se cambió de “你 [tú]” a “los bajos”, lo cual coincide con el deseo de Pan Jinlian de ganarse el favor de Ximen Qing eludiendo responsabilidades y reduciendo la intensidad de la acusación en la semántica original. Sin embargo, la traducción de “倒值了多的” es un poco más prosaica, y en lugar de la forma exclamativa del TO. Y la palabra “值了”, de acuerdo con el tono y el significado de la frase original, se tradujo como “lástima” logrando un equivalente provisional. Por supuesto, también se utilizó la “amplificación lingüística” para añadir

algunos elementos lingüísticos con el fin de que las frases sean más acordes con la costumbre lingüística de la lengua española. En cuanto a la descripción de la mujer bebiendo orina, en el TM1, se añadió “el líquido” para indicar lo que “接着 [recibió]”, pero se ignoró la forma de beber “用口 [con la boca]”. De hecho, esta omisión ha mitigado el aspecto cortejador de Jinlian en el TO y ha debilitado su apariencia escandalosa, pero al mismo tiempo se ha complementado muy bien con la palabra “tragar” y la adición del autor de “toda la orina” en la frase posterior. Para “略有些咸味儿”, en el TM1 se ha añadido el verbo “saber”, que no aparecía en el TO, y “略” se ha traducido por “algo”. Además, la palabra “压压” se tradujo como “quitarme un poco el regusto”. Con el sentido neutro de “regusto”, a la vez que se facilita al lector entender bien el sentido del TO, se hace percibir el rigor y el cuidado con que Jinlian redactó su respuesta a su esposo.

En cambio, el lenguaje de la TM2 es inusualmente conciso y más directo. Muchas de las frases que reflejan el aspecto condescendiente, desdichado y cuidadoso del Jinlian no se tradujeron y la mayoría de las frases se tradujeron de forma general, mediante “transposición”, “creación discursiva”, “reducción” y “compresión lingüística”, así como las necesarias “amplificación” y “amplificación lingüística” para que las frases sean coherentes y lógicas. En resumen, el traductor hizo una recreación audaz en la traducción, pero estas palabras contundentes y atrevidas, aunque menos profundas, también muestran la vulgaridad de Pan Jinlian. Además, el traductor comentó el comportamiento de Jinlian en una nota a pie de página, lamentando la osadía de Pan Jinlian en materia sexual, —“Incluso para las anchas mangas de la cultura de la época, parece que Loto de Oro va aquí demasiado lejos. Estamos en los límites de coprofagia”.

Por último, también merece la pena recordar las palabras de Ximen Qing después de que Jinlian tragase su orina, ya que la frase “好吃不好吃 [es sabrosa o no]” muestra su machismo, su sentido del patriarcado, la desigualdad en el matrimonio entre hombres y mujeres, y el hecho de que las mujeres fueron suprimidas en la vida sexual de aquella época, lo que queda perfectamente expresado tanto en el TM1 como en el TM2, donde se emplearon la “equivalente acuñado” y la “creación discursiva”

respectivamente.

7.3 La retórica LGBT y su traducción

La comunidad LGBT en *Jin Ping Mei* se centra en la comunidad masculina gay y bisexual³²¹, que abarca desde los funcionarios oficiales y las familias más ricas y poderosas hasta los de baja jerarquía, —tales como los criados, mendigos—, e incluso monjes a los que no se les supone deseos eróticos, con hasta catorce personajes³²² relevantes implicados en la novela. De hecho, esta comunidad tiene una larga historia, ya que ha existido en China desde hace más de 4.000 años, creció y se desarrolló rápidamente durante las dinastías Ming y Qing.

Durante las dinastías Ming y Qing, el fenómeno de la homosexualidad alcanzó su apogeo y se convirtió en parte de la vida amorosa de todas las jerarquías, que van desde los emperadores, los funcionarios hasta el pueblo normal, y especialmente en un modo de vida para la clase erudito-oficial, e incluso en una forma complementaria del sistema matrimonial y familiar de la época (Shi, 2002: 61).

La prevalencia de esta cultura homosexual o bisexual entre los hombres no era ajena a la sociedad de la época³²³. *Jin Ping Mei*, nacido en esta época no es una excepción, y podemos detectar las implicaciones filosóficas en la retórica LGBT de su texto bajo este contexto social.

En primer lugar, esta tendencia popular se vio influida por la tradición y la economía locales. Por ejemplo, en *Jin Ping Mei* la mayoría de los sureños aprecian mucho la homosexualidad. Además, muchos emperadores de la dinastía Ming eran aficionados al sexo homosexuales, como el emperador Zhengde, Zhu Houzhao (朱厚

³²¹ En *Jin Ping Mei*, Pan Jinlian y Pang Chunmei están siempre muy unidas, más allá del nivel tradicional de relación entre superiores y subordinados, —ama y criada—, y la amistad entre las amigas, por lo tanto, algunos estudiosos creen que existe amor entre ellas, pero esto no se menciona explícitamente en el libro y es bastante controvertido. Así no lo expondremos ni analizaremos en este apartado.

³²² Según el orden de aparición en el texto, son Bensi, Shutong, Ximen Qing, An Chen, Dai'an, Chen Jingji, Shui Xiucui, monje de Monasterio "Yongfu", Wang Jing, Wen Bigu, Huatong, Monje Daojian, Jin Zongming y Hou Lin'er.

³²³ Por supuesto, el fenómeno homosexual o bisexual también existe porque hay algunas personas que tienen una fuerte aversión natural al sexo opuesto o cuyas escalas emocionales se inclinan más hacia el mismo sexo. En este apartado, sin embargo, hacemos más hincapié en los factores sociales, es decir, en la aparición de la homosexualidad/bisexualidad como resultado de factores adquiridos, un punto en el que se ha insistido a lo largo de todo el texto de *Jin Ping Mei*.

照, 1491-1521), y el emperador Wanli, Zhu Yijun (*Ibid.* p. 62), lo cual hizo que por un lado, la legislación penal de la dinastía Ming sobre la homosexualidad fuera más indulgente³²⁴ y, por otro otro, el deseo del pueblo de emular las preferencias de quienes se encontraban en el centro del poder contribuyera a la prevalencia de la homosexualidad masculina. La mejor prueba de esto son los numerosos funcionarios de *Jin Ping Mei* que se aficionaron al sexo masculino.

Ejemplo 38:

TO: 西门庆因戏道：“他南人的营生，好的是南风，你每休要扭手扭脚的。”(Vol. 1, p. 583)

TM1: - Es un negocio sureño, le gustan **los aires del sur**; no vayáis a alborotar con manos y pies. (Vol. 1, p. 1142)

TM2: - Es del **sur** y le gustan **las cosas a la manera de su tierra**. ¡Procurad que vuestras manos y vuestros pies no pequen de tímidos! (Vol. 1, p. 888)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + compensación (TM1); equivalente acuñado + reducción + generalización (TM2)

En el capítulo 49 de *Jin Ping Mei*, Ximen Qing, al agasajar a Cai Yun, que se había convertido en gran funcionario de la corte, advirtió a dos prostitutas que era un “南人 [nánrén, hombre del sur]” y prefería a “南风 [nánfēng, vientos del sur]”. El primer “南” se refiere a la dirección, lo que indica que Cai Yun era sureño, mientras que el segundo es homófono con “男 [nán, hombre/masculino]” y así “南风” es una metáfora de “amor homosexual”. La palabra “营生 [yíngshēng, negocio]” también ha ayudado con la comprensión de la implicación de su orientación sexual. En la literatura clásica china, “营生” es a menudo un eufemismo para “relación sexual” o “preferencia sexual”, —en el capítulo 76, cuando el criado Huatong denunció a Wen Bigu ante Yueniang por sodomizarlo, utilizó esta palabra, “小营生 [xiǎo yíngshēng, pequeño negocio]”.

³²⁴ Durante el reinado de Jiajing (1522-1566) de la dinastía Ming, se elaboró una normativa sobre legislación homosexual: 大明律例附解·附录 [*Anexo de Reglamento de la Ley de la dinastía Ming. Apéndice*]. En él se mencionaba que “将肾莲放入人粪门内淫戏，比依移物灌入人口律，杖一百。[La gente que introduzca su órgano sexual en el ano de otra persona para el coito lascivo, será castigada golpeando con cien varas de acuerdo con la cláusula sobre la introducción de la obscenidad en la boca de los demás]”. Y “la cláusula por sí sola no distingue entre violación y sexo consentido, pero las sentencia de precedentes judiciales demostraron que se aplicaba sólo a los casos de violación” (Zhang, 2001; citado en Deng, 2017: 62).

En el TM1 se utilizó la técnica “equivalente acuñado” para todas estas tres palabras. A decir verdad, la traducción literal de “营生” para el contexto parece ilógico, ya que en español lingüísticamente “negocio³²⁵” no tiene un significado similar a lo que tiene en la cultura china, pero el uso sí ha conservado el tono eufemístico del TO dejando espacio a la imaginación del lector. Además, la traductora ha añadido una nota para explicar el término “南风”, lo que restablece la coherencia interna al tiempo que mantiene su estilo retórico. Por el contrario, las preferencias de orientación sexual de las personas en lugares específicos no se muestran en absoluto en el TM2: “营生” no se tradujo; y aunque se mencionó que Cai Yun “es del sur”, “南风” que se expresa la tendencia homosexual se tradujo como “las cosas a la manera de su tierra” con la técnica de “generalización”, ignorando completamente la intención del TO. Esto también hace que la existencia de la frase posterior “你每休要扭手扭脚 [No os retorzáis las manos ni los pies]³²⁶” parezca incomprensible, por falta de vinculación lógica entre las frases.

En segundo lugar, la desigualdad de derechos y las limitaciones del estatus social también contribuyeron a este fenómeno y dieron lugar a que muchos hombres que se vieran obligados a formar parte de la comunidad LGBT en virtud de la sociedad de la época, mientras que algunos de ellos eran en realidad heterosexuales o preferían serlo, y muchos homosexuales eran esencialmente bisexuales³²⁷.

En algunos casos, para la gente de jerarquía superior, las actividades sexuales entre el mismo sexo era una forma para satisfacer su psicología de búsqueda de emociones, placer y poder. Generalmente existían como seres sexuales dominantes, y en el coito lograron la autosatisfacción física y mental tomando el rol activo y escuchando las palabras dulces o congraciantes de personas de clase baja del mismo sexo, manifestando así su estatus y posición. En cuanto a los inferiores, generalmente existían como pasivos, siendo la relación homosexual una forma de conseguir refugio,

³²⁵ Recuperado de <https://dle.rae.es/negocio?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

³²⁶ “扭手扭脚 [niǔ shǒu niǔ jiǎo]” se utiliza para describir los actos con los que se pretende ser encantador o intencionadamente pretencioso.

³²⁷ *Vid. Supra.* 2.3.1, 2).

dinero y poder, tales como Shutong y Wang Jing de *Jin Ping Mei*. Para Ximen Qing eran sólo un objeto sexual temporal, con quienes no tenía ningún efecto, —Shutong fue entregado por Ximen Qing para servir al letrado An, a que le gustaba mucho al amor homosexual (véase el capítulo 36). De este modo, este tipo de relación sexual es esencialmente de explotación sexual y opresión basada en el poder y el dinero. Además, los superiores tenían absolutamente la voz y el control sobre los inferiores. Por ejemplo, como Ximen Qing no quería que Shutong perdería su belleza que le complacía por beber vino (véase los capítulos 34) , cuando este muchacho recibió un brindis, tenía que pidió primero el permiso de Ximen .

Ejemplo 39:

TO: 书童道：“小的不敢吃，不会吃。”[...] 书童只顾把眼看西门庆，西门庆道：“也罢，应二爹赏你，你吃了。”那小厮打了个金儿，慢慢低垂粉头，呷了一口。(Vol. 1, p. 418)

TM1: -No me atrevo, no sé beber. [...]

Shutong **miró directamente** a Ximen Qing, que le dijo:

-Está bien, te la ofrece el padre Ying el segundo, tómatela.

El criado hizo media reverencia, agachó suavemente su carita maquillada y **dio un sorbo** [...]. (Vol. 1, p. 831).

TM2: Shutong **miró de reojo** a su amo, que le dijo:

-¡Adelante! ¡Puesto que tío Ying te invita, bebe!

El criado hizo una reverencia, enderezó con gracia su cuello empolvado, **bebió un trago** [...]. (Vol. 1, p. 686-687).

Técnicas empleadas: transposición + equivalente acuñado (TM1); equivalente acuñado + reducción (TM2)

La cultura literaria china exige a menudo que el autor seleccione y refine el carácter o palabras apropiadas en su texto para que se ajuste a la situación específica y obtener un efecto artístico. Esto también es evidente en la retórica LGBT de *Jin Ping Mei*. En el capítulo 35 del libro, en el banquete Ying Bojue ofreció un brindis a Shutong, y este último no se atrevió a beber presionado por las instrucciones previas de Ximen Qing. Varios verbos del texto son muy vivos y muestran los cuidadosos movimientos del muchacho y su humilde actitud para complacer a su amo: se llamó a sí mismo “小的 [xiǎode, una expresión de cortés o de autodesprecio de las personas de clase baja]” ante todos, se negó a aceptar el brindis de Bojue, diciendo primero que

“不敢吃 [bùgǎn chī, no se atrevía a beber] y luego que “不会吃 [bùhuì chī, no sé beber]”, y luego ignorando a los demás, “只顾 [zhǐ gù, sólo preocuparse de]” mirar a Ximen Qing para conocer su opinión y por último sólo se atrevía a “呷了一口 [xiǎ le yīkǒu, dar un sorbo]” cuando le dio el visto bueno.

En la cultura china, “喝茶 [hēchá, beber té]” también se llama “吃茶 [chīchá, comer té]”, porque en algunas regiones, las hojas de té que se comen al beber no se escupen, sino que se tragan directamente. En el TM1 se lo tradujo con la técnica “equivalente acuñado”, lo que facilita la comprensión del lector meta. Además, la palabra “小的” ha sido sustituida por “me”, lo que, mediante la “transposición”, disminuyó la actitud humilde y sumisa de Shutong. Este cambio en el efecto retórico está indudablemente relacionado con las diferencias culturales y lingüísticas entre China y España; después de todo, los españoles no tienen el hábito del autodesprecio ni hay tantas tales palabras en español como en chino. Sin embargo, estas dos frases se omitieron por completo en el TM2. Además, en el TM1, “只顾” se tradujo como “directamente”, pero esta palabra hace que las acciones del muchacho parezcan demasiado directas y atrevidas, lo cual no coincidía perfectamente a la mentalidad de él en ese momento. Sin embargo, también adoptando la técnica “equivalente acuñado”, “de reojo” en el TM2 ha ilustrado perfectamente la cautela con la que el muchacho indagó sobre la actitud de Ximen Qing. Y para la última frase, ambos traductores también utilizaron la “equivalente acuñado”, pero esta vez ambos encajaron de forma natural con el contenido y la implicación del TO.

Además, para las personas de baja condición social o identidad especial, como los mendigos y los monjes, que o bien no podían permitirse casarse o mantener relaciones sexuales con prostitutas por falta de dinero, o bien estaban limitados por la religión o moralidad, carecían de parejas sexuales femeninas en sus vidas y tenían un círculo vital exclusivamente masculino, cuya propia sexualidad está extremadamente reprimida (Yao, 2017: 49). En consecuencia, sólo podían dar rienda suelta a sus deseos primitivos mediante actos homosexuales, sobre una persona de su mismo sexo que fuera de un estatus inferior al suyo o que lo necesitara. Por eso, tras convertirse en

mendigo, Chen Jingji se convirtió sucesivamente en el “juguete” sexual del jefe de mendigos, Hou Lin’er, y el monje encargado de guardar el dinero, Jin Zongming. Y por parte de Chen Jingji, se plegó a esta tendencia homosexual satisfaciendo a ellos mediante el contacto homosexual también por sus propias necesidades y beneficios.

Ejemplo 40:

TO: 与他个甜头儿，且教他在我手内纳些败缺。(Vol. 2, p. 1274)

TM1: Que prueba las dulzuras, luego ya lo tendré yo bien amarrado. (Vol. 2, p. 1440)

TM2: Le dejaré que me pruebe y luego me haré con el dinero. (Vol. 2, p. 772)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + transposición + amplificación (TM1); descripción + particularización (TM2)

Esta afirmación era la actividad mental de Chen Jingji. Cuando descubrió que Jin Zongmin intentaba mantener relaciones homosexuales con él, pensó en ofrecerle “甜头儿 [tián tóu]” a cambio de “败缺 [bàiquē]” que en este caso se refiere a dinero.

La palabra “甜头儿” en chino significa originalmente un sabor ligeramente dulce y, por extensión, un beneficio o una ventaja. Y la palabra “败缺” significa lagunas o tener un resquicio, y “纳败缺 [nà bàiquē]” se refiere a sufrir pérdidas o mermas³²⁸. Así, la frase de Jingji significa “que sufra algunas pérdidas a mis manos”. En cuanto a las traducciones, TM1 recurrió a la “equivalente acuñado”: al traducir “甜头儿” que se mantiene el sabor retórico y el sentido en mayor grado que poseen el elemento cultural en el TO sin afectar a la comprensión del lector. Y la traducción de “败缺” como “bien amarrado”, con una atención inclinada más a la relación amorosa de Chen Jingji y Jin Zongming, disminuye el sentido del comercio entre la homosexualidad y el beneficio, el concepto que siempre se destaca en el TO, aunque la adición de “bien” ha mostrado la intención Jingji reforzando el tono. A diferencia del tono implícito de TM1, la traducción de estas dos palabras en el TM2 son más precisas enfocando directamente en la idea corrupta de Jingji: se tradujo según el contexto “甜头儿”

328

Recuperado de <https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=14685&q=1&word=%E6%95%97%E7%BC%BA> y <https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=56188&q=1&word=%E6%95%97%E7%BC%BA> [Consulta: 15/02/2023]

como “que me pruebe” y “败缺”, como “dinero”, reflejando la sinvergüenza de Jingji, quien se aprovechó de su cuerpo para ganar dinero.

Ejemplo 41:

TO: 这陈经济自幼风月中撞, 甚么事不知道。当下被底山盟, 枕边海誓, 淫声艳语, 抠吮舔品, 把这金宗明哄得欢喜无尽。(Vol. 2, p. 1274)

TM1: Desde niño, Chen Jingji había conocido los juegos de brisa y de luna, por ello no había nada que no supiera y, aquella noche **bajo la colcha, se hicieron promesas sólidas como montañas, junto a la almohada cruzaron juramentos profundos como el mar y entre palabras obscenas y voces temblorosas, metiendo y chupando, rellenando y tocando la flauta, sedujo** al tal Jin Zongming hasta conseguir que alcanzara unos extremos de placer indescriptibles. (Vol. 2, p. 1443).

TM2: Jingji había sido un libertino desde su primera juventud y sabía ontón de juegos aprendidos de las numerosas putas que había tratado. Por si ello fuera poco, en el asilo había aprendido unos cuantos trucos más para satisfacer a los de su mismo sexo. **Con este arsenal de conocimientos**, no le costó mucho **dejar** a Zongming tan exhausto como encantado. (Vol. 2, p. 772).

Técnicas empleadas: traducción literal + adaptación + transposición + amplificación + amplificación lingüística + equivalente acuñado + creación discursiva (TM1); transposición + generalización (TM2)

Con este objetivo en mente, Chen Jingji utilizó todos los medios posibles para complacer a Jin Zongming en el contacto homosexual, hablando las palabras dulces, —“被底山盟 (*bèidǐ shānméng*, los juramentos [fieles como] la montaña bajo la manta”, “枕边海誓 (*zhěnbīān hǎishì*, las promesas [profundas como] el mar al lado de la almohada)”, “淫声艳语 [*yínshēng yànyǔ*, los sonidos lascivos y las palabras obscenas]”— y haciendo todos los trucos sexuales —“抠吮舔品 [*kōu shǔn tiǎn pǐn*, arañar, chupar, lamer, catar]”.

En el TO, se utilizaron seguidamente cuatro expresiones de cuatro caracteres para que las frases quedaban ordenadas y rítmicas, aumentando el efecto expresivo y contagioso del lenguaje y resaltando así el rostro halagador de Chen Jingji: las dos primeras expresiones aplicaron la figura *biyu*³²⁹, y las palabras “被底” y “枕边”, así como “山盟” y “海誓” se contrastan entre sí, haciendo que las frases sean bien conjuntadas, nítidas y pegadizas; además, la estructura de las expresiones de cuatro caracteres es más flexible y maleable, por ejemplo, “淫声艳语” está compuesta por dos palabras mientras que “抠吮舔品” está compuesta por cuatro verbos; aunque las

³²⁹ Vid. *Supra*. Eje. 7.

expresiones estructuradas son concisas, el lenguaje es artístico y semánticamente rico, —en el TO con sólo 16 caracteres se describe un encuentro homosexual con gran detalle, evitando palabras vulgares y haciendo que el texto sea bastante literario, destacando su belleza y legibilidad.

Para las expresiones tan particulares desde el punto de vista cultural y lingüístico, TM1 ha traducido todo el texto, añadiendo lo que no estaba en el TO, compensando los elementos lingüísticos faltantes en el TO de acuerdo con el contexto y el costumbre lingüístico española, reemplazando los elementos culturales originales por la de la cultura receptora, modificando el contenido original y las categorías gramaticales, con el objetivo de transmitir de mayor grado la información del TO, suplir las carencias por la costumbre lingüística china, aclarar la lógica del texto y así lograr la aceptabilidad de los receptores. Además, la traductora también ha conservado cierta tinta cultural china al tiempo que satisfacía la necesidad de comprensión del lector. Por ejemplo, “品 [catar]” se tradujo como “tocando la flauta”, —“吹箫 [chuīxiāo]”, un término literario para referirse al sexo oral—, estableciendo un equivalente efímero a través de emplear la palabra de la cultura original. Las expresiones no se tradujeron específicamente en el TM2, sino que se sustituyeron por una frase más general, —con este arsenal de conocimientos—, así se pierde el carácter y la elegancia del lenguaje original. Y también hay una cierta falta de contenido, aunque el traductor ha añadido algunas descripciones en el texto anterior, —“montón de juegos aprendidos de las numerosas putas que había tratado”, “unos cuantos trucos más para satisfacer a los de su mismo sexo”— para completarlo y permitir al lector entender qué indican el “arsenal” o los “conocimientos”. Sin embargo, desde este punto de vista, se refleja de nuevo la orientación bisexual de Jingji, y su decisión sobre el negocio sucio entre la homosexualidad y la protección durante su vida en el asilo.

Otro punto destacado de la impudencia de Chen es la palabra “哄 [hǒng, engatusar/complacer]”. Aplicando ambos la técnica “equivalente acuñado”, comparando con “dejar” en el TM2, “seducir” en el TM1 representa mejor la cara fea de Chen, que lo hizo todo para ganar dinero.

Más aún, entre las personas de clase baja, algunos forzaban a los otros a realizar las relaciones homosexuales sólo para afirmar su masculinidad y su estatus.

Ejemplo 42:

TO: 于是走向前，**按**在椅子上就亲嘴。[...] **不由分说**，**掀起腿**把他**按**在炕上，**尽力**向他**口里吐**了一口唾沫。[...] “[...] 我不把秫秫小厮，不摆布的见神见鬼的，**他**也不怕我。[...]” (Vol. 1, p. 595-596)

TM1: Se acercó, lo **sujetó** contra la silla y le dio un beso en la boca. [...] **Y sin más explicaciones**, lo **levantó** de las piernas, lo **tiró** sobre el *kang* y, **con todas las fuerzas**, le **lanzó** un escupitajo en toda la boca. [...] Si no le **arreglo** las cuentas a ese jalandrón, **va a empezar a ver espíritus y demonios y se va a crecer**. (Vol. 1, p. 1167-1168)

TM2: **Y, de un empujón**, lo **tendió** en un colchón que había en el suelo, se le **echó** encima y **empezó** a besarlo. [...] Luego volvió a **arrastrar** a Shutong al colchón y le **escupió** en la boca. [...] **¡No me tendrás miedo** en tanto no te **haga** ver demonios y fantasmas! (Vol. 1, p. 909-910)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + amplificación lingüística + amplificación + traducción literal (TM1); equivalente acuñado + reducción + amplificación + amplificación lingüística + reducción traducción literal (TM2)

Dai'an y Shutong eran ambos criados de la Casa Ximen, ellos deberían compadecerse por el mismo infortunio y estatus, pero se enfrentaron entre sí. A causa de una pequeña riña, Dai'an emprendió una serie de acciones violentas contra Shutong, —“**按** [àn, apretar]”, “**不由分说** [bù yóu fēn shuō, no dejar a alguien hablar]”, “**掀起腿** [xiān qǐ tuǐ, levantar las piernas]”, “**尽力** [jìn lì, con todas las fuerzas]” y “**吐** [tù, escupir]”—, intentando violar y “**摆布** [bǎi bù, arreglar]” al muchacho simplemente para que le tenga miedo.

TM1 ha hecho todo lo posible por restaurar el efecto retórico de estas palabras, —“sujetar”, “Y sin más explicaciones”, “lo levantó de las piernas”, “tiró”, “con todas sus fuerzas”, “lanzó su escupitajo”—, mediante la técnica “equivalente acuñado”. Sobre todo frente a la traducción del mismo carácter “**按**”, —“sujetar” de “**按在椅子上** [àn zài yǐzi shàng, lo apretó contra la silla]”, y “tirar” de “**按在炕上** [àn zài kàng shàng, lo apretó contra la cama tradicional china]”—, aunque diferente, no compromete el sentido de la brutalidad de Dai'an, y el uso de verbos diferentes muestra también la diversidad cultural de la lengua española y evita que el lector se

aburra. TM2 no sigue estrictamente el contenido y el orden del TO. En la traducción de la primera frase se han añadido algunos elementos nuevos, —“de un empujón”, “se le echó encima”, pero al mismo tiempo se han omitido algunos, como “走向前 [zǒu xiàng qián, ir hacia delante]”. Y la traducción de la siguiente frase es más concisa que el original, ya que no se tradujeron “不由分说”, “尽力” y “掀起腿”, —sobre todo esta última, que es una frase con fuerte insinuación sexual—, y se añadió “volvió a” para aclarar la lógica, ya que en el texto anterior también tradujo “椅子 [silla]” como “colchón que había en el suelo”. Sin embargo, si observamos el texto en su conjunto, encontraremos que las palabras “de un empujón” de la frase anterior son realmente la traducción de “不由分说” que se ha recurrido a la técnica “equivalente acuñado”, y aunque el traductor ha cambiado su posición, no afecta al efecto retórico del texto. Además, los verbos “tendió”, “echó”, “empezó”, “arrastrar” y “escupió” utilizados por el traductor también dieron vida al comportamiento furioso y violento de Dia’an.

La última frase habla del objetivo real de Dia’an, de lo que ha hecho para que le tenga miedo a Shutong, y demostrar su poder infligiendo violencia sexual a personas más débiles. Relinque ha malinterpretado la frase “见神见鬼 [jiàn shén jiàn guǐ, ver los dioses y demonios]”, que describió el estado de Shutong después de ser arreglado por Dai’an y no la actitud original de este muchacho. La palabra “怕 [pà, temer]” en el TO no se tradujo, sino que se añadió la palabra “cuentas”. Así el objeto de “摆布” se cambió de Shutong a las “cuentas”, y al expresar la finalidad del acto, la palabra “怕” se sustituyó por el verbo “crecer”. Sin embargo, este cambio ha debilitado el absurdo del TO en el que Dian’an quería hacer obediente a Shutong mediante la agresión homosexual. En cambio, este sentido lo expresó de forma más clara en el TM2 con la adopción de “traducción literal”, “equivalente acuñado” y “amplificación lingüística”, y el uso del signo de exclamación también ha reforzado el efecto ridículo, necio y grosero de las palabras. Sin embargo, lo que cambió el sujeto de “Shutong” a la segunda persona, interpretó más directamente como una intimidación a Shutong, cuando originalmente las palabras iban dirigidas a otros para mostrar la superioridad de Shutong ante todos.

Por último, la mayoría de los que prestaban servicios sexuales al grupo poderoso tenían una imagen sesgada hacia lo femenino, y los consideraban como “mujeres”. Hacían que los hombres se disfrazaran de mujeres, —en el capítulo 36 de *Jin Ping Mei*, Shutong se ha maquillado como un papel femenino en la ópera—, y tenían preferencia por los hombres de aspecto femenino y con personalidad femenina. Por ejemplo, los hombres que prestaban servicios sexuales en *Jin Ping Mei* eran jóvenes, bellos y agradables, ligeramente educados, podía ayudar a sus amos en sus asuntos cotidianos y tenían algunas habilidades —cantar, bailar...—para complacer a sus amos. No obstante, el hecho de que los chicos que desempeñan el papel pasivo en la sexualidad sean considerados “femeninos” es, de hecho, un reflejo del invisible desprecio por las mujeres en la sociedad de la época. Podría decirse que las desigualdades en la heterosexualidad también se reflejan en las desigualdades en la homosexualidad. En *Jin Ping Mei*, las referencias más evidentes a la persona pasiva son a “淫妇 [yínfū, mujer obscena]” y a la “老婆 [lǎopó, esposa]”, siendo la primera una completa palabrota y teniendo la segunda un marcado tono sarcástico en el texto.

Ejemplo 43:

TO: 因见书童儿，戏道：“好淫妇，你在这里做甚么？[...]”[...] 玳安道：“好淫妇，我斗了你斗儿，你恼了！”[...] 玳安道：“好淫妇，你今日讨了谁口里话，这等扭手扭脚？”(Vol. 1, p. 595-596)

TM1: Y al ver a Shutong le dijo en broma: **Mi buena puta**, ¿qué haces tú aquí? [...]

-¡**Bonita puta!** Sólo quería tontear contigo y vas y te enfadas. —se burló Dai’an. [...]

-¡**Bonita ramera!** —dijo Dai’an-. ¿Con quién has estado hablando hoy que estás tan melindroso? (Vol. 1, p. 1167-1168)

TM2: Luego, dirigiéndose en broma a Shutong, añadió:

-Y **tú, putilla**...Llevo todo el día buscándote y has estado escondido aquí [...]

-**Muy bien, putilla**... —dijo Dai An-. Tan sólo estaba jugando contigo. ¿Por qué te pones tan furioso? [...]

-No sé dónde han educado a **esa putilla** para que **sea tan testaruda** —dijo Dai An. (Vol. 1, p. 909-910)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); equivalente acuñado + comprensión lingüística + ampliación lingüística (TM2)

Como se presenta en el ejemplo, Dai’an pasa de bromeó a regañar airadamente a Shutong llamándolo como “好淫妇 [buena mujer obscena]”. La palabra “淫妇” alude al chico quien desempeña papel pasivo en las relaciones sexuales como mujer lasciva,

y la adición de la palabra “好 [bueno/a]” actúa como pacificador aliviando el tono agresivo de la palabra que la siga.

En total se aparece tres veces “淫妇” en el TO, y en el TM1, se tradujo como “mi buena puta”, “bonita puta” y “bonita ramera” respectivamente. Aunque las palabras no son exactamente las mismas, podemos percibir un cambio en la actitud del hablante: se añadió “mi” al traducir la primera, lo que de por sí tiene el efecto de acercar a los interlocutores. Sin embargo, a lo largo del cambio de actitud de Dai’an —desde que su intención inicial era bromear al muchacho hasta que se iba irritando por el pulso verbal—, la distancia entre las dos personas aumentaba, así que, naturalmente, la palabra “mi” no apareció en el siguiente texto, y “buena” se sustituyó por “bonita”, hasta la “puta” se cambió por la más peyorativa “ramera³³⁰”. Además, la propia palabra “puto” tiene un significado de “sodomita” en español³³¹, pero la traductora seguía utilizando el nombre en femenino “puta” en la traducción. Y cabe señalar que la “ramera” en la traducción de la última también se utilizó por la traductor al apuntar a las mujeres incastas en las relaciones heterosexuales (véase el ejemplo 33). Naturalmente, estas manipulaciones facilitan que el lector se dé cuenta de que las supuestas relaciones homosexuales de la obra eran en realidad una parodia de las relaciones heterosexuales reales, y que las desigualdades de la heterosexualidad también se han trasladado a las relaciones homosexuales. Por otra parte, la traducción de la palabra “淫妇” en el TM2 es relativamente coherente, traduciéndose todas como “putilla”, mientras que la palabra “好” o bien no se tradujo, utilizando “tú” o “esa” para enfatizar, o bien se separa “好” de “淫妇” transformando “好” de adjetivo a adverbio y traduciéndola como “muy bien”, lo que ha reforzado el tono de enfado e impotencia del hablante.

También hay una palabra en este ejemplo, “扭手扭脚”, que también tiene cierto matiz femenino (véase el ejemplo 37). En ambos textos traducidos no seguían las traducciones anteriores, sino que se emplearon esta vez la “equivalente acuñado”, traduciéndola como “melindroso” y “testaruda”. La primera al menos se presentó el

³³⁰ Recuperado de <https://dle.rae.es/ramera?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

³³¹ Recuperado de <https://dle.rae.es/puto?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

sentido superficial, mientras que la segunda desvió el sentido ignorando por completo la implicación del TO en el que el chico se comportó como una mujer.

Ejemplo 44:

TO: 他还与人家做**老婆**, 他那有三个**妻**来? (Vol. 2, p. 1313)

TM1: Es él quien se convierte en la esposa de otro, ¿cómo va a desposar él a tres mujeres? (Vol. 2, p. 1517)

TM2: Él mismo es **una flor y un sauce a la vez**. ¿Cómo puede dejar de visitarse a sí mismo? Además has hablado de tres **matrimonios**. (Vol. 2, p. 821)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado (TM1); creación discursiva + amplificación + equivalente acuñado + modulación (TM2)

En el capítulo 96 de *Jin Ping Mei*, un monje predijo que Chen Jingji tendría un total de tres esposas en su vida y el ejemplo 44 es las palabras burladoras de los compañeros de trabajo de Chen Jingji. La frase “与人家做**老婆** [yǔ rénjiā zuò **lǎopo**, ser esposa de otro]” se alude a la posición pasiva de Chen Jingji en una relación homosexual y la última palabra “**妻** [qī]” es el significado ordinario de “esposa”. Los dos se colocan en la misma frase para mostrar un sentido escarnecedor .

TM1 los tradujo como “esposa” y “mujer” respectivamente, utilizando la “equivalente acuñado”. La palabra “esposa” se refiere originalmente a “persona casada, con relación a su cónyuge³³²”, pero la relación homosexual entre Chen Jingji y Hou Lin'er era totalmente temporal por el intercambio de poder y sexo. Por lo tanto, la “esposa” de aquí aumenta plenamente el tono irónico. La palabra “mujer” también se utilizó de forma muy acertada, ya que se puede referirse en español tanto a “persona del sexo femenino” como a “esposa o pareja femenina habitual, con relación al otro miembro de la pareja”³³³ en español, lo que es coherente con el significado del texto original, al tiempo que sugiere el papel “femenino” de Jingji en una relación sexual.

Para TM2, “**老婆**” se tradujo como “una flor y una sauce a la vez”. Pero es difícil entender el significado de esta frase por sí sola. La frase de hecho procedía de la advertencia del monje en el pasaje anterior de que Chen debía abstenerse de visitar

³³² Recuperado de <https://dle.rae.es/esposo#GfZ6baC> [Consulta: 15/02/2023].

³³³ Recuperado de <https://dle.rae.es/mujer?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

lugares de “花柳 [huāliǔ, flor y sauce]”, y “花柳” es una metáfora para “prostitutas” en la cultura china. La frase en la traducción es, por tanto, una referencia de que Chen Jingji era prostituta. Además, la palabra “妻” se tradujo simplemente como “matrimonio” con la “equivalente acuñado”, pero la adición de esta frase, —“¿Cómo puede dejar de visitarse a sí mismo?”—, junto con la frase posterior —“además has hablado de”— donde se reemplazó el sujeto original “él” por “tú”, ha realzado y ha compensado el tono sarcástico e increíble del discurso.

En realidad, sin embargo, considerando que en opinión del autor, la existencia misma de la sexualidad entre este grupo no se debe al amor puro, sino a la opresión con fines perversos —poder, dinero y deseo, así como las complicadas condiciones sociales que se han mostrado en los ejemplos anteriores—, *Jin Ping Mei* trató el comportamiento homosexual con ironía y desdén, como se desprende de los daños físicos causados a los que desempeñan un papel pasivo en el coito homosexual, así como de las palabras de los personajes femeninos y los demás en la obra.

Ejemplo 45:

TO: 更有一件不可说, 脱了裤子, 每人小幅里夹着一条大手巾。(Vol. 2, p. 1163)

TM1: Y aún hay otro asunto que no se debería poder contar y es que cuando se quitaban los pantalones, **llevaban en el bajo vientre, bien apretadito, un paño grande.** (Vol. 2, p. 1215)

TM2: No hay.

Técnicas empleadas: traducción literal + amplificación + amplificación lingüística + reducción + compensación (TM1); reducción (TM2)

En el capítulo 84, el autor, al describir la vestimenta de las partes pasivas, —los dos discípulos de Jin Zongming—, y en tono burlesco, —“更有一件不可说 [gèng yǒu yījiàn bùkě shuō, Hay algo más que no se puede decir]” que se sirve para enfatizar el texto posterior y provocar la reflexión y el interés del lector —, sugirió los daños impuestos a ellos.

TM2 omite toda la frase perdiendo la información y la cultura homosexual que se presenta en el TO, y así debilitando el sentido filosófica y interfiriendo la reflexión

por parte del lector meta sobre la retórica homosexual del TO. TM1 tradujo por la “traducción literal”, “amplificación lingüística” —que se añadió “y”—, la “reducción”, —por no traducir “每人 [měirén, cada uno]”—, y la “amplificación”, —que se añadió “bien”—, así como la “compensación” para dar al lector a conocer bien la razón por la que se vistieron así. En la nota a pie, la traductora ha explicado lo que ha señalado de forma implícita el TO.

La preferencia al paño que llevaban entre las piernas es una alusión a que los muchachos estaban castrados, puesto que, en muchos casos, quienes sufrían dicha amputación tenían problemas de contención y utilizaban un paño para evitar las pérdidas de orina, lo que los equiparaba, aún más, con las mujeres, al evocar la menstruación (Vol. 2, p. 1216).

Relinque indicó dos factores: los muchachos pasivos eran eunucos y fueron parodiados como mujeres. En otras palabras, se han emasculado las cualidades masculinas del pasivo, transformándolas en una imagen de la feminidad. Y al realizar actos sexuales sobre estos muchachos débiles, se satisfacía su deseo masculino de conquista, al igual que la conquista de las mujeres en la imaginación. Desde esta perspectiva, también podemos clasificarlo en el último punto del texto anterior.

Por otra parte, también es posible que la razón de llevar un paño grande sea evitar las pérdidas de heces. En el capítulo 93 de *Jin Ping Mei*, se menciona que Chen Jingji tuvo relaciones homosexuales con Hou Lin'er como parte pasiva en el refugio de los mendigos, lo que le provocó “眼子大了 [yǎnzi dà le, el ojito grande]”, es decir, su ano se había ensanchado.

Ejemplo 46:

TO: [...] 贱没廉耻的货，你想有个廉耻，大白日 and 那奴才平白两个关着门，在屋里做什么来？左右是奴才臭屁股门子，钻了，到晚夕还进屋里，还和俺每沾身睡，好干净儿！” (Vol. 1, p. 408)

TM1: [...] ¡Maldito sinvergüenza! Es que no tienes el más mínimo sentido del pudor, ¿qué tienes que hacer en pleno día encerrado porque sí en el estudio con ese esclavo? Me imagino que querías taladrarle su culo apestoso; y por la noche aún pretendes entrar en nuestros dormitorios para acostarte con nosotras, ¡qué limpio! (Vol. 1, p. 815)

TM2: [...] ¡Desvergonzado crápula! ¿Es que no te respetas ni a ti mismo? ¡Encerrarte con tu esclavito en una bestia en su compañía y, después de haberle ensartado el culo apestoso con tu picha, venir a hincárnosla a nosotras, tus castas esposas, por la noche? ¡Lo que se dice un tipo limpio! (Vol. 1, p. 674)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + compresión lingüística + amplificación + amplificación lingüística + generalización (TM1); equivalente acuñado + + compresión lingüística + amplificación + amplificación lingüística + generalización (TM2)

Aquí es la reprimenda de Pan Jinlian que le dio a Ximen Qing cuando descubrió su relación homosexual con Shutong³³⁴. Pan Jinlian le llamó a Ximen “贱没廉耻的货 [jiàn méiliánchǐ de huò, puto desvergonzado]”, al órgano sexual del chico como “臭屁股门子 [chòu pìgu ménzi, culo asqueroso]” y le disgustó la homosexualidad masculina por no ser “干净 [gānjìng, limpio]”. Ambas traducciones recurrieron principalmente la técnica “equivalente acuñado”; pero debido a que en español un adjetivo a veces pueden servir como sustantivo, “货 [huò, producto]” que se utiliza para insultar a la gente en el lenguaje chino, no se tradujo en las traducciones españolas; y al traducir “屁股门子 [pìgǔ ménzi, puerta de culo/ano]”, ambos utilizaron casualmente la técnica “generalización”, traduciéndolo como “culo”.

Por otro lado, el tono fuerte es evidente en este ejemplo, y en el TO contienen muchas frases aparentemente afirmativas pero negativas por un cambio de tono, —“你想有个廉耻 [nǐ xiǎng yǒu gè liánchǐ, querías tener un pudor/ no tengas vergüenza]”, “好干净儿 [hǎo gānjìng, muy limpio/qué limpio]”. La recuperación semántica es relativamente importante, por tanto para transmitir correctamente el sentido del original, se añadió “no” en ambas traducciones. Y para conservar también el mismo tono en la traducción, ambos traductores han cambiado algunos signos de puntuación del TO, sustituyéndolos por signos de exclamación e interrogación. Incluso se han añadido algunos elementos lingüísticos e información adicional para dar énfasis, por ejemplo, “es que” tanto en el TM1 como en el TM2, “el más mínimo” en el TM1 y “lo que se dice”, “tipo” en el TM2.

Además, en el TO, Jinlian comparó las formas de sexo homosexual y heterosexual en voz airada: para la homosexualidad, es “钻 [zuān, taladrar/meterse]”

³³⁴ En *Jin Ping Mei*, por lo que respecta a las cuestiones de la homosexualidad, además de este caso, Pan Jinlian y Wu Yueniang expresaron su opinión al saber el acto homosexual de Wen Bigu (véase el capítulo 76). Para ellas, la homosexualidad era algo “没廉耻 [méi liánchǐ, desvergonzado]”, “丑 [chǒu, escandaloso]”, algo que sólo harían “冷铺睡的花子 [lěngpù shuì de huāzi, los mendigos que duermen en las camas frías]”.

“臭屁股门子”, mientras que el contacto heterosexualidad es “沾身睡 [zhānshēn shuì, acostarse pegándose los cuerpos]”. Asimismo, el TO expresó la forma sexualizada de la primera muy detallada y directamente con palabras insultantes, mientras que para la segunda se describe de forma genérica con la palabra neutra, lo que también es una forma del autor para degradar a la primera y exaltar a la segunda. En el TM1 se utilizaron las palabras “taladrar” y “acostarse con”, la primera de las cuales transmite bien el contenido del TO, pero la segunda debilita la sensación de contacto íntimo entre hombre y mujer, lo cual es precisamente lo que Jinlian consideró superior. En comparación, TM2 empleó también la técnica “equivalente acuñado” utilizando “ensartar” y “hincar”. Aunque no se tradujeron exactamente igual que en el original, el uso de sinónimos creó un mejor contraste, y el traductor añadió “con tu pincha”, “tus castas esposas”, al mismo tiempo ha reforzado el contraste de los dos casos, —la “casta” de las mujeres y el “apestoso” culo de un “奴才 [núcai, esclavo]”—, se llama la atención del lector sobre las diferentes escenas sexuales.

Ejemplo 47:

TO: 又一人说：“你相他相，倒相个兄弟。”一人说：“倒相个二尾子。”(Vol. 2, p. 1312)

TM1: –Léesele bien hasta que encuentres un **hermano** –dijo otro.

–Mírale a ver si **tiene una cola o dos** –añadió un tercero. (Vol. 2, 1515)

TM2: –¡Según mi opinión, no es **ni carne ni pescado!** Tenlo en cuenta al escrutar su horóscopo...

–apuntó otro, y **los demás se echaron a reír.** (Vol. 2, p. 820)

Técnicas empleadas: equivalente acuñado + transposición + amplificación (TM1); reducción + equivalente acuñado + amplificación (TM2)

El sarcasmo entre colegas sobre la homosexualidad no es menos punzante. Tanto “兄弟 [xiōngdì, hermano]” como “二尾子 [èr wěi zi, la persona con dos colas]” son términos coloquiales chinos para referirse a los homosexuales masculinos: el primero hace referencia al catamito (chico joven mantenido por un hombre mayor para tener sexo) y el segundo al hermafrodita (TO, p. 1312), y ambos de tintes claramente despectivos.

En cuanto a TM1, la traducción directa de “兄弟” como “hermano” no ha facilitado la comprensión de la degradación de los homosexuales del TO, porque es

difícil para el lector meta asociar la palabra “hermano” y “pederasta”, ya que la palabra española “hermano” no tiene tal significado implícito que el TO³³⁵. En respuesta a la broma de otro colega, con la adición de “mírale a ver”, el texto parece más coherente, pero al mismo tiempo se destacó la persona a la que se dirigió, lo cual no se señaló claramente en el TO. Y la traducción de “倒相个二尾子 [parece como una persona de dos colas]” como “si tiene una cola o dos” hace que la traducción sea más coloquial y conlleve el sentido de burla a través de explorar el sexo de Jingji. Además, la palabra “cola” en español también puede referirse a “pene del hombre”, lo que hace que la traducción implique un cierto color homosexual. Pero la traducción resulta un poco exótica y requiere que el lector la aprecie detenidamente.

En el TM2, aparecen sólo las palabras de una persona, mientras que en el TO hay comentarios de dos personas. En otras palabras, se ha omitido “二尾子” en la traducción. La palabra “兄弟” se tradujo como “ni carne ni pescado” empleando la técnica de “equivalente acuñado”. La traducción sólo enfatiza el estatus insignificante o su carácter indeciso de Chen Jingji³³⁶, sin mencionar nada sobre la homosexualidad, así se pierde la matiz desdeñosa del TO sobre la homosexualidad o el hecho de que Chen servía a Hou Lin'er como pederasta. En contraste con el efecto irónico del original, la traducción acentúa aún más el efecto de ridiculización añadiendo las reacciones de otras personas al respecto, —“y los demás se echaron a reír”. En fin, en la traducción se elimina en cierta medida la discriminación de los homosexuales.

³³⁵ Recuperado de <https://dle.rae.es/hermano?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

³³⁶ Recuperado de <https://dle.rae.es/carne?m=form> [Consulta: 15/02/2023].

CAPÍTULO 8: TRADUCIBILIDAD E INTRADUCIBILIDAD DESDE LA RETÓRICA CULTURAL

Los orígenes de la intraducibilidad se remontan a las antiguas tradiciones religiosas, cuando la traducción se consideraba una blasfemia (López Gay, 2008: 43), y en la época moderna, con el desarrollo de la Lingüística y los estudios de la traducción, la lengua se considera “un hecho social que emana de la comunidad, de su historia, y constituye la infraestructura de la cultura” e incluso “condiciona el pensamiento”, la traducibilidad y la intraducibilidad han sido ampliamente exploradas y debatidas entre los estudiosos (Lachat Leal, 2003: 33).

Sin embargo, la traducibilidad y la intraducibilidad no son diametralmente opuestas, sino que, de hecho, son relativas, y su esencia reside en la equivalencia entre el TO y el TM³³⁷, en concreto, una equivalencia dinámica. Como decía Nida (2003: 166) en *Toward a Science of Translating*, es imposible obtener una equivalencia absoluta entre las lenguas, pero se puede lograr “the closest natural equivalent to the source-language message”. Y por las diferencias lingüísticas y culturales entre la lengua de partida y la de llegada, comparando con perseguir la equivalencia completa del contenido específico o las formas, una buena traducción se inclina más a acercarse infinitamente al original en términos de pragmática. De este modo, la cuestión de la traducibilidad e intraducibilidad de la retórica cultural no sólo aborda si dos lenguas pueden traducirse entre sí desde la perspectiva lingüística tradicional, sino también la cuestión de si los determinados objetos retóricos con fuertes connotaciones emocionales y artísticas y características culturales pueden traducirse debido a las diferencias culturales o si su traducción puede alcanzar un nivel de exactitud traslativa para que el receptor obtenga la misma respuesta o una similar, ya que, al fin y al cabo, uno de los objetivos últimos de la traducción es reflejar claramente el significado y la intención de la fuente. Aparte de esto, por supuesto, la cuestión de si el estilo, los matices estéticos y poéticas que se presentan en la retórica original se conservan bien

³³⁷ “[L]a ‘intraducibilidad’ implica ‘traducibilidad’, es decir, estamos ante el viejo problema de la equivalencia” (Carbonell, 1999: 146).

en la traducción, y en qué medida, también es uno de sus principales temas por estudiar.

A partir de todo esto, para explorar más a fondo la traducibilidad e intraducibilidad de la retórica cultural, en este capítulo la analizaremos desde dos puntos de vista: los factores objetivos y los subjetivos.

8.1 Factores objetivos que influyen en la traducibilidad de la retórica cultural

Al traducir entre dos lenguas diferentes, es inevitable que haya factores objetivos que limiten la traducibilidad de la retórica cultural debido a las diferencias en la historia, la cultura y las formas de pensar. Esto es especialmente cierto en el caso de la traducción de las obras literarias, cuyas palabras seleccionadas, frases formadas, estilos y tonos, matices o insinuaciones entre las líneas todas son difíciles de traducir, más aún las partes que crean efectos artísticos y estéticos a través de la pronunciación y sistema de escritura de un lenguaje.

En términos generales, los factores objetivos se dividen en dos grandes categorías: barreras lingüísticas y la psicología y cultura nacional. La primera se refiere a las dificultades de la traducción causadas por el propio sistema retórico lingüístico, que abarcan las dimensiones fonética, léxica, sintáctica, semántica, pragmática y las demás. Y la segunda consiste en las connotaciones retóricas particulares que surgen de la influencia de las tradiciones históricas y culturales, las costumbres y los hábitos, las formas de vida, las tendencias estéticas, los puntos de vista y los conceptos de valores de una nación o un pueblo, etc. Ambas que trabajan en tándem establecen un gran desafío para el traductor. Sin embargo, cabe señalar que, aunque estos factores se consideren objetivos más allá de la iniciativa subjetiva del traductor, su fin último debería devolver y servir para subrayar la subjetividad del traductor, ya que sigue siendo él mismo quien adopta las estrategias de traducción adecuadas por su voluntad ante las distintas situaciones de traducción.

8.1.1 Traducibilidad e intraducibilidad de las estructuras retóricas

La Retórica cultural exige que estudiemos la retórica a partir de conceptos culturales, es decir, partiendo de la unidad más pequeña de la estructura retórica china, el carácter, hasta la palabra, la frase o incluso el texto completo, se analiza el texto o el discurso en el contexto de la cultura que sustenta la lengua, al tiempo que se exploran sus aspectos lingüísticos. Y como cada lengua tiene unas características únicas que la distinguen de otras en cuanto a fonética, léxica y gramática, las diferencias entre propias lenguas, es decir, las características esenciales y la forma física de las lenguas, crean naturalmente cierta intraducibilidad (Tian, 2007: 48). Las diferencias culturales se deben a la diversidad de modos de vida materiales de los que se derivan y a las formas de organización social en las que se construyen: distintos entornos geográficos, distintos orígenes culturales, distintas pautas y características culturales y, sobre todo, grandes diferencias de valores, formas de pensar, sensibilidades estéticas, etc. (Liang, 2005: 59). Son también estas diferencias las que dificultan en parte la traducción de contenidos culturales a otra lengua, como decía Nida (2003: 161), “[i]n fact, differences between cultures cause many more severe complications for the translator than do differences in language structure”. Sin embargo, como los seres humanos viven en el mismo mundo físico, las ideas, las conciencias y las leyes del pensamiento son hasta cierto punto coherentes en todas las culturas. Y la lengua, como soporte del pensamiento cultural, también tiene, por tanto, comprensibilidad, lo cual constituye la base de la traducibilidad. En otras palabras, en el proceso de traducción entre chino y español, aunque la estructura superficial de las dos lenguas —fonética, morfológica, sintáctica y etc.— pueda resultar a veces difícil de traducir, la estructura más profunda —analogía de la retórica cultural— puede utilizarse para transmitir información³³⁸.

Desde el punto de vista lingüístico son enormes las diferencias entre las dos lenguas, chino y español, como se presentan las palabras y la tabla de Lu Jingsheng (2007: 47-48).

³³⁸ En cuanto a la intraducibilidad de la fonética, la hablaremos en el siguiente apartado.

En término general se puede decir que en la secuencia de distancia interlingüística, el chino como prototipo de las lenguas analíticas o aislantes y el español como ejemplo de las flexivas se encuentran en los dos extremos, entre ellos se halla el inglés y entre éste y el español se pueden situar las lenguas francesa, italiana y portuguesa, entre otras.

	<i>Chino</i>	<i>Inglés</i>	<i>Español</i>	<i>Portugués</i>
Genealogía	Chino-tibetana	Indo-europea		
		germana	latina	
Escritura	Caracteres			
Etimología		60% latín	75% latín	
Clase palabra	-art. +clasif.	9 clases iguales		
Demarcación de palabra	Conceptual y funcional	Formal (separabilidad)		
Flexión	Casi nula	Algo	Abundante	
Conversión	General	Mucha	Poca	
Genero	—	—	Sust. ar. adj.pron.	
Número	—	Sust.	Sust. ar. adj.pron.	
Conjugación formas	—	-30	115-118	119-123

Tabla 3: Comparación lingüística entre chino, español, portugués e inglés

El chino pertenece a la familia de lenguas sino-tibetanas y el español a la familia de lenguas indoeuropeas, y no hay parentesco entre ellas. Los caracteres chinos tienen una escritura de origen pictográfica y se componen de cinco trazos básicos, 一 [diǎn, punto], 横 [héng, trazo horizontal], 竖 [shù, trazo vertical], 撇 [piě, el trazo descendente a la izquierda], 捺 [nà, el trazo descendente a la derecha]³³⁹—, y sus variaciones, presentando una estructura de arriba-abajo, izquierda-derecha o dentro-fuera. En cambio, la escritura del español tiene su origen en el alfabeto latino y hay veintisiete letras, que representan los sonidos de una lengua y se combinan entre sí para formar palabras. Dado que los caracteres chinos son simultáneamente grafemas, caracteres, morfemas y palabras, así como funciones fonológicas y

339

Recuperado de http://www.moe.gov.cn/jyb_sjzl/ziliao/A19/202103/W020210318300204215237.pdf [Consulta: 01/03/2023].

de [Consulta:

semánticas, mientras que el propio alfabeto español carece de significado y el español tiene la delimitación de la palabra (Mao, 2002: 19; Lu, 2007: 49), esto hace que muchos de los fenómenos lingüísticos del chino, como la división de los caracteres y los pictogramas, no sean difíciles de traducirse directamente al español. Por ejemplo, para la figura retórica de 析字 [división de caracteres] en *Jin Ping Mei*, los traductores no pueden recrear la estructura del original sino que se utiliza una traducción literal con un añadido explicativo en la nota, se lo sustituye por palabras españolas de significado similar que se ajusten al contexto de aquel momento, o se la deja sin traducir (véase los ejemplos 5 y 6). Sin embargo, el interés del juego de palabras en el original se pierde en la traducción.

Por otro lado, los caracteres chinos son cuadrados, uniformemente estructurados y estéticamente agradables, tienen una escritura pictográfica e incluso pueden transmitir las ideas con un solo carácter, lo que les confiere infinitas asociaciones. Por eso, en la cultura china, esta característica se utiliza a menudo para formar palabras u oraciones características, como las palabras de las formas AABB, ABB, AAB y las frases/oraciones del paralelismo simétrico. Estas palabras, formadas por la repetición del mismo carácter, y las frases, utilizadas el “contrapunto” estructural chino, no sólo representan vívidamente la belleza estructural de la lengua china, sino que también ponen de relieve las características sencillas y concisa de ella misma. Sin embargo, las diferencias entre las palabras chinas y españolas dificultan enormemente la recuperación de estas formas ordenadas o simétricas en la traducción, por no hablar de la sintaxis y la gramática, que limitan el trabajo del traductor.

La estructura sintáctica es parecida entre español e inglés, con orientación principal a la oración (sujeto-predicado), y muy distinta de la sintaxis china, orientada al discurso (tópico-comentario). Metafóricamente, la oración española es como una cadena de sintagmas con signo gramatical cuyas relaciones sintácticas son explícitas y formales, mientras la oración china puede considerarse una secuencia de conceptos cuyas relaciones sintácticas dependen, en gran dosis, del orden y el contexto en que se encuentran. [...] Comparativamente, la relación sintáctica española es rigurosa y complicada [...] y la china es simplemente sencilla [...]. El sintagma chino tiene, en término general, el determinante delante del determinado, presentando una estructura cerrada que termina en el determinado. El español, mucho más libre en el orden de palabras, tiene una estructura sintagmática

abierta que empieza a partir del determinado. Por estas características y debido a la capacidad limitada de memoria humana, la oración china, sobre todo en el lenguaje coloquial, suele ser mucho más corta que la española, que por sus elementos conjuntivos podría ser hasta infinitamente larga. Esto significa grandes dificultades en la traducción y la interpretación mutua, particular para una interpretación simultánea (Lu, 2007: 50-52).

De este modo, al analizar la traducción de las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei*, nos encontramos con que sólo es capaz de traducir su significado pero no de conservar su forma, lo cual es una de las razones por las que se pierde algún efecto retórico. Veamos las frases u oraciones simétricas y paralelas, con la figura literaria *dui'ou*, que se utiliza muy común en la literatura y la poesía *shi* chinas. La retórica requiere el mismo número de palabras en las dos frases/versos anterior y posterior y, hablando más estrictamente, una correspondencia entre la clase y el significado de las palabras correspondientes en las frases. Esto es casi imposible de conseguir en una traducción al español, —que el significado de un carácter, una palabra, o alguna expresión en chino a veces requiere traducirse con más palabras en español; el propio idioma también posee cierta ambigüedad; por las diferencias del costumbre lingüísticos, el traductor añade a la traducción los elementos lingüísticos que no están especificados en chino, reduce los innecesarios, reparte los contenidos a través de separar las frases para ajustarse al costumbre español; y algunas veces para transmitir el significado de mejor forma, el traductor recurre a cambiar los categorías gramaticales y etc.—, aunque la estructura de las frases en español ya es relativamente flexible (véase 6.1.2).

Además de los aspectos lingüísticos, “many words are culture-bound and have no direct translations, cultural orientations can render a direct translation into nonsense, and a culture may not have the experiential background to permit translation of experiences from another culture” (Samovar & Potter, 1991: 165). Es decir, un mismo objeto puede conceptualizarse o simbolizarse con diferentes “colores” o “sabores” culturales. Aunque la mayoría de estas palabras tienen equivalentes en la lengua de llegada, a veces alguna palabra/expresión es un producto típico de una cultura, o existen las diferencias de imaginaria entre las palabras de ambas lenguas, todas las cuales pueden causar intraducibilidad. Sobre todo para

palabras y frases de carácter metafórico, en *Jin Ping Mei* se utiliza la guerra, los personajes, las plantas, los animales, las comidas y etc. como metáforas de la sexualidad o del sexo (véase el ejemplo 4 y el apartado 6.1.4). Aunque hay algunos conceptos metafóricos grandes que también existen en la cultura española, cabe señalar que estos conceptos grandes suelen contener conceptos metafóricos más complejos y pequeños, que deben analizarse y comprenderse con más detenimiento. Además, para las expresiones culturales derivadas de acontecimientos históricos, mitos y leyendas, o documentos famosos, es difícil presentar en la traducción el efecto literario y retórico pretendido por el texto original si sólo se conoce el significado y se ignora la fuente (véase 6.1.3). De esta manera, frente a estos casos, el traductor suele optar por sustituirlas por palabras que tengan las mismas características en español, traducirlas literalmente pero añadir notas, o explicar directamente en el texto traducido, o a veces incluso cambiar la figura retórica original sustituyéndolo por la otra con un estilo retórico que se ajuste al contexto actual para conseguir un efecto retórico.

Por último, respecto a la estructura textual³⁴⁰, la novela *Zhanghui* está llena de rasgos poéticos en la forma de presentarla y construirla (Chen, 2019: 141). Por ejemplo, hay una cierta paralelismo simétrico en el propio título de cada capítulo; el autor suele resumir implícitamente toda la obra en el primer capítulo, y hacer una declaración de intenciones del conjunto en el último capítulo; al inicio y al final de cada capítulo, suele haber poesías que hacen referencia a la idea principal del este capítulo; hay varios géneros en la novela, —la poesía, los textos narrativos, el teatro y etc.—, y a través de un narrador, la imaginación narrativa y las expresiones emocionales de la novela se conectan para crear una estructura narrativa única y luego presentarla a su espectador, es decir, al lector. Esta estructura textual, aplicada por *Jin Ping Mei*, que sirve tanto a fines narrativos como a una naturaleza performativa para el entretenimiento mundano, no sólo realza su atractivo literario atrayendo a la gente a leerlo, sino que también tiene la función de exhortar al mundo a la bondad y la

³⁴⁰ Otro rasgo estructural de la novela *Zhanghui Jin Ping Mei* es, por supuesto, su simetría y antítesis, sobre todo en cuanto a los pensamientos filosóficos, como explicaremos más adelante en 8.1.4.

abstinencia, es decir, está estructurado más para acercar al autor y al lector, logrando así el propósito retórico de convención y persuasión. En realidad, la traducción de esta estructura no es difícil si se tienen en cuenta únicamente los aspectos semánticos, pero en nuestro análisis hemos dado cuenta que algún traductor tiene una actitud subjetiva “intraducible” pero no una incapacidad absoluta, por probablemente una negación del estilo o la forma lingüística del original³⁴¹. Por tanto, la traducción en su conjunto muestra el extraño fenómeno de la aparición y desaparición del “narrador” de vez en cuando. No obstante, captamos también que el traductor ha intentado equilibrar estos dos conceptos para no influir la fluidez y la lógica de la narración de la obra, eliminando estas estructuras discursivas y, al mismo tiempo, intentando mantener la mayor coherencia y cohesión posible del contexto en la traducción.

8.1.2 Traducibilidad e intraducibilidad de la retórica de culturas fonéticas

En el mundo hay miles de lenguas y cada una tiene sus propias características lingüísticas. El lenguaje chino no es una excepción y la retórica fonética en la cultura china es inseparable de las características de la fonética china, que se reflejan principalmente en los sonidos, las rimas y los tonos del habla. Estas características al mismo tiempo contribuyen a sus funciones retóricas, —que abarcan la transmisión del significado con homófonos, la función rimada, la función rítmica, articulación del discurso y expresión estilística (Chen, 2014: 70)—, convirtiéndola en uno de los recursos retóricos más comunes en las obras literarias, para realzar el efecto del lenguaje literario, —la naturaleza imaginativa del lenguaje, la expresividad de la emoción y la musicalidad del lenguaje—, así como la belleza del ritmo fonético. Sin embargo, es difícil reproducir estos rasgos retóricos en la traducción correspondiendo a cada uno de ellos, debido a las diferencias entre la fonética de ambas lenguas.

Una diferencia más importante entre el chino y el español en cuanto a la rima y al ritmo consiste en que la estructura silábica del chino es más sencilla que la del español, —el lenguaje chino presenta una predominancia monosilábica, mientras que

³⁴¹ *Vid. Infra.* 8.1.3 y 8.2.

el español tiene un origen principalmente plurisilábico—, es decir, el chino tiene básicamente una sílaba por carácter, y aunque las palabras tienen varias sílabas, también son predominantemente bisílabos (Miranda Márquez, 2014: 54), y por lo tanto es más fácil conseguir un efecto estético silábico en chino que en español. Además, el chino tiene cinco tonos en total —cuatro tonos más un tono ligero o neutro—³⁴², mientras que en la lengua española sólo existe la entonación de frase³⁴³ y suele regular el cambio de ritmo a través de la acentuación de las sílabas (sílaba tónica y la sílaba átona). Y en cuanto al ritmo, el ritmo del chino se refiere principalmente a la disposición de las pausas, las duraciones y las velocidades según las propiedades *pingze* de las propias sílabas, por ejemplo, la realización del ritmo en la poesía clásica china es principalmente en forma de pausas (Wu, 2013: 25), mientras que en la poesía española la unidad métrica, sílaba, tiene el origen de las pies latinas, de esta manera, los ritmos yámbico, trocaico, dactílico, anapéstico y anfibraco suelen aparecer en la poesía española. Luego, los caracteres chinos son monosilábicos y cada sonido de palabra está dominado por vocales y complementado por consonantes, lo que favorece la formación de algunas estructuras fonéticamente ordenadas, porque sólo una lengua en la que predominan los monosílabos es aquella en la que se pueden formar pares ordenados (*dui'ou*), por eso, para las lenguas occidentales es difícil lograr la homogeneidad silábica incluso cuando las frases se alinean deliberadamente en paralelo (Wu, 2013: 23). Es innegable, por supuesto, que las vocales y consonantes del español pueden rimar, y que las sílabas de las palabras de los versos pueden hacerse eco unas de otras, lo que hace que la poesía sea más musical y utilice una variedad de recursos fonéticos que le confieren un atractivo expresivo particular.

Con todo ello, se explica bien por qué, al comparar las traducciones de los poemas de *Jin Ping Mei* (véase 6.2.2), encontramos que ambos traductores han adoptado casualmente la forma de la poesía española para sus traducciones,

³⁴² “Existen cinco tonos, cuya inflexión del sonido es la siguiente: 1) primer tono, la emisión inicial es alta y luego sostenida; 2) segundo tono, la emisión inicial es media y luego ascendente; 3) tercer tono, la emisión inicial es baja y luego ondulante, 4) cuarto tono, la emisión inicial es muy alta y después descendente; 5) quinto tono, la emisión inicial es muy alta y luego nula” (Zhou, 1995: 61).

³⁴³ Existen tres tipos básicos de entonación: “1) subir el tono para hacer una pregunta”; “bajar el tono para narrar un asunto”; “3) primero subir el tono y luego bajarlo para hacer la pregunta con una palabra interrogativa” (Zhou, 1995: 61).

controlando el ritmo de los poemas mediante saltos de línea; por qué las rimas del TO no pueden realizarse plenamente en la traducción, que a veces rima y a veces no³⁴⁴; y por qué en la traducción a menudo cambian la rima, así como por qué cuando se enfrenta a los versos y frases en forma de pareado —con la figura retórica “*dui’ou*”—, al traductor le resulta imposible lograr la misma coherencia en el número de palabras y la simetría en la estructura que en el original (véase 6.1.2).

Además, una de las características de la lengua y la cultura chinas es el uso de sílabas repetidas para formar palabras, también conocidas como “叠音词 [*dié yīn cí*]”, que se utilizan mucho en la vida cotidiana y la literatura para aumentar el impacto y el ritmo del lenguaje. Pero este tipo de palabras, que tengan un ritmo similar y expresen el mismo significado son básicamente imposibles de encontrar en la lengua española. Por eso, en la traducción de *Jin Ping Mei*, ésta suele limitarse a traducir el significado de las palabras e ignorar su musicalidad (véase el ejemplo 26 y 27).

Por último, cabe señalar que la libertad monosilábica de la lengua china, la tendencia y el proceso de bisilabización y sus variaciones tonales han dado lugar a muchos más homófonos y vocablos con sonidos similares que en la lengua española.

[N]o debemos olvidar que el carácter es la unidad mínima de vocablo con carga semántica, es decir cada carácter tiene un significado propio, lo que hace que en ocasiones encontremos monosílabos y plurisilábicos con un mismo significado. Mientras que en español hay una clara distinción entre palabras, en chino la distinción es del morfema y la separación entre cada uno de los caracteres es la misma, independientemente de que pertenezcan a una misma palabra (Miranda Márquez, 2014: 54-55).

Por lo tanto, estos homófonos que aparecen frecuentemente en las expresiones discursivas chinas para transmitir dobles sentidos, con un efecto irónico, ridiculizado, humorístico, etc., son difíciles de presentar igualmente en la traducción al español. El traductor no tiene otro remedio que se lo ignora (véase el ejemplo 2) o se traduce sólo el sentido superficial pero transmite el implícito a través de una explicación en la traducción o en la nota a pie de página (véase el ejemplo 1). Y algunas veces, intenta

³⁴⁴ Relinque ha confirmado que para los diferentes poemas, exige diferentes requisitos de rimas en la traducción: para los poemas y las canciones de composición más elaborada se ha prestado más atención en el contenido y el ritmo que la rima, y aplicó la rima como recurso sencillo para los poemas de factura más pobre (Relinque, 2010: p. 47-48).

conseguir un efecto retórico similar repitiendo palabras o expresiones, o utilizando signos de puntuación en la traducción para dar énfasis (véase el ejemplo 3).

En resumen, en cualquier caso, la retórica fonética del chino y del español tiene su propia y única rima y forma métrica, y aunque los medios retóricos son diferentes, todos ellos pueden lograr efectos retóricos y musicales que se merecen. Por lo tanto, al traducir entre el chino y el español, aunque las retóricas fonéticas del TO no puedan conservarse completamente en la traducción, —la intraducibilidad—, es posible sustituir las cualidades fonéticas de la lengua de partida por las de la lengua e llegada, para lograr la belleza y la creación artística y literaria. Y si un aspecto concreto del original no puede conseguirse debido a las propiedades fonéticas de la propia lengua de llegada, el traductor necesita traducir de forma más flexible, sin dañar el significado del original, utilizando las técnicas de traducción, tales como “compensación”, “descripción”, “amplificación” y los demás para lograr la traducibilidad.

8.1.3 Traducibilidad e intraducibilidad del estilo retórico

David Tod Roy (1993: xliii), al hablar de la retórica de *Jin Ping Mei*, ha expresado la versatilidad de su estilo estilístico.

The text of the novel is replete with verbatim quotations from every level of traditional discourse as well as parodies of the generic characteristics of many of them. These discourses and genres speak in different voices and represent divergent or conflicting points of view, which result in apparent antinomies of every kind. But the very pervasiveness of these antinomies has led me to conclude that in most cases they are an essential and deliberate part of the author's rhetorical strategy and not the result of mere carelessness or the imperfect melding of disparate materials. I believe that they are a manifestation of heteroglossia, and that they are intended to function dialogically.

Efectivamente, los estilos retóricos en *Jin Ping Mei* son indudablemente variados, pero muy armoniosamente unidos, gracias a que el autor no se encuentra en ninguno de los niveles lingüísticos de la novela, sino que se ha situado como “narrador” en el centro organizador donde se entrecruzan todos los géneros así como diferentes estilos lingüísticos ante su “espectador”. Por lo tanto, podemos ver claramente en la novela la

aparición contrastada pero concordante de una riqueza de estilos de expresión, —vulgaridad vs elegancia y decencia, formalidad vs informalidad, carácter implícito vs carácter explícito, sencillez y simplicidad vs embellecimiento y exageración, y los otros en el lenguaje hablado y escrito, los poemas y canciones y los textos narrativos—, resultantes de “la estratificación interna de cualquier lengua nacional³⁴⁵” de una época determinada y los tonos individuales de los personajes. Por otra parte, dado que el estilo lingüístico es la forma en que las personas utilizan la lengua —concretamente, los diversos rasgos desarrollados por medios lingüísticos— para expresar sus pensamientos y sentimientos, así como conseguir determinados efectos retóricos en el discurso escrito u oral. De este sentido, en traducción la equivalencia de estilos no sólo se refiere a la equivalencia de estilos lingüísticos, sino también a la equivalencia de efectos retóricos y estéticos, lo que, sin embargo, es la causa de muchos quebraderos de cabeza de los traductores.

En primer lugar, los rasgos lingüísticos del dialecto, que reflejan las características individuales del habla, dificultan la traducción al tiempo que proporcionan un efecto retórico al texto. Normalmente ante esta situación, ambos traductores prefieren ignorar los matices dialectales del discurso y transmitir sólo el sentido literal en la traducción, —por ejemplo, “俺 [ǎn, yo/mi]” de los ejemplos 26, 31, 34, 36 y 46, y “恁 [nèn, tal]” del ejemplo 36. Y para algunos juegos de palabras homófonos y homográficos por el dialecto, Relinque se centra en añadir notas explicativas sin mencionar el papel del dialecto, mientras que Roca-Ferrer opta más a menudo por dejarlo sin traducir, o por traducir sólo su significado superficial (véase los ejemplos 2, 4 y 23).

En segundo lugar, como dice Relinque, hay muchas expresiones coloquiales y vulgares en la novela, y “los diálogos se suceden a una gran velocidad y con mucha espontaneidad” (Relinque, 2010: p. 43). Lo más representativo es la presencia en la novela de numerosas palabras malsonantes o insultantes, como “淫妇”, “二尾子”, etc.,

³⁴⁵ Se refiere a “social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes” (Bakhtin, 1981: 262-263; citado en Roy, 1993: xliii-xliv).

que los traductores han empleado en su mayoría la técnica “equivalente acuñado” para reproducir el estilo del original, y algunas veces la “amplificación” y la “reducción” dependientes de la subjetividad del traductor. Otra característica importante de la lengua hablada china es el gran número de frases cortas, que en ocasiones omiten elementos lingüísticos sin importancia. Para sus traducciones, los traductores suelen recomponer o redividir las frases en la traducción según sus necesidades, añadiendo algunos elementos lingüísticos para que la traducción se ajuste a la lógica de la costumbre lingüística de la lengua de llegada.

Además, están los estilos distintivos inherentes a muchos géneros, como las frases fijas del narrador en la novela *Zhanghui*, —que se ha conservado bien en el TM1 sin omisiones, mientras que en el TM2 se las tradujo de forma selectiva” (véase 6.2.1)—, así como las poesías *shi*, *ci* y *qu*, —algunas son bellas y implícitas (como los ejemplos 9, 20 y 30), algunas directas (como el ejemplo 22), algunas serias y agudas (como los ejemplos 29 y 32). Y lo más interesante es que estas poesías no sólo tienen un estilo sino varios a la vez: para el ejemplo 21, las palabras con doble sentido del poema no sólo tienen una tinta bella y sutil, sino también llevan un punto irónico; y sobre la *qu* del ejemplo 22, el uso de la lengua vernácula en la letra la hace intrínsecamente sencilla y vulgar, mientras que como ser una canción tiene una característica ligera y rítmica. No obstante, en el caso de las traducciones de estos estilos poéticos, las limitaciones de la sintaxis y las palabras con imagerías dificultan que las traducciones sean tan concisas como las originales. Pero hemos dado cuenta de los refuerzos que ambos traductores hicieron para recrear el estilo en sus traducciones a través de aplicar diferentes signos de puntuación (véase los TM2s de los ejemplos 9 y 20), utilizar palabras con el encanto similar e incluso añadir sus propias palabras (como en la traducción de Roca-Ferrer del ejemplo 22), aunque sea como sea, es imposible erradicar las huellas de recreación en las traducciones.

Lo mismo ocurre con los chistes y bromas en *Jin Ping Mei*, que son inherentemente coloquiales, y cuando hay cierto contenido serio en la narración, el lector puede sentir la maravilla tanto de la formalidad como de la coloquialidad, tal como el ejemplo 23, Relinque, por un lado, tradujo algunas de las palabras que

denotan la gravedad de una situación concreta y, por otro, intentó reproducir el estilo humorístico del juego de palabras del TO, mientras que, por supuesto, la supresión de pasajes enteros del texto en la traducción —como en el TM2— afecta naturalmente a la presentación del estilo original.

Por último, tenemos que volver a destacar las limitaciones de los factores culturales y lingüísticos a la traducibilidad del estilo. Como puede verse en el ejemplo 4 y su análisis, sobre la traducción de estos alimentos sexualmente sugerentes, si fuera simplemente una traducción directa, no reflejaría el estilo personal de quien dio estas palabras en el TO, ni el tono juguetón y burlador de este diálogo, menos aún el efecto retórico y estético. Relinque intentó explicarlo añadiendo notas a pie de página, pero el remate falta para los lectores que carecen de cultura china. Por no mencionar que TM2 no hace más que traducir el significado literal, lo que hace que la respuesta a la frase que aparece a continuación parezca inexplicable e ilógica. De esta manera, se demuestra una vez más que la lengua es traducible en términos de su expresión cognitiva, pero el proceso de cambio de código puede conducir a una pérdida de información cultural y de estilo lingüístico (Zeng & Kuang, 2002: 26). A pesar de eso, no podemos negar que ambos traductores, sobre todo Relinque³⁴⁶, piensan mucho en el autor, presentando al lector meta una traducción cercana al estilo autoral³⁴⁷.

8.1.4 Traducibilidad e intraducibilidad de la retórica filosófica

En el caso de la traducción de la retórica filosófica en la Retórica cultural, su traducibilidad e intraducibilidad radica principalmente en 1) si la traducción intenta reproducir la connotación filosófica de la retórica filosófica y transmite con precisión la concepción de vida, los valores del propio autor o de los personajes de la novela; 2) si la traducción tiene en cuenta el estilo del texto, el carácter poético y artístico de la

³⁴⁶ A lo largo del análisis de los capítulos 6 y 7, podemos ver que Roca-Ferrer sigue siendo muy autoconsciente y subjetivo en su traducción, más aún en su supresión, reorganización, resumen y recreación del original.

³⁴⁷ Nos gustaría afirmar aquí que el “mecenazgo”, concretamente el editorial se encuentra en un estado invisible y nos resulta difícil juzgar las exigencias que impone al traductor a través del material disponible, pero hay artículo que demuestra que al editor no le importa mucho la conservación de la estética del estilo del autor, comparando con la legibilidad, la convencionalización y la fluidez de la traducción (Zehnalová, 2016: 440).

retórica a la vez que transmite la ideología filosófica³⁴⁸; y 3) si la traducción puede lograr la mejor expresión utilizando formas lingüísticas razonables al tiempo que refleja correctamente la intención retórica.

La retórica filosófica de *Jin Ping Mei* gira principalmente en torno a las tres retóricas antitéticas de “frío-calor”, “abstinencia- indulgencia” y “bien-mal” que se centran en la “vida-muerte” y el “el ciclo de los principios del cielo”, así como a las retóricas femenina y LGBT que describen la realidad social. Estas retóricas se ilustran a través de una indicación directa en el texto o requieren que el lector las aprecie tras un examen detenido del mismo. Por lo tanto, un conocimiento profundo y una comprensión suficiente de ellas es esencial para expresarse con precisión en la traducción. Sin embargo, en primer lugar, a diferencia del español, en chino los caracteres individuales pueden combinarse con otros para formar palabras, lo que da lugar a traducciones que, para traducir con precisión el significado del original, a veces no pueden garantizar el uso de la misma palabra para expresar sus ideas filosóficas entre las líneas como lo que se hizo en el TO. Por ejemplo, en el ejemplo 26, los caracteres “热” y “冷” pueden componer por separado la palabra “打热” y la “冷清清”. En ambas traducciones, el concepto original de “热 [calor]” no puede presentarse, —“打热” sólo se tradujo como “apasionada” o fue ignorada—, mientras que el concepto de “冷 [frío]” de “冷清清” sí se puede reflejar en los textos meta, traduciéndolo respectivamente como “frío y abandonado” y “frío”.

Además, teniendo en cuenta la importancia de esta retórica antitética y la alta frecuencia de su aparición en el texto original, la repetición del mismo carácter, es decir, la coherencia y cohesión de la redacción, profundiza sin duda la impresión del lector sin que éste se dé cuenta. Mientras que la falta de uniformidad de las palabras clave en la traducción reduce a veces el grado de contraste entre las retóricas antitéticas en el original, con la consiguiente pérdida del sentido filosófico del original, o una desorientación al lector. Así que necesita tardar más tiempo en entenderlo.

³⁴⁸ Este punto lo hemos colocado y analizado en el 8.1.3. Pero lo enumeramos aquí de todos modos, para indicar su importancia, porque “la traducción del discurso retórico-filosófico exige también el apoyo de las habilidades retóricas, es decir, la presentación de los pensamientos filosóficos no puede prescindir del soporte artístico, y el traductor debe tener en cuenta ambos” (Feng, 2012b: 202).

En segundo lugar, para la construcción retórica filosófica en el TO el autor a menudo utilizó un gran número de palabras o expresiones con imágenes culturales, o reforzó la lógica y la racionalidad de su sentido filosófico o de las ideas filosóficas de los personajes de la novela mediante la comparación de los significados connotados por las palabras. Esto también requiere que el traductor responda con cuidado al traducir. Por ejemplo, en el ejemplo 30, todos los términos “飘蓬”, “点头”, “转眼”, “朱颜”, “白发”, “易老韶华”, “富贵云空” se utilizan para introducir y argumentar la idea en los dos últimos versos. Otro ejemplo obvio es la traducción de la retórica de “bien-mal”. En el TO, el gran número de nombres de diosas chinas que aparecen en el ejemplo 31 desempeña un papel importante en la creación de la idea “恶 [malvada]” de Ximen Qing, en contraste con las cosas “善 [buenas]” que dijo hacer; y la vinculación del destino bueno-malo de los personajes de la novela con el bien y mal también es una forma del autor para preconizar el sentido filosófico de karma y “lo que se hace se paga” (véase el ejemplo 32). Por lo tanto, si se descuidan estos puntos clave en la traducción, se perderán naturalmente las implicaciones filosóficas, aunque la traducción consiga que el lector empatice con ella, —por ejemplo, en el TM2 sólo se tradujo los finales de Yueniang, Yulou y Jinlian, pero no el “善” de las dos primeras y el “恶” de la última, como se indica en el TO. Aunque el lector puede entender que se trata de una función del “ciclo de los principios del cielo”, resulta difícil percibir el “bien-mal” como origen de los finales ni el marcado contraste entre las retóricas.

En tercer lugar, especialmente en el diálogo de los personajes, la retórica filosófica en *Jin Ping Mei* no puede separarse del tono y la dicción de los personajes en el texto, con muchas frases aparentemente afirmativas pero que en realidad expresan significados negativos, tales como “他肯挂念我!” del ejemplo 36, “倒值得多的!” del ejemplo 37 y “好干净儿!” del ejemplo 47. Lo bueno es que ambos traductores han percibido en general el tono irónico del original que se hace a través de expresar lo contrario, pero a veces han debilitado este efecto retórico en la traducción (véase el análisis de la traducción de estos ejemplos). Por eso, aunque todos sabemos que el uso de formas lingüísticas apropiadas para transmitir el mismo efecto retórico es muy importante para conservar las ideas retóricas filosóficas en la

traducción, a veces es difícil lograrlo en la traducción.

Por último, la retórica filosófica de *Jin Ping Mei* construye la visión global del mundo de *Jin Ping Mei*, reflejando la complejidad de la ideología filosófica de toda la obra. La reproducción en la traducción de la construcción espiritual y la ideología del autor es sin duda un desafío para los traductores, lo que necesita que el traductor debe tener en cuenta no sólo el significado de una palabra o frase concreta, sino también la tinta filosófica del contexto hasta todo el texto. Por ejemplo, para los valores de “abstinencia-indulgencia”, Si estudiamos sólo el ejemplo 30, es probable que nos desviemos de la idea original que el autor pretendía transmitir. Pero cuando lo analizamos junto con el ejemplo 29 o en el contexto de todo el texto, podemos ver naturalmente la intención del autor al escribir este poema.

Además, la retórica filosófica de las obras clásicas chinas se presenta a menudo en forma de contrastes, —lo mismo ocurre también en el caso de la retórica femenina y la retórica LGBT en *Jin Ping Mei*: la primera contrasta las ideologías de diferentes mujeres o de la misma mujer cuando se enfrenta a diferentes temas, y la segunda se realiza a través del contraste entre el activo y el pasivo (diferentes jerarquías de clase) en las relaciones homosexuales, y entre el pasivo masculino y la mujer en el sexo (asimilación del hombre pasivo y la mujer bajo la perspectiva patriarcal)—, y los traductores suelen mostrar sus tendencias retóricas en sus traducciones, lo que puede darse en cuenta del análisis de los rasgos diccionales de sus traducciones y de la comparación de las diferencias observadas en las mismas.

Jin Ping Mei no es una excepción y hemos descubierto que los traductores muestran conciencias y visiones diferentes de la traducción cuando tratan la retórica filosófica —en concreto, la retórica feminista y la retórica LGBT— en el mismo contexto de traducibilidad.

Ejemplo 48:

TO: 死在周义身上。(Vol. 2, p. 1355)

TM1: [...] murió sobre el cuerpo de Zhou Yi. (Vol. 2, p. 1600).

TM2: [...] murió con el cuerpo de Zhou II encima del suyo. (Vol. 2, p. 876).

Para la misma frase, Chunmei muere con la “postura de la amazona” en la traducción de Relinque, pero la “posición del misionero” en la traducción de Roca-Ferrer. La diferencia entre quién está arriba y quién está abajo es más bien de poder (sexual) y dominación, ya que el hombre arriba y la mujer abajo es una posición sexual tradicional que puede verse como una representación del poder masculino sobre el femenino, mientras que la imagen de la mujer arriba y el hombre abajo puede interpretarse como un gesto de resistencia.

Ejemplo 49:

TO: 二人都醉了，这侯林儿晚夕干经济后庭花，足干了一夜，亲哥、亲达达、亲汉子、亲爷，口里无般不叫将出来。 (Vol. 2, p. 1131)

TM1: Los dos hombres estaban borrachos y, durante toda la noche, Hou Lin estuvo jugando con Jingji a buscar la flor en el jardín trasero, y sus bocas no dejaron de repetir de todas las maneras «hermano querido», «papi querido», «esposo amado», «mi querido señor». (Vol. 2, p. 1514).

TM2: Ambos estaban muy borrachos y se entregaron a hacer locuras que es mejor no describir. Basta decir que la poderosa verga del hombre y el accesible culo del joven estuvieron muy ocupados. Jingji se dirigía a su salvador llamándolo «hermano», «querido», «maridito mío», «tigre salvaje» y mil cosas parecidas, mientras el otro demostraba una y otra vez que merecía esos nombres. (Vol. 2, p. 819).

Los ejemplos describen las actividades sexuales de Hou Lin'er y Chen Jingji, y sobre de quién proceden estos apodos dulces, —lo cual no se indica explícitamente en la novela—, los dos traductores tienen opiniones diferentes: Relinque sugiere que ambos se llamaron mutuamente, y Roca-Ferrer que Chen se dirigió a Hou Lin'er de forma unilateral. Es decir, uno se inclina a presentar una igualdad entre el activo y el pasivo en la relación homosexual masculina, mientras que el otro se centra más en la verdad de las diferentes jerarquías entre ellos. Además, hemos demostrado en el capítulo anterior que la distinción entre el activo y el pasivo en la homosexualidad masculina es una imitación burlesca de la desigualdad de masculino y femenino en el sexo heterosexual³⁴⁹, pues ¿no podría verse también la traducción de Relinque como una forma de eliminar la brecha entre hombres y mujeres, tratándolos por igual y

³⁴⁹ *Vid. Supra.* 7.3. Además, estos tratamientos sí salían de la boca de las mujeres de *Jin Ping Mei*, utilizados para referirse a Ximen Qing, cuando hicieron el amor con él.

rechazando el estereotipo de la superioridad masculina sobre las mujeres?

8.2 Factores subjetivos que influyen en la traducibilidad de la retórica cultural

Los factores subjetivos que afectan a la traducibilidad de la retórica cultural son principalmente los del traductor. En el proceso de traducción, el traductor desempeña un papel crucial. Su dominio tanto de las lenguas como de las culturas, su comprensión de la información lingüística y cultural, su familiaridad con la retórica, su propia estética y creatividad, e incluso su propósito y motivación para traducir, influirán sin duda en la elección de la estrategia de traducción, —que se puede darse cuenta de las palabras o técnicas de traducción empleadas por parte del traductor—, en el proceso de traducción, afectando y reflejando así la traducibilidad o intraducibilidad. A continuación, compararemos la subjetividad de los traductores de las dos traducciones al español de *Jin Ping Mei* en cuanto a la identidad del traductor, y la ideología traductora.

La traducción bajo el contexto de la Retórica cultural exige que el traductor conozca y se familiarice con la cultura que subyace a la lengua, además de poseer conocimientos suficientes tanto de la lengua de partido como de la lengua de llegada, porque el dominio de la lengua y la cultura por parte del traductor influye de manera importante en la configuración de la traducción: la esencia de la traducción es el intercambio de lenguas y culturas, y huelga decir que el dominio de la lengua repercute en la calidad de la traducción, mientras que el traductor siempre revela inconscientemente su impronta cultural —formación académica, experiencia de la vida, etc.— en el proceso de traducción (Zhang, 2017a: 177). Esto es especialmente importante cuando se trata de literatura china clásica como *Jin Ping Mei*, que contiene un gran número de elementos culturales, vocabulario antiguo, variedades lingüísticas, etc., y requiere sin duda un alto nivel de la literatura y los correspondientes conocimientos lingüísticos y culturales por parte del traductor.

Relinque Eleta es una distinguida traductora de chino-español y una sinóloga española, y ha ganado numerosos premios por sus excelentes traducciones de las

obras clásicas chinas. Ella estudió sistemáticamente la lengua y la cultura chinas en la Universidad Diderot de París, y en la Universidad de Pekín, y tiene un profundo conocimiento del propio chino. Pero incluso ella tuvo que admitir que traducir *Jin Ping Mei* supuso mucho trabajo y esfuerzo³⁵⁰.

Estima mucho a la cultura china, aprecia la belleza del lenguaje chino³⁵¹, e incluso ha expresado en repetidas ocasiones su amor por la literatura china —“[l]a literatura clásica china es muy hermosa y quiero ayudar a los lectores a apreciar la belleza de la misma³⁵²”—, por eso, podemos darnos en cuenta en sus traducciones al español de *Jin Ping Mei* que siempre se ha esforzado por resaltar las características lingüísticas y culturales del original, con un estudio de una gran cantidad de materiales para comprender el estilo lingüístico, el trasfondo histórico y otros aspectos importantes³⁵³ y así garantizar la introducción de la lengua y la cultura chinas en la cultura del pueblo hispanohablante. De esta manera, una “analogía” desde diversos aspectos que sirve para ser más fiel al original y “traducir todo” conforman su criterio general de la traducción.

Roca-Ferrer conoce varias lenguas extranjeras, pero en su mayoría occidentales como el inglés, el francés y el alemán, no sabe chino, y sus traducciones de *Jin Ping Mei* se realizaron basadas en versiones inglesas, francesas y alemanas. Aunque le interesaba la cultura china, no la estudió en profundidad. En su agradecimiento, señaló que conoció el libro *Jin Ping Mei* gracias a la introducción de la sinóloga Montserrat T. S., y terminó su traducción con la ayuda de un “bondadoso sabio confuciano” no especificado. Además, su comprensión de la cultura china se basa más

³⁵⁰ Relinque señaló que la traducción de *Jin Ping Mei* fue a la vez agradable y dolorosa, siendo el dolor el tiempo que llevó traducirla —seis años en total— y la intensidad y dificultad causadas por los problemas de la mezcla de registros, los poemas, los escritos jurídicos, las prácticas culturales, el lenguaje culto y coloquial y etc. de la propia novela. Recuperado de <https://chinalati.com/profiles/blogs/entrevista-a-alicia-relinque-eleta-en-el-dia-del-traductor> [Consulta: 24/03/2023].

³⁵¹ En una entrevistas, reveló que el motivo por el que se hizo profesora de la literatura china y tradujo las literaturas chinas es su impresión del encanto de la poesía Tang. Recuperado de <https://chinalati.com/profiles/blogs/entrevista-a-alicia-relinque-eleta-en-el-dia-del-traductor> [Consulta: 24/03/2023]

³⁵² Recuperado de <http://spanish.peopledaily.com.cn/n3/2019/1015/c31614-9622969.html> [Consulta: 24/03/2023]

³⁵³ La propia traductora ha indicado que dedicó casi un año sólo a estudiar material relativo a la dinastía Ming (historia, religiosidad, política, literatura, costumbres), y el vocabulario, las variedades dialectales, y los otros aspectos lingüísticos y culturales de la novela (Relinque & Duan, 2013: 71).

en su conocimiento de la cultura japonesa, de la literatura japonesa; por lo tanto hemos encontrado en las notas a pie de página de su traducción que cuando el traductor introduce o explica la cultura china, menciona bastantes veces la cultura japonesa, o establece una comparación entre ellas³⁵⁴. Y para él, las percepciones del lenguaje chino y el japonés también son relativamente similares, por lo que utilizó las mismas estrategias de traducción al traducir obras clásicas chinas que al traducir obras japonesas³⁵⁵. Por otro lado, Roca-Ferrer tiene una identidad cultural europea; por eso, podemos percibir en su traducción de la cultura tradicional china la huella de examinarla con estándares y criterios culturales occidentales³⁵⁶. Y en la traducción, sobre todo en las notas a pie, aparecen un abanico de rastros culturales occidentales evidentes, con lo que se demuestra su postura cultural de preconizar la cultura occidental y de penetrar y asimilar las otras culturas. Por lo tanto, la estrategia de traducción que adoptó se inclina más hacia una “analogía semántica” o “analogía tonal y emocional” a través de la “recreación”, como afirmó el propio traductor.

El otro factor subjetivo, la conciencia traductora, se refleja principalmente en la elección final del texto original entre las diferentes ediciones por parte del traductor, la actitud y perspectiva del traductor hacia el texto original y su propósito de la traducción.

Ante de todo, la elección entre las distintas versiones como el texto original indica la preferencia del traductor. En los capítulos anteriores, hemos presentado las

³⁵⁴ Hay muchos ejemplos sobre esto, por ejemplo se mencionó el año japonés cuando se habla del año lunar chino. (Vol. 1, no. 94); al referirse a la buda *Guanyin* [观音, *guānyīn*], explicó que era “muy popular también en Japón, donde se le conoce como Kannon” (Vol. 1, no. 123); y al hablar de karma, hizo una comparación de su comprensión entre los japoneses y los confucianos chinos (Vol. 2, no. 27).

³⁵⁵ *Vid. Supra.* 2.4.4, 3). El traductor tradujo la *Novela de Genji* de Murasaki Shikibu, antes de traducir *Jin Ping Mei*. Y reconoció que utilizó el mismo criterio para traducir *Jin Ping Mei* que en la traducción de la *Novela de Genji*.

³⁵⁶ En ambos casos es inevitable, pero sobre todo en Roca-Ferrer, son posturas familiarizadoras. Una demostración obvia es que, cuando el traductor explicó la cultura clásica china, siempre la asoció con la cultura, la literatura, la religión, la historia, la costumbre e incluso los festivales occidentales, y etc., e hizo los comentarios desde estas perspectivas. Por ejemplo, sólo en el capítulo 1 se ocurre muchas veces: en la nota a pie, no. 70, al hablar de la unidad de la moneda china, mencionó el “titerero” cervantino maese Pedro; en no. 78, los personajes que bebían mucho en el libro le recordaron a los héroes occidentales, —Zola, Faulkner, Hemingway o Joyce de los militantes del Ejército de Salvación; el traductor también relacionó la trama de la novela en la que Pan Jinlian le dijo a su esposo que Wu Song quería violarla, con la trama de la novela occidental y hizo una comparación y comentarios, —“Una vez más, el motivo de José y la mujer de Putifar o de Fedra e Hipólito, que encontramos en todos los folclores. Hay que señalar que aquí el marido es más listo que en otras versiones” (Vol. 1, no. 81). De hecho, este caso existe en casi todos los capítulos.

tres versiones de *Jin Ping Mei* y sus diferencias³⁵⁷, así como la decisión de cada traductor sobre sus textos originales aplicados³⁵⁸. Pero casualmente ambos traductores han utilizado la versión *Cihua* como textos fuente, dada su relativa integridad, su carácter literario, y su proximidad a la versión original, con un gran número de versos y prosas³⁵⁹. Sin embargo, en el caso de TM2, el hecho de que el enfoque general siga la versión *Cihua* no significa que la voluntad del traductor no esté influida por otras versiones³⁶⁰. En otras palabras, cuando el traductor elige una determinada estrategia o técnica, opta por lo que considera la mejor solución tras examinar todas las traducciones pertinentes, o por la versión que más le gusta. Por ejemplo, la traducción de Roca-Ferrer del título “金瓶梅 [*Jin Ping Mei*]” como “Flor de Ciruelo en Vasito de Oro” es una síntesis después de la comparación entre *The Golden Lotus* de C. Egerton, *Fleur en Flole d’Or* de André Lévy y *The plum in the golden vase* de David Tod Toy, considerando que los últimos dos son “versiones más omnicomprendivas” (Roca-Ferrer, 2010: 22). Por supuesto, las traducciones de estos dos últimos conocidos sinólogos también avalan su traducción. Y en cuanto a la traducción de los nombres de los personajes en el libro, el traductor también admitió que había referido a las estrategias adoptadas por Egerton y Levy, —“hemos traducido al castellano los nombres de las mujeres (o, al menos, de las más importantes) y mantenido en su forma original (optando siempre por la transliteración menos complicada) los de los hombres, salvo cuando se trata de apodos” (p. 54).

Luego, la actitud u opinión del traductor hacia el original o una parte de él influye en su ideología de la traducción. En concreto, “si el traductor lo tiene en alta estima, adoptará a menudo la estrategia de ‘extranjerización’ que tienda a reproducir la ideología y el arte del original, logrando así el propósito de enriquecer el estilo literario de la lengua traducida; por el contrario, el traductor puede realizar adaptaciones flexibles en el propio proceso de traducción para satisfacer sus propias

³⁵⁷ Vid. *Supra*. 2.4.1.

³⁵⁸ Vid. *Supra*. 2.4.2.

³⁵⁹ Aunque dos de las cuatro traducciones elegidas por Roca-Ferrer como referencia son traducidas de versión *Cihua* y dos son de versiones de la primera obra extraordinaria (véase 2.4.4, 1)), el traductor afirmó en la introducción que la versión *Cihua* es la que sigue en líneas generales en su traducción (Roca-Ferrer, 2010: 25).

³⁶⁰ Vid. *Supra*. 2.4.4, 1).

necesidades” (Zhang, 2017a: 177).

Roca-Ferrer tiene una gran opinión de la naturaleza político-social, ideológica y filosófica de *Jin Ping Mei*: para él, es una “novela de (malas) costumbres con una abundante dosis de crítica social (Roca-Ferrer, 2010: 21)”, es una “interpretación (y no sólo un mero retrato) de la sociedad china ‘contemporánea’ (p. 34)” y en el libro, se hace una analogía constante de las actividades económicas y sexuales y por último todo el exceso (sexual, corrupto...) se opone desde el punto de vista conservador del pensamiento del filósofo Xunzi (p. 45-47). Pero, aunque reconoció la importancia de las descripciones sexuales para plasmar la enfermedad de la sociedad, también expresó sentimientos cuestionados sobre su extensión y carga erótica³⁶¹. Además, según su valoración al autor y su denominación de su trabajo como *patchwork* o *collage*, la actitud del traductor hacia el lenguaje particular novelístico de *Jin Ping Mei* no es muy positiva³⁶².

El autor de *Jin Ping Mei*, como una abeja literaria o un maestro del *patchwork* o del *trencadís* gaudiniano, «toma» material prefabricado de todas partes sin ni siquiera alterar las frases o poemas elegidos (o alterándolos mínimamente) para construir con estas piezas «de segunda mano» secciones importantes de su propio texto. Por ello el resultado está lleno de citas al pie de la letra de todos los niveles y géneros del discurso tradicional (del más elevado al más popular) así como de parodias de todos ellos (p. 49).

De ello se deduce que ésta es una de las razones por las que se ha ignorado un gran número de poemas y frases en su traducción. Además, a mi modo de ver, el lenguaje de *Jin Ping Mei* —que presenta más de una unidad estilística y un sistema de lenguajes distintos, pero unido sólida y firmemente mediante el lenguaje central del autor quien sirve como un narrador— en esta obra, para el traductor, tiene más que ver con la transmisión de ideas y pensamientos. Y éste puede haber sido uno de los principales objetivos de traducción del propio traductor, debido a la consideración de, por una parte, la falta de traducción de los fragmentos del texto novelístico o el hecho de una transcripción creativa de los mismos en el TM2, aunque el propio traductor ha

³⁶¹ *Vid. Supra.* 2.4.4, 3).

³⁶² Sin embargo, el traductor también afirma la finalidad paródica de estos esfuerzos, y “el autor usa o descarta [estos lenguajes de diferentes estilos] según la parece, pero siempre con la finalidad de ‘servir’ de la mejor manera posible a lo que, en cada momento, está contando” (Roca-Ferrer, 2010: 51).

consciente de la existencia del narrador, la característica del lenguaje y su importancia en la obra, y por otra parte, la gran parte de comparaciones de las obras occidentales con *Jin Ping Mei* en la introducción, los comentarios del propio autor sobre el trama de la novela y algunos análisis comparativo de las culturas asiáticas-occidentales en las notas a pie de su traducción, que reflejan plenamente la conciencia literaria, cultural y filosófica del traductor. Por lo tanto, cuando analizamos la traducción, podemos observar que las principales técnicas de traducción utilizadas por el traductor son la “reducción” y la “amplificación”, así como la “transposición”, “amplificación lingüística” y “compresión lingüística” que sirven para compensar la lógica y coherencia interna de la traducción.

En contraste, Relinque aprecia mucho las numerosas referencias del autor en *Jin Ping Mei* y valora mucho los aspectos culturales, literarios, retóricos y de géneros lingüísticos de la obra.

Sin duda, el gran mérito de la novela es dar el enorme salto que supone pasar de la pura acumulación de unos materiales previos –canciones, poemas, diálogos de obras de teatro, relatos y oraciones religiosas, documentos públicos, personajes, etcétera– a la confección de una almazuela. De la misma manera que este tapiz combina diferentes retales, en *Jin Ping Mei* todos aquellos elementos sirven para generar algo nuevo, una estructura cerrada a la que se van añadiendo determinadas piezas para elaborar el sentido último de la historia. Es la primera vez que esto ocurre en la tradición literaria china (Relinque, 2010: 40).

Además, mostró una postura muy tolerante sobre las controvertidas descripciones sexuales de la obra³⁶³, e incluso para los errores obvios y las incoherencias que aparecen en el TO³⁶⁴. En consecuencia, siguió el texto original en su traducción de *Jin Ping Mei* en la mayor medida posible, —incluidos los errores y las incoherencias del TO—, sin escatimar esfuerzos para transponer todos los detalles del texto original a la lengua meta. Por lo tanto, comparando con la preferencia de

³⁶³ Vid. *Supra*. 2.4.4, 3).

³⁶⁴ La autora indicó que en el curso de la traducción se dio cuenta de algunos errores e incoherencias evidentes en el texto original, ya fuera por el largo tiempo que llevaba publicada, por las sucesivas copias, por negligencia o la intención del propio autor. Pero prefirió todavía mantenerlo así en su traducción considerando que “esos errores e inexactitudes son muy significativos para comprender el proceso de composición de la novela”. Sin embargo, también admitió que hizo correcciones y consignaciones en las notas sólo para los casos en que “lo que existía era una errata manifiesta” (Relinque, 2010: 46).

Roca-Ferrer de colocar menos notas a pie de página posible³⁶⁵, o a incluir la crítica literaria en sus notas, Relinque se inclinó a ofrecer una traducción erudita, con un gran número de notas a pie de página con una explicación detallada, para dar clara las características y dificultades de la obra, y así hacer accesible el texto a los lectores.

Y por respeto a la obra original y a la lengua y cultura originales, la traductora siempre ha mantenido el principio de traducirlo todo, transmitiendo claramente el significado y a la vez, reproduciendo las características lingüísticas, estilísticas y culturales del original: se ha conservado las expresiones repetidas, aparentemente sin ninguna necesidad; se ha realizado una transliteración para los nombres propios y las expresiones que eran “imposible encontrar una palabra apropiada o que exigían un sintagma excesivamente largo”³⁶⁶; para las expresiones o estructuras típicas de la lengua y la cultura chinas, “se han traducido directamente en lugar de transformarlos en construcciones propias del español; se ha intentado discriminar y reproducir las matices distintas —sobre todo en los tonos, rimas y ritmos— entre los diferentes tipos de poemas del TO³⁶⁷; y por último, como decía la traductora, “el principio fundamental que ha inspirado toda la traducción ha sido el de transmitirle al lector de la versión española el mismo tono de historia narrada por un cuentista que ofrece el original”, la traductora lo practicó perfectamente en su traducción.

En resumen, la traductora ha hecho todo lo posible con la esperanza de que los lectores disfruten de la traducción, riendo, llorando, divirtiéndose, indignándose junto con los personajes y la trama, y también puedan conocer algo más de la China del pasado y ver lo parecidos que todos en el fondo, chinos, rusos, españoles o alemanes

³⁶⁵ Al traducir *La novela de Genji*, el traductor había dejado clara su renuencia a añadir demasiadas notas a pie de página al texto o un gran número de apéndices a la traducción, porque, en su opinión, generalmente nadie los lee (Roca-Ferrer, 2014: 32).

³⁶⁶ Por supuesto, la traductora admite que para algunas palabras que no están en el idioma español, ella ha reducido al máximo las transliteraciones a través de “buscar equivalentes que ofrezcan una idea aproximada de cómo eran” y acudir a *Diccionario Español de la Lengua China* del Instituto Ricci (Relinque, 2010: 46-47).

³⁶⁷ “[L]os poemas y las canciones de composición más elaborada se han vertido en versos en los que lo fundamental era el contenido y el ritmo, sin preocuparnos excesivamente de la rima. Para las baladas de origen supuestamente popular, pero de composición cuidada, se ha buscado un tono de romance tradicional pensado para ser recitado. Por último, para los poemas de factura más pobre el criterio ha sido jugar con el tono admonitorio y simplón del original, utilizando la rima como recurso más sencillo, acumulando ripios, intentando imitar el tono entre burlesco y sentencioso, al modo de las chirigotas” (Relinque, 2010: 47-48).

(Relinque & Duan, 2013: 71). De este modo, en la traducción se ha empleado un gran número de las técnicas “equivalente acuñado”, “traducción literal” y “compensación” para preservar el mayor grado la forma, el sentido y la belleza que poseen las expresiones en el texto origen, a la vez que se da accesibilidad al lector meta.

CONCLUSIONES:

Este estudio, que hace un recorrido de los recursos teóricos chinos y occidentales sobre retórica y traducción, propone un estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural y, de acuerdo con este esquema, compara y analiza las dos traducciones españolas de *Jin Ping Mei*, e investiga la traducibilidad e intraducibilidad desde un punto de vista retórico cultural. El hilo que hemos seguido al redactar este trabajo se basa principalmente en los objetivos de la investigación que planteamos en la Introducción, y en ellos mismos también reside la innovación del presente estudio. A continuación los desglosamos en detalles y verificamos las hipótesis que hemos propuesto.

1) Investigación de la cultura sexual y su presentación en la obra *Jin Ping Mei* y en sus traducciones.

La sexualidad en *Jin Ping Mei* ha sido siempre un tema imprescindible en todo estudio de la obra y un objeto de muchas críticas para lectores e investigadores, así como el centro de atención de los traductores en el proceso de traducción. De este modo, comenzamos con el concepto de la sexualidad, introduciendo las diferencias entre sexualidad, sexo y género, antes de pasar a uno de los temas principales de este estudio: sexualidad, literatura (concretamente la obra clásica china *Jin Ping Mei*) y su traducción. Y a partir de estas propuestas teóricas, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- La sexualidad es un producto de la cultura, y el estudio de la sexualidad en la literatura no puede considerarse únicamente desde el aspecto lingüístico, sino que también debe explorarse desde las perspectivas de la cultura, la construcción social y los estudios de género.

- La sexualidad en *Jin Ping Mei* lleva una clara impronta de jerarquía y está estrechamente ligada al desarrollo social. A pesar de situarse en la misma sociedad, limitados todos por la moralidad y la cultura filosófica china, los personajes del libro

presentan relaciones sexuales complejas, orientaciones sexuales variables y conceptos sexuales diferentes, que influyen directamente en su comportamiento sexual y les conducen a sus desenlaces.

- La traducción de los textos sexuales de *Jin Ping Mei* está influida principalmente por tres aspectos: la complicidad de los textos de partida, la intervención del mecenazgo y censura, y la subjetividad e ideología del traductor.

2) Comparación sistemática de la retórica china y la occidental, y estudio general sobre el desarrollo y la relación de la retórica y la traducción chinas y occidentales.

En la revisión de las propuestas teóricas acerca de la Retórica china y la occidental, y de la relación entre el lenguaje, cultura, retórica y traducción, conviene resaltar los siguientes tres aspectos:

En primer lugar, la historia de la Retórica tiene una larga trayectoria tanto en China como en los países occidentales, pero ambos tienen diferencias muy significativas en torno a los orígenes, al proceso de desarrollo y a la situación actual.

Aunque el arte retórico de la antigua Grecia es similar al de los primeros tiempos en China, —que fue creado y utilizado por los filósofos y políticos para obtener favores o cabildeo ante los monarcas—, desde la dinastía Han, la Retórica clásica china se ha ido centrando en la textualidad y se ha valorado mucho la expresión escrita por el desarrollo próspero de los géneros literarios y la atención prestada por los emperadores feudales, mientras que la Retórica occidental, a pesar de la existencia de la poetización en la Edad Media, la reducción de la elocuencia y la literaturización de la retórica en la época moderna, siempre ha mantenido su naturaleza persuasiva, por no mencionar que se destaca en gran medida el discurso oral de índole persuasiva en la época clásica. Por lo tanto, a diferencia de que la Retórica clásica occidental toma la persuasión como el punto clave, la Retórica clásica china se establece basándose en la 诚 *chéng* [sinceridad], con el objetivo de 达意 *dáyì* [expresar el significado y sentido con precisión y pertinencia a través del lenguaje] y 美言

měiyán [embellecer la expresión]. Además, el estudio de la Retórica en la antigua China no tenía ni un objeto ni un ámbito de estudio específicos, ni un sistema ordenado y completo (Wang, 1993: 68) y se mezclaba a menudo con los tratados literarios, poéticos, históricos, estilísticos, textuales y exegéticos. Sin embargo, en la época grecorromana occidental ya había aparecido un gran número de monografías retóricas, y la Retórica se convirtió en una disciplina completa e independiente. Todas estas diferencias afectan al pensamiento y la comprensión retóricos, lo que explica que, a pesar del creciente intercambio académico entre China y Occidente en la actualidad y de la escasa distancia temporal entre el establecimiento de la Retórica cultural china y española, existan diferencias en el foco de atención: la Retórica cultural china da mucha importancia a las figuras retóricas y se centra más en la retórica en sentido lingüístico o lingüístico-cultural, —aunque en los dos últimos años también se ha producido una tendencia investigadora hacia una retórica en sentido amplio. En general, sigue estando más orientada hacia la lingüística textual y el efecto poético y estético de la retórica. Por el contrario, la Retórica cultural occidental, aunque también se centra inevitablemente en los aspectos mencionados, destaca más el propósito persuasivo y práctico de la retórica para lograr un efecto comunicativo eficaz, haciendo hincapié en los aspectos pragmáticos y la interacción entre productores y receptores. Por otro lado, a diferencia de la Retórica cultural china, que trata por igual el estudio de las figuras retóricas con tintes culturales, la Retórica cultural occidental da más importancia a las propiedades retóricas culturales de la metáfora. Todo esto determina que, a la hora de estudiar la traducción chino-español, además de las diferencias culturales, sea necesario tener en cuenta las diferencias retóricas, influidas por ellas mismas, en concreto, o más sencillamente, las diferencias en la Retórica cultural china y occidental.

En segundo lugar, las características comunes entre traducción y retórica consisten principalmente en que ambas tienen una relación estrecha y indispensable con el lenguaje y cultura; son actos con un fuerte sentido de finalidad; dan importancia a los productores y receptores; todas las actividades tienen lugar en un contexto determinado; y presentan un carácter interdisciplinar y comunicativo.

Por último, tanto en China como en Occidente, las teorías retóricas y traductológicas siempre se han complementado, entrelazándose y sustentándose mutuamente. Esto se refleja principalmente en el desarrollo de las dos disciplinas.

Cuando revisamos las teorías retóricas y traductológicas chinas, encontramos que:

- Los dos conceptos 文 *Wen* y 质 *Zhi*, y sus contradicciones siempre han estado presentes en la historia de los estudios de traducción chinos.

- La competencia retórica del traductor afecta a su estrategia de traducción y a la elección de la forma de traducción (traducción directa, traducción indirecta, traducción colaborativa). Además, las tendencias retóricas de una época determinada influyen en las traducciones de esa época, al igual que las propias preferencias retóricas del traductor.

- El estilo y el género literarios siempre han sido objeto de investigación tanto en la retórica como en los estudios de traducción. La traducción contribuye al cambio y desarrollo de estilo y género, y tales cambios también serán directamente visibles en la traducción.

- En la China antigua y moderna, las teorías de la traducción basadas en principios retóricos se encontraban principalmente en el desarrollo teórico sobre el proceso de traducción por parte de los traductores o traductólogos, y se reflejan sobre todo en la traducción de textos literarios. Las teorías modernas, basadas principalmente en la “fidelidad”, “claridad” y “elegancia” de Yan Fu, enfocan en su mayor parte la ornamentación, el estilo, el espíritu y la estética, y hasta principios del siglo XXI no se ha establecido el “Estudio de retórica en la traducción”, proporcionando una dirección nueva y estudio más sistemático para las dos disciplinas.

En cuanto al vínculo de las teorías de la traducción y de la retórica en los países occidentales, se subrayan los tres aspectos siguientes:

- La relación entre traducción y retórica en los países occidentales también se remonta a hace veinte siglos y tiene su origen en la formación didáctica. Es decir, la traducción siempre ha sido un elemento de formación retórica en la antigüedad.

- El desarrollo de los estudios de traducción en la época clásica se basó en gran medida en la Retórica, y las teorías relacionadas se abordaron de forma esporádica en las obras retóricas, los debates disciplinarios latinos y la práctica de traducción. Además, la dicotomía de la traducción —“sentido por sentido” y “palabra por palabra”— derivada de la teoría retórica ha estado presente a lo largo de toda la historia de los estudios de traducción. Y la relación entre los estudios de traducción y la retórica tampoco se ha distanciado hasta los tiempos modernos, con la aparición de la Nueva Retórica en la segunda mitad del siglo XX y, en el siglo XXI, el establecimiento de una Retórica cultural basada en la *Rhetorica recepta*, que han aportado nueva fuerza a los estudios de traducción.

- En lo que concierne a la teoría de la traducción en la teoría retórica occidental, merece la pena mencionar de nuevo las propuestas de Chico Rico (2002, 2009), donde se considera traducción como “ejercicio de imitación” y “ejercicio retórico y gramatical”. Con respecto a las teorías de la retórica en la teoría de la traducción, los materiales de la época antigua son pocos, pero con el establecimiento de la traducción como disciplina independiente y su posterior desarrollo, los estudios pertinentes se han centrado en la traducción del estilo textual y los rasgos retóricos, las actitudes y estrategias sobre la traducción de la retórica —tales como la traducción literal-libre al principio y la equivalencia dinámica más adelante—, los estudios específicos sobre retóricas concretas —como la retórica femenina—, la sistematización de la relación entre retórica y traducción lingüística, la retórica y los diferentes enfoques de la traducción, así como las otras disciplinas vinculadas a los estudios de traducción.

En resumen, este análisis y la revisión de los enfoques retóricos y traductológicos, al mismo tiempo nos ofrecen el fundamento teórico, nos permiten también confirmar las dos primeras hipótesis de este estudio:

- La traducción y la retórica están estrechamente relacionadas.
- Las diferencias culturales y retóricas entre China y España tienen una importancia esencial en el proceso de la traducción y merecen ser objeto de estudio.

3) Propuesta de modelo de análisis de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural, y análisis y comparación de las traducciones según este modelo, a través de localizar los focos más significativos que generan problemas culturales y retóricos y afectan el efecto retórico y la comprensión cultural en la traducción chino-español, y por otro lado, identificar y analizar la resolución de los traductores.

El modelo que hemos formulado en este trabajo, basado en las diferencias culturales y retóricas entre China y Occidente, toma como punto de partida la poética y la filosofía valoradas por ambos, e incluye en el estudio tanto la lingüística textual y los valores morales basados en la “sinceridad”, enfatizados en la cultura retórica china, como los propósitos comunicativos con persuasión y convicción de la cultura retórica occidental, profundizando y ampliando los mundos espirituales, las actitudes humanas y las ideologías del emisor y el receptor del texto/discurso, al tiempo que explora los objetos lingüísticos y culturales de la retórica. En nuestro estudio, tras la revisión de los conceptos acerca de “equivalencia”, “traducibilidad” e “intraducibilidad”, “analogía” y “técnicas” de traducción, se ha propuesto un modelo de análisis integrado por dos facetas:

- La faceta retórica-poética para investigar la construcción textual y discursiva.

En esta parte, hemos llevado a cabo un análisis general de los textos relacionados con la sexualidad de *Jin Ping Mei*, que incluye el análisis de la traducción de las figuras retóricas —el doble sentido, el paralelismo simétrico, cita o uso de acontecimientos y referencias, y tropos—, el análisis de traducción de los distintos géneros literarios —la novela *Zhanghui*, las poesías *shi*, *ci* y *qu*, las bromas y chistes— y de la reproducción de estilo en la traducción, y el análisis de la retórica visual en las traducciones desde los dos aspectos: la maquetación y disposición tipográfica de los textos traducidos, y las ilustraciones e imágenes.

- La faceta retórica-filosófica para investigar la construcción epistemológica, simbólica e ideológica.

En esta parte, hemos comparado y analizado el texto original y las dos

traducciones a partir de la retórica antitética, la retórica femenina y la retórica LGBT. En primer lugar, en nuestro estudio, basándose en los principios del cielo y el *karma* que siempre se ponen de relieve en el libro, hemos explorado la retórica antitética y su traducción desde enfoques: el frío-calor, la abstinencia-indulgencia, y el bien-mal. En segundo lugar, acerca de la retórica femenina y su traducción, en nuestro trabajo se han aportado los puntos de vista de los personajes femeninos en el libro referentes a la castidad, el matrimonio y la sexualidad. Por último, hemos tenido en cuenta los factores culturales y sociales de la homosexualidad masculina y hemos analizado su traducción principalmente desde las siguientes perspectivas: las tradiciones y el desarrollo económico en las regiones, las diferencias de clase social, la búsqueda de beneficios personales y las luchas y burlas de personas del mismo sexo del nivel inferior, así como la orientación homosexual considerada “impura” entre los personajes y la desigualdad entre el activo y el pasivo.

En conjunto, las dos traducciones al español de *Jin Ping Mei* presentan formas y estilos de traducción muy diferentes. El TM1 sigue el original casi al pie de la letra, e intenta mostrar en la medida de lo posible los rasgos retóricos y estilísticos del original, ya se trate de figuras retóricas o de fórmulas narrativas recurrentes, poesías abundantes y complicadas, o de expresiones orales y lenguaje soez que demuestran el concepto sexual de los personajes de la novela, el TM1 apenas ha eliminado nada, conservando en la mayor medida posible los diversos elementos y matices culturales del original. Por lo tanto, cuando analizamos la traducción intratextual, descubrimos que el TM1 recurre con mucha frecuencia a las técnicas “traducción literal”, “equivalente acuñado”, “compensación” y “préstamo”. Asimismo, el TM1 también incluye muchas ilustraciones, que enriquecen enormemente la narrativa visual de la traducción y aumentan el placer de su lectura. En el TM2, en cambio, hay un número relativamente grande de cambios u omisiones, y la carga retórica y cultural del TO no se cuida tanto como en el TM1, con sólo explicaciones selectivas de imaginería que no está presente en la cultura de lengua de llegada o es difícil de entender en contextos cognitivos de los lectores meta, ni se centra tanto como el TM1 en educar al lector sobre los orígenes y procedencias de las referencias y acontecimientos

históricos y culturales. Por ello, la técnica de traducción “compensación” sólo se utiliza ocasionalmente en el TM2 para fenómenos culturales o dramas del libro que el traductor desea explicar o dar opiniones personales, comparaciones y críticas literarias. Y en muchos casos, no se da prioridad a la traducción de elementos retóricos y culturales frente a la “traducción literal”, sino que se recurre a diversas técnicas como “generalización”, “descripción”, “adaptación”, “equivalente acuñado”, “creación discursiva”, etc.

Además, el uso de las técnicas “reducción” y “amplificación” se encuentra en diversos grados tanto en el TM1 como en el TM2. Sin embargo, las adiciones y supresiones al texto original en el TM1 son principalmente detalles menores y se producen en pocas ocasiones, mientras que las supresiones en el TM2 son más frecuentes y se concentran principalmente en los pasajes relativamente extensos del texto. Asimismo, las adiciones son principalmente el resultado de reescrituras, resúmenes o traducciones creativas del original. Así, encontramos que en el TM2 la “ampliación” va acompañada a veces de “reducción”, “creación discursiva”, o “variación”. Por supuesto, tal estrategia de traducción también conduce a una estructura sintáctica más franca y libre en el TM2, de modo que se emplean la “amplificación lingüística”, la “compresión lingüística”, la “transposición” y la “modulación”, para añadir, eliminar, cambiar la categoría gramatical, y ajustar la perspectiva de la frase. Aunque estas técnicas de traducción se utilizan a veces en el TM1, no se emplean por la exhaustividad del contenido, sino debido a factores lingüísticos que impiden que la traducción reproduzca el esquema oracional gramatical de la lengua de partida, o para adaptarse mejor a los hábitos lingüísticos de la lengua de llegada. Otro factor es que, debido a la ambigüedad de la lengua china o al carácter coloquial del lenguaje en el texto, a veces faltan o se omiten algunos elementos lingüísticos en las frases, por lo que en ambas traducciones se utilizan estas técnicas para completarlas. Esta es también la razón por la que la “particularización” también se utiliza a menudo en ambas traducciones, teniendo en cuenta que en chino no hay variación de género, mientras que sí la hay en español, lo que da lugar a que muchos géneros de sujeto que no se acentúan en el original se resalten en la

traducción, y esto puede restar belleza implícita al original.

Sin embargo, esto no significa que el TM2 sea estéril y no tenga sentido. En nuestro análisis, hemos descubierto que la reproducción narrativa del TM2 también es digna de mención y, a menudo, incluso mejor que la del TM1, puesto que esta última a veces se ve limitada por la idea de intentar reproducir íntegramente el TO, lo que da lugar a que la traducción parezca exótica y pierda el efecto retórico que presenta el original. Mientras que el TM2, es en muchos casos bastante creativa en su lenguaje, en su uso ágil de los signos de puntuación más moderna, con un efecto pragmático más marcado, un efecto más artístico y un formato tipográfico estéticamente agradable. Por supuesto, es necesario un análisis concreto para cuestiones específicas.

En conclusión, el TM1 y el TM2 nos presentan dos posibilidades de traducción, cada una con sus propios méritos. El TM1 es más cercano al original, completo y detallado, muy académico y más adecuado para lectores orientados a la investigación o con un gran interés por la cultura tradicional china. El TM2 dispone de mayor legibilidad³⁶⁸, y es más adaptable para los lectores que deseen una breve introducción a la cultura china o al contenido de *Jin Ping Mei*. Y por último, nos gustaría subrayar una vez más que en el contexto de la Retórica cultural, la traducción se considera como una comunicación e intercambio intercultural, que tiene en cuenta el efecto retórico, la estética artística y la finalidad persuasiva de la propia traducción, garantizando al mismo tiempo la sinceridad, es decir, sin perjuicio del contenido y los pensamientos transmitidos del original.

Por otro lado, este modelo también ha demostrado su validez y eficacia, principalmente a la hora de **explorar la traducibilidad y la intraducibilidad de las**

³⁶⁸ Para ello, tenemos en cuenta que su traducción y estructura retórica se ajusta más a los hábitos lingüísticos de los lectores modernos de la lengua llegada, que la ideología que presenta el traductor en los rastros de que se mide la cultura de la lengua de partida con las normas culturales europeas (como puede verse en las notas a pie de página y en la introducción de su traducción) también se acerca más a los valores y la ideología de los lectores de la lengua llegada (lo que probablemente facilitará que los lectores se identifiquen con ella y la acepten), y que se concede más importancia al desarrollo argumental global de la traducción que a la transmisión y recuperación de las cargas cultural y retórica del original en la traducción, reduciendo la complejidad y dificultad de lectura del texto, aunque su recreación y supresión del contenido del original sí produce la pérdida de varias características del TO y afecta a la interpretación de los efectos retórico y cultural.

traducciones.

En el presente trabajo se han estudiado la traducibilidad y la intraducibilidad —las causas de la intraducibilidad y la solución general de los traductores— desde los puntos de vista objetivo y subjetivo.

Las razones objetivas residen principalmente en las barreras lingüísticas, culturales y psicológicas, por tanto, hemos explorado la traducibilidad desde cuatro aspectos —las estructuras retóricas, la retórica fonética, el estilo retórico y la retórica filosófica—, y hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Es casi imposible que la traducción reproduzca completamente los rasgos retóricos y culturales del texto original. Sin embargo, los traductores suelen utilizar “trucos” para intentar lograr una equivalencia, sobre todo semántica y, en algunos casos, estilística, que haga traducible el texto. Y a veces la ausencia de traducción en un texto traducido hace que parezca intraducible.

- El carácter ideográfico de los caracteres chinos, junto con su estructura, fonética y gramática únicas, ha creado figuras literarias con un acusado carácter y especificidades de la cultura china y una gran variedad de expresiones particulares, que también han influido en la percepción china de la estética estructural y fonética. Por lo tanto, los traductores en su mayoría sólo pueden lograr una equivalencia semántica, sin poder conservar plenamente su característica retórica. Y aunque a veces los traductores tienden a explicar estas particularidades en el texto o en notas a pie de página, no siempre restablece el efecto retórico del original. En consecuencia, los traductores suelen sustituir estructuras y convenciones fonológicas chinas por otras españolas —por ejemplo, en la traducción se utilizan la forma de la poesía española y las costumbres de rimas españolas— adoptando la cultura retórica de la lengua de llegada, e incluso realzar el impacto visual y estético del texto cambiando la puntuación, incrustando ilustraciones en la traducción, etc. Cuando hay factores gramaticales que dificultan la traducción, los traductores prefieren reordenar y volver a dividir las frases, cambiar la categoría gramatical y desplazar los puntos de vistas de la traducción para que se adapte mejor a la costumbre lingüística española. Que esto afecte o no a la reproducción de los efectos estilísticos y retóricos depende de las

circunstancias del caso concreto. Sin embargo, hay ocasiones en las que, ante estos problemas, simplemente se opta por pasarlos por alto y no traducir (principalmente en el TM2).

- Ante expresiones con matices peculiares en la cultura de la lengua de partida y expresiones culturales que no existen en la cultura de la lengua de llegada, que pueden causar intraducibilidad, los traductores suelen sustituir palabras con las mismas o parecidas simbologías en español, traducirlas literalmente pero con notas, o explicarlas directamente en la traducción, a veces incluso cambiar la figura retórica original con otra con el estilo retórico que se ajuste al contexto actual para conseguir el mismo efecto retórico.

- La cuestión de la traducibilidad de la retórica filosófica no suele ser tan estricta como debería, y generalmente no hace falta prestar tanta atención a la forma y la fonética³⁶⁹: a partir del significado que se traduce del TO, el lector puede percibir de forma natural los valores y las ideas filosóficas que pretende expresar³⁷⁰. Sin embargo, la traducción de la retórica filosófica sigue siendo una enorme prueba de la capacidad del traductor, no sólo para traducir, sino también para comprender el TO, tener perspicacia a las palabras, y ser sensible a las intenciones ideológicas del autor. En primer lugar, la literatura china refuerza a menudo el sentido filosófico implícito mediante la repetición del mismo carácter, de la misma palabra o del uso de palabras diferentes compuestas con el carácter que quería destacar, lo cual dificulta presentar su sentido filosófico y reproducir el mismo efecto retórico en la traducción porque requiere que el propio traductor primero deba ser consciente de ello y, por otro lado, la traducción está limitada por factores lingüísticos. Además, hay muchos poemas con connotaciones filosóficas en *Jin Ping Mei*, que contienen un gran número de expresiones culturales, y esto también nos obliga a revisar los puntos anteriores. Por último, el hilo conductor del pensamiento filosófico en la literatura china suele discurrir a lo largo de todo el texto, lo que también exige del traductor una

³⁶⁹ No se trata de negar su importancia y sin duda desempeñan un papel indispensable en la mejora de la eficacia retórica y el logro de la finalidad comunicativa.

³⁷⁰ Esto también depende de la competencia comprensible y de lectura del lector. Pero este no pertenece al ámbito de nuestro estudio.

comprensión holística de toda la obra y un mayor cuidado a la hora de encontrar frases relevantes, lo que supone una gran tarea que puede perderse fácilmente.

- En el caso de la traducibilidad, debido a la ambigüedad del lenguaje, los traductores entienden la misma frase de forma diferente, lo que se refleja en sus traducciones, y da lugar a la transmisión de ideas filosóficas distintas.

En lo que respecta a los **factores subjetivos**, el factor decisivo en la subjetividad de la traducibilidad es el propio traductor, ya que su dominio de la lengua y la cultura, su familiaridad con la retórica, su propia estética y creatividad, su comprensión de la información y sus razones para escribir influyen en la traducibilidad. Tras analizar los ejemplos y remitirse a las introducciones redactadas por los traductores y a las entrevistas pertinentes realizadas, descubrimos que:

- El dominio de la lengua china por parte de Relinque, la intensidad de su investigación sobre la retórica y la cultura de *Jin Ping Mei*, su elección de la versión más completa como el TO, su aprecio por las partes del libro en las que el autor cita de otros, los aspectos culturales, literarios, retóricos y lingüísticos, y su deseo de dejar a su lector meta tener la misma experiencia de lectura como el de la lengua de partida y de difundirles la cultura china a través de su traducción, todos sembraron la semilla para su estrategia de traducir todo y ser lo más fiel al original posible.

- En cuanto a Roca-Ferrer, no conoce suficientemente el chino; su traducción está basada en varias traducciones que se realizaron desde diferentes versiones de *Jin Ping Mei*; su pensamiento puede estar influido por otros traductores o sinólogos; no ve con buenos ojos las descripciones sexuales explícitas que aparecen en la obra y el hecho de que el autor haga tantas referencias citadas de otras obras. Por lo tanto, muestra una fuerte subjetividad en sus traducciones, eliminando conscientemente contenidos, traduciendo selectivamente, contando la historia con su propia interpretación, utilizando notas a pie de página lo menos posible y añadiendo sus propias opiniones o críticas literarias, y usando el lenguaje más cercano a las convenciones lingüísticas de la lengua de llegada. Todo ha motivado una traducción indirecta, resumida, abreviada de una manera más ágil y libre.

Definitivamente, en el contexto de la Retórica cultural, la traducción no sólo

tiene que ver con la equivalencia semántica, sino también con la equivalencia global, que se logra mediante la interacción de los efectos retóricos, culturales, filosóficos y comunicativos³⁷¹. De este modo, las últimas dos hipótesis planteadas al inicio de la investigación quedan, a nuestro entender, confirmadas:

- El estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural requiere centrarse no sólo en el análisis retórico, sino también en el ideológico del traductor.

- La Retórica cultural puede servir de una herramienta, concretamente en técnicas, métodos y estrategias de traducción, para investigar y, en la medida de lo posible, salvar la distancia cultural entre el texto original y el texto meta con el fin de lograr la equivalencia.

DEFICIENCIAS Y LIMITACIONES:

Ningún estudio puede ser ciento por ciento perfecto, y las reflexiones sobre las carencias y limitaciones de esta tesis principalmente consisten en:

1) Nuestra investigación tiene un amplio alcance y muchas cuestiones deben ser exploradas en mayor profundidad. Tanto la retórica poética como la retórica filosófica son grandes temas de investigación, y en este trabajo sólo hemos seleccionado retóricas importantes y típicas para el análisis y estudio, por ejemplo, en cuanto a la traducción de figuras retóricas, sólo hablamos de los tropos, los juegos de palabras, paralelismo simétrico, citas y uso de acontecimientos. Para cada categoría o subapartado también sólo tomamos ciertos ejemplos representativos.

2) Los principales métodos que utilizamos en nuestra investigación fueron el muestreo, la investigación cualitativa y el análisis de traducción múltiple. Aunque este método es adecuado para los fines de este trabajo, y cada método tiene sus puntos fuertes, un estudio estadístico del corpus, independientemente de la extensión del

³⁷¹ Por ejemplo, el cambio de tono en la traducción puede acentuar/aligerar la carga cultural y filosófica, cambiar el efecto de la expresión e influir en el resultado de la comunicación. Y la pérdida de un efecto en una traducción debido a la intraducibilidad puede complementarse en cierta medida con otros aspectos, y un ejemplo es que las ilustraciones pertinentes pueden compensar hasta cierto punto la falta de información. Sin embargo, esto no es absoluto.

artículo y de la dificultad de su explotación, sería más propicio para un análisis exhaustivo y detallado de las semejanzas y diferencias entre las distintas traducciones. Además, los resultados de un estudio cuantitativo serían más intuitivos y convincentes, y resultarían más útiles para generalizar y resumir los resultados del estudio que el análisis específico de cada caso utilizado en nuestro estudio.

3) Dado la distancia cultural y temporal de *Jin Ping Mei* desde su aparición hasta hoy en día, muchos puntos culturales, elementos lingüísticos y factores retóricos son difíciles de verificar, y los estudiosos también tienen opiniones divergentes al respecto. Y el lenguaje es intrínsecamente ambiguo, y diferentes personas tienen diferentes interpretaciones de la misma obra literaria. Como resultado, los traductores a menudo traducen eligiendo lo que se ajusta más a su propia preferencia personal, su propia comprensión o un punto de vista que le parezcan más lógico y agradable, por lo que existen diferencias entre dos traducciones de la misma palabra o frase en las traducciones de *Jin Ping Mei*. Además, la fidelidad y la exactitud siempre han sido conceptos en los que se ha hecho más hincapié en la traducción cultural, y en la traducción retórica la sinceridad y la persuasión también son primordiales. Sin embargo, la incertidumbre del texto original afecta naturalmente a la presentación final de la traducción. Y esto, por supuesto, aumenta al mismo tiempo la dificultad de nuestro análisis y juicio.

4) En este estudio sostenemos que las técnicas de traducción pueden ser una herramienta útil para explorar la ideología del traductor, los aspectos intratextuales y contextuales, así como la traducibilidad e intraducibilidad en las traducciones de la retórica cultural. Aunque la clasificación de Molina (2001; 2002) de las técnicas de traducción que empleamos en el presente trabajo es relativamente completa e innovadora, no es del todo aplicable al análisis de la traducción chino-español. Esto se debe principalmente a que su teoría se dirige sobre todo a la árabe y las occidentales, mientras que el chino difiere de estas lenguas en que es una escritura ideográfica y no pertenece a la misma familia lingüística que ellas, con importantes diferencias retóricas y gramaticales. Por ejemplo, la principal diferencia entre “calco” y “traducción literal”, según Molina (2001: 115-116), es si se traduce literalmente “una

palabra o sintagma”, o “un sintagma o expresión (pero no una sola palabra)”, mientras que en chino un solo carácter puede representar una palabra, y una sola palabra puede utilizarse como expresión. Por todo ello, para el desarrollo de la traducción chino-español, sigue siendo necesario establecer un sistema analítico de traducción eficaz que se adapte a las necesidades y costumbres de la lengua y cultura china-españolas.

PERSPECTIVAS:

Al final del trabajo, quisiéramos concluir este estudio sugiriendo algunas líneas de investigación que se podrían profundizar o desarrollar en el futuro.

1) Referente a *Jin Ping Mei*, en este trabajo nos hemos centrado en textos e imágenes relacionados con la sexualidad, pero tenemos materias relativamente diversas y heterogéneas, que merecen ser específicamente categorizadas y analizadas en el futuro, tales como las descripciones del cuerpo, los órganos reproductores, los actos sexuales, términos de instrumentos sexuales e incluso elementos con intención seductora. Por otro lado, la excelencia de esta obra clásica china no reside únicamente en su representación sexual, sino también en sus horizontes culturales y su diversidad lingüística. Por lo tanto, en futuros estudios se podrán explorar otros aspectos culturales de *Jin Ping Mei*.

2) Al hablar antes de las limitaciones de este trabajo, reconocimos que nuestra investigación tenía un alcance amplio y se limitaba a la cantidad de los ejemplos que dábamos. Pero esto también deja un amplio margen para investigaciones posteriores. Por ejemplo, el estudio de traducciones de otras figuras retóricas, otros géneros textuales y estilos literarios (mensaje de congratulación, obituarios, documentos oficiales y expedientes, cartas y correspondencias, textos sagrados, teatros chinos, y etc.) y otras retóricas filosóficas (*yin-yang*, verdad y falsedad, etc.).

3) En cuanto al alcance del estudio de la traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural, nuestro trabajo examina las dimensiones textual, discursiva y

ideológica de la literatura clásica china de dos facetas: la retórica-poética y la retórica-filosófica. Sin embargo, la Retórica cultural no sólo es aplicable a la traducción literaria, sino también a otros aspectos de la traducción, como la traducción publicitaria, la traducción diplomática, la traducción audiovisual e incluso la enseñanza de la traducción. Al mismo tiempo, la traducción en el contexto de la Retórica cultural también proporciona una plataforma para la interacción y el intercambio entre la retórica china y la occidental, así como una forma de enriquecer y promover el desarrollo de las disciplinas. Además, el ámbito de la traducción en la Retórica cultural no sólo se aplica al texto tradicional en papel, sino también, entre otros, al audio, la imagen y el vídeo. Es decir, aunque en este estudio sólo analizamos la retórica visual de las traducciones de *Jin Ping Mei*, su aplicación va mucho más allá en la época actual. Por ejemplo, con el desarrollo de la tecnología moderna, muchas lecturas traducidas no son sólo simples libros de papel, sino también muchos audiolibros estereoscópicos en 3D, libros electrónicos multifuncionales, e incluso libros con juegos u operaciones, lo que significa que en futuras investigaciones no nos limitaremos a la retórica visual tradicional, sino que podremos analizar otras retóricas sensoriales, y el contenido de la retórica poética será aún más rico.

4) En este trabajo utilizamos la Retórica cultural como herramienta para estudiar la cultura, los pensamientos, la retórica, la lingüística textual y modelos semióticos, la ideología del traductor, la traducibilidad y la intraducibilidad del texto original y los traducidos, pero además, ofrece una vía válida para la crítica de la traducción, que puede proporcionar referencias e ideas básicas para futuras retraducciones e investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA:

- Academia Nacional de Investigación Educativa 国家教育研究院. 教育部重编国语辞典修订本 [Diccionario revisado de lengua china del Ministerio de Educación] [fichero en línea]. Recuperado de <https://dict.revised.moe.edu.tw/> [Consulta: 15/02/2023].
- Albaladejo, Tomás. (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Albaladejo, Tomás. (1994). Sobre la posición comunicativa del receptor del discurso retórico. *Castilla: Estudios de literatura*, 19, p. 7-16.
- Albaladejo, Tomás. (2009). La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural. *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, p. 1-26.
- Albaladejo, Tomás. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*, 25, p. 1-21.
- Albaladejo, Tomás. (2014). La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar, en Juan C. Gómez Alonso et al., (eds.), *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar. El orador y su tiempo*. Madrid: UAM Ediciones, p. 293-319.
- Albaladejo, Tomás. (2015). Vigencia y actualidad de la Institutio Oratoria de Quintiliano. En J. de la Villa (ed.), *Ianua classicorum. Temas y formas del mundo clásico* (Vol. 3). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, p. 811-820.
- Albaladejo, Tomás. (2016). Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives. *Res Rhetorica*, 1, p. 17-29.
- Albaladejo, Tomás. (2019a). Analogía, símil y metáfora en un poema de José Saramago. *Actio nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 3, p. 81-98.
- Albaladejo, Tomás. (2019b). El motor metafórico y la fundamentación retórico cultural de su activación. *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, p. 559-583.
- Albaladejo, Tomás. (2021). Literatura, literatura comparada, traducción, analogía. *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, monográfico, 5, p. 1-25.

- Almendros Peñaranda. (2020). El adulterio femenino en Jin Ping Mei y la novela realista europea. En Puchol Vázquez, Blanca (ed.), *Estudios de literatura comparada 2 (vol. 2): textos e imágenes de China*. Madrid: Edición SELGyC.
- Alvarez Gayou Jurgenson, J. L., Camacho López, S. M., Martínez Campos, J. F., Solano Solano, G., Rodríguez Segura, E., & López Ugalde, J. A. (2017). Una visión constructivista en los estudios de género. *Xikua boletín científico de la Escuela Superior de Tlahuelilpan*, 5 (10). Recuperado de <https://doi.org/10.29057/xikua.v5i10.2527>.
- Álvarez Santos, Remedios. (2012) Retórica filosófica y retórica fisiológica. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 74, p. 77-85.
- Amarhar, Hamid. (2017). *Análisis interdiscursivo de la oratoria política electoral y de la comunicación retórica-política, competencia lingüístico-comunicativa e interpretación semio-retórica* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Andrew Plaks, H. (2006). *明代小说四大奇书 [Los cuatro libros extraordinarios de la dinastía Ming]*. Shanghái: 上海三联书店 [Librería Sanlian de Shanghái].
- Angels, Jeffery. (2017). Queer translation/translating queer during the “gay boom”. En B.J. Epstein & Robert Gillett (eds), *Queer in Translation*. Nueva York: Routledge, p. 87-103.
- Anónimo. (2010). *Flor de Ciruelo en Vasito de Oro. Jin Ping Mei* (trad. por Xavier Roca-Ferrer). Barcelona: Ediciones Destino.
- Anthony, Pym. (1992). Complaint Concerning the Lack of History in Translation Histories. *Livius*, 1, p. 1-11.
- Antón Pelayo, J. (2019). La teoría de la carta familiar (siglos xv-xix). *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 37, p. 95-125.
- Aradra, Rosa María. (2012). Reseña de: Moreno Hernández, Carlos. Retórica y traducción. Madrid: Arco Libros, 2010. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, p. 751-755.
- Aretino, Leonardo (Bruni, Leonardo). (1420). *De interpretatione recta*. Recuperado

- de https://la.wikisource.org/wiki/De_interpretatione_recta [Consulta: 17/06/2022].
- Ariel Martínez. (2015). La identidad sexual en clave lesbiana. Tensiones político-conceptuales: desde el feminismo radical hasta Judith Butler. *Sexualidad, salud y sociedad-Revista latinoamericana*, 19, p. 102-132.
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Baker, Mona & Gabriela Saldanha. (2020). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3.ª edición). Londres y Nueva York: Routledge.
- Blair, Hugh et al. (1783). *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres: Printed for T. Cadell and W. Davies, in the Strand; and W. Creech, in Edinburgh.
- Bolduc, Michelle. (2020). *Translation and Rediscovery of Rhetoric*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Børdahl, Vibeke. (2022). The Translation into Danish of *Jin Ping Mei cihua—Jin Ping Mei i vers og prosa: personal recollections and reflections*. En Qi, Lintao & Tobias, Shani (eds), *Encountering China's Past. New Frontiers in Translation Studies*. Singapur: Springer, p.185-205.
- Boulanger, Pier Pascale. (2009). La sémiologie du texte érotique. *Recherches sémiotiques*, 29/ 2-3, p. 99-113.
- Bu, Jian 卜键. (8 de abril de 2011). 《金瓶梅》是一部哀书 [Jin Ping Mei es un libro fúnebre] (Extraído de prefacio 那个时代的风物世情 [El paisaje de la época escrita] por Bu Jian en 《双舸榭重校评批金瓶梅》 *Shuanggexie chongxiang piping Jin Ping Mei*). *中国文化报* [Noticias de la cultura de China], p. 8.
- Burke, Kenneth. (1969). *A Rhetoric of Motives*. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press.
- Burke, Kenneth. (1998). *当代西方修辞学* [Retórica occidental contemporánea] [trad. por Chang, Changfu 常昌富 & Gu, Baotong 顾宝桐]. Beijing: 中国社会科学出版社 [Prensa de Ciencias Sociales de China].
- Buscató Vázquez, Alberto. (2016). *Las figuras retóricas en el rap español del siglo XXI*. Madrid: Editorial Adarve.
- Cadavid Ramírez, L. (2014). Los sofistas: maestros del *areté* en la *paideia* griega.

- Perseitas*, 2/1, p. 37-61.
- Campbell, George. (1988). *The Philosophy of Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Campos Vargas, Henry. (2009). La(s) retórica(s) en el Renacimiento. *Revista de Lenguas Modernas*, 10, p. 215-223.
- Cao, Dehe 曹德和. (1997a). 汉语文化修辞学论略 (上) [Breve análisis de la Retórica cultural del idioma chino. Parte 1]. *江苏教育学院学报 (社会科学版)* [Revista académica del Colegio de Educación de Suzhou. Edición de Ciencias Sociales], 1, p. 65-69.
- Cao, Dehe 曹德和. (1997b). 汉语文化修辞学论略 (下) [Breve análisis de la Retórica cultural del idioma chino. Parte 2]. *江苏教育学院学报 (社会科学版)* [Revista académica del Colegio de Educación de Suzhou. Edición de Ciencias Sociales], 3, p. 77-82.
- Cao, Eryun 曹而云. (2004). 翻译实践与现代白话文运动 [Las prácticas de traducción y el movimiento vernáculo moderno]. *福建论坛(人文社会科学版)* [Fujian tribune. Edición de Humanidades y Ciencias Sociales], 8, p. 65-69.
- Carbonell, Ovidi. (1996). Lingüística, traducción y cultura. *Trans*, 1, p. 143-150.
- Carbonell, Ovidi. (1999). *Traducción y cultura de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Carbonell, Ovidi. (2019). Panorama de los paradigmas y modelos de la Traductología (materiales didácticos). *Fundamentos de la Traducción (inglés)*. Universidad de Salamanca.
- Carlitz, Katherine N. (1986). Codes and Correspondences in *Jin Ping Mei*. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 8, p. 7-18.
- Carmona Tinoco, Jorge. (2005). Panorama breve sobre la retórica, su naturaleza y su evolución histórica. En Sánchez Casas (ed.), *Estudios en homenaje a don Jorge Fernández Ruiz. Derecho internacional y otros temas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29-81.
- Carr, Thomas. (2009). *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Varieties of Cartesian Rhetorical Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Carrillo Guerrero. (2009). Retórica: La efectividad comunicativa. *Revista Rhétoriké*, 2, p. 39-66
- Castejón Bolea, R. (2013). Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920. *Arbor*, 189 (759): a005, p. 1-9. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004>.
- Catford, C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press.
- Cerrato Rodríguez, Bárbara. (2017). La traducción como reescritura: Impossible Saints, de Michèle Roberts. En Santaemilia José (ed.), *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 63-73.
- Chang, Yahui. (2015). *Del erotismo a la seducción en Jin Ping Mei* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Chang, Yahui. (2018). La traducción de los elementos eróticos: la tortuga, más que una especie reptil en *Jin Ping Mei*. *Estudios de Traducción*, 8, p. 93-103.
- Chen, Da 陈达. (2012). 赛先生的翻译: 明末清初的科学翻译探索——兼论中国翻译历史及理论发展 [“El Sr. Ciencia” en la Traducción: La traducción científica en las dinastías Ming y Qing. Para el desarrollo de la historia y las teorías de la traducción china]. *西华大学学报 (哲学社会科学版)* [*Revista académica de la Universidad de Xihua. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales*], 31/4, p. 26-31.
- Chen, Dongyou 陈东有. (2001). 《金瓶梅词话》道德说教中的哲学命题 [La propuesta filosófica de la prédica moral en *Jin Ping Mei*]. *南昌大学学报(人社版)* [*Revista académica de la Universidad de Nanchang. Edición de Humanidades y Ciencias Sociales*], 32/3, p. 111-118.
- Chen, Dongyou 陈东有. (2020). 《金瓶梅》的哲学问题 [Las cuestiones filosóficas de *Jin Ping Mei*]. *江西社会科学* [*Ciencias Sociales de Jiangxi*], 1, p. 15-25.
- Chen, Fukang 陈福康. (2000). *中国译学理论史稿* [*Manuscrito sobre la historia de teorías de traducción en China*]. Shanghái: 上海外语教育出版社 [Prensa de Educación en Lenguas Extranjeras de Shanghái].

- Chen, Fukang 陈福康. (2009). *中国译学史* [*Historia de la traducción en China*]. Shanghai: 上海人民出版社 [Editorial Popular de Shanghai].
- Chen, Fuzhi 陈福智. (2015). *金瓶梅研究：物質敘事與世界觀* [*Investigación de Jin Ping Mei: narrativa material y visión del mundo*] (tesis doctoral). Taiwán: Universidad de Donghai.
- Chen, Guanglei 陈光磊. (2001). *中国修辞学通史·先秦两汉魏晋南北朝卷* [*Historia general de la Retórica china - Tomo de dinastías pre-Qin, Han, Wei, Jin, meridionales y septentrionales*]. Jilin: 吉林教育出版社 [Editorial de Educación de Jilin].
- Chen, Jiong 陈炯. (1997). 中国文化修辞学论纲 [Esquema de la retórica cultural china]. *江南大学学报* [*Revista académica de la Universidad de Jiangnan*], 1.
- Chen, Jiong 陈炯. (2000). 关于中国文化修辞学的几点构想 [Algunas ideas sobre la Retórica cultural china]. *江南学院学报* [*Revista académica del Colegio de Jiangnan*], 15/1, p. 32-37.
- Chen, Jiong 陈炯. (2001). *中国文化修辞学* [*Retórica cultural china*]. Nanjing: 江苏古籍出版社 [Editorial de libros antiguos de Jiangsu].
- Chen, Jiong 陈炯. (2002). 中国文化修辞学研究之展望及现状 [Perspectivas y estado actual de la investigación en Retórica cultural china]. *毕节师范高等专科学校学报* [*Revista académica del Colegio de Profesores de Bijie*], 20/2, p. 1-4.
- Chen, Jiong 陈炯. (2007). 修辞学的学科定位 [La ubicación disciplinaria de la Retórica]. *毕节学院学报* [*Revista académica de la Universidad de Bijie*], 5, p. 6-10.
- Chen, Rudong 陈汝东. (2004). *当代汉语修辞学* [*Retórica china contemporánea*]. Beijing: 北京大学出版社 [Prensa de la Universidad de Beijing].
- Chen, Rudong 陈汝东. (2005). 论视觉修辞研究 [Investigación de la retórica visual]. *湖北师范学院学报(哲学社会科学版)* [*Revista académica de la Universidad Normal de Hubei. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales*], 25/1, p. 47-53.

- Chen, Rudong 陈汝东. (2014). *修辞学教程 (第二版)* [*Material didáctico de Retórica. 2.ª edición*]. Beijing: 北京大学出版社 [Prensa de la Universidad de Beijing].
- Chen, Wangdao 陈望道. (2008). *修辞学发凡* [*Introducción de la Retórica*]. Shanghai: 复旦大学出版社 [Prensa de la Universidad de Fudan].
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2011). *翻译研究的“新修辞”视角* [*El enfoque de Nueva Retórica de la investigación de traducción*] (tesis doctoral). Fuzhou: Universidad Normal de Fujian.
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2016). 关于“修辞”“翻译”及其他——对《汉英公厕用语对比与翻译》一文的回应 [Sobre la “retórica”, la “traducción” y más allá: una respuesta al artículo “Comparación y traducción de los términos de los aseos públicos chino-inglés”]. *东方翻译* [*Revista oriental de traducción*], 1, p. 23-27.
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2018). 当代修辞学发展与翻译研究 [Desarrollo de la Retórica contemporánea y estudios de traducción]. *天津外国语大学学报* [*Revista académica de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tianjin*], 5, p. 143-145.
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2019). “翻译修辞学”之辨与辩 [Estudio de la retórica en la traducción: una propuesta para su definición y tematización]. *中国翻译* [*Revista de traductores de China*], 3, p. 44-54.
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2021a). 翻译受众：修辞视阈的思考 [Audiencias de traducción. Una reflexión desde la perspectiva retórica]. *当代外语研究* [*Estudios de lenguas extranjeras contemporáneas*], 6, p. 27-36.
- Chen, Xiaowei 陈小慰. (2021b). 再论翻译与修辞的跨学科融合研究 [Nuevos debates sobre los estudios interdisciplinarios entre la Traducción y la Retórica]. *英语研究* [*Revista de estudios ingleses*], 2, p. 131-142.
- Chen, Yan 陈言. (2005). 20 世纪中国文学翻译中的“复译”、“转译”之争 [La controversia sobre la “retraducción” y la “traducción indirecta” en la traducción literaria china del siglo XX]. *四川外语学院学报* [*Revista de la Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan*], 21/2, p. 100-104.

- Chen, Yu 陈瑜. (2019). *中国古代白话小说的诗性特征* [*Características poéticas de las antiguas novelas vernáculas chinas*] (tesis doctoral). Fuzhou: Universidad Normal de Fujian.
- Cheng, Li. (2017). La retórica china: historia y cultura. *Rétor*, 7 (1), p. 21-39.
- Cheung, Martha. (2014). *An Anthology of Chinese Discourse on Translation. Volumen 1: From Earliest Times to the Buddhist Project*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Chico Rico, Francisco. (1993). *El sueño del Humanismo (De petrarca a Erasmo)*. Madrid: Alianza Universidad.
- Chico Rico, Francisco. (2001). Retórica y traducción: Νόησις y ποιήσις en la traducción del texto literario. En Raccah Pierre-Yves & Noeda Saiz Belén (eds.), *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*. Madrid: Arrecife.
- Chico Rico, Francisco. (2002). La teoría de la traducción en la teoría retórica. *Revista de retórica y teoría de la comunicación*, Año II, 3, 25-40.
- Chico Rico, Francisco. (2009). La traducción como ejercicio retórico y gramatical. En Laurent Penot (ed.), *New Chapters in the History of Rhetoric*. Leiden, Boston: Brill.
- Chico Rico, Francisco. (2015). La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica. *Dialogía*, 9, p. 304-322.
- Chico Rico, Francisco. (2017). El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. *Actio nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, p. 1-26.
- Chico Rico, Francisco. (2020). Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura. *Rétor*, 10/2, p. 133-164.
- Chico Rico, Francisco. (2020). Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la literatura. *Rétor*, 10(2), p.133-164.
- Chiuminatto, Pablo. (2016). Racionalismo cartesiano, elocuencia y retórica. *Revista de Teoría del Arte*, 21, p. 53 - 68.
- Claudia, Carlos. (2009). Translation as Rhetoric: Edward Jerningham's "Impenitence" (1800). *Rhetoric Review*, 28/4, p. 335-351.

- Colección de las obras clásicas chinas 中华典藏 [fichero en línea]. Recuperado de <https://www.zhonghuadiancang.com/>.
- Colección de libros chinos 中华文库 [fichero en línea]. Recuperado de <https://www.zhonghuashu.com/>.
- Collombat, Isabelle. (2017). Skopos Theory as an Extension of Rhetoric. *Poroi*, 13/1, p. 1-10.
- Comisión Estatal de Lengua y Escritura del Ministerio de Educación de la República Popular China 中华人民共和国教育部国家语言文字工作委员会. (23 de noviembre de 2020). 通用规范汉字笔顺规范 [Orden de trazos de los caracteres chinos estándar más utilizados]. Recuperado de http://www.moe.gov.cn/jyb_sjzl/ziliao/A19/202103/W020210318300204215237.pdf [Consulta: 01/03/2023].
- Conley, Thomas. M. (1990). *Rhetoric in the European Tradition*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Copeland, Rita. (1991). *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Córdova Plaza, R. (2003). Reflexiones teórico-metodológicas en torno al estudio de la sexualidad. *Revista mexicana de sociología*, 65/2, p. 339-360.
- Cortijo Ocaña, Antonio. (2016). La retórica en la Edad Media y el Renacimiento: de la teoría a la práctica. En Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos.
- Cruz Roja Juventud. (2005). *Promoción y Educación para la salud*. Recuperado de <https://cruzroja.es/crj/docs/salud/manual/003.pdf> [Consulta: 27/01/2021].
- Dávila-Montes, José M. (2017). Translation as a Rhetoric of Meaning. *Poroi*, 13/1, p. 1-28.
- De Juan, J & Pérez-Cañaveras, R.M. (2007). Sexo, género y biología. *Feminismo/s*, 10, p. 163-185.
- De Santiago Guervós, J. (2005). Retórica, pragmática y lingüística de la

- comunicación. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, p. 177–208.
- Dehesa Dávila, G. (2010). *Introducción a la retórica y la argumentación: Elementos de retórica y argumentación para perfeccionar y optimizar el ejercicio de función jurisdiccional* (6.ª edición). México: Supreme Corte de Justicia de la Nación, Dirección General de la Coordinación de Compilación y Sistematización de Tesis.
- Deng, Yulou 邓玉楼. (2017). 明清小说中同性婚恋的书写及法律文化探析 [Análisis de la cultura jurídica de la homosexualidad y el matrimonio homosexual en las novelas de las dinastías Ming y Qing]. *广西科技师范学院学报* [Revista académica de la Universidad Normal de Ciencia y Tecnología de Guangxi], 32/4, p. 60-64.
- Deng, Zhiyong 邓志勇. (2007). 西方修辞学的几个核心问题 [Algunas cuestiones centrales de la filosofía retórica occidental]. *四川外语学院学报* [Revista académica de la Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan], 23/2, p. 69-73.
- Diao, Yanbin 刁晏斌. (2009). 试论“文革”修辞及其研究 [Estudio de la retórica de la Revolución Cultural]. En Zeng, Yiping 曾毅平 (ed.), *修辞学论文集* [Colección de ensayos sobre la Retórica]. Harbin: 黑龙江人民出版社 [Editorial Popular de Heilongjiang], p. 85-93.
- Diccionario de chino en línea. Disponible en <http://xh.5156edu.com/html3/10058.html> [Consulta: 27/01/2021].
- Ding, Dong 丁东. (1993). 金瓶梅与中国古代性文化 [*Jin Ping Mei* y la antigua cultura sexual china]. *名作欣赏* [Revisión de las obras maestras], 3, p. 20-28.
- Ding, Xiuju 丁秀菊. (2007). “修辞立其诚”的语义学诠释 [La interpretación semántica de “Xiu ci li qi cheng”]. *周易研究* [Estudios de Zhouyi], 1, p. 24-33.
- Dong, Dingyi 董定一. (2012). 崇祯本《金瓶梅》笑话的艺术特征与文学意蕴初探 [Un estudio preliminar sobre la implicación artística y literaria de los chistes en la versión Chongzhen de *Jin Ping Mei*]. *阴山学刊* [Revista académica de Yinshan], 25/1, p. 47-52.

- Dong, Shaoke 董绍克 & Yan Junjie 阎俊杰. (1996). *汉语知识词典* [Diccionario del conocimiento del chino]. Beijing: 警官教育出版社 [Prensa de la formación de los agentes de policía].
- Dong, Xingjie 董兴杰 & Zhang Weida 张伟达. (12 de diciembre de 2018). 一个人的“金学”史记——王汝梅先生访谈录 [Una historia personal de Estudio de Jin. Entrevista con el Sr. Wang Rumei]. *中华读书报* [Noticias de lectura de China].
- Duan, Zhiling 段志灵 & Relinque Eleta. (2013). Apéndice. Entrevista a Doña Alicia Relinque, realizada por correo electrónico. En *熟语中译西翻译分析: 以《金瓶梅》为例* [Análisis de la traducción de las expresiones idiomáticas del chino al español. El caso particular de Jin Ping Mei] (TFM). Xi'an: Universidad de Estudios Internacionales de Xi'an.
- Ehninger, Douglas. (1972). *Contemporary Rhetoric: A reader's Coursebook*. Londres: Scott, Foresman and Company.
- El Consejo de Estado. La República Popular China 中央政府门户网站. (24 de agosto de 2009). *共和国的足迹——1966年：“文化大革命”十年内乱开始* [Huellas de la República - 1966: el inicio de los diez años de disturbios civiles de la “Revolución Cultural”]. Recuperado de http://www.gov.cn/guoqing/2009-08/24/content_2752407.htm [Consulta: 19/10/2021].
- El erudito de las carcajadas 兰陵笑笑生. (1963). *金瓶梅词话* [Jin Ping Mei cihua]. Tokio: Daian kabushikigaisya.
- El erudito de las carcajadas 兰陵笑笑生.(2008). *金瓶梅词话* [Jin Ping Mei cihua]. [Anotado por Tao, Muning 陶慕宁]. Beijing: 人民文学出版社 [Editorial de Literatura Popular].
- El Erudito de las Carcajadas. (2010) . *Jin Ping Mei en verso y en prosa*, (vol. 1) [trad. por Alicia Relinque Eleta]. Gerona: Atalanta.
- El Erudito de las Carcajadas. (2011). *Jin Ping Mei en verso y en prosa* (vol. 2) [trad. por Alicia Relinque Eleta]. Gerona: Atalanta.
- El Pueblo en Línea. (15 de octubre de 2019). *El especial vínculo entre una académica española y la literatura china*. Recuperado de

- <http://spanish.peopledaily.com.cn/n3/2019/1015/c31614-9622969.html> [Consulta: 24/03/2023].
- Epstein, B. J. (2017). Eradicalization. Eradicating the queer in children's literature. En B.J. Epstein & Robert Gillett (eds), *Queer in Translation*. Nueva York: Routledge, p. 118-128.
- Fang, Huawen 方华文. (2005). *20 世纪中国翻译史 [Historia de la Traducción china en el siglo XX]*. Xi'an: 西北大学出版社 [Prensa de la Universidad del Noroeste].
- Fang, Yuan 房媛. (2009). *性爱描写在新时期小说中的复归与深化 [El retorno y la profundización de la descripción sexual en las novelas de nueva época]*. Zhengzhou: Universidad de Zhengzhou.
- Fang, Yuhua 房宇华. 回顾与展望：1980-2018 年间中国《金瓶梅》翻译研究述评 [Retrospectiva y perspectiva: una revisión de los estudios chinos sobre la traducción del *Jin Ping Mei* durante 1980-2018]. En *厦门大学外文学院第十二届研究生学术研讨会、第二届外国语言文学博士论坛论文集 [Actas del Duodécimo Simposio de Postgrado y del Segundo Foro de Doctorado en Lenguas y Literaturas Extranjeras, de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Xiamen]*, p. 121-138.
- Farman, Mike. (2005). Flirting with the Explicit: Euphemism and Eroticism in the Chinese Lyric. *Translation Review*, 70/1, p. 24-32.
- Feng Yuanyuan 冯媛媛. (2020). 《金瓶梅》对《西厢记》的“戏仿” [Parodia de la *Historia del ala oeste en Jin Ping Mei*]. *文艺理论研究 [Estudios teóricos sobre literatura y arte]*, 40/3, p. 117-123.
- Feng, Quangong 冯全功 & Zhao, Rui 赵瑞. (2020). 《金瓶梅》中的隐喻型性话语及其翻译研究——以芮效卫的英译本为例 [Estudio sobre las expresiones metafóricas relacionadas con la sexualidad en *Jin Ping Mei* y sus Traducciones al inglés: Ejemplificado por la traducción al inglés de David Roy]. *燕山大学学报 (哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Yanshan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]*, 21/5, p. 17-23.
- Feng, Quangong 冯全功. (2012a). *翻译修辞学论纲 [Esquema del Estudio de la*

- retórica en la traducción]. *外语教学 [Enseñanza de lenguas extranjeras]*, 33/5, p. 100-103.
- Feng, Quangong 冯全功. (2012b). *广义修辞学视域下的《红楼梦》英译研究 [Estudio sobre la traducción al inglés de Hong Lou Meng desde la perspectiva de la Retórica en sentido amplio]* (tesis doctoral). Nanjing: Universidad de Nankai.
- Feng, Quangong 冯全功. (2016). *翻译修辞学：多维研究与系统构建 [Estudio multidimensional y construcción sistemática del Estudio de la retórica en la traducción]*. *语言教育 [Educación lingüística]*, 4/3, p. 61-67.
- Feng, Quangong 冯全功. (2018). *中国古典诗词中的双关语及其英译研究 [Sobre el doble sentido en los poemas chinos clásicos y su traducción al inglés]*. *中国文化研究 [Investigación sobre la cultura china]*, 冬之卷 [Tomo de invierno], p. 148-158.
- Feng, Quangong 冯全功. (2021a). *修辞认知的移植与拓展：从修辞学到翻译学 [El trasplante de la cognición retórica de la Retórica a los Estudios de traducción]*. *外文研究 [Estudios de lenguas extranjeras]*, 9/2, p. 74-79.
- Feng, Quangong 冯全功. (2021b). *翻译修辞学的纵深发展路线：从个体探索到集体介入 [Líneas longitudinales de desarrollo en el Estudio de la retórica en la traducción: de la exploración individual a la intervención colectiva]*. *东方翻译 [Revista oriental de traducción]*, 2, p. 20-25.
- Fernández Rodríguez, M. & Navarro Romero, R. (2018). *Hacia una Retórica cultural del humor, Actio nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Monográfico 2*, p. 188-210.
- Fernández Rodríguez, M. (2019). *Transcreación: Retórica cultural y traducción publicitaria. Castilla. Estudios de Literatura*, 10, p. 223-250.
- Fernández, Viviana H. (2018). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de

- <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-practico-de-figuras-retoricas-y-terminos-afines-924724/> [Consulta: 09/11/2022].
- Fosmire, Michael. (2013). *La retórica como herramienta analítica* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- France, Peter. (2005). The Rhetoric of Translation. *The Modern Language Review*, 100, p. 255-268.
- Franco, Javier. (2016). Tema 9- Renacimiento: Siglo XVI (materiales didácticos). *Teoría e Historia de la Traducción*. Universidad de Alicante. Recuperado de <https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-alicante/teoria-e-historia-de-la-traduccion/t9-el-renacimiento-s-xvi/9139430> [Consulta: 24/05/2022].
- Frau, Juan. (2004). La rima en el verso español: tendencias actuales. *Rhythmica*, II, 2, p. 109-136.
- Fu, Lei 傅雷. (2009a). 高老头重译本序 [Prefacio a la retraducción de *Papá Goriot*]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Fu, Lei 傅雷. (2009b). 致林以亮论翻译书 [A Lin Yiliang. Sobre la traducción de libros]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 623-624.
- Fu, Sinian 傅斯年. (1919). 怎样做白话文 [Cómo hacer el texto vernáculo], *新潮* [Nueva ola], 1/2.
- Furlan, Mauri. (2002). *La Retórica de la Traducción en el Renacimiento. Elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gallego Benot, J. (2020). El diálogo “De Doctrina Christiana” de Juan de Valdés. Retórica cultural, discurso y literatura, de Jorge Orlando Gallor Guarín. *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, p. VIII-XII.
- Gao, Chaqing 高查清. (2015). 林纾的合作翻译模式反思 [Reflexión sobre el

- modo de traducción colaborativa de Lin Shu]. 汉江学术 [Académico de Jianghan], 34/6, p. 96-103.
- Gao, Hongjun 高洪钧. (1989). 《金瓶梅》被禁 [La prohibición de *Jin Ping Mei*]. 明清小说研究 [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing], 3, p. 248.
- Gao, Qun 高群. (2021). 论林纾的文学修辞思想 [Sobre las ideas retóricas literarias de Lin Shu]. 福州大学学报 (哲学社会科学版) [Revista de la Universidad de Fuzhou. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales], 4, p. 89-95.
- Gao, Renxiong 高人雄. (2010a). 试析什译《妙法莲华经》的文学艺术特色 (上) ——繁缛的艺术风格 [Análisis de las características literarias y artísticas de la traducción de *Sad-dharma Puṇḍarīka SūtraSutra* por KumārajīvaShi: el estilo artístico complicado. Parte 1.] 西域研究 [Estudios sobre las regiones occidentales], 2, p. 89-96.
- Gao, Renxiong 高人雄. (2010b). 试析什译《妙法莲华经》的文学艺术特色 (下) ——想像夸饰的奇特风貌 [Análisis de las características literarias y artísticas de la traducción de *Sad-dharma Puṇḍarīka SūtraSutra* por KumārajīvaShi: estilo peculiar de la imaginación y exageración excesiva. Parte 2.] 西域研究 [Estudios sobre las regiones occidentales], 4, p. 115-123.
- Gao, Wanyun 高万云. (2007). 20世纪中国修辞学 (下卷) [Retórica china del siglo XX. Vol. 2]. Beijing: 中国人民大学出版社 [Prensa de la Universidad Renmin de China].
- Gao, Wanyun 高万云. (2018). 严复的翻译修辞思想 [La teoría retórica de Yan Fu en la traducción]. 贵州工程应用技术学院学报 [Revista académica de la Universidad de Ciencias de la Ingeniería de Guizhou], 36/1, p. 6-12.
- García García, Francisco. (2005). Una aproximación a la historia de la Retórica. ICONO 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías, 5, p. 1-28.
- García Jiménez, R., García Luque, F. & Jiménez Carra, N. (2020). Interacciones entre imágenes, textos y sonidos en traducción. TRANS, 24, p. 15-16.
- García-Vega, E., Fernández García, P. & Rico Fernández, R. A. (2005). Género y sexo como variables moduladoras del comportamiento sexual en jóvenes

- universitarios. *Psicothema*, 17 (1), p. 49-56.
- Garrido, Carlos. (1999). Importancia del contexto en la traducción científico-técnica: el caso de los textos alemanes de biología. En Miguel Ángel Vega & Rafael Martín-Gaitero (eds.), *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción: volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, p. 415-422.
- Ghazala, H. (2002). The translator's dilemma with bias. *Babel*, 48/2, p. 147–162.
- Gilman, Chaelotte Perkins. (1911). *The Man-made World: Or, Our Androcentric Culture*. Nueva York: Charlton Company. Recuperado de <https://archive.org/details/manmadeworldoro00gilmgoog/page/n4/mode/2up> [Consulta: 13/04/2013].
- Gómez Alonso, Juan Carlos. (2017). Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, 1, p. 107-115.
- González Delgado, R. (2020). El sexo en los tratados griego de retórica y crítica literaria de época imperial. *ONOMÁZEIN. Revista de lingüística, filología y traducción*, p. 90-102.
- Gu, Pengsen 顾芃森. (2019). 美与消亡——从李瓶儿看《金瓶梅》中的女性世界 [Belleza y muerte: mirada al mundo femenino de *Jin Ping Mei* a partir de Li Ping'er]. *安阳师范学院学报 [Revista académica de la Universidad Normal de Anyang]*, 3, p. 95-97.
- Guan, Xiujuan 关秀娟. (2012). *全译语境作用机制论 [Sobre el mecanismo del contexto de la traducción completa]* (tesis doctoral). Harbin: Universidad de Heilongjiang.
- Guillén, Claudio. (1988). *El primer Siglo de Oro (Estudios sobre géneros y modelos)*. Barcelona: Crítica.
- Guo, Yankun 郭焰坤. (2012). *文化修辞学 [Retórica cultural]*. Beijing: 北京社会科学出版社 [Prensa de Ciencias Sociales de Beijing].

- Hajdu, Péter. (2014). Classical Chinese Novels in Hungarian Translation. *中国比较文学* [Literatura comparada en China], 4, p. 110-119.
- Hatim, B. & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Londres: Longman.
- Hatim, B. & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hatim, B. & Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Nueva York: Routledge.
- Hegel, G. W. (2016). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (trad. Por José Caos). Edición digital: epublibre (EPL).
- Hennecke, A. (2015). Traducción y cultura: reflexiones sobre la dimensión cultural de textos y su importancia para la traducción. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 26, p. 10-119.
- Hernández Guerrero, J. & García Tejera, M. (1994). *Historia breve de la Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Herrick, J. A. (2018). *The history and theory of rhetoric: An introduction* (6 ed.). Nueva York: Routledge.
- Historia de Primavera y Otoño 历史春秋 [fichero en línea]. Recuperado de <http://guoxue.lishichunqiu.com/>.
- Holmes, James S. (2006). Introducción de *La manière de bien traduire d'une langue en aultre. Modern Poetry in Translation*, 41-2 (Marzo 1981), 53-6. En Weissbort, Daniel & Eysteinsson, Astradur (eds.), *Translation: Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Hu, Dalei 胡大雷. (2019). “比兴”与文体学 [Bixing y la Estilística]. *中山大学学报 (社会科学版)* [Revista académica de la Universidad Sun Yat-Sen. Edición de Ciencias Sociales], 59/3, p. 1-7.
- Hu, Jianci 胡建次. (2013). 中国传统词学中词曲之辨的承衍 [La herencia del discernimiento de la poesía *ci* y la *qu* en el lirismo tradicional chino]. *社会科学辑刊* [Revista de ciencias sociales], 4, p. 169-173.
- Hu, Sang 胡桑. (2021). *金瓶梅感官叙事英译研究* [Estudio de la traducción al inglés de narraciones sensoriales de Jin Ping Mei] (tesis doctoral). Shanghái:

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái.

- Hu, Weiwei 胡卫伟. (2019). 明末清初传教士科学翻译之社会学考察——布迪厄“场域”视角. [Examen sociológico de la traducción científica realizada por los misioneros a finales de la dinastía Ming y principios de la Qing desde la perspectiva de “campo” de Bourdieu]. *上海翻译 [Revista de traductores de Shanghái]*, 1, p. 44-50.
- Hu, Xizhi 胡习之. (2011). 修辞的目的和修辞的核心原则 [El propósito de la retórica y su principio núcleo]. *浙江社会科学 [Ciencias sociales de Zhejiang]*, 2, p. 104-109.
- Hu, Yannan 胡衍南. (2019). 《金瓶梅词话》与明朝万历年间艳情小说性描写比较研究 [Un estudio comparativo de la descripción sexual entre en *Jin Ping Mei Cihua* y las novelas eróticas en el período Wanli de la dinastía Ming], en Yang, Xiaolan 杨晓安 (ed.), *东亚汉学研究 [Estudios de sinología de Asia oriental]*, 9, p. 55-64.
- Hua, Xianfa 华先发 & Hua, Manyuan 华满元. (2014). Una interpretación poética china del “debate entre *Wen* y *Zhi*” en la traducción de las escrituras budistas [佛经翻译中“文质之争”的中国诗学阐释]. *湖北大学学报 (哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Hubei. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]*, 41/5, p. 138-142.
- Huang, Lin 黄霖, Hidetaka Otsuka & Suzuki Yohichi (2006). 中国与日本: 《金瓶梅》研究三人谈 [China y Japón: debates entre tres personas sobre el estudio de *Jin Ping Mei*]. *文艺研究 [Estudios de literatura y arte]*, 6, p. 86-99.
- Huang, Lin 黄霖. (1991). *金瓶梅大辞典 [El diccionario de Jin Ping Mei]*. Chengdu: 巴蜀书社 [Editorial Bashu].
- Huang, Yonglin 黄永林. (2008). 《金瓶梅》与《查泰来夫人的情人》性描写比较 [Comparación de las descripciones sexuales de *Jin Ping Mei* y de *Lady Chatterley's Lover*]. *外国文学研究 [Estudios de literatura extranjera]*, 30/3, p. 150-157.
- Huang, Youyi 黄有义 & Huang, Changqi 黄长奇. (2021). 党领导下的新中国对外

- 翻译出版事业发展回顾——以中国外文局为例 [Revisión del desarrollo de la traducción y la publicación exteriores en la nueva China bajo la dirección del Partido: se toma La Oficina de Lenguas Extranjeras de China como ejemplo]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 3, p. 28-35.
- Hurtado Albir, Amparo. (2011). *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (5.ª edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Instituto Lingüístico de Ciencias Sociales de China 中国社会科学语言研究所. (2020). *新华字典* [Diccionario Xinhua] (12.ª edición). Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Jakobson, Roman. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (ed.), *On translation*. Cambridge: Prensa de la Universidad de Harvard, p. 232-239.
- Jeffrey, Weeks. (2012). *Sex, Politics and Society. The Regulation of Sexuality Since 1800* (3 ed.). Londres y Nueva York: Routledge.
- Jia, Yinglun 贾英伦. (2015). *文学翻译修辞研究* [Estudios retóricos de la traducción literaria]. Beijing: 科学出版社 [Prensa de Ciencias].
- Jin, Shupeng 靳树鹏. (2016). 六十年未读《金瓶梅》 [Sin leer *Jin Ping Mei* durante 60 años]. *书屋* [Casa de libro], 6, p. 43-46.
- Jin, Zaimin 金宰民. (2015). 《新刻绣像批评金瓶梅》插图研究 [Estudio de las ilustraciones de *Xinke xiuxiang piping Jin Ping Mei*]. *中国文学研究* [Estudios de literatura china], 2, p. 71-88.
- Kennedy, George. (2003). *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (2ª ed.). Recuperado de <https://uncpress.org/book/9780807847695/classical-rhetoric-and-its-christian-and-secular-tradition-from-ancient-to-modern-times/> [Consulta: 06/07/2022].
- Kennedy, George A. (1963). *The Art of Persuasion in Greece*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Kennedy, George A. (1994). *A New History of Classical Rhetoric*. Ewing, NJ: Princeton University Press.
- Kjeldsen, J. E. (2018). *Rhetorical Audience Studies and Reception of Rhetoric:*

- Exploring Audiences Empirically*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kong, Huiyi 孔慧怡. (2005). *重写翻译史 [Reescritura de historia de la traducción]*. Hongkong: 香港中文大学出版社 [Prensa de la Universidad China de Hong Kong].
- Kraus, Jiří, Janeček, Martin & Petra, Key. (2014). *Rhetoric in European Culture and Beyond*. Praga: Universidad Carolina de Praga.
- Kwong, Charles. (2009). Translating Classical Chinese Poetry into Rhymed English: A Linguistic-Aesthetic View. *TTR*, 22/1, p. 189–220.
- Lachat Leal, Cristina. (2003). *Estrategias y problemas de traducción* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Lamas, Marta. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco Nueva Época*, 7 (18).
- Lévy, Carlos. (2012). De la palabra-acción a la palabra-imitación: itinerario retórico de Cicerón. *Revista de Estudios Sociales*, 44, p. 21-27.
- Li, Jianmei 李建梅. (2012). 转译现象与中国翻译文学的现代转型——以《小说月报》(1921-1931)为例 [El fenómeno de la traducción indirecta y la transformación moderna de la literatura china. Estudio de la *Novela mensual* de entre 1921 y 1931]. *外国语言文学 [Estudios de lenguas y literaturas extranjeras]*, 2, p. 112-118.
- Li, Jianzhong 李建中 & Lei, Guanqun 雷冠群. (2011). 明末清初科技翻译与清末民初西学翻译的对比研究 [Estudio comparativo entre la traducción científica y tecnológica de finales de la dinastía Ming y principios de la dinastía Qing y de la traducción occidental de finales de la Qing y principios de la República China]. *长春理工大学学报 [Revista académica de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Changchun]*, 6/7, p. 84-86.
- Li, Jingde 李靖德. (1986). *朱子语类 [Colección de conversaciones del maestro Zhu]*. Beijing: 中华书局 [Editorial Zhonghua].
- Li, Jun 李军, Xie, Guang 谢光 & Liu, Zongkun 刘宗昆. (1993). 论《金瓶梅词话》之医学史料与学术意义 [Sobre los materiales históricos médicos y la

- importancia académica de *Jin Ping Mei Cihua*. *甘肃中医学院学报* [Revista académica de Gansu Colegio de Medicina Tradicional China], 10 (1), p. 59-60.
- Li, Mingfang 李名方. (2005). 关于中国修辞学史的分期 [Sobre la clasificación de la Retórica china por etapas]. *扬州大学学报(人文科学社会版)* [Revista académica de la Universidad de Yangzhou. Edición de Humanidades y Ciencias Sociales], 9/6, p. 53-57.
- Li, Shijin 李士金. (2004). 朱熹论“修辞立其诚”的深刻意蕴 [El profundo sentido de “Xiu ci li qi cheng” expuesto por Zhu Xi]. *修辞学习* [Estudios de retórica], 2, p. 59-60.
- Li, Suo 李索 & Jing, Hong 荆宏. (2018). 《周易》修辞观述论 [Sobre las perspectivas de la retórica concebidas en *Zhouyi*]. *周易研究* [Estudios de *Zhouyi*], 3, p. 89-96.
- Li, Yashu 李亚舒 & Li, Nanqiu 黎难秋. (2000). *中国科学翻译史* [Historia de la traducción científica en China]. Changsha: 湖南教育出版社 [Editorial de Educación de Hunan].
- Li, Yinhe 李银河. (2014). *性学入门* [Conocimientos elementales de sexología]. Shanghai: 上海社会科学院出版社 [Editorial de la Academia de Ciencias Sociales de Shanghai].
- Li, Yinhe 李银河. (2009). 性、性别与社会建构论 [Sexualidad, género y construccionismo social] (Prólogo). En *性别麻烦: 女性主义与身份的颠覆* [Problemas de género: feminismo y subversión de identidad] [trad. por Song Sufeng]. Shanghai: 上海三联书店 [Librería Sanlian de Shanghai].
- Li, Zhen 李震. (2020). “非翻译家”林纾与“林译小说”讹误再解读——从《爱国二童子传》插图翻译说起 [Reinterpretación de los errores de traducción de Lin Shu en las novelas traducidas desde la perspectiva de un “no traductor”: sobre la traducción de las ilustraciones de *Le Tour de La France Oar Deux Enfants*]. *外语与外语教学* [Lenguas extranjeras y su enseñanza], 5, p. 118-126.
- Li, Zhen 李震. (2020). “非翻译家”林纾与“林译小说”讹误再解读——从《爱国二童子传》插图翻译说起. [“No traductor” Lin Shu y reinterpretación de los errores de traducción de Lin Shu en las novelas traducidas: de la traducción de

- las ilustraciones *Le Tour de La France Par Deux Enfants*]. *外语与外语教学* [*Las lenguas extranjeras y su enseñanza*], 5, p. 118-126.
- Liang, Qichao 梁启超. (2009). 翻译文学与佛典 [Traducción de literatura y obras budistas]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [*Colección de tratados de traducción*]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 95-110.
- Liang, Wayne Wen-chun. (2017). Translating Chinese erotic literature: a case study of the English translations of *Jin Ping Mei*. *SPECTRUM: NCUE Studies in Language, Literature, Translation*, 15/1, p. 1-20.
- Liang, Wei 梁伟. (2005). 《红楼梦》中某些修辞格的维译——兼谈可译性和不可译性 [La traducción al uygur de algunos recursos retóricos en *Hong Lou Meng*]. *语言与翻译(汉文)* [*Lenguaje y traducción. Chino*], 4, p. 59-62.
- Liang, Xinyu 梁欣芸. (2003). 从《金瓶梅》命名看庞春梅——由百回叙事探讨之 [Estudio de Pang Chunmei desde el título *Jin Ping Mei*. Análisis desde las descripciones narrativas en los cien capítulos]. En *兴大中文研究生论文集* [*Colección de tesis de posgrados de la Facultad de Literatura China en la Universidad Nacional Chung Hsing*], vol 8, p. 67-79.
- Lin, Chuncheng 林春城. (2019). 韩中文学翻译和文化翻译的政治学 [Traducción literaria entre Corea Sur y China y la política de la traducción cultural]. *汉学研究通讯* [*Boletín de investigación sinológica*], 38/1, p. 1-9.
- Lin, Jia 林笳. (1999). 库恩和中国古典小说——兼谈文学的创造性背叛 [Kuhn y la novela clásica china. Sobre la traición creativa de la literatura]. *学术研究* [*Investigación académica*], 5, p. 84-90.
- Lin, Xiangmei 林祥楣. (1991). *现代汉语* [*Chino moderno*]. Beijing: 语文出版社 [Editorial de lengua y literatura chinas].
- Lin, Yutang 林语堂. (2009). 论翻译 [Habla de la traducción]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [*Colección de tratados de traducción*]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 491-507.
- Liu, Chongde 刘重德. (2009). 试论翻译的原则 [Habla de los principios de la

- traducción]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), 翻译论集 [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 909-921.
- Liu, Dalin 刘达临 (1993). 中国古代性文化 [Cultura sexual de la antigüedad de China]. Yinchuan: 宁夏人民出版社 [Editorial popular de Ningxia].
- Liu, Fang 刘芳. (2018). 反思中国佛经译论史之“文质之争”——以“文”派支谦为例 [Reflexión del debate entre *Wen* y *Zhi* en la historia de la traducción de sutra budista en China: con el ejemplo de las interpretaciones de estilo *Wen* de *Zhi* Qian]. 中国翻译 [Revista de traductores de China], 3, p. 28-33.
- Liu, Huo 刘火. (10 de agosto de 2016). 《金瓶梅》：第一部美食百科全书 ——兼论食的等级 [Jin Ping Mei, la primera enciclopedia de gastronomía. Hablar de los niveles de comidas]. 中华读书报 [Noticias de lectura de China].
- Liu, Liyi 刘立壹. (2012). 谈中国的合作翻译 [Sobre la traducción colaborativa de China]. 中国外语 [Lenguas extranjeras en China], 9/7, p. 89-93.
- Liu, Tao 刘涛. (2018). 视觉修辞何为？——视觉议题研究的三种“修辞观” [Función de la retórica visual: tres visiones retóricas de los estudios visuales]. 中国地质大学学报 (社会科学版) [Revista académica de la Universidad China de Geociencias. Edición de Ciencias Sociales], 18/2, p. 155-165.
- Liu, Tingji 刘廷玑. (2012). 在园杂志 [Miscelánea de Zaiyuan], en Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), 金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de Jin Ping Mei]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai].
- Liu, Wenjiao 刘文佼 & Li Shuhua 李树华. (2016). 《金瓶梅》中“西门府庭园”模型之建立（上） [Modelo de jardín de Ximen Qing en Jin Ping Mei. Parte 1]. 华中建筑 [Arquitectura Huazhong], 5, p. 142-147.
- Liu, Wenjiao 刘文佼 & Li Shuhua 李树华. (2016). 《金瓶梅》中“西门府庭园”模型之建立（下） [Modelo de jardín de Ximen Qing en Jin Ping Mei. Parte 2]. 华中建筑 [Arquitectura Huazhong], 6, p. 15-19.
- Liu, Xiaohui 刘晓晖 & Zhu, Yuan 朱源. (2019). 汉语俗语对偶辞格英译的价值建构与国别属性——以汉学家韩南的明清小说翻译为例 [Construcción de valores y proyección de la identidad nacional en la traducción de la figura china

- Dui'ou*: con la interpretación en inglés de la sinóloga Hanan de los dichos populares en las novelas Ming y Qing como ejemplo]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 2, p. 130-138.
- Liu, Xiaojun 刘晓军. (2007). *明代章回小说文体研究* [Estudio sobre el estilo de las novelas *Zhanghui* en la dinastía Ming] (tesis doctoral). Shanghái: Universidad Normal del Este de China.
- Liu, Xiaoyan 刘孝严. (2000). 《金瓶梅》天命鬼魂、轮回报应观念与儒佛道思想 [El transmigración y el pensamiento confuciano, budista y daoísta en *Jin Ping Mei*]. *东北师大学报(哲学社会科学版)* [Revista académica de la Universidad Normal del Noreste. Edición de Humanidades y Ciencias Sociales], 6, p. 69-74.
- Liu, Xinwu 刘心武. (2016). *刘心武揭秘《金瓶梅》* [Liu Xinwu revela el secreto de *Jin Ping Mei*]. Wuhan: 长江文艺出版社 [Editorial de Arte y Literatura de Changjiang].
- Liu, Yameng 刘亚猛. (2014). 修辞是翻译思想的观念母体 [La retórica es la matriz conceptual del pensamiento traductor]. *当代修辞学* [Retórica contemporánea], 3, p. 1-7.
- Liu, Yameng 刘亚猛. (2018). *西方修辞学史* [Historia de la retórica occidental]. Beijing: 外语教学与研究出版社 [Prensa de Enseñanza e Investigación de Lenguas Extranjeras].
- Liu, Ziyun 刘紫云. (2015). 论《金瓶梅词话》的民间信仰基础及其文学再现——以“万回老祖”为例 [Las fuentes populares y su representación literaria del *Wanhui budista* en *Jin Ping Mei*]. *云南大学学报(社会科学版)* [Revista académica de la Universidad de Yunnan. Edición de Ciencias Sociales], 1, p. 96-101.
- López Carrillo, R., Martínez Dengra, E., & Ginés Agular, P. S. (1995) Étienne Dolet y los cinco principios de la traducción. En *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*. Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE), p. 123-130.
- López Eire, A. (2002). *Retóricas y Poéticas griegas*. Madrid: Síntesis.

- López García, L. F. & Castaño, Félix, F. (2010). Pensamiento chino y filosofía occidental. Aproximaciones conceptuales. En Ginés Agular, P. S. (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. Granada: Universidad de Granada, p. 677-687.
- López Gay, Patricia López. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- López Lucendo, C.M. (2015). *Aproximación a la doctrina y la terminología retórica de las figuras de dicción en la tradadística latina tardía* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Lu, Jingsheng. (2008). Distancia interlingüística: partida de reflexiones metodológicas del español. *México y la Cuenca del Pacífico*, 32, p. 45–56.
- Lu, Xun 鲁迅. (2005). *中国小说史略* [Una breve historia de la ficción china]. Shanghái: 上海文化出版社 [Editorial de Cultura de Shanghái].
- Lu, Xun 鲁迅. (2009). 鲁迅的回信 [Respuesta de Lu Xun]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 344-349.
- Lu, Xun 鲁迅. (s.f.). 第十九篇明之人情小说（上） [Capítulo 19, Novela mundana de la dinastía Ming. Parte 1]. *北京鲁迅博物馆（北京新文化纪念馆）* [Museo Luxun de Beijing y Conmemoración del Movimiento de la Nueva Cultura de Beijing]. Recuperado de <http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/content.php?id=2359> [Consulta: 18/02/2021].
- Luo, Junjie. (2013). Translation and English-language criticism of Chinese literature. *Translation Quarterly*, 70, p. 1-23.
- Luo, Junjie. (2014). Translating *Jin Ping Mei*: A preliminary comparison of the *Golden Lotus* and the *Plum in the Golden Vase*. *Perspectives: Studies in Translatology*, 22/1, p. 56-74.

- Luo, Lie 罗列. (2014). 论 20 世纪初中国女性译者的间接翻译及自觉意识 [Sobre la traducción indirecta y la autoconciencia de las traductoras en la China de principios del siglo XX]. *外语教学理论与实践 [Teoría y práctica del aprendizaje de lenguas extranjeras]*, 3, p. 71-76.
- Luo, Xinzhang 罗新璋. (2009). 我国自成体系的翻译理论 [Sistema de teoría de la traducción en China]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集 [Colección de tratados de traducción]*. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 1-20.
- Luo, Yuan 罗渊. (2006). *中国修辞学研究转型论纲 [Compendio de los cambios de investigación en la Retórica china]* (tesis doctoral). Fuzhou: Universidad Normal de Fujian.
- Lv, Shuxiang 吕叔湘. (2010). 重印《马氏文通》序 [Prefacio de la reimpresión de *Ma Shi Wen Tong*]. En *马氏文通 [Ma Shi Wen Tong]*. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Ma, Guangzhi 马广志. (2005). 毛泽东四评金瓶梅 [Los cuatro comentarios de Mao Zedong sobre *Jin Ping Mei*]. *党史文苑 [Historia del partido y mundo literario]*, 3, p. 52.
- Ma, Lei 马磊. (2020). *中国现代修辞教学发展研究 [Investigación sobre el desarrollo de enseñanza de Retórica moderna en China]* (tesis doctoral). Yangzhou: Universidad de Yangzhou.
- Ma, Yongsheng 马永胜 & Yao, Liyun 姚力芸. (1994). 《金瓶梅词话》方言新证 [Pruebas nuevas de dialecto de *Jin Ping Mei cihua*]. *山西大学学报(社会哲学科学版) [Revista académica de la Universidad de Shanxi. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]*, 4, p. 59-65.
- Ma, Zuyi 马祖毅. (2006). *中国翻译通史 (古代部分) [Historia general de la Traducción china. Parte de la antigüedad]*. Wuhan: 湖北教育出版社 [Prensa de Educación de Hubei].
- Malinowski, B. (1923). The Problem of Meaning in Primitive Languages. En Ogden & Richards (eds.), *The Meaning of Meaning*. Londres: K. Paul, Trend, Trubner, p. 296-336.

- Manel Ollé. (2011). Algo más que un clásico del erotismo. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 177, p. 6-7.
- Mao, Fasheng 毛发生. (2002). 论不可译性 [Sobre la intraducibilidad]. *山东师大外国语学院学报* [Revista académica de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Normal de Shandong], 2, p. 19-21.
- Mao, Xuanguo 毛宣国. (2010). 钱钟书以“修辞”为本的文学观 [La visión retórica de la literatura de Qian Zhongshu]. *东方丛刊* [Un estudio multidimensional del orientalismo], 3, p. 97-114.
- Marcuello, A. C. (1999). Sexo, género, identidad sexual y sus patologías. *Cuadernos de Bioética*, 3^a, p. 459-477.
- Martín Cerezo, Iván. (2017). La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare. *Actio nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, p. 114-136.
- Martín Jiménez, Alfonso. (2014). La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión. *Réctor*, 4/1, p. 56-83.
- Martín Jiménez, Alfonso. (2019). *Compendio de Retórica*. Valladolid: Edición del autor.
- Martínez Ezquerro, A. (2017). De la “retórica y poética” a la “literatura”: contexto educativo, disciplinas y manuales en el siglo XIX. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 35, p. 185-203.
- Martínez Fernández, Iker. (2020). La imitatio en el *De Officiis* de Cicerón: un modelo de ciudadano para el hombre invisible. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37/1, p. 1-11.
- Martínez, A (2017). Género y sexualidad: Perspectiva de Judith Butler bajo el umbral de la identificación. En Martínez, Ariel, Femenías, María Luisa, Casale, Rolando (eds.), *Judith Butler fuera de sí: Espectros, diálogos y referentes polémicos*. Rosario: Prohistoria, p. 65-83.
- Mascaró, Roberto. (2012, 17 al 20 de abril). *Traducir Tranströmer, un largo viaje*. Conferencia dictada en el Homenaje a Tomas Tranströmer por iniciativa de la Cátedra Vargas Llosa. Recuperado de

<https://www.laotrarevista.com/2012/05/tomas-transtromer-roberto-mascaro/>

[consulta: 24/06/2022].

Méndez Aguirre, V. (2015). *Retórica y dialéctica en Platón: ¿Déficits o superávits?*

Actas del Séptimo Coloquio Internacional Centro de Estudios Helénicos.

Michel Foucault. (2003). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. [trad. por Martí Soler]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, S.A.

Miranda Márquez, Gonzalo. (2014). Distancia lingüística, a nivel fonético-fonológico, entre las lenguas china y española. *Philologia Hispalensis*, 28, p. 51-68.

Molina Martínez, Lucía & Hurtado Albir, Amparo. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, 47 (4), p. 498-512.

Molina Martínez, Lucía. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Monzón Laurencio, Luis. (2014). La retórica, otra ciencia de la educación. *La Colmena*, 81, p. 29-40.

Moreno Hernández, Carlos. (2010). *Retórica y traducción*. Madrid: Arco Libros.

Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de Retórica* (trad. por José Vega). Madrid: Cátedra.

Motsch, Monika. (1984). Reseña del libro *Dr. Franz Kuhn (1884-1961). Lebensbeschreibung und Bibliographie seiner Werke*, de H. Kuhn, M. Gimm, & H. Franke. *Monumenta Serica*, 36, p. 672–677.

Moya, Teresa. (30 de septiembre de 2014). *Entrevista a Alicia Relinque Eleta en el Día del Traductor*. Chinalati. Recuperado de <https://chinalati.com/profiles/blogs/entrevista-a-alicia-relinque-eleta-en-el-dia-de-l-traductor> [Consulta: 24/03/2023].

Murphy, J. (1989). *Sinopsis histórica de la Retórica clásica*. Madrid: Gredos.

Murphy, James J. & Thaiss, Christopher. (2020). *A short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to the Modern United States* (4.ª edición). Nueva York: Routledge.

Natanson, Maurice. (1971). The Limits of Rhetoric. En Richard L. Johannesen (ed.),

- Contemporary Theories of Rhetoric Selected Reading*. Nueva York: Harper & Row Publishers, p. 371-380.
- Navas Ocañas, María Isabel. (2006). La retórica en España: una aproximación desde la teoría literaria. *Estudios humanísticos. Filología*, 28, p. 119-142.
- Newmark, Peter. (1993). *Paragraphs on Translation*. Clevedon, Filadelfia, Adelaida: Multilingual Matters.
- Newmark, Peter. (2010). *Manual de traducción*. (6.^a edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nida, E. A. & Taber, C. R. (1985). *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill.
- Nida, E. A. (2003). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating* (2.^a edición). Leiden & Boston: Brill.
- Nie, Yan 聂焱. “文革” 言语对修辞 “四个世界”的负偏离 [Desviación negativa de la retórica de "los cuatro mundos" dada por las expresiones en la Revolución Cultural]. *西北第二民族学院学报 [Revista académica de la Segunda Universidad del Noroeste para Nacionalidades]*, 1, p. 77-80.
- Ning, Zongyi 宁宗一. (2008). 前言 [Introducción]. En *金瓶梅词话 (上) [Jin Ping Mei cihua. Parte I]*. Beijing: 人民文学出版社 [Editorial de Literatura Popular], p. 1-8.
- Noia, Camiño. (2004). El ámbito de la cultura gallega. En Lafarga, Francisco & Pegenante, Luis (eds), *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, p. 721-790.
- Nord, Christiane. (1988). Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos. *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense de Madrid.
- Nord, Christiane. (2007). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.
- Nues Campillo. (1976). Los Sofistas. En Fernando Montero (ed.), *Sócrates y los*

- sofistas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Oana-Alis, Zaharia. (2014). “*De interpretatione recta...*”. Early Modern Theories of Translation. *American British and Canadian Studies*, 23 (1), p. 5-24.
- Oficina de Redacción del Diccionario del Instituto de Lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. (2016). *现代汉语词典 [Diccionario chino moderno]* (7.^a edición). Beijing: 商务出版社[Ediciones Comercio].
- Ogea Pozo, M. del M., & Hidalgo Bujalance, L. (2022). La traducción del argot sexual en series juveniles: el doblaje de Sex Education. *SERIARTE. Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 1, p. 90-114.
- Olid-Pena, Estefanía. (2012). *The Art of Future Discourse: Rhetoric, Translation and an Interdisciplinary Pedagogy for Transglobal Literacy* (tesis doctoral). Georgia: Universidad Estatal de Georgia.
- Oliver Marcuello, María. (1995). Retórica y traducción. En Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler (eds.), *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*. Editorial PPU, p. 23-26.
- Olivová, Lucie & Vicher, Ondřej. (2022). On Translating *Jin Ping Mei* into Czech. En Qi, Lintao & Tobias, Shani (eds), *Encountering China's Past. New Frontiers in Translation Studies*. Singapur: Springer, p. 207-232.
- Organización Mundial de la Salud. (2006). *La salud sexual y su relación con la salud reproductiva: un enfoque operativo* [en línea]. Recuperado de <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/274656/9789243512884-spa.pdf> [Consulta: 27/01/2021].
- Organización Mundial de la Salud. (2014). *What do we mean by “sex” and “gender”?* [en línea]. Recuperado de <https://www.legal-tools.org/doc/a33dc3/pdf/> [Consulta: 27/01/2021].
- Pachón Soto, Damián. (2017). *Francis Bacon: De la reforma del saber al “imperio humano sobre el universo”*. Una lectura a partir del concepto de Forma (tesis doctoral). Bogotá: Universidad Santo Tomás.

- Pan, Suiming 潘绥铭 & Huang, Yingying 黄盈盈. (2013). *性之变: 21 世纪中国人的性生活* [*Cambio de sexualidad: la vida sexual de los chinos en el siglo XXI*]. Beijing: 中国人民大学出版社 [Prensa de la Universidad Renmin de China]. Recuperado de <https://weread.qq.com/web/reader/7a332ad05e0b997a32d83e1> [Consulta: 31/01/2021].
- Pegenaute Rodríguez, Luis. (1996). Alexander Fraser Tytler y su *Ensayo sobre los principios de la traducción*: la corriente normativo-prescriptiva en la traductología. *Hieronymus Complutensis*, 3, p. 23-33.
- Peng, Jia 彭佳 & He, Chaoyan 何超彦. (2021). 试论建立视觉修辞诗学之可能: 以符号学为进路 [Habla de la posibilidad para establecer la Retórica poética visual desde los enfoques de la Semiótica]. *视觉传播研究* [*Estudios de comunicación visual*], 00, p. 104-112.
- Peng, Liyuan 彭利元. (2015). *论语境话的翻译* [*Sobre la traducción de la contextualización*] (tesis doctoral). Changsha: Universidad Normal de Hunan.
- Peng, Yitong 彭依彤. (2013). 《金瓶梅》与“禁” [*Jin Ping Mei y su prohibición*]. *才智* [*Inteligencia*], 12, p. 275-276.
- Perelman, C.H. & Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica* [trad. por Sevilla Muñoz, Julia]. Madrid: Editorial Gredos.
- Pérez Galicia, G. (2012). *Retórica y Paideia en el helenismo de la antigüedad tardía: las cartas de libanio* (tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Martínez, Javier. (1997). *Imitación y traducción en la Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*. Actes del II Congrès Internacional sobre Traducció, UAB, 631-643.
- Pilas, J., & Peralta, L. (2019). Educación Sexual Integral. Implementación, tensiones y desafíos. *Plurentes. Artes y Letras*, 10. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/8664> [Consulta: 28/01/2021].
- Pizarro Pedraza, A. (2014). *Tabú y eufemismo en la ciudad de Madrid. Estudio sociolingüístico-cognitivo de los conceptos sexuales* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pozuelo Yvancos. (1988). Retórica general y Neorretórica. En Pozuelo Yvancos (ed.),

- Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus, p. 181-211.
- Pujante, David. (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Editorial Castalia.
- Puleo, Alicia. H. (1994). Sujeto, sexo y género en la polémica modernidad-postmodernidad. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 31, p.111-121.
- Qi, Lintao & Tobias, Shani. (2022). Japanese Translations of *Jin Ping Mei*: Chinese Sexuality in the Sociocultural Context of Japan. En Qi, Lintao & Tobias, Shani (eds), *Encountering China's Past. New Frontiers in Translation Studies*. Singapur: Springer, p. 125-144 .
- Qi, Lintao 齐林涛. (2013). 衣带渐宽,壮心不已——芮效卫与《金瓶梅》 [Edad aún avanzada, ambición nunca disminuida. David Roy y *Jin Ping Mei*]. *东方翻译 [Revista oriental de traducción]*, 01, p. 59-62.
- Qi, Lintao 齐林涛. (2020). 原作之死: 《金瓶梅》英译的去经典化研究 [La muerte del texto fuente: descanonización en la traducción al inglés de *Jin Ping Mei*]. *燕山大学学报 (哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Yanshan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]*, 21/3, 39-48.
- Qi, Lintao. (2014). Researcher as translator: David Roy and his English retranslation of *Jin Ping Mei*. *mTm: A Translation Journal*, 6, p. 39-51.
- Qi, Lintao. (2016). Agents of Latin - An archival research on Clement Egerton's English translation *The Golden Lotus*. *Target: International Journal of Translation Studies*, 28/1, p. 39-57.
- Qi, Lintao. (2018). *Jin Ping Mei English translations: Texts, paratexts and contexts*. Oxon & Nueva York: Routledge.
- Qi, Lintao. (2021). Translating sexuality in the context of Anglo-American censorship: The case of *Jin Ping Mei*. *Translation and Interpreting Studies*, 16/3, p. 416-433.
- Qian, Liqun 钱理群. (2003). 五四新文化运动与中小学国文教育改革 [Movimiento por la Nueva Cultura, Movimiento de Cuatro de Mayo y la reforma de la enseñanza del idioma chino en las escuelas primarias y secundarias]. *中国现代文学研究 [Estudios de literatura china moderna]*, 3, p. 37-62.

- Qian, Zhongshu 钱钟书. (1997). 论不隔 [Habla de ninguna segregación]. En 钱钟书散文 [Prosas de Qian Zhongshu]. Hangzhou: 浙江文艺出版社 [Editorial de Literatura y Arte de Zhejiang].
- Qian, Zhongshu 钱钟书. (2009a). 林纾的翻译 [La traducción de Lin Shu]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), 翻译论集 [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 774-805.
- Qian, Zhongshu 钱钟书. (2009b). 译事三难 [Tres dificultades de la traducción]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), 翻译论集 [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 23.
- Qiu, Yue 邱玥 & Yang Wenxiu 杨文秀. (2014). 国内外双关语研究评述 [Revisión de la investigación nacional e internacional sobre el doble sentido]. 外语教育 [Enseñanza de lenguas extranjeras], 00, p. 99-110.
- Qu, Qiubai 瞿秋白 (2009). 鲁迅和瞿秋白关于翻译的通信：瞿秋白的来信 [Correspondencia entre Lu Xun y Qu Qiubai sobre la traducción: Carta de Qu Qiubai]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), 翻译论集 [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 335-343.
- Raynal Goust, Sylvie. (2001). Traducción y poesía medieval francesa. En. Perdu Honeyman & Villoria Prieto (eds.) de *La traducción: puente interdisciplinar. Univerisidad de Almería*. Servicio de Publicaciones Almería, p. 101-113.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [23.^a ed.] (DRAE) [fichero en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es>.
- Reiss, Katherina & Vermeer, Hans J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* [trad. por Celia Martín de León & Sandra García Reina]. Madrid: Akal.
- Relinque Eleta, Alicia. (2010). Introducción. En *Jin Ping Mei en Verso y en Prosa*. Girona: Atalanta, p. 17-52.
- Ren, Fangqiu 任访秋. (1962). 略论金瓶梅中的人物形象及其艺术成就 [Breve introducción de los personajes y los logros artísticos de *Jin Ping Mei*]. 开封师范

- 学院学报 [Revista académica de la Universidad Normal de Kaifeng], 2, p.60-72.
- Rener, Frederick M. (1989). *Interpretation: Language and Translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam: Rodopi.
- Retórica y Poética. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [fichero en línea]. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/.
- Reyes Moreno, M. I. (2003). *La comunicación del portavoz en las comparecencias públicas interpersonales: aspectos pragmáticos y retóricos de su competencia comunicativa* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ricci, Matteo. (2009). 译《几何原本》引 [Prefacio de la traducción de *Elementos de Euclides*]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), 翻译论集 [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 152-153.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Londres: Oxford University Press.
- Robinson, Douglas. (2011). *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (2.ª edición). Nueva York: Routledge.
- Roca-Ferrer, Xavier. (2010a). Introducción. En *Flor de Ciruelo en Vasito de Oro. Jin Ping Mei*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 19-54.
- Roca-Ferrer, Xavier. (2014). Introducción: Murasaki Shikibu y su Genji Monogatari. En *La novela de Genji* (2.ª edición). Barcelona: Ediciones Destino.
- Rodríguez Santos, J. (2019). La Retórica cultural: aportaciones para la formación de profesorado de español como lengua extranjera. *Tonos digitales: Revista de estudios filológicos*, 36, p. 1-20.
- Rong, Liyu 荣立宇. (2017). 中国诗歌中“词”的特质及其翻译问题 [Sobre las características y la traducción de las poesías *ci* de la poesía tradicional china]. *西华大学学报(哲学社会科学版)* [Revista académica de la Universidad de Xihua. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales], 36/3, p. 90-98.
- Roy, David Tod. (1993). Introduction. En *The Plum in the Golden Vase or, Chin P'ing Mei. Volumen one: the cathering* [trad. Por Roy David Tod]. Chichester y Sussex Occidental: Princeton University Press.

- Russell Scott, Jacob Emery, Forrester, S. & Kuzmanović, T. (2017). Rhetoric, Translation and the Rhetoric of Translation. An Introduction. *Poroi*, 13/1, p. 1-12.
- Salvador Núñez. (1997). Introducción, en *Retórica a Herenio*. Madrid: Editorial Gredos.
- Samovar, Larry & Porter, Richard. (1991). *Communication Between Cultures*. Belmont y California: Wadsworth.
- Sánchez-Martín, Cristina. (2017). The Transcoding of “Women’s Empowerment” as “Empoderamiento de la Mujer”: A Postcolonial Translation Theory for Transnational Feminist Rhetorics. *Poroi*, 13/1, p. 1-16.
- Sang, Fengkang 桑逢康. (1996). *现代文学大师品评 [Críticas profesionales de la literatura moderna]*. Beijing: 中央编译出版社 [Prensa Central de Recopilación y Traducción].
- Santaemilia, José. (2008). The translation of sex-related language: the danger(s) of selfcensorship(s). *TTR: etudes sur le texte et ses transformations*, 21/2, p. 221-252.
- Santaemilia, José. (2010). Amor y erotismo en Vargas Llosa y su traducción al inglés. *TRANS. Revista de traductología*, 14, p. 125-141.
- Santaemilia, José. (2014). Sex and translation: On women, men and identities. *Women’s Studies International Forum*, 42, p. 104–110.
- Santaemilia, José. (2017a). Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. En Brian James Baer & Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. Nueva York: Routledge, p. 1-25.
- Santaemilia, José. (2017b). Traducir para la igualdad sexual: hacia una ética activa y responsable. En Santaemilia José (ed.), *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, p. 1-10.
- Santoyo, Julio César. (1987). *Teoría y crítica de la traducción: antología*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Satyendra, Indira. (1993). Metaphors of the Body: The Sexual Economy of the *Chin*

- P'ing Mei tz'u-hua. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 15, p. 85-97.
- Schwartz, Lía. (2015). De la retórica clásica a la neoretórica en un libro de crítica literaria de reciente aparición. *JANUS. Estudios sobre el siglo de oro*, 4, p. 25-36.
- Shen, Hanguang 申涵光. (2006). 荆园小语 [Unas palabras en Jingyuan], en Huang, Lin 黄霖 (ed.), *金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de Jin Ping Mei]*. Beijing: 中华书局 [Editorial Zhonghua], p. 413.
- Shi, Sengyou 释僧祐. (1995). *出三藏记集 [Recopilación de registros relativos al Tripitaka]*. Beijing: 中华书局 [Editorial Zhonghua].
- Shi, Ye 施晔. (2002). 明清的同性恋现象及其在小说中的反映 [La sexualidad homosexual en las dinastías Ming y Qing y sus reflejos en las novelas]. *明清小说研究 [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing]*, 1, p. 61-73.
- Silva Wellausen. S. (2008). Michel Foucault y la historia de la sexualidad. *Revista Laguna*, 23, p. 39-50.
- Silverio Barriga, J. (2013). La sexualidad como producto cultural. Perspectiva histórica y psicosocial. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 12, p. 91-111.
- Song, Chundan 宋春丹. (26 de octubre de 2016). “禁书”《金瓶梅》的脱敏之旅 [El viaje de desensibilización del libro prohibido *Jin Ping Mei*]. *中国新闻周刊 [Noticias semanales de China]*, p. 778.
- Song, Guiyou 宋桂友. (2007). *中国当代小说性爱叙事 [Narración de sexualidad en las novelas contemporáneas chinas]* (Tesis doctoral). Suzhou: Universidad de Suzhou.
- Song, Pingfeng 宋平锋 & Sun, Jijuan 孙吉娟. (2018). 外宣翻译研究综述 (1997—2017) [Revisión del estudio de la traducción publicitaria internacional de entre 1997 y 2017]. *鲁东大学学报 (哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Ludong. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]*, 35/5, p. 51-56.
- Song, Yunna 宋运娜 & Wang, Mingzheng 王明政. (2015). 由张竹坡批注解读《金

- 瓶梅》性描写的实质（一） [Interpretación de la esencia de la descripción sexual en *Jin Ping Mei* según las anotaciones de Zhang Zhupo. Parte 1]. *甘肃高师学报* [Revista académica de los Colegios Normales de Gansu], 6, p. 4-8.
- Song, Yunna 宋运娜 & Wang, Mingzheng 王明政. (2016). 由张竹坡批注解读《金瓶梅》性描写的实质（二） [Interpretación de la esencia de la descripción sexual en *Jin Ping Mei* según las anotaciones de Zhang Zhupo. Parte 2]. *甘肃高师学报* [Revista académica de los Colegios Normales de Gansu], 11, p. 1-3.
- Stanley, John, O’Keeffe, Brian, Stolze Radegundis & Cercel, Larisa (eds.). (2018). *Philosophy and Practice in Translational Hermeneutics*. Bucarest: ZETA Books.
- Steiner, Goerge. (1998). *After Babel: Aspects of language and translation* (3^a ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Stolze, Radegundis. (2018). Phenomenology and Rhetoric in Hermeneutic Translation. *Crossroads. A journal of English Studies*, p. 32-52.
- Sun, Changwu 孙昌武. (2000). 关于佛典翻译文学的研究 [Estudio literario de las traducciones de los textos budistas]. *文学评论* [Reseña literaria], 5, p. 12-22.
- Sun, Chuanzhao 孙传钊. (1983). 台湾学者黄庆萱《修辞学》评介 [Reseña de Retórica del investigador taiwanés Huang Qingxuan]. *当代修辞学* [Retórica contemporánea], 1, p. 36-37.
- Sun, Zhigang 孙志刚. (2010). 《金瓶梅》叙事形态研究 [Estudios de formas narrativas de *Jin Ping Mei*] (tesis doctoral). Harbin: Universidad Normal de Harbin.
- Tai, Jie 邵杰. (2013). 景观图像与园林意匠 ——《金瓶梅》中的晚明园林艺术呈现 [Imagen del paisaje artesanal y creación del jardín: arte del jardín a los finales de la dinastía Ming en *Jin Ping Mei*]. *设计艺术研究* [Investigación de diseño], 3/2, p. 89-97.
- Tan, Ruwei 谭汝为. (2002). 析字修辞的民俗文化阐释 [Explicación a la cultura folclórica de la figura retórica xizi]. *浙江树人大学学报* [Revista académica de la Universidad Shuren de Zhejiang], 2/2, p. 50-55.
- Tan, Xuechun 谭学纯. (2003). 文革文学修辞策略 [Estrategias retóricas en la literatura de la Revolución Cultural]. *福建师范大学学报 (哲学社会科学版)*

- [*Revista académica de la Universidad Normal de Fujian. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales*], 2, p. 59-67.
- Tang, Chuanyang 汤传扬. (2021). 《〈金瓶梅〉非山东方言补证》质疑 [Llamada de atención sobre el artículo *Pruebas complementarias de Jin Ping Mei que no se escribe en el dialecto de Shandong*]. *语言学论丛* [*Ensayos sobre lingüística*], 63, p. 364-379.
- Tang, Songbo 唐松波. (1984). 文体、语体、风格、修辞的相互关系 [La interrelación entre género, registro, estilo y retórica]. *当代修辞学* [*Retórica contemporánea*], 2, p. 32-33.
- Tang, Yue 唐钺. (1923). *修辞格* [*La figura retórica*]. Shanghai: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Tao, Muning 陶慕宁. (2011). 论中国文学性描写的四种类型 [Las cuatro categorías de las descripciones sexuales en la literatura china]. *明清小说研究* [*Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing*], 4, p. 36-53.
- Tian, Bing'e 田秉锷. (1989). 《金瓶梅》行为哲学浅论 [Introducción a la filosofía del conductismo en *Jin Ping Mei*]. *明清小说研究* [*Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing*], 2, p. 7-19.
- Tian, Qingfang 田庆芳. (2007). 语言的不可译性与文化的不可译性比较 [Comparación entre la intraducibilidad lingüística y la intraducibilidad cultural]. *上海翻译* [*Revista de traductores de Shanghai*], 2, p. 47-51
- Torres Hernández, N. & Velandia Pedraza, Z. (2008). De la antigua a la nueva retórica. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 11, p. 119-130.
- Tsebunin, Y. W. (2020). 中文佛经翻译经验谈 [Experiencias sobre las traducciones de las escrituras del budismo chino] [trad. por Cheng Dianmei 程殿梅]. *汉籍与汉学* [*Libros chinos y sinología*], 2, p. 70-76.
- Universidad de Salamanca. *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico* [en línea]. Recuperado de <https://dicciomed.usal.es/palabra/sexualidad> [Consulta: 27/02/2021].
- Urbina Fonturbel, Raúl. (2013). Poliacroasis y argumentación emocional. *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*, 24, p. 1-23.

- Vázquez García, F. (2009). *Políticas transgénicas y ciencias sociales: por un construccionismo bien temperado*. Seminario Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social. Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Recuperado de https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf [Consulta: 29/01/2021].
- Venuti, Lawrence. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2.^a edición). Londres y Nueva York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. (2004). Reflexiones preliminares sobre retórica y estilística en la traducción. *Acta poética*, 25-1, p.15-44.
- Vidal Claramonte, M.^a Carmen África. (2018). The Body as a Semiotic System of Representation. En Federici Eleonora & Parlati Marilena (eds), *The Body Metaphor. Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations*. Perugia: Morlacchi, p. 17–26.
- Vila Ascariz, Susana. (1995). El pensamiento traductológico de Matthew Arnold. En Martín Gaitero, Rafael (ed.), *V Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, p. 459-463.
- Walker, Jeffery. (2000). *Rhetoric and poetics in antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- Walkiewicz, Barbara. (2016). L'interdisciplinarité dans la traduction spécialisée. *Studia Romania Posnaniensia*, 43/1, p. 125-141.
- Wang, Biao 王彪. (1993). 无所指归的文化悲凉——论《金瓶梅》的思想矛盾及主题的终极指向 [La desolación cultural sin referencia: sobre las contradicciones ideológicas y el sentido último de *Jin Ping Mei*]. *文学遗产* [Herencia de literatura], 4, p. 106-116.
- Wang, Caili 王彩丽 & Yuan, Ying 袁影. (2013). 当代汉译佛典修辞研究考察——兼论佛教修辞研究的对象、步骤和方法 [Investigación de la retórica en la traducción china contemporánea de textos budistas. Análisis sobre el objeto, los pasos y los métodos de la investigación retórica budista]. *外国语言文学* [Estudios de lenguas y literaturas extranjeras], 3, p. 153-159.

- Wang, Dongfeng 王东风. (1998). 论翻译过程中的文化介入 [Sobre la intervención cultural en el proceso de traducción]. *中国翻译 [Revista de traductores de China]*, 5, p. 6-9.
- Wang, Dongping 汪东萍 & Fu, Yonglin 傅勇林. (2010). 从头说起: 佛经翻译“文质”概念的出处、演变和厘定 [Desde el principio: origen, evolución y definición del concepto de *Wen* y *Zhi* en la traducción de las escrituras budistas]. *中国翻译 [Revista de traductores de China]*, 4, p. 69-73.
- Wang, Dongping 汪东萍. (2012). *佛典汉译传统研究——从支谦到玄奘 [Un estudio sobre la tradición de traducción de las escrituras budistas al chino: de Zhi Qian a Xuan Zang]* (tesis doctoral). Shanghai: Universidad Normal del Este de China.
- Wang, Guowei 王国维. (1998). *人间词话 [Verso y prosa del mundo]*. Shanghai: 上海古籍出版社 [Editorial de libros antiguos de Shanghai].
- Wang, Jingmin 王敬敏. (2007). 从明清笑话看笑话的文体和功能 [Investigación del estilo y la función de los chistes desde las de las dinastías Ming y Qing]. *现代语文 [Chino moderno]*, 2, p. 13-15.
- Wang, Kefei 王克非. (2019). 新中国翻译学科发展历程 [El desarrollo de los estudios de traducción como disciplina independiente en la Nueva China]. *外语教学与研究 (外国语文双月刊) [Enseñanza e investigación de lenguas extranjeras. Revista bimensual de Lenguas Extranjeras]*, 51/6, p. 819-824.
- Wang, Lin. (2019). Three modes of rhetorical persuasion. *Sino-US English Teaching*, 16/3, p. 106-112.
- Wang, Ping 王萍. (2013). 当前网络小说的情爱伦理透视 [Perspectiva de la ética del amor en las webnovelas actuales]. *戏剧之家 [Casa de drama]*, 11, p.310-314.
- Wang, Wensong 王文松. (1993). 中西古典修辞学异同比较——以春秋战国和古希腊罗马为例 [Comparación de las similitudes y diferencias entre la retórica clásica china y la occidental: ejemplos del período de Primavera y Otoño, de Reinos Combatientes y la antigua Grecia y Roma]. *曲靖师专学报 [Revista académica de la Universidad Normal de Qujing]*, 12/1, p. 66-71.

- Wang, Xiaonong 王晓农. (2021). 令文义圆通，使微言不坠——鸠摩罗什佛经翻译“圆通论”诠释 [Dejar tanto el texto como el sentido ser de comprensión universal y no dañar la sutileza del lenguaje. Explicación para el discurso de Kumarajiva sobre la traducción de los Sutra budistas]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 2, p. 29-36.
- Wang, Xijie 王希杰. (1996). *修辞学通论* [Introducción general a la Retórica]. Nanjing: 南京大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nanjing].
- Wang, Xijie 王希杰. (2011). *修辞学导论* [Introducción a la Retórica]. Changsha: 湖南师范大学出版社 [Editorial de la Universidad Normal de Hunan].
- Wang, Xijie 王希杰. (2014). *汉语修辞学(第三版)* [La Retórica del chino. 3.^a Edición]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Wang, Xueping 王雪萍. (2007). 明代婢女社会地位探析 [Investigación sobre el estatus social de las criadas en la dinastía Ming]. *黑龙江社会科学* [Ciencias Sociales en Heilongjiang], 2, p. 115-117.
- Wang, Yiying 王怡滢. (2021). 翻译在文言文走向新白话文过程中所起的作用 [El papel de la traducción en el proceso de pasar de la lengua clásica a la nueva lengua vernácula]. *文教资料* [Datos de cultura y educación], 10, p. 9-10.
- Wang, Yongping 王永平. (2013). 面对全球史的中国史研究 [El estudio de la historia china ante la Historia global]. *历史研究* [Investigación histórica], 1, p. 25-31.
- Wang, Yougui 王友贵. (2008). 中国翻译传统研究：从转译到从原文译 (1949-1999) [Estudio de la tradición de traducción china entre 1949 y 1999: de la forma indirecta a la directa]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 1, p. 27-32.
- Wang, Zhanbin 王占斌. (2008). 中国传统翻译理论与古典文艺美学的不解之缘 [La inextricable relación entre la teoría de la traducción tradicional china y la estética literaria clásica]. *北京第二外国语学院学报* [Revista académica de la Universidad de Estudios Internacionales de Beijing], 8, p. 6-9.

- Wang, Zhanfu 王占福. (2001). *古代汉语修辞学 [La Retórica china antigua]*. Shijiazhuang: 河北教育出版社 [Editorial de Educación de Hebei].
- Wang, Zhaoyan 王召妍. (2019). 《金瓶梅》篇章修辞之冷热映衬 [Un análisis del frío-calor en *Jin Ping Mei* desde la retórica textual]. *贵州工程应用技术学院学报 [Revista académica de la Universidad de Ciencia y Ingeniería de Guizhou]*, 37/4, p. 9-14.
- Wen, Kexue 温科学. (2009). *中西比较修辞论 全球视野下的思考 [Investigación sobre la Retórica comparada entre China y los países occidentales: pensamientos con una perspectiva global]*. Beijing: 中国社会科学出版社 [Prensa de Ciencias Sociales de China].
- Whately, Ehninger, D., & Potter, D. (1963). *Elements of Rhetoric: Comprising an Analysis of the Laws of Moral Evidence and of Persuasion, with Rules for Argumentative Composition and Elocution*. Bielefeld: Southern Illinois University Press.
- Wu, Gan 吴敢. (2015). 《金瓶梅》翻译史略 [Breve historia de la traducción de *Jin Ping Mei*]. *华西语文学刊 [Acta Linguistica et Litteraturaria Sinica Occidentalia]*, 11/1, p. 78-86.
- Wu, Jian 吴建. (2013). *文学翻译的文体学评估框架 [Marco estilístico para la evaluación de la traducción literaria]* (tesis doctoral). Shanghai: Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai.
- Wu, Liquan 吴礼权. (1997). *中国修辞哲学论略 [Breve análisis de la filosofía retórica china]*. *云南师范大学学报 [Revista académica de la Universidad Normal de Yunnan]*, 29/4, p. 61-66.
- Xi, Yongjie 席永杰. (1985). 浅谈古典章回小说的艺术传统 [Sobre la tradición artística de las novelas clásicas *Zhanghui*]. *内蒙古民族师院学报 [Revista académica de la Universidad de Mongolia Interior para Nacionalidades]*, 2, p. 44-47.
- Xie, Tianzhen 谢天振 et al. (2009). *中西翻译简史 [Breve historia de la traducción china y occidental]*. Beijing: 外语教学与研究出版社 [Prensa de Enseñanza e Investigación de Lenguas Extranjeras].

- Xin, Hongjuan 辛红娟 & Tang, Hongmin 唐宏敏. (2017). 飞鸿雪泥译一生——杨宪益诗歌翻译与创作 [La vida de traducción como aves ánsar aterrizan en la nieve dejando huellas. Traducción y composición de poesía de Yang Xianyi]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 2, p. 60-66.
- Xin, Hongjuan 辛红娟 & Xie Kuangying 谢颀颖. (2018). 杨宪益诗歌翻译的中庸之道 [La doctrina de la medianía en la traducción de la poesía de Yang Xianyi]. *湖南科技大学学报 (社会科学版)* [Revista académica de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Hunan. Edición de Ciencias Sociales], 21/3, p. 142-148.
- Xin, Quanmin 辛全民. (2011). 中国翻译史的分期新探 [La división por etapas de la historia de la traducción en China]. *广东外语外贸大学学报* [Revista académica de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong], 22/2, p. 84-88.
- Xiong, Du 熊笃. (1990). 《金瓶梅》性描写批判 [Crítica de las descripciones sexuales en *Jin Ping Mei*]. *文学遗产* [Herencia de literatura], 4, p. 85-92.
- Xu, Guangping 许广平. (2009). 鲁迅和翻译 [Lu Xun y su traducción]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 387-392.
- Xu, Hongju 许红菊. (2012). *汉语修辞与词汇发展* [Estudio sobre la retórica china y el desarrollo léxico] (tesis doctoral). Wuhan: Universidad de Ciencia y Tecnología de Huazhong.
- Xu, Jianping 许建平. (2013). 《金瓶梅》文化价值论 [Hablar de valor cultural de *Jin Ping Mei*]. *明清小说研究* [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing], 3, p. 29-41.
- Xu, Jun 许钧 & Mu, Lei 穆雷. (2009). 探索、建设与发展——新中国翻译研究 60 年 [Exploración, construcción y desarrollo: 60 años de estudios de traducción en la Nueva China]. *中国翻译* [Revista de traductores de China], 6, p. 5-12.
- Xu, Liang. (2021). Investigación de la traductología y los sesgos cognitivos. Estudio en las traducciones de juguetes sexuales en *Jin Ping Mei*. En García-Roca, Anastasio (ed.), *Traducción, literatura y fenómenos lingüísticos en contextos plurilingües e interculturales*. Granada: Comares, p. 419-436.

- Xu, Liang. (2022). Análisis de traducción de los órganos sexuales en *Jin Ping Mei*. En Úcar Ventura (ed.), *Estudios sobre la diversidad y la globalización. Imbricaciones culturales y traductivas*. Granada: Comares, p. 259-278.
- Xu, Shuofang 徐朔方 & Liu Hui 刘辉 (eds.). (1986). *金瓶梅论集* [Colección de tratados de *Jin Ping Mei*]. Beijing: 人民文学出版社 [Editorial de Literatura Popular].
- Xu, Xuemei 徐雪梅 & Ding, Weiguo 丁维国 (2011). 浅议清朝的“通事” [Breve análisis de los traductores en la dinastía Qing]. *黑河学院学报* [Revista académica de la Universidad de Heihe], 2/1, p. 116-120.
- Xu, Yuanchong 许渊冲. (2006). 意美·音美·形美: 三美论 [Belleza de significado, belleza de sonido y belleza de forma: teoría de *Sanmei*]. En *翻译的艺术* [Arte de traducción]. Beijing: 五洲传播出版社 [Prensa Intercontinental de China], p. 73-81.
- Yan, Fu 严复. (2009). 《天演论》译例言 [Habla de la traducción en *Evolution and Ethics*]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 202-204.
- Yang, Jingjian 杨经建. (2009) 性爱文学: 在中西比较中阐释 [Literatura sexual: interpretación en la comparación entre la china y la occidental]. *学术界* [Académicos en China], 3, p. 64-76.
- Yang, Lili 杨莉藜. (2001). 翻译修辞学的基本问题 [Cuestiones básicas del Estudio de la retórica en la traducción]. *外语研究* [Investigación sobre lenguas extranjeras], 1, p. 71-73.
- Yang, Shuda 杨树达. (1954). *中国修辞学* [Retórica de China]. Shanghai: 商务印书馆 [Prensa Comercial].
- Yao, Jigang 姚吉刚 (2017). 同性恋书写视阈下《金瓶梅》与《红楼梦》之互文性解读 [La interpretación intertextualizada de la descripción homosexual entre *Jin Ping Mei* y *Hong Lou Meng*]. *西南科技大学学报: 哲学社会科学版* [Revista académica de la Universidad de Ciencia y Tecnología del Suroeste. Edición de

- Filosofía y Ciencias Sociales*], 34/1, p. 46-51.
- Yao, Nai 姚鼐. (2014). *惜抱轩尺牍* [*Xibao Xuan Chidu*]. Hefei: 安徽大学出版社 [Editorial de la Universidad de Anhui].
- Yao, Ximing 姚喜明. (2009). *西方修辞学简史* [*Breve historia de la Retórica occidental*]. Shanghai: 上海大学出版社 [Prensa de la Universidad de Shanghai].
- Ye, Sifen 叶思芬. (2017). *叶思芬说金瓶梅 (第三辑)* [*Ye Sifen comenta Jin Ping Mei. Parte 3*]. Beijing: 中信出版社 [Prensa Zhongxin].
- Yin, Jiandong 殷建东. (2018). *现代白话文建构与西语元素* [*Construcción del texto vernáculo moderno y elementos de lenguas occidentales*] (tesis doctoral). Yangzhou: Universidad de Yangzhou.
- Yu, Dafu 郁达夫. (2007). *戏剧论* [Teoría del teatro]. En Wu, Xiuming 吴秀明 (ed.), *郁达夫全集 (第七卷)* [*Las obras completas de Yu Dafu. Vol. 7*]. Hangzhou: 浙江大学出版社 [Prensa de la Universidad de Zhejiang].
- Yu, Quanyou 于全有 & Lei, Huisheng 雷会生. (2007). *文化修辞学的基本理念与发展现状* [La teoría básica y el desarrollo actual de la Retórica cultural]. *辽东学院学报 (社会科学版)* [*Revista académica de la Universidad de Liaoning Oriental. Edición de Ciencias Sociales*], 9/6, p. 63-67.
- Yu, Quanyou 于全有. (1995). *修辞内涵的文化意蕴* [Connotaciones culturales de la retórica]. *沈阳师范学院学报 (社科版)* [*Revista académica de la Universidad Normal de Shenyang. Edición de Ciencias Sociales*], 3, p. 108-110.
- Yu, Quanyou 于全有. (2000). *文化修辞学的学科构建及其理论体系* [La estructura de Retórica cultural y su sistema teórico]. *沈阳师范学院学报 (社科版)* [*Revista académica de la Universidad Normal de Shenyang. Edición de Ciencias Sociales*], 24/5, p. 1-7.
- Yu, Quanyou 于全有. (2011). *文化修辞学的内涵和学科属性* [Investigación sobre la connotación y la naturaleza de la Retórica cultural]. *语言文字应用* [*Lingüística aplicada*], 1, p. 106-111.
- Yu, Zhongli. (2015). *Translating feminism in China. Gender, sexuality and censorship*. Londres: Routledge.

- Yuan, Hui 袁辉 & Zong, Tinghu 宗廷虎. (1995). 汉语修辞学史 [Historia de la Retórica china]. Taiyuan: 山西人民出版社 [Editorial popular de Shanxi].
- Yuan, Xingpei 袁行霈. (1999). 中国文学史 (第四卷) [Historia de la literatura china. Vol. 4]. Beijing: 北京高等教育出版社 [Prensa de Educación Superior de Beijing].
- Yuan, Ying 袁影. (2017). 论“用典”的权威授加功能 [Sobre la función de autoridad de yongdian]. 苏州大学学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Suzhou. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales], 2, p. 153-159.
- Yuan, Zhuoxi 袁卓喜. (2014). 修辞劝说视角下的外宣翻译研究 [Estudio sobre la traducción en la publicidad internacional desde la perspectiva de persuasión retórica] (tesis doctoral). Shanghái: Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái.
- Yue, Feng 岳峰 & Zhu, Hanxiong 朱汉雄. (2021). 红色翻译史概述 [Breve introducción de la historia de la traducción de la China Roja]. 当代外语研究 [Estudios de lenguas extranjeras contemporáneas], 4, p. 42-49.
- Zehnalová, Jitka. (2016). Estilo literario y su transferencia en traducción: Bohumil Hrabal en inglés. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 9/2, p. 418-444.
- Zeng, Jianping 曾剑平 & Kuang, Xinhua 况新华. (2002). 论语言的相对可译性 [Sobre la traducibilidad relativa de las lenguas]. 中国科技翻译 [Revista de traductores chinos de ciencia y tecnología], 15/1, p. 25-28.
- Zeng, Shaocong 曾昭聪 & Liu, Yuhong 刘玉红. (2008). 汉译佛经修辞研究的回顾与前瞻 [Revisión y estudio prospectivo de la retórica en la traducción china de las escrituras budistas]. 修辞学习 [Estudio de retórica], 5, p. 71-75.
- Zhang Yong 张勇. (2007). 元明小说发展研究 [Investigación sobre el desarrollo de novelas de las dinastías Yuan y Ming]. Shanghái: 复旦大学出版社 [Prensa de la Universidad de Fudan].
- Zhang, Bo 张波 & Wang, Zhao 王钊. (2021). 哲学的“前形而上学”视域中的《金瓶梅》解读与反思 [Interpretación y reflexión de Jin Ping Mei desde la

- perspectiva de la premetafísica de la filosofía]. *哲学进展* [*Avances en filosofía*], 10/2, p. 73-79.
- Zhang, Chao 张潮. (2012). 幽梦影 [Sombra de sueño brumoso]. En Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), *金瓶梅资料汇编* [*Compilación de documentos de Jin Ping Mei*]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai], p. 414.
- Zhang, Guoxing 张国星. (1990). 性·人物·审美——《金瓶梅》谈片 [Sexualidad, personajes, estética. Habla de *Jin Ping Mei*]. *文学遗产* [*Herencia de literatura*], 4, p. 93-105.
- Zhang, Huiying 张惠英. (1985). 《金瓶梅》用的是山东话吗? [¿La lengua de *Jin Ping Mei* es de dialecto de Shandong?]. *中国语文* [*Estudios de la lengua china*], 4.
- Zhang, Huiying 张惠英. (2016). 《金瓶梅》非山东方言补正 [Pruebas complementarias de *Jin Ping Mei* que no se escribe en el dialecto de Shandong]. *中国语文* [*Estudios de la lengua china*], 6, p. 703-706.
- Zhang, Xiaoxue 张晓雪. (2016). 翻译与说服：一个全新的翻译研究视角 [Traducción y persuasión: una nueva perspectiva de los estudios de traducción]. *外语教学理论与实践* [*Teoría y práctica del aprendizaje de lenguas extranjeras*], 3, p. 86-92.
- Zhang, Xuezhi 张学智. (2021). 哲学与中国哲学 [Filosofía y Filosofía china]. *哲学研究* [*Estudios de Filosofía*], 11, p.55-65.
- Zhang, Yihong 张义宏. (2021). “西论中用”视角下的美国《金瓶梅》研究 [Sinología estadounidense sobre *Jin Ping Mei* desde la perspectiva de la “aplicación de la teoría occidental a la literatura china”]. *国际汉学* [*Sinología internacional*], 4, p. 129-136.
- Zhang, Yihong. 张义宏. (2017a). *《金瓶梅》英译比较研究* [*Estudio comparativo de las traducciones al inglés de Jin Ping Mei*] (tesis doctoral). Beijing: Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing
- Zhang, Yihong 张义宏. (2017b).《金瓶梅》英译本:了解中国文学与文化的窗口——芮效卫教授访谈 [La traducción al inglés de *Jin Ping Mei*: una ventana a conocer la literatura y la cultura chinas. Entrevista con el profesor David

- Roy]. 东方翻译 [Revista oriental de traducción], 03, p. 44-48.
- Zhang, Yu 张瑜. (2013). 翻译的修辞学研究 [Estudio de la Retórica en la Traducción] (tesis doctoral). Tianjin: Universidad Normal de Nankai.
- Zhang, Yuanfen 张远芬. (1995). 谈胡适对《金瓶梅》的认识 [Hablar de la crítica de Hu Shi sobre *Jin Ping Mei*]. 徐州师范学院学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad Normal de Xuzhou. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales], 2, p. 57-58.
- Zhang, Yuping 张玉萍. (2003). 《金瓶梅》方言问题研究综述 [Revisión de los estudios sobre el dialecto de *Jin Ping Mei*]. 明清小说研究 [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing], 70/4, p. 72-83.
- Zhang, Zhenxing 赵振兴. (2015). 怪诞化了的抒情诗世界: 《金瓶梅》的“畸艳”审美特质 [Mundo lírico grotesco: La estética *ji-yan* de *Jin Ping Mei*] (tesis doctoral). Singapur: Universidad Nacional de Singapur.
- Zhang, Zhupo 张竹坡. (2012a). 金瓶梅回评 [Crítica de los capítulos de *Jin Ping Mei*]. En Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), 金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de *Jin Ping Mei*]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai], p. 444-557.
- Zhang, Zhupo 张竹坡. (2012b). 金瓶梅寓意说 [El sentido implícito de *Jin Ping Mei*]. En Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), 金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de *Jin Ping Mei*]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai], p. 418-422.
- Zhang, Zhupo 张竹坡. (2012c). 金瓶梅读法 [Formas de lectura de *Jin Ping Mei*]. En Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), 金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de *Jin Ping Mei*]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai], p.425-444.
- Zhang, Zhupo 张竹坡. (2012d). 竹坡闲话 [Palabras ociosas de Zhupo]. En Zhu, Yixuan 朱一玄 (ed.), 金瓶梅资料汇编 [Compilación de documentos de *Jin Ping Mei*]. Tianjin: 南开大学出版社 [Prensa de la Universidad de Nankai], p. 415-417.

- Zhao, Bin 赵斌. (2017). 说书人·史官·名士——论明清章回小说的“缀段”叙事 [El narrador, el historiador y el célebre erudito. Sobre la narrativa de los “párrafos añadidos” de las novelas *Zhanghui* de las dinastías Ming y Qing]. *明清小说研究* [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing], 4, p. 37-51.
- Zhao, Chaoyong 赵朝永. (2020). 基于语料库的《金瓶梅》英文全译本语域变异多维分析 [Variaciones de género en las dos traducciones completas al inglés de *Jin Ping Mei*: un análisis multidimensional basado en el corpus]. *外语教学与研究* (外国语文双月刊) [Enseñanza e investigación de lenguas extranjeras. Revista bimensual de Lenguas Extranjeras], 52/2, p. 283-295.
- Zhao, Wei 赵巍 & Shi, Chunrang 石春让. (2009). “文质”的现代转化文体——兼论传统译论的价值和现代阐释 [La interpretación de *Wen* y *Zhi* en las terminologías de la traducción moderna: sobre el valor y la reinterpretación de las teorías de la traducción tradicional china]. *上海翻译* [Revista de traductores de Shanghái], 3, p. 14-18.
- Zhao, Wen 赵文. (2021). 外宣翻译中注释的修辞形势解读 [Interpretación de la situación retórica de la anotación en la traducción de publicidad internacional]. *南方论刊* [Nan Fang Lun Kan], 10, p. 73-76.
- Zheng, Ziyu 郑子瑜. (1984). *中国修辞学史稿* [Manuscrito de la historia de la Retórica china]. Shanghái: 上海教育出版社 [Editorial Educativa de Shanghái].
- Zhi, Qian 支谦. (2009). 法句经序 [Prólogo de la traducción de *Dhammapada*]. En Luo, Xinzhang 罗新璋 & Chen, Yingnian 陈应年 (eds.), *翻译论集* [Colección de tratados de traducción]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 22.
- Zhou, Dingyi 周定一. (1979). 后记 [Posdata]. En Zheng, Dian 郑奠 & Tan, Quanji 谭全基 (eds.), *古汉语修辞学资料汇编* [Recopilación de materiales retóricos del chino antiguo]. Beijing: 商务印书馆 [Prensa Comercial], p. 721-722.
- Zhou, Minkang. (1995). *Estudio comparativo de chino y el español. Aspectos lingüísticos y culturales* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de

Barcelona.

- Zhu, Jinyu. (2019). La tendencia domesticante de la traducción china del cuento *La viuda Ching, pirata*, de Jorge Luis Borges. *Sendebarr*, 30, p. 101-120.
- Zhu, Quanfu 朱全福. (2015). 论《金瓶梅》饮食消费的奢靡与逾礼越制 [Hablar del lujoso consumo de alimentos y del exceso del sistema de normas protocolarias en *Jin Ping Mei*]. *明清小说研究* [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing], 4, p. 102-120.
- Zhu, Yan 朱研 & Pu, Hui 普慧. (2015). 早期佛典翻译中的“文质论”文艺思想 [Las disputas literarias sobre Wen y Zhi en la traducción de las escrituras budistas]. *四川大学学报 (哲学社会科学版)* [Revista académica de la Universidad de Sichuan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales], 5, p. 109-119.
- Zhu, Yifan 朱一凡. (2009). *翻译与现代汉语的变迁 (1905-1936)* [Traducción y desarrollo del chino moderno del año 1905 al 1936] (tesis doctoral). Shanghai: Universidad Normal del Este de China.
- Zong, Tinghu 宗廷虎 & Wu, Liquan 吴礼权. (2007). *20 世纪中国修辞学 (上卷)* [Retórica china del siglo XX. Vol. I]. Beijing: 中国人民大学出版社 [Prensa de la Universidad Renmin de China].
- Zong, Tinghu 宗廷虎. (2000). 钱钟书修辞理论的重要贡献 [Importantes aportaciones de la teoría retórica de Qian Zhongshu]. *语文月刊* [Revista mensual de la literatura y el idioma chino], 4, p. 15-16.
- Zong, Tinghu 宗廷虎. (2004). 论百年来白话修辞学的发展 [Sobre el desarrollo de la Retórica china moderna]. *江苏大学学报 (社会科学版)* [Revista de la Universidad de Jiangsu. Edición de Ciencias Sociales], 6/5, p. 62-69.
- Zong, Tinghu 宗廷虎 & Li, Jinling 李金苓. (2015). 引用辞格审美发展的社会文化动因 [Sobre el motivo de la cultura social del desarrollo estético de la figura yinyong]. *湖南科技大学学报 (社会科学版)* [Revista académica de la Universidad de Ciencias y Tecnología de Hunan. Edición de Ciencias Sociales], 18/1, p. 131-136.

ANEXOS:

Anexo 1: Figuras, tablas y imágenes

Figuras

Figura 1: Relaciones sexuales en *Jin Ping Mei*

Figura 2: Gráfico de las relaciones legítimas en *Jin Ping Mei*

Figura 3: Gráfico de las relaciones monetarias y de poder en *Jin Ping Mei*

Figura 4: Gráfico de las relaciones adúlteras en *Jin Ping Mei*

Figura 5: Gráfico de las relaciones homosexuales en *Jin Ping Mei*

Figura 6: Gráfico de los textos de partida utilizados por Xavier Roca Ferrer

Figura 7: Cuatro usos de la retórica de Chen Wangdao

Figura 8: Desarrollo de la Retórica china

Figura 9: Proceso de traducción

Figura 10: Desarrollo de la traducción china

Figura 11: Relaciones entre la traducción, el estilo y la retórica en China

Figura 12: Modelo de análisis de traducción desde la perspectiva de la Retórica cultural

Figura 13: Gráfico de división y elaboración de los caracteres

Tablas

Tabla 1: Tabla de los contenidos de *Jin Ping Mei*

Tabla 2: Enfoques y textos esenciales en Traductología

Tabla 3: Comparación lingüística entre chino, español, portugués e inglés (elaborada por Lu Jingsheng)

Imágenes

Imagen 1

Imagen 2

Imagen 3

Imagen 4

Imagen 5

Imagen 6

Imagen 7

Imagen 8

Imagen 9

Imagen 10

Anexo 2: Artículos sobre la traducción de Jin Ping Mei publicados en CNKI de 2019 a septiembre de 2022

Artículos	Fecha de publicación	Fuente	Categoría de las revistas
从译者的创造性叛逆看《金瓶梅》中“天”的翻译 [La traducción del “cielo” en <i>Jin Ping Mei</i> desde la rebelión creativa del traductor]	28/05/2022	绍兴文理学院学报(人文社会科学) [Revista académica de la Universidad de Shaoxing. Edición de Humanidades y Ciencias Sociales]	
英语世界张竹坡《金瓶梅》评点的翻译与研究 [Traducción y estudio de los comentarios de Zhang Zhupo sobre <i>Jin Ping Mei</i> en el mundo anglófono]	30/10/2021	中国文学研究 [Investigación de la literatura china]	CSSCI/ Revista relevante
《金瓶梅》新版俄语全译本的“深度翻译”及其学术视角 [La “traducción profunda” de la nueva traducción rusa de <i>Jin Ping Mei</i> y su perspectiva académica]	15/10/2021	俄罗斯文艺 [Literatura y artes rusas]	
满文刻本《金瓶梅》底本考辨 [Estudio de la copia grabada del manchú de <i>Jin Ping Mei</i>]	15/09/2021	民族文学研究 [Estudios de literatura étnica]	CSSCI/ Revista relevante
功能对等理论视角下《金瓶梅》双关语英译策略研究——以厄杰顿和芮效卫的两个英译本为例 [Estudio de las estrategias de traducción al inglés de los juegos de palabras de <i>Jin Ping Mei</i> desde la perspectiva de la teoría de la equivalencia funcional: la traducción al inglés de Egerton y la de Roy]	21/07/2021	唐山师范学院学报 [Revista académica de la Universidad Normal de Tangshan]	
芮效卫的《金瓶梅》研究及其“深度翻译”模式阐释 [Estudio de <i>Jin Ping Mei</i> de Roy y su modelo de “traducción profunda”]	10/07/2021	沈阳师范大学学报(社会科学版) [Revista académica de la Universidad Normal de Shenyang. Edición de Ciencias Sociales]	
典籍英译的副文本研究 [Estudios paratextuales de las traducciones al inglés de las obras clásicas]	08/04/2021	上海翻译 [Revista de traductores de Shanghai]	CSSCI/Revista relevante
《金瓶梅》的魅力——日本汉学家、《金瓶梅》译者田中智行先生访谈录 [El encanto de <i>Jin Ping Mei</i> . Entrevista con	15/03/2021	翻译界 [Horizontes de traducción]	

Tanaka Tomoyuki, sinólogo japonés y traductor de <i>Jin Ping Mei</i>			
《金瓶梅》感官叙事英译研究 [Estudio de la traducción al inglés de las narraciones sensoriales en <i>Jin Ping Mei</i>]	01/12/2020	上海外国语大学 [Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái]	Tesis doctoral
《金瓶梅》中徐州运河文化的西行之旅 [Un viaje al oeste de la cultura del canal de Xuzhou en <i>Jin Ping Mei</i>]	15/11/2020	江苏外语教学研究 [Enseñanza e investigación de lenguas extranjeras en Jiangsu]	
《金瓶梅》中的隐喻型性话语及其翻译研究——以芮效卫的英译本为例 [Estudio del discurso sexual metafórico en <i>Jin Ping Mei</i> y su traducción. Estudio de la traducción al inglés de Roy]	25/09/2020	燕山大学学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Yanshan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]	
色情小说与翻译研究——关于《中国近代小说的兴起》及其他 [Estudios de ficción erótica y traducción: sobre <i>El surgimiento de la novela china moderna</i> y los demás]	25/09/2020	文艺争鸣 [Contención literaria y artística]	CSSCI/ Revista relevante
“再创作”vs“再阐释”——《金瓶梅》英译本语域变异动因分析 [Recreación vs. Reinterpretación: análisis de los motivos de la variación del dominio lingüístico de la traducción al inglés de <i>Jin Ping Mei</i>]	31/08/2020	复旦外国语言文学论丛 [Foro Fudan de Lenguas y Literaturas Extranjeras]	
选择、互动与探索——雷威安与中国文学法译 [Elección, interacción y exploración, Lévy y la traducción francesa de la literatura china]	15/07/2020	中国翻译 [Revista de traductores de China]	CSSCI/ Revista relevante
原作之死:《金瓶梅》英译的去经典化研究 [La muerte del texto fuente: descanonización de la traducción al inglés de <i>Jin Ping Mei</i>]	25/05/2020	燕山大学学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Yanshan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]	
《金瓶梅》的匈牙利传奇之旅 [El legendario viaje a Hungría de <i>Jin Ping Mei</i>]	15/05/2020	青年文学家 [Jóvenes literatos]	
英语世界的《金瓶梅》研究史论 [Historia del estudio de <i>Jin Ping Mei</i> en el mundo anglosajón]	06/05/2020	浙江师范大学 [Universidad Normal de Zhejiang]	TFM
基于语料库的《金瓶梅》英文全译本语域变异多维分析 [Variaciones de género en las dos traducciones completas al inglés de <i>Jin Ping Mei</i> : un análisis multidimensional basado en el corpus]	20/03/2020	外语教学与研究 [Enseñanza e investigación de lenguas extranjeras]	CSSCI/ Revista relevante
“梅”开墙外:芮译《金瓶梅》在英语世界中的书评考察 [La ciruela florece en el	06/01/2020	解放军外国语学院学报 [Revista académica de la	Revista relevante

extranjero: una revisión de la traducción de <i>Jin Ping Mei</i> de Roy en el mundo anglosajón]		Universidad de Lenguas Extranjeras PLA]	
回顾与展望：1980-2018 年间中国《金瓶梅》翻译研究述评 [Repaso y perspectiva: una revisión de los estudios chinos sobre la traducción del <i>Jin Ping Mei</i> durante 1980-2018]	06/12/2019	厦门大学外文学院第十二届研究生学术研讨会、第二届外国语言文学博士论坛论文集 [Actas del Duodécimo Simposio de Postgrado y del Segundo Foro de Doctorado en Lenguas y Literaturas Extranjeras, de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Xiamen]	
明清小说英语译介与传播研究述略——以学术专著的出版为中心 [Estudio sobre la traducción al inglés de las novelas de las dinastías Ming y Qing y su difusión: enfoque de la publicación de las monografías académicas]	25/10/2019	牡丹江大学学报 [Revista académica de la Universidad de Mudanjiang]	
跨语境视野下的中国古代小说插图叙事——以明清六大古典小说俄译本为中心 [Narración ilustrada de las antiguas novelas chinas desde una perspectiva transcontextual: enfoque de las traducciones al ruso de las seis novelas clásicas de las dinastías Ming y Qing]	15/07/2019	明清小说研究 [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing]	CSSCI/ Revista relevante
《金瓶梅》英语译本研究的新成果——评齐林涛新著《〈金瓶梅〉的英语译本:文本、副文本和语境》 [Nuevos logros de los estudios de la traducción al inglés de <i>Jin Ping Mei</i> . Crítica de la obra nueva de Qi Lin Tao <i>Jin Ping Mei English Translations: Texts, Paratexts and Contexts</i>]	08/07/2019	燕山大学学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Yanshan. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]	
明清古典文学在北欧的译介与传播——兼论汉学诠释中哲学精神对传译策略和风格的影响 [Traducción y difusión de la literatura clásica de las dinastías Ming y Qing en el norte de Europa: la influencia del espíritu filosófico en la interpretación de los estudios chinos en la estrategia y el estilo de la traducción]	28/05/2019	厦门大学学报(哲学社会科学版) [Revista académica de la Universidad de Xiamen. Edición de Filosofía y Ciencias Sociales]	CSSCI/ Revista relevante
国内美国汉学家韩南研究二十年	25/05/2019	外国语文 [Lenguas y	Revista

(1997—2017)——基于 CiteSpace 的科学计量分析 [Veinte años de investigación sobre el sinólogo estadounidense Hanan: 1997-2017. Un análisis cuantitativo basado en CiteSpace]		literaturas extranjeras]	relevante
操控理论视角下《金瓶梅》中大运河文化的英译研究 [Estudio de la traducción al inglés de la cultura del Gran Canal en <i>Jin Ping Mei</i> desde la teoría de la manipulación]	08/05/2019	江苏科技大学 [Universidad de Ciencia y Tecnología de Jiangsu]	TFM
晚清民国报刊中的《金瓶梅》传播与研究 (1875 年-1949 年) [La difusión y el estudio de <i>Jin Ping Mei</i> en los periódicos de finales de la dinastía Qing y de la República: 1875-1949]	01/05/2019	上海师范大学 [Universidad Normal de Shanghái]	TFM
《金瓶梅》在十九世纪欧洲的著录与流传 [La traducción y la difusión de <i>Jin Ping Mei</i> en la Europa del siglo XIX]	30/04/2019	中国文学研究 [Investigación de la literatura china]	CSSCI/ Revista relevante
《金瓶梅》人物对话英译研究 [Estudio de la traducción al inglés de los diálogos de los personajes en <i>Jin Ping Mei</i>]	01/04/2019	华东师范大学 [Universidad Normal de China Oriental]	TFM
功能对等理论视角下《金瓶梅》的日译研究 [Estudio de la traducción japonesa de <i>Jin Ping Mei</i> desde la teoría de la equivalencia funcional]	01/04/2019	吉林大学 [Universidad de Jilin]	TFM
探究《金瓶梅》版本的历史流变 [Estudio de la difusión histórica de ediciones de <i>Jin Ping Mei</i>]	25/03/2019	鸭绿江(下半月版) [Yalujiang literatura. Edición de la segunda mitad del mes]	
《金瓶梅》英译中的中西文化互动与关联 [La interacción y correlación entre las culturas chinas y las occidentales en la traducción al inglés de <i>Jin Ping Mei</i>]	08/03/2019	青春岁月 [Años de juventud]	
《金瓶梅》在法国——试论雷威安对《金瓶梅》的翻译与研究 [<i>Jin Ping Mei</i> en Francia. El estudio de la traducción de <i>Jin Ping Mei</i> de Lévy]	15/01/2019	明清小说研究 [Revista de estudios de ficción en las dinastías Ming y Qing]	CSSCI/ Revista relevante