



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

TESIS DOCTORAL

La influencia de la estética oriental en la autotraducción:
análisis de la novela bicultural *The Good Earth*
de la autora P.S. Buck

Dácil Sánchez González

Las Palmas de Gran Canaria, octubre 2015





UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

D. JOSÉ ISERN GONZÁLEZ, SECRETARIO DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

C E R T I F I C A

Que en el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de 20 de octubre de 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para la tramitación de la Tesis Doctoral titulada "La influencia de la estética oriental en la autotraducción: análisis de la novela bicultural *The Good Earth* de la autora P.S. Buck", presentada por D^a. **Dácil Sánchez González**, y dirigida por el doctor D. Richard Clouet.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el artículo 8 del Reglamento de estudios de doctorado de esta universidad, firmo el presente certificado en Las Palmas de Gran Canaria, a 20 de octubre de 2015.

Fdo.: José Isern González

Secretario del Departamento de Filología Moderna



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

Departamento: **Departamento de Filología Moderna**

Programa de doctorado: **Estudios Interdisciplinarios de lengua, literatura,
cultura, traducción y tradición clásica**

Título de la Tesis

“La influencia de la estética oriental en la autotraducción:
análisis de la novela bicultural *The Good Earth* de la autora
P.S. Buck”

Tesis Doctoral presentada por D^º Dácil Sánchez González

Dirigida por el Dr. D. Richard Clouet

El Director,

(firma)

La Doctoranda,

(firma)

Las Palmas de Gran Canaria, a 5 de octubre de 2015

Imagen de la portada: fotografía sacada por la autora de este trabajo en Bucheon, Corea del Sur,
en la calle que linda con el Memory Hall dedicado a Pearl S. Buck.

Agradecimientos

La realización de este trabajo de investigación ha sido para mí, personalmente, un largo viaje, entendiendo viaje en el más amplio de los sentidos. En primer lugar, por la distancia geográfica que separa los dos ejes entre los que oscila este trabajo, oriente y occidente; en segundo lugar, porque es un viaje también en el tiempo, trasladándonos al retrato de una época recogida con enorme maestría por su autora, protagonizada por unos entrañables personajes, y que ya no existe; en tercer lugar, porque ha sido un proceso de aprendizaje y desarrollo personal, donde no han faltado nuevos retos y barreras a la vuelta de cada esquina, al más puro estilo del “camino” o *dao* taoísta. Pero me hubiese resultado mucho más difícil hacer este viaje sin el apoyo de varias personas.

Me gustaría agradecer a mi director de tesis, Richard Clouet, por haberme ayudado todos estos años a ir allanando los baches de este largo trayecto, enderezando el camino y evitando hacerlo más complicado de lo que ya era de por sí. Por supuesto, quisiera agradecer también a mi familia, por no dejarme tirar la toalla, darme ánimos y hacerme pensar que la meta estaba más cerca, aunque luego al caminar esta se resistiera a acercarse. A mi madre, por haberme sugerido leer a esta fantástica autora. A David, por estar siempre allí, cuando le necesito y cuando no, para sacarme una sonrisa y las energías de donde parecía que no quedaban. No puedo olvidarme de mis amistades, que me han ido apoyando en mi larga travesía. Quiero mencionar también a mis profesoras de chino, Li y Qun, por haberme atraído a la lengua, cultura y filosofía china, que ha llevado a que me lanzara a realizar un trabajo de estas características. Asimismo, quiero agradecer a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y a la Universidad de Leiden por

haberme permitido acceder a sus materiales, sin los cuales el desarrollo de este trabajo hubiese sido prácticamente imposible.

En último lugar, me gustaría dar las gracias a todos aquellos maestros y profesores que me han inspirado en mi vida y han contribuido a mi desarrollo académico y personal de manera especial. Sin ellos este trabajo tampoco hubiese sido posible.

Índice

| | |
|---|----|
| Agradecimientos | 1 |
| Introducción | 7 |
| Capítulo I: Estética oriental y literatura del siglo XX en occidente y oriente..... | 11 |
| 1.1 Estética oriental..... | 11 |
| 1.1.1 Introducción al pensamiento oriental como fuente de inspiración de la estética en el ámbito de las artes orientales | 11 |
| 1.1.1.1 El confucianismo | 12 |
| 1.1.1.2 El taoísmo | 23 |
| 1.1.1.3 El budismo | 30 |
| 1.1.1.4 La ideología china como sistema holístico de pensamiento: el Neo-confucianismo | 32 |
| 1.1.2 El taoísmo y la estética literaria..... | 34 |
| 1.1.3 La cortesía como configuradora cultural: <i>lian</i> , <i>mianzi</i> e indexado social | 37 |
| 1.1.3.1 Crítica al modelo de Brown y Levinson | 41 |
| 1.1.4 Pearl Buck entre dos estéticas y culturas | 48 |
| 1.1.4.1 Dificultades en su mediación cultural | 55 |
| 1.1.5 Conclusiones..... | 57 |
| 1.2 Situación del género narrativo de la novela a principios del siglo XX en occidente y oriente | 58 |
| 1.2.1 El texto literario | 58 |
| 1.2.1.1 Funciones del lenguaje para discernir lo literario de lo no literario | 59 |
| 1.2.1.2 El texto literario como acción social..... | 61 |
| 1.2.1.3 La novela como género | 63 |
| 1.2.1.4 La novela china | 65 |
| 1.2.1.5 Características de la novela clásica china | 68 |
| 1.2.2 Tendencias literarias en occidente: el modernismo..... | 76 |
| 1.2.2.1 El auge de la literatura experimental | 76 |
| 1.2.2.2 Decepción ante un cambio de siglo muy por debajo de las expectativas | 78 |
| 1.2.2.3 La gestación de un nuevo movimiento literario: orígenes | 83 |
| 1.2.2.4 Características del modernismo: la novela modernista | 85 |
| 1.2.2.5 El estilo modernista: la estética como fin de la creación literaria | 87 |

| | |
|--|-----|
| 1.2.2.6 Referentes del estilo literario modernista en Estados Unidos | 90 |
| 1.2.3 Literatura del siglo XX en China: valores tradicionales en tela de juicio y acercamiento intelectual a occidente | 93 |
| 1.2.3.1 La caída de la supremacía china | 93 |
| 1.2.3.2 Con la mirada en occidente: nuevas tendencias literarias que marcarán el cambio de siglo | 97 |
| 1.2.3.3 Teorías literarias para renovar el espíritu nacional: del didactismo a la estética como herramienta para llegar a las masas..... | 97 |
| 1.2.3.4 Autores representativos de este periodo..... | 103 |
| 1.2.4 Voces disidentes: Pearl Buck entre dos literaturas | 106 |
| 1.2.5 Conclusiones..... | 117 |
| Capítulo II: Pearl Buck entre dos lenguas y dos culturas: traducción y mediación en la novela bicultural | 119 |
| 2.1 La traducción como disciplina en occidente: creando puentes entre naciones y culturas | 119 |
| 2.1.1 Traducción vs. Teoría de la traducción o Traductología | 129 |
| 2.1.2 Principios básicos | 130 |
| 2.2 Breve historia de la traducción como disciplina en China | 131 |
| 2.2.1 Orígenes | 131 |
| 2.2.2 Interés renovado por la traducción | 132 |
| 2.2.3 Teóricos impresionistas de la traducción | 133 |
| 2.2.4 ¿Fidelidad o fluidez?..... | 136 |
| 2.2.5 La traducción como banco de ensayo para la modernización de la lengua china..... | 136 |
| 2.2.6 En contexto: los conceptos de “domesticación” y “extranjerización” desde una perspectiva china | 139 |
| 2.2.7 La traducción y la creación de la República Popular de China | 149 |
| 2.3 La traducción como acto de comunicación | 150 |
| 2.3.1 Definiciones de la traducción como actividad entre lenguas..... | 150 |
| 2.3.2 Definiciones de la traducción como actividad textual..... | 150 |
| 2.3.3 Definiciones de la traducción como acto de comunicación | 152 |
| 2.3.4 La biculturalidad del traductor | 158 |
| 2.4 La traducción como proceso | 159 |
| 2.5 La autotraducción..... | 160 |
| 2.6 Nociones fundamentales de la traducción | 167 |

| | |
|---|-----|
| 2.6.1 Equivalencia..... | 167 |
| 2.6.2 Aceptabilidad..... | 169 |
| 2.7 La onomástica y la traducción..... | 169 |
| 2.8 La traducción literaria como disciplina..... | 172 |
| 2.8.1 Particularidades de la traducción literaria..... | 172 |
| 2.8.2 Convenciones estilísticas del LO..... | 173 |
| 2.8.3 Idiolecto del autor..... | 175 |
| 2.8.4 Marcadores lingüísticos y extralingüísticos..... | 175 |
| 2.8.5 La cultura del LO como elemento fundamental para la constitución de un texto..... | 178 |
| 2.8.6 Tropos..... | 180 |
| 2.8.7 La cultura de la lengua origen en la lengua meta..... | 181 |
| Capítulo III: Análisis, resultados y discusión..... | 183 |
| 3.1 Análisis..... | 183 |
| 3.1.1 Método de análisis..... | 183 |
| 3.1.2 Resumen de la novela <i>The Good Earth</i> | 185 |
| 3.1.3 Etapas de la novela..... | 192 |
| 3.1.4 Marco histórico de la novela..... | 193 |
| 3.2 Resultados..... | 194 |
| 3.2.1 Representación social de los personajes..... | 194 |
| 3.2.1.1 Tipología..... | 194 |
| 3.2.1.2 Referenciación..... | 204 |
| 3.2.1.3 Implicaciones sociales de la referenciación..... | 209 |
| 3.2.2 Interacciones de los personajes..... | 210 |
| 3.2.2.1 Rasgos distintivos en la forma de hablar de los personajes..... | 210 |
| 3.2.2.2 Rasgos particulares de algunos de los personajes de la novela..... | 216 |
| 3.2.2.3 Selección de diálogos que ilustran la interacción social en un contexto socio-cultural chino..... | 219 |
| 3.2.3 La novela bicultural en la traducción: observaciones en la traducción al español de la novela <i>The Good Earth</i> | 229 |
| 3.2.3.1 Traducción de los nombres, apodos y referentes léxicos de los personajes al español.... | 229 |
| 3.2.3.2 Signos de puntuación utilizados en la traducción al español..... | 234 |
| 3.2.3.3 Traducción del idiolecto de la autora al español..... | 234 |

| | |
|---|-----|
| 3.3 Discusión | 243 |
| Capítulo IV: Conclusiones | 247 |
| Bibliografía | 253 |
| Índice de tablas, figuras y diagramas | 267 |
| Anexo I: Diálogos de los personajes más relevantes..... | 269 |
| Anexo II: Listado de obras literarias de Pearl Buck | 361 |

Introducción

Este trabajo pretende profundizar en el estudio de un caso de éxito de comunicación intercultural en literatura. La novela *The Good Earth* de P.S. Buck responde a esta descripción por varios motivos: no solo fue un best seller en Estados Unidos y fue traducida a numerosas lenguas alrededor del mundo, sino que también contó con varios premios de gran peso, el Pulitzer y el Premio Nobel de Literatura (por esta obra, y otras dos novelas más). Además, su adaptación cinematográfica tuvo también una gran acogida y recibió varios premios Óscar. Pero lo más importante de todo fueron las repercusiones sociales y políticas que tuvo la novela gracias a su enorme contribución a la mejoría de la imagen de los ciudadanos chinos residentes en Estados Unidos. ¿Cuál ha sido la clave del éxito de esta autora? ¿Cómo ha conseguido la autora tender un puente entre ambas culturas, entre oriente y occidente? Para responder a estas preguntas hemos optado por un enfoque de estudio diferente: la estética. Varios críticos como Thompson, Doyle o Van Doren han descrito el estilo de Buck comparándolo con el de otros autores anglófonos de su misma época y que estaban inmersos en una corriente literaria muy concreta: el modernismo (en Liao, 1997). En nuestro trabajo intentamos demostrar que la estética de Buck es una estética intercultural, fuertemente influenciada por la cultura oriental.

Dada la peculiar educación bilingüe que recibió la autora (mandarín e inglés), es muy probable que esta se manifieste en sus obras situadas en China no solo de manera superficial, sino también ejerciendo una importante influencia en su estética y en las pautas comunicativas de sus personajes chinos. El objetivo de este trabajo es, pues, estudiar la estética de la autora estadounidense Pearl Buck en su obra sobre los campesinos chinos de principios del siglo XX, *The Good Earth*. La estética se analizará en este caso partiendo de que la obra se ha desarrollado

como fruto del fenómeno de la autotraducción que la autora hace desde el mandarín, su primera lengua, al inglés, su segunda lengua. Asimismo, observaremos la caracterización de los personajes y las características orientales que se pueden vislumbrar en ellos.

Para ello, dedicaremos el primer capítulo al pensamiento y filosofía oriental, de qué manera influyen estos aspectos en la estética de una obra literaria y su presencia en la sociedad china de principios del siglo XX, que es la época en que está ambientada la novela. Para finalizar, explicaremos la biografía de la autora para entender su situación entre esta cultura, la oriental, y la cultura de su familia, la occidental. En el segundo capítulo abordaremos la definición de literatura y, en concreto, del género de la novela, para finalizar con las características propias de la novela china. A continuación, presentamos los movimientos literarios que estaban en boga a principios del siglo XX tanto en oriente y en occidente y la posición de Buck al respecto de ambas literaturas. Esto nos ayudará posteriormente a reconocer en su obra aquellos rasgos que proceden de la literatura oriental y los propios de la literatura occidental del momento. El tercer capítulo, por su parte, versa sobre la teoría de la traducción y, concretamente, sobre la traducción literaria. Una vez más, presentamos también un apartado dedicado a la traducción en China. Explicamos el fenómeno de la autotraducción y su relación con Buck. Para finalizar este apartado, vemos la importancia del estilo o idiolecto del autor, así como de la cultura en la traducción.

Una vez expuesto el estado de la cuestión, pasamos a describir el método aplicado para el análisis de la obra *The Good Earth*. Los diálogos utilizados para el análisis aparecen recogidos al final del trabajo, en el Anexo I. Este apartado recoge naturalmente la exposición de los resultados obtenidos y su interpretación en la discusión.

Finalmente, exponemos las conclusiones que se han sacado a lo largo del proceso y concluimos con unas propuestas para futuras líneas de investigación que se han abierto con la realización de este trabajo.

Capítulo I: Estética oriental y literatura del siglo XX en occidente y oriente

The great majority of Chinese wore a Confucian crown, a Taoist robe and a pair of Buddhist sandals (Chinese old saying in Orr, 1980:86).

1.1 Estética oriental

Desde hace miles de años, China se ha visto bajo la influencia de un sistema holístico de pensamiento, compuesto en mayor medida por el confucianismo –iniciado por Confucio y Mencio–, el taoísmo –iniciado por Laozi y Zhuangzi–, así como por el budismo, este último impregnado de características chinas. En estos 2500 años de historia de pensamiento oriental ha habido muchos más pensadores y numerosas corrientes de pensamiento, pero para los propósitos de este trabajo es suficiente con acercarnos a aquellos autores y pensamientos que han trascendido hasta la actualidad.

1.1.1 Introducción al pensamiento oriental como fuente de inspiración de la estética en el ámbito de las artes orientales¹

En este apartado se hará una breve exposición de aquellos aspectos ideológicos que han llegado hasta nuestros días y, sobre todo, destacando aquellos que han influido en el ámbito de las artes y, más concretamente, en el de la literatura. Por ello, explicaremos a continuación en qué consisten estas ideologías y sus fundadores, donde nos ceñiremos a Confucio y Laozi, puesto que hoy en día siguen siendo los más conocidos popularmente y sus principales enseñanzas, a pesar de las matizaciones que otros maestros introdujeron posteriormente, permanecen esencialmente intactas.

¹ La romanización de los nombres chinos y de los términos se ha realizado, siempre y cuando fuera posible, usando el sistema chino de *pinyin*, esto es, un sistema ortográfico simplificado que se utiliza de forma generalizada en la República Popular de China. No obstante, siguen estando presentes ciertas incongruencias debido a que se han citado algunas fuentes cuya romanización aparece en el sistema *Wade-Giles*.

A continuación, nos centraremos en su funcionamiento como sistema holístico de pensamiento y, finalmente, cómo puede verse reflejado este sistema de pensamiento en la estética de una obra literaria oriental.

1.1.1.1 El confucionismo

El pensador y maestro Kongzi, también conocido como Confucio (551-479 a.C.) y cuyo nombre auténtico era Qiu, provenía de una familia noble emparentada con la familia real de la Dinastía Yin. Nacido en el Estado de Lu, su padre falleció cuando él todavía era un niño, y como consecuencia de ello, su familia se empobreció. Sin embargo, su afán por estudiar le llevó a convertirse en el padre de la ideología confucionista. Fascinado por la era de la Dinastía Zhou (1045-771 a.C), protagonizada por personajes como el Rey Wen, su hijo el Rey Wu o el Duque de Wei, quiso seguir su legado que, en ese momento, parecía estar medio olvidado. Confucio creía que la observación de los ritos (*li*) llevada a cabo durante ese periodo, les había llevado a establecer una relación especial con el cielo (*tian*) y, este último a cambio, les había otorgado un mandato (*ming*) para gobernar China, que se manifestaba a través de la virtud (*de*) o poder. Sus enseñanzas, pues, se basaron en este modelo con el objetivo de volver a llevar a la humanidad por el camino (*dao*) del cielo. En efecto, a lo largo de su vida, llevó sus enseñanzas a más de 3000 discípulos sin importarle su condición social, abriendo así la enseñanza a otras capas sociales en una época en que esta estaba restringida a la nobleza. Fueron los discípulos los que recogieron sus pensamientos en el famoso libro de *Las Analectas (Lunyu)* que, si bien no es el único que se conserva acerca de este pensador, él mismo escribió otras obras, es el más conocido y ha sido una de las lecturas fundamentales para las generaciones posteriores, atravesando incluso fronteras e influyendo en el pensamiento de muchos países del Asia Oriental. *Las Analectas* están compuestas por las enseñanzas verbales de Confucio tal y como las recogieron sus discípulos.

Según Van Norden (2011:21-31), el confucianismo abarca principalmente cinco temas: la felicidad en la vida diaria, el tradicionalismo renovado, la familia y el cuidado diferenciado, el ritual y el funcionalismo, y la educación ética.

1. La felicidad en la vida diaria: Dada la imposibilidad de entender la vida y, por ende, la muerte, Confucio nos sugiere que nuestras principales preocupaciones éticas se centren en ser felices en esta vida.
2. El tradicionalismo renovado: El confucianismo insiste en seguir el modelo usado durante los mejores estadios de la civilización humana en lugar de innovar. Van Norden (2011:23) señala, no obstante, que algunos no consideran que Confucio sea por ello conservador o tradicionalista, pues estaba dispuesto a incorporar elementos nuevos siempre y cuando se respetara el espíritu del rito, de ahí que denominemos este aspecto tradicionalismo renovado.
3. La familia y el trato diferenciado: La importancia de la familia para Confucio tiene dos vertientes: la primera se trata de la familia como entorno donde una persona aprende a ser persona, en tanto en cuanto que esta aprende a amar y a ser amado por otras personas; la segunda consiste en la doctrina moral del trato diferenciado, muy importante para el confucianismo e implica tratar a los demás dependiendo del parentesco o la relación que tienen con uno mismo.
4. El ritual y el funcionalismo: Este apartado engloba, de acuerdo con Van Norden (2011:25), no solo los ritos tradicionales, como pueden ser danzas tradicionales, ceremonias religiosas o ritos relacionados con el fallecimiento de un ser querido, sino también otros aspectos que los occidentales incluiríamos más bien en el apartado de modales, como por ejemplo, la manera en que saludamos o nos despedimos de una

persona. En ocasiones, Confucio parece estar incluyendo en el rito el comportamiento ético en general.

5. La educación ética: Este último apartado trata sobre la búsqueda de la virtud, siendo Confucio plenamente consciente de lo escasa que es en la sociedad, pero plenamente convencido de que la clave para un buen funcionamiento de la sociedad se halla en la virtud. Las capacidades y los conocimientos son importantes pero no suficientes, son necesarias también la benevolencia, sabiduría y reverencia.

De todos estos temas expuestos de forma resumida anteriormente, podemos extraer los conceptos básicos de su ideología: el *ren* (o benevolencia), los ritos, la virtud, la piedad filial, la armonía con los espíritus del cielo y la no acción. En resumidas cuentas, para conseguir estar en armonía con los espíritus del cielo hay que alcanzar una suerte de virtud suprema o *ren* para recorrer el camino del *dao*. La virtud se cultiva a base de conservar los ritos, especialmente aquellos que observan la piedad filial. Si conseguimos convertirnos en *junzi* (caballeros), entonces la armonía con el cielo nos permitirá la “no acción” (*wuwei*), pues ya el destino está definido. Para ilustrar estos conceptos, hemos hecho una selección de algunos de los enunciados de esta obra.²

² Dado que se han encontrado varias versiones de la obra *Las Analectas*, las traducciones al inglés y al español no se corresponden exactamente a la misma obra. De ahí las incongruencias en la enumeración. También hay que tener en cuenta que se ha traducido del chino antiguo y que los caracteres pueden presentar diversas interpretaciones. Además, la versión española (1975) ha sido traducida por Hegewicz partiendo de la traducción no literal y comentada que realizó Pound del francés al inglés, como él mismo manifiesta en su prólogo. Todo ello explica las diferencias entre ambas versiones, por lo que hemos optado por mostrar ambas versiones para que resulte más clarificador.

Ren (benevolencia)

El primero de estos conceptos es el de benevolencia o bondad. Hemos decidido empezar por este porque constituye uno de los pilares fundamentales del confucianismo como veremos en el primer ejemplo introducido a continuación:

(Ivanhoe y Van Norden)

15.24 Zigong asked, “Is there one teaching that can serve as a guide for one’s entire life?”

The Master answered, “Is it not “sympathetic understanding”? Do not impose upon others what you yourself do not desire.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:45-46)

(Hegewicz)

Libro decimoquinto XXIII

Tze-Kung preguntó si hay un verbo que pueda practicarse toda la vida hasta el final.

Él dijo: Simpatía [L. reciprocidad], lo que no quieres [que te hagan], no lo inflijas a otro. (Confucio, 1975:116)

Esta última frase, “do not impose upon others what you yourself do not desire”, resulta vital para la comprensión del concepto de *ren*, la capacidad de ponerse en el lugar del otro es el centro de esta virtud suprema.

(Ivanhoe y Van Norden)

6.22 Fan Chi asked about wisdom.

The Master said, “Working to ensure social harmony among the common people, respecting the ghosts and spirits while keeping them at a distance –this might be called wisdom.”

He then asked about Goodness.

The Master said, “One who is Good sees as his first priority the hardship of self-cultivation, and only after thinks about results or rewards. Yes, this is what we might call Goodness.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:18)

(Hegewicz)

Libro sexto XX

1. Fan Ch’ih preguntó sobre el conocimiento.

Él dijo: Usar toda la energía en la equidad humana, respetar a los espíritus y a los poderes del aire y mantener la distancia, a esto se le puede llamar conocimiento.

Él preguntó sobre la *humanitas*.

[Confucio] dijo: El hombre auténtico va a por lo difícil ante todo, el éxito es secundario. A esto puedes llamarle hombría. (Confucio, 1975:51)

Es importante aquí destacar el papel de la armonía (estrechamente relacionada con la ideología taoísta) en la sociedad para mantener el equilibrio entre el cielo y la tierra como objetivo de la sabiduría y, a su vez, la búsqueda de la sabiduría es la fuente principal de la bondad. Los sacrificios que exige la educación hacen al hombre bueno.

Junzi (caballerosidad)

Otro de los elementos fundamentales para Confucio era el de caballerosidad, cómo debe actuar el perfecto caballero ante la sociedad, cuáles son las características fundamentales que hacen que una persona sea caballerosa. Esta virtud debe alcanzarse guardándose de los cambios el ser humano va experimentando a lo largo de su vida.

(Ivanhoe y Van Norden)

16.7 Kongzi said, “The gentleman guards against three things: when he is young, and his blood and *qi* are still unstable, he guards against the temptation of female beauty; when he reaches his prime, and his blood and *qi* have become unyielding, he guards against being contentious; when he reaches old age, and his blood and *qi* have begun to decline, he guards against being acquisitive.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:47)

(Hegewicz)

Libro decimosexto VII

1. Kung-tze dijo: El hombre correcto está en guardia frente a tres cosas; cuando es joven y antes de que la sangre y los espíritus hayan llegado a seguir un curso ordenado, procura no arraigar en las apariencias lascivas; en la madurez, cuando la sangre y los espíritus están llenos de vigor, procura no provocar peleas; y en la ancianidad, cuando la sangre y los espíritus están en decadencia, procura no ser avaro. (Confucio, 1975:123)

Confucio pretendía dar una serie de pautas a sus discípulos para que pudieran convertirse en caballeros, es decir, que alcanzaran el refinamiento cultural necesario para ello. En este

apartado a propósito de las características del caballero o *junzi*, podemos observar la ideología popular cuando se refiere al *qi* (o energía interna) y también aparecerá en los textos taoístas. Esta, además de ser la energía creadora del universo, ocupa también un rol central en los distintos estadios de la vida de un hombre. En efecto, el *qi* provoca determinados desequilibrios en la persona de acuerdo con su edad, que esta debe corregir para poder ser un caballero.

Ritos

El rito es sin duda otro de los elementos fundamentales para Confucio, pues estos nos permiten alcanzar la armonía social. A continuación veremos cómo se logra esto.

(Ivanhoe y Van Norden)

2.3 The Master said, “If you try to guide the common people with coercive regulations and keep them in line with punishments, the common people will become evasive and will have no sense of shame. If, however, you guide them with Virtue, and keep them in line by means of ritual, the people will have a sense of shame and will rectify themselves.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:5)

(Hegewicz)

Libro Segundo III

1. Él dijo: Si al gobernar tratas de mantener con castigos las cosas niveladas y en orden, el pueblo, desvergonzadamente, escurrirá el bulto.

2. Si es gobernado por alguien que mira derecho a su corazón y actúa según él [en conciencia] y mantiene el orden mediante los ritos, su mismo sentido de la vergüenza le llevará no a un conformismo exterior sino a un orden orgánico. (Confucio, 1975:28)

(Ivanhoe y Van Norden)

8.2 The Master said, “If you are respectful but lack ritual you will become exasperating; if you are careful but lack ritual you will become timid; if you are courageous but lack ritual you will become unruly; and if you are upright but lack ritual you will become inflexible.

“If the gentleman is kind to his relatives, the common people will be inspired toward goodness; if he does not neglect his old acquaintances, the people will honor their obligations to others.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:24)

(Hegewicz)

Libro octavo II

1. Él dijo: El respeto sin una regulación del procedimiento no produce más que ruido sin resultados; la escrupulosidad sin una regulación del procedimiento, timidez [miedo a mostrar el pensamiento]; la osadía sin reglas produce la confusión; el trato directo sin las reglas se convierte en rudeza.
2. Los caballeros son <<caballo de bambú>> para sus parientes [el bambú es a la vez duro y flexible] y el pueblo alcanzará la hombría; del mismo modo si no se le desprecia [si se le trata con familiaridad], el pueblo no se hará mezquino [...]. (Confucio, 1975:60)

La virtud se demuestra en forma de rito, de ahí su importancia. La popularización del rito como modo de lograr la armonía social es otro de los pilares del confucionismo. No hay que imponer un orden sobre los demás, sino que el rito es el que logra que la virtud esté presente en las personas y sean ellas mismas las que procuren mantenerla mediante la realización de los ritos. La última cita también se refiere a aquellos rituales relacionados con el próximo apartado: la piedad filial.

Piedad filial

Este concepto constituye otro de los grandes pilares del pensamiento confucionista que puede apreciarse en la sociedad actual. Al igual que el rito, la piedad filial es otro de los elementos que garantizan, según Confucio, la armonía social.

(Ivanhoe y Van Norden)

4.18 The Master said, "In serving your parents you may gently remonstrate with them. However, once it becomes apparent that they have not taken your criticism to heart you should be respectful and not oppose them, and follow their lead diligently without resentment." (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:12)

(Hegewicz)

Libro cuarto XVIII

1. Él dijo: Cuando se es útil al padre y a la madre, casi se les pueden hacer reproches; pero si no quiere, hay que respetarles y no oponerse a ellos, trabajar y no quejarse. (Confucio, 1975:40)

El respeto a los mayores, tanto en vida como después de fallecidos, y transmitido a través del rito, es otro de los componentes más importantes de la virtud. Aunque se puede expresar una opinión distinta a la de los padres de forma educada, en última instancia será la de los padres la que deba prevalecer.

Armonía

Este concepto que, como ya adelantábamos en este apartado, está estrechamente vinculado con el taoísmo, es uno de los objetivos del confucianismo: la armonía social, el equilibrio que permite una convivencia idílica, como aquella de la Dinastía de Zhou tan admirada por Confucio. La medida de los gobernantes será, junto con los principios anteriores de piedad filial y el rito, un tema recurrente en las enseñanzas de este filósofo.

(Ivanhoe y Van Norden)

6.23 The Master said, “The wise take joy in rivers, while the Good take joy in mountains. The wise are active, while the Good are still. The wise are joyful, while the Good are long-lived.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:19)

(Hegewicz)

Libro sexto XXI

1. Él dijo: Los sabios se deleitan en el agua, los humanos se deleitan en las colinas. Los conocedores son activos; los humanos, tranquilos; los conocedores logran el placer; los humanos, la larga vida. (Confucio, 1975:51)

Hemos seleccionado este primer enunciado para referirnos a la armonía puesto que creemos que es interesante observar en él el uso de elementos contrarios, en este caso “río” y “montaña” para representar el equilibrio. La complementariedad de los sabios y los buenos se consigue gracias al carácter activo de los sabios, que gobiernan el mundo con sabiduría como el río que no cesa de fluir, y al sosiego de los buenos, que como las montañas de forma inactiva alberga un sinnúmero de cosas.

(Ivanhoe y Van Norden)

6.29 The Master said, “Acquiring Virtue by applying the mean –is this not best? And yet among the common people few are able to practice this for long.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:19)

(Hegewicz)

Libro sexto XXVII

1. Él dijo: El eje firme [aquello en torno a lo que todo gira siempre]; mirar la mente y actuar luego, ¿lograr esto? Pocos hombres lo han logrado desde hace mucho tiempo. (Confucio, 1975:52)

Nuevamente vemos aquí que la virtud está estrechamente vinculada con la armonía, en este caso, con alcanzar la media, y que Confucio mismo reconoce que no resulta tan fácil de mantener en el tiempo.

(Ivanhoe y Van Norden)

7.22 The Master said, “When walking with two other people, I will always find a teacher among them. I focus on those who are good and seek to emulate them, and focus on those who are bad in order to be reminded of what needs to be changed in myself.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:22)

(Hegewicz)

Libro séptimo XXI

1. Él dijo: Si vamos tres andando y uno me guía, le seguiré cuando acierte; si yerra, no le imitaré. (Confucio, 1975:57)

Podemos identificar dos aspectos en esta cita: el *shu*, o la capacidad de ponerse en el lugar del otro, en este caso para ampliar su conocimiento, y la armonía en el contraste, la sociedad se compone tanto de personas buenas como malas, pero se complementan de manera que ambas nos sirven de modelo en nuestra labor de alcanzar la virtud.

Dao (camino)

Este concepto también se encuentra en la filosofía taoísta, si bien con matices distintos. El Dao se logra a través de la armonía, pero está fuera del alcance de los seres humanos: el destino aparece

aquí como un elemento que viene predeterminado por el dao y del que los seres humanos no pueden hacerse responsables.

(Ivanhoe y Van Norden)

8.13 The Master said, “Be sincerely trustworthy and love learning, and hold fast to the good Way until death. Do not enter a state that is endangered, and do not reside in a state that is disordered. If the Way is being realized in the world, then show yourself; if it is not, then go into reclusion. In a state that has the Way, to be poor and of low status is a cause for shame; in a state that is without the Way, to be wealthy and honored is equally a cause for shame.” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:24)

(Hegewicz)

Libro octavo XIII

1. Él dijo: Fuerte y fiel amante del estudio [...] manteniendo hasta la muerte el equilibrado, el radiante proceso.
2. En cuanto a buscar aguas revueltas para pescar: Mejor no entrar en una provincia que está al borde del desorden o vive en la desorganización; cuando el imperio tenga el proceso [funcione] ya se estudiará; cuando no esté organizado, ni se verá.
3. Cuando un estado funciona, la pobreza y la mezquindad avergüenzan; cuando un estado encuentra el caos [mal gobernado] la riqueza y los honores avergüenzan. [Nosotros diríamos: con un gobierno corrompido.] (Confucio, 1975:62-63)

(Ivanhoe y Van Norden)

14.36 Gongbo Liao submitted an accusation against Zilu to the head of the Ji family. Zifu Jingbo reported this to Kongzi, adding “That master [i.e., Ji Kangzi] has certainly been led astray by Gongbo Liao, but my influence with him is still sufficient to see to it that Gongbo Liao’s corpse is displayed at court or in the marketplace.”

The Master said, “Whether or not the Way is to be put into action is a matter of fate. Whether or not the Way is to be discarded is also a matter of fate. What power does Gongbo Liao have to affect fate!” (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:43)

(Hegewicz)

Libro decimocuarto XXXVIII

1. Kung-po Liao calumnió a Tze-Lu en presencia de Chi-sun [...]. Tze-fu Ching-po lo contó diciendo: Ciertamente las intenciones del gran hombre están siendo desviadas [...] por Kung-po Liao, tengo suficiente fuerza como para hacerle ejecutar en el mercado o en la corte [...].
2. Él dijo: Si mi modo de vivir va a abrir camino, o si mi proceso va a echarse a perder, está ya en el destino [...]; ¿qué puede hacer Kung-po Liao contra el decreto? (Confucio, 1975:108-109)

En el segundo ejemplo, podemos observar la supremacía del destino por encima de los seres humanos, de modo que las personas son incapaces de alterarlo. No obstante, el primer ejemplo nos muestra la búsqueda personal del dao: como individuo uno es incapaz de alterar el destino, pero sí puede elegir cómo vivir ante circunstancias prolíficas u adversas.

Wuwei (no acción)

El concepto de armonía implica, como explicábamos en uno de los ejemplos, que debe haber un equilibrio producido con los contrarios. De ahí se entiende que, frente a la acción, debe aparecer la no acción como elemento que compense la balanza. La no acción obtiene así un papel destacado en no solo el confucionismo, sino también en el taoísmo, y este principio debe cultivarse al igual que se cultiva la mente con el estudio, o los ritos con su realización.

(Ivanhoe y Van Norden)

2.1 The Master said, "One who rules through the power of Virtue is analogous to the Pole Star: it simply remains in its place and receives the homage of the myriad lesser stars." (en Ivanhoe y Van Norden, 2001:5)

(Hegewicz)

Libro segundo I

1. Gobernar a la luz de la propia conciencia tiene analogía con la estrella polar que mora en su lugar y las demás estrellas cumplen respetuosamente con sus funciones. (Confucio, 1975:28)

Confucio, inspirado en los reyes de la Dinastía Zhou, destaca en este apartado la importancia de que los que gobiernan busquen la virtud. De este modo, el pueblo, siguiendo el modelo de este gobierno virtuoso, lograrán que se entre en armonía con el cielo y conseguirá el mandato del cielo (*ming*). Entonces no habrá falta hacer nada. Se evitan de este modo revoluciones, protestas u otros altercados sociales, al igual que según parece sucedió durante el gobierno de Zhou.

1.1.1.2 El taoísmo

Las enseñanzas taoístas aparecen recogidas en la famosa obra *El libro del Tao* tradicionalmente atribuida al pensador Laozi. Ahora bien, la existencia de este autor, que supuestamente es contemporáneo a Confucio, ha estado muy en entredicho estos últimos tiempos de acuerdo con Van Norden (2011:122-123). Esto se debe a que no se hace ninguna referencia a él en documentos escritos hasta aproximadamente tres siglos más tarde de su supuesta existencia y las contradicciones presentes en la primera biografía que se conserva acerca de este personaje. “Laozi” en realidad quiere decir “viejo maestro”, no es ni siquiera un verdadero nombre, y se cree que, por ello, la figura de “Laozi” engloba a varios antiguos maestros que dieron forma a ese legendario personaje.

En cuanto a *El libro del Tao*, según los estudios filológicos e históricos que se han practicado sobre él, se baraja la idea de que se trata de una antología que recopila dichos orales y que no fue hasta el siglo III antes de Cristo que se convirtió en un libro de ochenta y un capítulos, que a su vez se subdivide en dos libros. El primer libro va desde el capítulo uno hasta el treinta y siete y el segundo del treinta y ocho al ochenta y uno. El título significa “El clásico del camino y la virtud” pero no resume el contenido de los capítulos, sino que el nombre se le dio puesto que el primer capítulo del primer libro comienza hablando del *dao* (camino) y el capítulo que da comienzo al segundo libro comienza definiendo el concepto de *de* (virtud). El texto, según Ivanhoe y Van Norden (2001:158) más que presentar una teoría, parece una terapia filosófica. Las paradojas, las imágenes y la cadencia poética resultan un mayor desafío que los argumentos que se nos introducen en esta obra. En ella, aparecen fundamentalmente cinco temas: los males sociales y su solución, la no-acción, la enseñanza sin palabras, el camino (o *dao*) y el misticismo. A continuación explicaremos cada uno de estos temas con mayor detalle, citando partes de la

obra en inglés (traducida por Ivanhoe y Van Norden) y, seguidamente, en español (cuyo traductor no figura explícitamente en la obra pero que aparece comentada por Josan Ruiz Terrés y Onorio Ferrero, y estos autores aparecen en otras fuentes como traductores de dicha obra).

Los males sociales y su solución

El marco histórico-social en que se escribe *El libro del Tao* influye en gran medida la obra, en tanto en cuanto expresa un gran rechazo hacia la corrupción, la violencia y el sufrimiento que se producía en ese momento. En este aspecto, coincide con Confucio en sus reivindicaciones, así como con otros movimientos filosóficos coetáneos. No obstante, en lugar de tomar como modelo otros momentos históricos de gloria, como en el caso del confucionismo, *El libro del Tao* aboga por un retorno a la sociedad primitiva, a volver a tiempos anteriores a la civilización y sus logros; resguardarse de la civilización, llevando una vida aislada, ermitaña. Este tipo de vida constituía una especie de utopía en que la gente disfrutaba de una vida simple, honesta, satisfactoria y preliteraria.

(Van Norden)

59

“(…) If you deeply accumulate Virtue,
Nothing can stand in your way.
If nothing can stand in your way,
No one will know your limits.
If no one knows your limits, you can possess the state.(…)”(en Van Norden, 2011:126)

(Ruiz Terrés y Ferrero)

LIX

(…) Si se tiene una buena reserva de virtud
no hay nada imposible.
Si nada es imposible
no existen límites. (...) (Laozi, 2006:159)

Al igual que Confucio, se aboga también por la Virtud de un buen gobernante como poder transformador, si bien las características de esta Virtud difieren sobremanera. Se rechaza por ejemplo el esfuerzo por ser virtuoso, ya que este solo llevará a la hipocresía y al artificio.

La no-acción

En sintonía con el deseo de huir de la sociedad, su hipocresía y la búsqueda de enaltecimiento de uno mismo, los gobernantes y sus súbditos deben practicar la “no-acción”, es decir, actuar sin ser consciente de uno mismo ni desear ese enaltecimiento propio. De este modo, *El libro del Tao* nos indica lo siguiente:

(Van Norden)

38

“Those of highest value do not strive for Virtue and so they have it.
 Those of lowest Virtue never stray from Virtue so they lack it.
 Those of highest Virtue practice nonaction and never act for ulterior motives.
 Those of lowest Virtue act and always have some ulterior motive.
 Those of highest benevolence act, but without ulterior motives.
 Those of highest righteousness act, but with ulterior motives.
 Those who are ritually correct act, but if others do not respond, they roll up their sleeves and resort to force. (en Van Norden, 2011:127)

(Ruiz Terrés y Ferrero)

XXXVIII

“Una persona de virtud superior no intenta ser virtuosa,
 por eso obtiene la virtud.
 Una persona de virtud inferior se esfuerza por ser virtuosa,
 por eso no obtiene la virtud.
 El hombre de virtud superior no actúa,
 y sin embargo no deja nada por hacer.
 El hombre de virtud inferior está siempre atareado,
 y sin embargo lo tiene todo por hacer.
 Cuando un hombre de virtud superior hace algo,
 nada queda por hacer.
 Cuando un hombre de virtud inferior hace algo,
 muchas cosas quedan pendientes.
 Cuando un hombre disciplinado hace algo y la gente no responde,
 alza sus brazos e intenta hacerles obedecer.”(Laozi, 2006:117)

Aquí vemos el rechazo a valores como la benevolencia o rectitud, tan valorados en cambio por el confucionismo. La idea de no-acción aparece de manera recurrente en *El libro del Tao* a través de diversas metáforas, una de las más conocidas según Van Norden (2011:130) es la del “unhewn wood”: “Just as a tree is mutilated by a human’s axe, so is everything natural mutilated by self-conscious human desires”.

(Van Norden)

37

“The ruler who practices nonaction
Transforms the people through his Virtue,
Without the need for manipulative policies.
After they are transformed, should some still desire to act,
I shall press them down with the weight of nameless unhewn wood.
Nameless unhewn wood is but freedom from desire.
Without desire and still, the world will settle itself.”(en Van Norden, 2011:129-130)

(Ruiz Terrés y Ferrero)

XXXVII

“El Tao permanece siempre en la no-acción,
pero no deja nada sin hacer.
Si príncipes y reyes se atuvieran a él,
todas las cosas se desarrollarían por sí mismas.
Si una vez desarrolladas surgiese en ellas el deseo,
entonces deberían retornar a la simplicidad sin nombre ni forma.
Sin forma no hay deseo.
La ausencia de deseo permite experimentar la calma.
Ése es el camino que conduce a la paz.” (Laozi, 2006:113)³

Los taoístas huyen de la civilización para huir de los deseos, buscan una vida ermitaña y sencilla, buscando la esencia de las cosas, sin nombrarlas, sin darles adjetivos que las contrapongan frente a otras cosas y les haga desearlas. Vemos, por tanto, que el concepto de “unhewn wood” constituye un elemento clave para llevar sus vidas y, además, será una de las características fundamentales del arte oriental.

³ Al realizar la traducción al español se ha obviado la metáfora “unhewn wood”, que resulta de gran relevancia para nuestro estudio.

La enseñanza sin palabras

Para conseguir esta no-acción, una de las claves es liberarse del encorsetamiento al que nos somete el lenguaje. Hay que dejar de usar palabras como, por ejemplo, “riqueza” y “pobreza” para terminar con los enfrentamientos. Por otro lado, afirma que las lenguas de los humanos proyectan distinciones artificiales al mundo. De hecho, desde el principio ya *El libro del Tao* nos anuncia que no podemos aprender sus enseñanzas con las palabras:

(Van Norden)

I

“Ways can be spoken, but they are not constant Ways.
Names can be named, but they are not constant names.”(en Van Norden, 2011:130-131)

(Ruiz Terrés y Ferrero)

I

“El Tao que puede ser expresado con palabras
no es el Tao eterno.
El nombre que puede ser pronunciado
no es el nombre eterno.” (Laozi, 2006:41)

No se puede utilizar la lengua para hablar de algo que la trasciende. La paradoja resulta ser una herramienta fundamental para transmitir los conocimientos de *El libro del Tao*. Según Van Norden (2011:132), esta particularidad fue heredada de otra escuela filosófica denominada la “Escuela de los Nombres” que no trascendió luego en la historia, y cuyo estudio fue fundamentalmente la lógica y la lengua. Asimismo, destaca el uso de la Via Negativa o discurso apofático en *El libro del Tao*, esto es, acercarse a un concepto utilizando términos que sugieren vacío o ausencia argumentando que son más acertados que las descripciones positivas: “Looked for but not seen, its name is “minute”.” (en Van Norden, 2011:132).

(Ruiz Terrés y Ferrero)

XLI

(...) Por eso dice el proverbio:

<<El Tao, siendo claro, parece oscuro.

El Tao, siendo el progreso, aparenta ser un regreso.

El Tao, siendo un sendero llano, parece escarpado. (...) (Laozi, 2006:123)

XLII

(...) Porque las cosas, disminuyendo, aumentan,
y aumentando, disminuyen. (Laozi, 2006:125)

Este tipo de expresiones se utilizan en varias ocasiones para acercarnos a los términos, pero como vemos no son definiciones positivas de los términos. Hay que recordar que el vacío es, para el taoísmo, el principio, el origen de todo, así que este tipo de discurso, al igual que la paradoja, encajan perfectamente en su ideología. El propio Tao no es nada, no tiene una cualidad concreta, de modo que solo se puede seguir el Tao a través de la no-acción. El Tao es, por tanto, un paradigma de no-acción.

El Tao

La verdadera guía para la acción humana ni es consciente, ni tampoco aparece recogida en las convenciones sociales representadas por el lenguaje. El camino o Tao es una entidad trascendente que sostiene el mundo. Aunque se encuentre más allá del lenguaje, se le puede llamar Tao o camino. Esta afirmación puede resultar algo contradictoria, teniendo en cuenta la primera frase de *El libro del Tao*: “El Tao que puede ser expresado con palabras no es el Tao eterno.”

El misticismo

Dado que el conocimiento supremo trasciende el lenguaje, como comentábamos en el apartado anterior, *El libro del Tao* aboga por un tipo de conocimiento místico. Este misticismo viene dado, según Van Norden (2011:133), por el hecho de que el taoísmo es un tipo de conocimiento que no

puede ser expresado adecuadamente en palabras y que es importante para la vida humana en general. La actividad ética más elevada es la manifestación del conocimiento místico y hay que cultivar el *qi* –concepto que aparece también en *Las Analectas* 16.7- sin forzar que nuestro corazón sea el que le guíe; al contrario, vaciando el corazón para que podamos acumular el *qi* en nuestro interior y sea este el que nos guíe.

Confucianismo y taoísmo, ¿filosofía o religión?

A diferencia de la filosofía occidental, la oriental se despreocupaba más de la abstracción metafísica y estaba más dirigida a resolver problemas prácticos de la vida cotidiana. Por ello, la filosofía se consideraba un sofisticado producto de las facultades humanas, mientras que la religión quedaba relegada al ámbito de la superstición. La filosofía era ámbito de estudio de eruditos, mientras que la religión pertenecía a los ciudadanos comunes que buscaban consuelo en ella o buscaban influir innumerables dioses y espíritus a través de ella. Ahora bien, tal como explica Orr (1980:86), estos eruditos incorporaron diversos rituales en el confucianismo sin darse cuenta de que estaban convirtiendo una filosofía en una religión hasta cierto punto. En el caso del taoísmo, a partir de una filosofía que abogaba por una armonía estética, psicológica e intelectual con la naturaleza surgió una religión animista, donde se creía que objetos o fenómenos geográficos como montañas o ríos poseían un espíritu, y cuyos sacerdotes proporcionaban elixires mágicos a emperadores para evitar la muerte, entre otras cuestiones.

La gente común desarrolló desde un principio una religión popular que fue complementándose a lo largo de los siglos por el gran triunvirato de religiones chinas, el budismo, el taoísmo y el confucianismo. En efecto, este último se volvió en el ámbito rural en un pensamiento mucho menos filosófico y más religioso. Adoptar todas estas tradiciones religiosas

no supuso gran dificultad para la mayoría de la población, ya fuera cultivada o no, puesto que todas eran consideradas distintos caminos para llegar a un mismo destino.

1.1.1.3 El budismo

Según Ho (1992:93), el budismo fue fundado en el siglo VI antes de Cristo por Sakyamuni (también conocido como el Príncipe Siddhartha o Gautama el Buda), un príncipe del reino de Magadha, situado al noreste de India, en lo que hoy en día es Nepal, y entró en China en el siglo I después de Cristo. Desde ese momento, esta religión fue adaptándose constantemente a las condiciones en China para convertirse en una de las religiones más importantes en este país e influir en la vida cotidiana de sus habitantes. Para los budistas, todo en el mundo es vacío y todas las cosas, incluyendo el cielo y la tierra, son meras ilusiones. Dado que la vida es sufrimiento, dolor, la evasión es su medio de subsistencia. Este sufrimiento surge debido a los deseos, por lo que también hay que evitarlos. La salvación se obtiene a través del nirvana, en la meditación, creyendo en el budismo, haciendo buenas obras y convirtiéndose en un monje o monja. Como vemos, esta religión presenta varios aspectos en común con el taoísmo: el concepto de vacío, la evasión, liberarse de los deseos que solo atraen el mal o la meditación. Es tal la semejanza que incluso se ha llegado a decir que Laozi, antes de morir, abandonó China y se dirigió hacia Occidente, donde continuó predicando sus ideas, de modo que los budistas basaron su religión en ellas (Van Norden, 2011:123).

Según Bush (1977:39-42), desde el momento de su creación, el budismo se fue desarrollando en distintas corrientes de modo que cuando llegó a China, este había evolucionado bastante desde su esencia original y la corriente que arraigó en este país fue la denominada Mahayana, o Gran Vehículo. El budismo Mahayana consiste en la creencia en varios budas distintos además del buda indio original. También existen bodhisattvas que son seres iluminados

que se han ganado el acceso al nirvana pero prefirieron posponer ese paso para atender a criaturas que están pasando por algún sufrimiento. A su llegada a China, los budistas se vieron con sendas dificultades para que la población aceptara esa religión, así que decidieron adoptar una serie de modificaciones para que sus ideas resultaran más “digeribles”. Por ejemplo, se valieron de términos taoístas para hacer más comprensible la doctrina budista del vacío. Uno de los mayores obstáculos fue aceptar el voto de castidad de los monjes budistas, puesto que la descendencia es fundamental para la sociedad china. Si no hay descendientes, ¿quién velará por los antecesores y rezará por ellos mientras se encuentran en el más allá? Para rellenar este vacío, los budistas introdujeron la noción de *karma*, el hecho de que las acciones de una persona en esta vida determinen lo que le sucederá a esta misma persona o a otras en la futura existencia. De esta manera, dieron a entender que los ancestros de una persona heredan los resultados de sus acciones pasadas. De modo que mientras uno está vivo debe intentar acumular buen *karma* para su propio futuro y, a su vez, ayudar a sus ancestros en sus luchas tras la muerte.

El declive del confucianismo a partir del siglo II después de Cristo dejó un espacio para que se desarrollara esta nueva religión. Vivió su época de esplendor durante las dinastías Sui y Tang, con la unificación del país y el gran desarrollo económico que trajo consigo también un mayor intercambio cultural. Fue durante esta última dinastía cuando el estado permitió la coexistencia del confucianismo, taoísmo y budismo. En opinión de Bush (1977:43), la convivencia entre estas dos últimas fue muy sencilla, puesto que ambas incorporaban ideas como el vacío o la meditación. Se colocaron imágenes budistas al lado de imágenes taoístas del Emperador de Jade y Laozi. Resulta de interés igualmente señalar que estos monjes eran cuentacuentos, contaban cuentos pertenecientes a las escrituras budistas a las masas. Hoy en día

aún sobreviven dos escuelas budistas: la Escuela de la Meditación, llamada Chan en China y Zen en Japón, y la Escuela de la Tierra Pura.

1.1.1.4 La ideología china como sistema holístico de pensamiento: el Neo-confucianismo

A lo largo de las distintas dinastías y según el parecer de los emperadores que se iban sucediendo, prosperaban en determinados momentos unas ideologías frente a otras, que o bien caían en el olvido, como fue el caso del confucianismo en un principio, o bien fueron prohibidas directamente, como en el caso del cristianismo introducido por los jesuitas, que si bien en un principio gozó del favor del emperador en ese momento, luego fue perseguido y prohibido por sus sucesores.

¿Cómo es posible que esta serie de ideologías se fusionaran prácticamente hasta conformar la base del pensamiento oriental, que regía la vida cotidiana de estas personas? ¿Y cómo es posible que perdurara hasta principios del siglo XX (en el caso de China) y prácticamente hasta el siglo XXI (en el caso de Corea del Sur)? En el siglo I, durante la dinastía Song, se popularizaron las pruebas de acceso a los cargos públicos en China. Esta medida surgió para evitar que personas incompetentes accedieran al poder como resultado de un trato preferencial por ser familiares o amigos de personas en puestos de poder o cercanas al emperador (concubinas, eunucos, etc.). Para ello, Zhu Xi elaboró un programa de estudios que incorporó conocimientos correspondientes al budismo y al taoísmo –muy de moda durante esos últimos tiempos en detrimento del confucianismo-, y también del confucianismo, que vivió un resurgimiento gracias a esta decisión. Además, este proceso coincidió con el descubrimiento de la imprenta en China, de modo que la mayor parte de los libros que se publicaron en esa época lo hicieron con la finalidad de proporcionar el material necesario a todo el que deseara presentarse a las pruebas: jóvenes procedentes tanto de ciudades como de zonas rurales, ricos y pobres, se

hacían con los ejemplares necesarios para dedicarse años al estudio de estos clásicos con el fin de conseguir un puesto de responsabilidad en la China antigua. De acuerdo con Ho (1992:113), a este “revival” del confucianismo después de pasar varios cientos de años en el olvido se le conoce en occidente como Neo-confucianismo. La diferencia en la nomenclatura viene dada porque Zhu Xi, al retomar el confucianismo, no lo recoge tal cual expuesto en los libros escritos por el propio Confucio ni por sus discípulos en *Las Analectas*, sino que le añade una dimensión metafísica y cosmológica que toma prestada de libros taoístas como, por ejemplo, el *Yi Jin* (o *I Ching*, también conocido como el *Libro de los Cambios*). Por tanto, el Neo-confucianismo se refiere a lo siguiente:

1. El pensamiento confucianista tal cual se enseña en los libros de textos confucianistas reconocidos oficialmente para aprobar las oposiciones, que son los *Cuatro Clásicos* compilados por Xhu Xi y con sus anotaciones. Estos libros son: *La Gran Enseñanza*, *La Doctrina del Medio*, *Las Analectas de Confucio* y el *Libro de Mencio*.
2. El estudio del Tao, en concreto, el Estudio del “Li” (o la filosofía racional), la teoría de Zhu Xi, y el Estudio de la Mente, que es la teoría de Wang Yangming.

Por todo lo dicho anteriormente, se puede afirmar que el pensamiento chino se compone de toda esta serie de ideologías que, bien como filosofía o bien como religión, han evolucionado y han convivido hasta llegar a nuestros días. De ahí que nos refiramos a la ideología china como un sistema holístico de pensamiento, pues engloba tanto budismo, como confucianismo y taoísmo. Pero si hay una ideología que ha influido más en el ámbito de las artes que las otras, esa es definitivamente el taoísmo.

1.1.2 El taoísmo y la estética literaria

Según Lu Xun (1881-1936), reconocido escritor contemporáneo chino, el taoísmo debería considerarse la cuna de la civilización oriental (en Chang, 2011:29). De hecho, la presencia de elementos taoístas en el arte y, concretamente, en la literatura china resulta bastante significativa. Jacques Maritain (en Chang, 2011:14) comentaba en 1952 que la creatividad de los artistas contemplativos chinos procedía de un principio interno de armonía dinámica que debía de concebirse como una especie de interpenetración entre la naturaleza y el hombre. Según este pensador, a través de esta interpenetración se espiritualizan los objetos, de modo que el artista puede hacer que la realidad oculta en ellos se libere, a la vez que el artista se libera y se purifica a sí mismo. Esto es lo que él denomina la acción del *Tao*, el proceso fundamental del arte chino.

Mientras que el arte occidental se caracteriza por ser objetivo, Maritain considera que el oriental es subjetivo. Citando a Xie He (o Hsieh Ho), historiador del arte y crítico del siglo VI, quien estableció los “seis principios” de la pintura china, destaca en este sentido el hecho de que el primero de estos principios se refiera a una moción vital que manifiesta una resonancia espiritual única capturada por el artista en los objetos, gracias a la inspiración que este ha obtenido a raíz de su comunión con el espíritu del cosmos. Efectivamente, los críticos de arte de finales del periodo Ming y principios de Qing destacaban de los grandes pintores como Ni Zan el hecho de que la significancia de su arte fuera indescriptible e imposible de copiar, a pesar de su aparente simplicidad y de estar liberados de todos los elementos tradicionales de la belleza decorativa o elaboración.

Por tanto, siguiendo a Chang (2011:32-197) podemos interrelacionar las características de la estética oriental con los siguientes principios taoístas:

1. El principio del “unhewn wood” o la madera sin tallar. Este principio es el que aboga por liberar el lenguaje literario de artificios: abandonar la búsqueda de la belleza o el refinamiento de la forma y, en su lugar, mostrar la esencia primordial de los objetos. Lo que está dentro se manifiesta hacia afuera.
2. La unidad de coherencia. También llamado el principio de expansión y contracción, está basado en las paradojas taoístas. Maritain (en Chang, 2011:38) indica que este principio lo aplican tanto artistas orientales como occidentales en la estructura de sus pinturas.
3. La inocencia primordial. A menudo, el taoísmo se define como una experiencia ontológica, donde el hombre se une con el universo, también llamada inocencia primordial. Pues bien, la poesía china en su mayor expresión sirve como un medio para reflejar esa inocencia primordial. Los significados secretos en la naturaleza de las cosas se revela de forma espontánea e inmediata en la poética. Cuando la realidad de la naturaleza despierta la inocencia primordial del autor y la vuelve consciente, este experimenta una belleza pura, que es libre y luminosa. En su búsqueda por la inocencia primordial, la mayoría de los grandes poetas chinos estaban bien formados en el arte de la meditación.
4. El ritmo espiritual o *shen yu*. Los críticos orientales hacen mucho énfasis en este rasgo, que definen como el resultado de una fusión entre la subjetividad del poeta y la realidad objetiva de las cosas. Chang (2011:197) lo define como una interacción invisible entre ambos polos. La esfera de este sentimiento subjetivo entre dos polos es el *ching chiai*, el reino interno del poeta dentro del cual se mueve el ritmo espiritual. Su poesía emerge desde este mundo subconsciente al consciente.

En resumidas cuentas, al alcanzar el autor una profundidad sosegada, refleja su simplicidad interior o revela su felicidad interior inagotable. Tanto la inocencia primordial como la felicidad luminosa son aspectos de la experiencia ontológica que, según la teoría taoísta, constituye una conciencia de sí mismo intuitiva, lo cual difiere del pensamiento discursivo. Es la madera sin tallar: carente de forma, sonido y color, pero que a su vez alberga en su interior todas las formas, todos los sonidos y todos los colores.

When the poet is free from artificiality he will not only reflect spontaneously his inner joy without distortion and limitations from the ego-consciousness. He is purposeless and fearless as the flowing stream and the shining moon. Since the poet is serene he simply reflects what happens to his mind. (Chang, 2011:203)

En esta cita podemos observar los rasgos que hemos señalado anteriormente: ausencia de artificio a favor de la intuición o espontaneidad, la búsqueda de la inocencia primordial, el ritmo espiritual y, por otro lado, el principio de no-acción en tanto en cuanto el poeta no tiene un fin concreto (*purposeless*). Wang Kuo-wei (en Chang, 2011:204), refiriéndose al mundo interior del poeta, distingue entre dos categorías: el mundo interior “*nonego-self*” y el mundo interior del “*ego-form self*”. El “*ego-form self*” no ve la realidad de las cosas, sino que proyecta sus sentimientos subjetivos alterando la realidad, mientras que el “*nonego-self*” refleja sin alterar, ve las cosas tal cual son y no distorsiona su realidad. El resultado es que, en ocasiones, puede surgir poesía para liberar la tensión excesiva del “*ego-form self*”, de modo que los objetos del poema aparezcan impregnados por las emociones del mundo interior distorsionado del poeta. Según Chang (2011:207), esta poesía se ganará la atención y simpatía del lector, pero apenas logrará alcanzar su reino egocéntrico, es decir, alcanzar la fuente primordial desde la cual se puede conseguir gran compasión, derribar todas las barreras del “*ego-form self*”. El yo expandiéndose más allá de sí mismo se convierte en el yo de otros. Esta fusión revela el reino del gran yo universal que, según los taoístas, es el verdadero yo.

Refiriéndose a un poema de Tufu, Chang (2011:208) comenta que, sin emitir ningún tipo de juicio moral, sino simplemente a través de la imagen objetiva que describe el poeta, se puede percibir la gran compasión que arrastrará a sus lectores al terreno del autor, compartirán con él sus mismas emociones. En palabras de Chang: “It is through this primordial powerful compassion that he dissolves his self into the selves of others and grasps the secret of poetic creativity, which places his works far beyond the reach of lesser poets.”(2011:208)

El discurso del poeta es directo y puro, el reflejo de su mente sosegada que entra en un estado de lo que se denomina la mente de no-mente. Este estado se refiere a la fusión que se produce entre la subjetividad y la objetividad de la realidad de las cosas. Esta fusión provoca un estallido espontáneo de intuición poética que tiene su origen en la intuición ontológica y se manifiesta en la obra poética, llena de vida y movimiento, sin verse interrumpida por los artificios.

1.1.3 La cortesía como configuradora cultural: lian, mianzi e indexado social

Hasta este momento hemos estudiado las creencias religiosas y las corrientes filosóficas que pueden influir en la estética de una obra determinada desde el punto de vista cultural. No obstante, la influencia de estos aspectos culturales se materializa en el acto comunicativo, especialmente en la interacción social. La cortesía, o dicho de otro modo, las reglas del juego que entran en funcionamiento en la interacción social, viene determinada por una cultura que, al mismo tiempo, se ha formado a partir de sus creencias religiosas y filosóficas. A continuación estudiaremos las particularidades de la cortesía en la comunicación oriental y, concretamente, China.

En 1987, Brown y Levinson (Brown, 2015:11621) afirmaron que hay unas bases fundamentales universales que regulan la expresión de fórmulas de cortesía independientemente de la lengua y la cultura. A pesar de las diferencias entre los tipos de relaciones sociales y los actos que puedan llevar a “amenazar” lo que estos denominan la cara⁴ de una persona, estos autores abogan por unos principios pan-culturales que puedan llevar a similitudes interculturales a la hora de seleccionar las fórmulas lingüísticas para este tipo de situaciones.

El concepto de cara en el que se basan estos autores viene fundamentado, por un lado, por las máximas de Grice, según las cuales la comunicación humana es racional y tiene un objetivo concreto (Mao, 1993:453), y, por otro lado, por el concepto de cara formulado por Goffman unos años antes, inspirado a su vez por la obra de Durkheim, *The Early Forms of Religious Life* (Bargiela-Chiappini, 2003:1455). Básicamente, Brown y Levinson explican que la cortesía es la causante de las desviaciones comunicativas que se producen con respecto al modelo de las máximas de Grice, para que el hablante pueda expresarse de manera cortés (Mao, 1993:453). En cuanto al concepto de cara de Goffman, este lo define de la siguiente forma: “The term *face* may be defined as the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact.” (Goffman, 2003:7) Este concepto viene a ser, según este autor, la impresión social que una persona deja en los demás a partir de un encuentro puntual y que esta reclama siguiendo las prácticas sociales que un grupo comparte. Goffman (2003:8), además, añade que cada persona, subcultura y sociedad parece contar con una serie de prácticas que tienen como finalidad “salvar” esa cara, o imagen personal ante la sociedad, prácticas a las que Brown y Levinson se referirán más adelante como “face threatening acts”, o

⁴ En español, “face” aparece en ocasiones traducido como “rostro” (Álvarez Muro, 2007), “imagen” (Carrasco Santana, 1999) o incluso “cortesía” (Álvarez Muro, 2007 y Carrasco Santana, 1999). Consideramos un error equiparar este concepto al de cortesía por motivos que explicaremos a lo largo del apartado, y no le encontramos ninguna ventaja al uso de los términos “rostro” o “imagen”, con lo que hemos optado por usar siempre “cara”.

actos que pueden amenazar la cara de un individuo. La novedad que introducen estos autores es sobre todo la de considerar que el concepto de cara es universal. Por supuesto, han surgido numerosos autores contrarios a esta idea y cuyas ideas presentaremos a continuación, pero se puede afirmar que la mayoría valora el esfuerzo realizado por los autores en intentar establecer una serie de categorías que pueda englobar el mayor número posible de comportamientos derivados de este concepto de cara.

En este sentido, Fraser (1990:219) afirma lo siguiente: “While the existence of politeness or the lack thereof is not in question, a common understanding of the concept and how to account for it is certainly problematic.” Se han identificado distintas manifestaciones lingüísticas para atender a formas de cortesía que regulan la convivencia en distintas lenguas y distintos grupos étnicos, pero no resulta sencillo elaborar una definición del fenómeno de la cortesía en sí que sea lo suficientemente global y que no padezca de simplista o etnocéntrica. En aras de dar una definición más exacta de lo que constituye la cortesía, Watts (2003:30) distingue entre lo que él denomina el primer orden de cortesía y el segundo orden de cortesía. El primer orden de cortesía sería la conceptualización rudimentaria de lo que las personas que pertenecen a una misma cultura dan por hecho que comprende un comportamiento cortés, mientras que el segundo orden de cortesía recogería el término técnico que se usa en los estudios de pragmática y sociolingüística para la interacción verbal comunicativa. Por su parte, Brown y Levinson (en Fraser, 1990:229) utilizan el concepto de cara para dar una definición globalizadora de la cortesía y distinguen en su modelo dos tipos de cara de acuerdo con la intención del individuo: la cara negativa y la cara positiva. La cara negativa viene a ser el deseo de todo miembro adulto competente de que otros no le impidan llevar a cabo sus acciones; mientras que la cara positiva es el deseo de todo miembro de que al menos una persona se sienta atraída por sus deseos. Todo

individuo puede perder, mantener o mejorar su cara, de modo que se prestará especial atención durante las interacciones a aquellos actos que amenacen la cara de los individuos. Dada la debilidad de este concepto, se entiende que todos los interlocutores intentarán que sus caras no resulten dañadas a raíz de sus interacciones. Brown y Levinson (en Fraser, 1990:229-230) señalan que hay una serie de actos que amenazan inherentemente a la cara y son los siguientes:

- Actos que amenazan la cara negativa del oyente: estos serían ordenar, aconsejar, amenazar o advertir;
- Actos que amenazan la cara positiva del oyente: por ejemplo, quejarse, criticar, estar en desacuerdo o sacar temas tabú;
- Actos que amenazan la cara negativa del hablante: como aceptar una oferta, mostrar agradecimiento o prometer por compromiso; y
- Actos que amenazan la cara positiva del hablante: pedir perdón, aceptar un cumplido o confesar.

Meier se muestra de acuerdo con la propuesta de intentar hallar una serie de conceptos universales, en tanto en cuanto la cortesía es un comportamiento socialmente aceptable que debe estudiarse desde el marco de la interacción social. Por tanto, todas las sociedades cuentan con una serie de normas que regulan la convivencia y que difieren por diversos factores que han podido influir en su desarrollo, que pueden ser de orden histórico, político o sociológico (1995:352):

A set of norms and dependable adherence to these norms within a group engenders a structure and predictability which results in a considerable saving of energy in everyday life and can be viewed as serving the goal of something akin to social harmony and perhaps even survival.

Estas normas, que en el caso de la cultura china vienen influidas en gran medida por el confucionismo, facilitan la vida a aquellos que las ponen en práctica, pues generan una estructura

definida que no da lugar a sorpresa o a eventos inesperados, sino que lleva a una especie de convivencia armoniosa o, quizás, es esta estructura la que permite la supervivencia. Siguiendo a Goodenough, afirma que para formar parte de esa convivencia ideal es necesario, pues, ajustarse a esas normas que, además, permitirán al individuo obtener una imagen con valor social y su consiguiente “poder” según el grupo. Es por ello que Meier (1995:353) valora la identificación de esas normas y los motivos subyacentes para contribuir tanto a los estudios intraculturales como interculturales.

1.1.3.1 Crítica al modelo de Brown y Levinson

Kasper (1990:195) señala que el concepto de cara desde el punto de vista de la cultura china fue introducido y analizado por Hu en 1944, quien estudió su desarrollo hasta el periodo que abarca la Guerra Civil. Hu distingue entre dos conceptos de cara: *lian* y *mianzi*. *Lian* se refiere al carácter moral atribuido públicamente a un individuo, mientras que *mianzi* comprende la reputación que un individuo ha adquirido mediante el éxito y la ostentación. *Lian* vendría a ser el código de conducta que todo individuo debe conocer. La pérdida de *lian* supone casi siempre la condena por parte de la sociedad, pues se considera que el individuo ha incurrido en un comportamiento inmoral. Del mismo modo, siempre y cuando uno se ajuste a estas normas, podrán reclamar los derechos que le otorgan su *lian*. Ambas palabras se traducen como “face” al inglés, pues se refieren a esa parte del cuerpo (*A Chinese-English Dictionary*, 1993 y *Lin Yutang’s Chinese-English Dictionary of Modern Usage*, 1979-1980). No obstante, vemos que en sentido figurativo comprenden matices muy diferentes y que son intraducibles en nuestra lengua. En la primera fuente, la segunda acepción que nos ofrece de *mianzi* es reputación, prestigio y cara. Esta palabra combinada con el verbo “tener” quiere decir disfrutar del respeto debido (*youmianzi*), y con “dar”, ofrecer el respeto debido por los sentimientos de alguien (*geimianzi*).

También incluye la expresión *lianmian* con el significado de cara, amor propio. En la segunda fuente, Lin incluye como tercera acepción de *lian* lo que él denomina la “cara” oriental y la define del siguiente modo: la habilidad de enfrentarse a personas de su misma condición con amor propio, parecido al “honor”. En cuanto a *mianzi* este lo define como la “cara china”, el amor propio de una persona, rodeada por personas de su misma condición. Vemos, por tanto, que estas definiciones coinciden con las definidas por Hu, pues vemos que *lian* está más ligado a las cualidades morales (el poder dar la cara ante los demás), mientras que *mian* se refiere a la reputación de alguien, que uno puede conseguir obtener ante la sociedad y también dar a los demás.

Tanto este autor como Mao (1993:460) coinciden en que hay un desajuste enorme entre las definiciones de cara de Hu y las propuestas por Brown y Levinson principalmente debido a lo siguiente: “Chinese face emphasizes not the accommodation of individual “wants” or “desires” but the harmony of individual conduct with the views and judgement of the community.” (Mao, 1993:460) Brown y Levinson le dan un papel predominante al individuo en sus definiciones de cara, siendo este el que “quiere” o “desea”, mientras que la definición de Hu resalta más bien el papel de la comunidad que avala el comportamiento del individuo. Es, en última instancia, la comunidad la que determina la imagen pública de la cara en China. Asignarle el rol fundamental al individuo en la definición de cara resulta incompatible observando las definiciones de Hu, además de los dos diccionarios consultados, pues estas están centradas principalmente en la sociedad, y son más propias de una cultura oriental. Citando a Tu, Mao (1993:460) comenta que el concepto de *mianzi* es un eco de la tradición confucionista, donde el individuo se subordina al grupo o a la comunidad, y se considera que el desarrollo personal se realiza estableciendo vínculos con un círculo cada vez más amplio de personas. Se espera, pues, que un individuo

busque el respeto del grupo o la comunidad, pero no satisfacer su deseo de libertad. Este tipo de comportamiento responde a lo que Hofstede (2001:209) ha denominado dimensión cultural colectivista. Este autor contrapone las sociedades colectivistas a las individualistas atendiendo a la relación que mantienen el individuo y la colectividad en una sociedad concreta. Esta se refleja en la convivencia entre las personas ya sea en la familia o en otros subconjuntos sociales y lleva aparejados determinados valores y comportamientos. De este modo, las convenciones sociales vienen determinadas también por la dimensión a la que tiende una sociedad concreta. Como breve definición, Hofstede (2001:225) propone la siguiente: mientras que en la sociedad individualista los vínculos entre los individuos son más bien débiles y se espera que cada uno se ocupe de sí mismo y únicamente de su familia próxima, la sociedad colectivista integra a sus miembros desde su nacimiento en grupos cerrados, fuertes y cohesionados que les protegerán a lo largo de su vida a cambio de lealtad incuestionable. Para apoyar este argumento utiliza la siguiente cita de Baker: “It was not the family which existed in order to support the individual, but rather the individual who existed in order to continue the family.” (en Hofstede, 2001:225-226) El individuo estaría en este caso al servicio de la familia, donde esta ocupa el lugar más importante: asegurar el bienestar y la continuidad de la familia están muy por encima de atender al bienestar o a los intereses particulares del individuo. Otro ejemplo más que nos propone Hofstede (2001:210) es la inexistencia, según Hsu, de un equivalente en la tradición china para el concepto oriental de “personalidad” como entidad aparte y distinta de la sociedad y la cultura. Añadía asimismo que la palabra china para referirse a “hombre” (*ren*) incluía el entorno cercano social y cultural, y que es precisamente esto lo que da pleno significado a la existencia de una persona. Dado que el grupo es la fuente principal de identidad y supone una gran protección para el individuo, lo peor que una persona puede hacer en este tipo de sociedades es romper su lealtad con el grupo. Se desarrolla así una relación de dependencia que es práctica y psicológica

(2001:226). Por otro lado, citando a Ho (en Hofstede, 2001:211), rechaza que el colectivismo suponga una negación del bienestar del individuo, sino que en su lugar se asume que el bienestar del grupo es la mejor garantía para el individuo. En otro orden de cosas, la integración entre los miembros de un grupo no es solo horizontal, sino también vertical, donde la edad juega un papel fundamental, y además, esta relación vertical trasciende la vida, de modo que los descendientes honrarán los recuerdos de sus ancestros y cuidarán sus tumbas. Hofstede (2001:228) pone como ejemplo de esto el hecho de que los miembros de una familia puedan recitar su genealogía a lo largo de varias generaciones de memoria. Esta relación vertical está relacionada con el principio de piedad filial al que tanta importancia le otorgaba Confucio en sus enseñanzas. Asimismo, relaciona este principio con la visión del tiempo estática y circular característica de la cultura oriental, de modo que el pasado mantiene toda su relevancia en el presente. En palabras de Baker (en Hofstede, 2001:228):

Descent is a unity, a rope which began somewhere back in the remote past and which stretches to the infinite future... That is, the individual alive is the personification of all his forbears and of all his descendants yet unknown.

Este ejemplo muestra el papel central que ocupa la familia en la sociedad china, donde un individuo no es más que una pieza más de una realidad superior a él, y cuya existencia depende de que la familia perdure en el tiempo. Por todo lo dicho, consideramos que el modelo de Brown y Levinson cuenta con un gran problema conceptual de base, dado su sesgo etnocéntrico. El origen de este error de base podría deberse a que, según Bargiela-Chiappini (2003:1458) y Mao (1993:455), al formular su modelo teórico, Brown y Levinson han desvirtuado la interpretación de su fuente principal, Goffman:

It appears that in Brown and Levinson's treatment of face, Goffman's tendentially individualistic treatment of the "sacred self" becomes an obsessive attempt by an ideal rational actor to mark and protect personal territory from potentially harmful interpersonal contact. Emotions may indeed be present in Brown and Levinson's model

(1987:61) but they appear to be mostly concerned with defensiveness and protectiveness. (Bargiela-Chiappini, 2003:1461)

Si bien ya se ve una cierta tendencia individualista en los presupuestos teóricos de Goffman (basados a su vez en los trabajos sobre religión y moral de Durkheim), Brown y Levinson van más allá y transforman la noción de cara en un concepto que se centra fundamentalmente en defender la integridad de un individuo, lo cual, como hemos visto, es incompatible con las características de una sociedad colectivista. A este respecto, Mao (1993:455) argumenta lo siguiente: “In my view, Goffman’s face is a public, interpersonal image, while Brown and Levinson’s face is an individualistic, “self”-oriented image.” Ambos autores coinciden, pues, en que la interpretación que Brown y Levinson han hecho de Goffman es más individualista.

Aparte de los problemas que presenta el concepto universal de cara de Brown y Levinson, los conceptos de cara positiva y, sobre todo, los de cara negativa tampoco han estado exentos de crítica (Bargiela-Chiappini 2003:1460). Bargiela-Chiappini afirma que, una vez más, estos autores han malinterpretado a Goffman, pues al sugerir este que los individuos evitan situaciones que puedan amenazar su cara, esto no implica que exista una dicotomía entre libertad de acción y estar libre de imposición, que es en su opinión la reinterpretación que estos autores hacen de Goffman. Mao (1993:460), por su parte, critica la naturaleza de esta cara negativa, dado que Brown y Levinson explican que esta responde a la necesidad de los individuos de estar libres de las imposiciones externas. Para este crítico, el *mianzi* atiende al deseo de asegurarse el reconocimiento público del prestigio o la reputación de un individuo y, por ende, no tiene relación alguna con la libertad.

Además, Bargiela-Chiappini (2003:1464) destaca también que este modelo es puramente lingüístico y, aunque no lo excluye, deja fuera el lenguaje no-verbal de la cortesía, lo cual quiere

decir que, aparte de sesgado, este modelo está incompleto y, por lo tanto, no puede equipararse cortesía (siguiendo a Watts, ni de primer ni de segundo orden) a cara, como han hecho algunos autores al traducir al español “positive face” y “negative face” como “cortesía positiva” y “cortesía negativa” (Álvarez Muro, 2007 y Carrasco Santana, 1999). La cortesía incluye toda una serie de manifestaciones no-verbales que envían mensajes que pueden resultar corteses o maleducados y que en el mundo occidental aparecen recogidos en gran medida en manuales de buenas maneras.

En cuanto a la supuesta universalidad del concepto de “cara” que plantean estos autores, tanto Mao (1993:454) como Hofstede (2001:230) han señalado que las expresiones inglesas relacionadas con “cara” en el sentido de humillación o vergüenza son, en realidad, etimológicamente chinas. De hecho, si estos autores justifican la universalidad de un concepto por encontrar un supuesto equivalente en la lengua inglesa, cada lengua debería, siguiendo esta lógica, contar con un equivalente. Si buscamos la entrada “cara” en el DRAE, veremos que la mayoría de las expresiones relacionadas con “cara” tienen un sentido negativo de “desfachatez” o “sinvergüenza” (“descarado”, “tener cara” o “tener mucha cara”, “caradura”, “caérsele a alguien la cara de vergüenza”, “por mi/tu/su bella/linda cara” o “por mi/tu/su cara bonita” o “por la cara”), o implican un enfrentamiento (“dar la cara”, “dar la cara por alguien”, “plantar cara”, “hacer cara”, “echar en cara a alguien algo”, “verse las caras una persona con otra”, o “escupir en la cara a alguien”, “no mirarle la cara a alguien”, “romperse la cara por alguien o por algo”). También aparece la expresión “lavar la cara” en el sentido de “mejorar de manera superficial el aspecto externo de una cosa o el cariz de un asunto” o “adular, lisonjear a alguien”, “estar mirando a la cara a alguien” que significa “poner sumo esmero en complacerlo”, “no saber dónde se tiene la cara” con el sentido de “incapacidad de alguien en su profesión” y “salvar la cara” con

la siguiente definición: “en una situación desairada, lograr la anuencia ajena a una explicación que preserve la propia dignidad o decoro”. Esta última expresión sería la que mejor encajaría con el concepto de cara planteado por Brown y Levinson, pero vemos que la mayor parte de las expresiones con esta palabra no van en ese sentido. De hecho, también encontramos el uso de “no tener alguien cara” en Méjico, Perú y República Dominicana pero significa “no atreverse”.

En cuanto a la relación de los conceptos de *lian* y *mianzi* con la cortesía, Mao (1993:462) les otorga un lugar central en el estudio de esta (llamada *limao*) en la China continental, hasta tal punto que para considerar a alguien cortés en el discurso chino, esta persona debe conocer ambos conceptos y saber cómo atender a los *lian* y *mianzi* de los interlocutores con el uso de los actos lingüísticos que sean adecuados y estén a la altura de las circunstancias dadas.

Otherwise stated, mainland Chinese speakers can be seen as being polite if they demonstrate with words their knowledge of *mianzi* and *lian*; such a demonstration tends to epitomize politeness in the eyes of their discourse partners. (Mao, 1993:463)

Este conocimiento debe quedar patente, debe expresarse en palabras, para que no surjan dudas entre los interlocutores en cuanto a la cortesía manifestada por el hablante. Esta manifestación lingüística de la cortesía, así como el indexado social, aparecen reflejados en numerosas ocasiones en las interacciones de los personajes de nuestra novela.

El indexado social o discernimiento está conformado por expresiones lingüísticas de “órdenes sociales” que se utilizan sin un objetivo concreto (Kasper, 1990:196). Citando a Kochman, describe estas expresiones lingüísticas como los derechos que reclaman los individuos en las interacciones sociales. Distingue, citando a Shils, entre dos tipos de indexado social: el consistente en las “propiedades macro-sociales”, como son las características inherentes (edad, sexo, posición familiar) y las propiedades sociales adquiridas (rango, título o posición social); y

las “actuaciones situadas” de los individuos. Todas las culturas disponen de este uso, pero en distinta medida, de manera que donde en algunas culturas su uso se considera obligatorio, puede ser totalmente opcional en otras culturas.

1.1.4 Pearl Buck entre dos estéticas y culturas

En este apartado nos centraremos fundamentalmente en la vida de la autora y en qué medida esta ha estado impregnada por la cultura oriental y por la occidental. Pearl S. Buck (1892-1973) nació el 26 de junio de 1892 en Hillsboro, West Virginia, pero a los tres meses de edad su familia se trasladó a China, donde sus padres, Absalom y Caroline Sydenstriker, trabajaban como misioneros presbiterianos en Zhenjiang, en la provincia de Jiangsu. Buck fue la quinta de siete hijos, de los cuales solo tres –incluyendo ella- llegaron a edad adulta. Desde niña se sintió más china que americana: “I spoke Chinese first, and more easily,” she said. “If America was for dreaming about, the world in which I lived was Asia.... I did not consider myself a white person in those days.” Además, al igual que las familias chinas, que apelaban a los fantasmas de sus familiares muertos y les cuidaban con juguetes, muñecos y casas de papel, Buck se rodeaba de sus tres hermanos mayores fallecidos cuando quería tener compañía de su misma edad en casa. Sus amigas la llamaban *Zhenzhu*, que significa perla en chino, y la trataban como a una más (Spurling, en Corrigan, 2010). Su madre y un tutor chino se encargaron de su educación, de modo que a los siete años de edad ya podía leer literatura en inglés y en chino. Pero su primera introducción a los clásicos chinos vino por parte del cocinero de la familia, que contaba episodios de su colección privada de libros: *The White Snake*, *The Dream of the Red Chamber*, *All Men Are Brothers*. Más adelante retomaría las características y el estilo de estos clásicos para su propia narrativa. (Buck, 1956:62, 68 y 83)

En 1900, con el Levantamiento de los Bóxers⁵, la madre y los hijos se mudaron a Shanghai, donde Buck más adelante continuó sus estudios en un internado de 1907 a 1909. Durante este tiempo trabajó también en un refugio para niñas esclavas y prostitutas chinas (Buck, 1956:76-77 y 81). De 1910 a 1914, Buck asistió a clases en el Randolph-Macon Woman's College en Lynchburg, Virginia, donde se graduó en psicología, y luego regresó a China para cuidar de su madre, que se encontraba enferma. Podemos observar, por lo tanto, que Buck recibió una educación bicultural, dividida entre la educación estadounidense que recibía en casa, sobre todo por parte de su madre, y la que recibió con su maestro, el Sr. Kung, que luego fue complementada por el internado y la estancia en EEUU.

Una vez en China, contrajo matrimonio con John Lossing Buck, que era ingeniero agrónomo, y se mudaron a Nanxuzhou, en la provincia de Anhui, lugar que le sirvió de inspiración para muchas de sus obras, incluyendo *The Good Earth*. Visitó junto a su marido a muchas familias de agricultores para hacerle de intérprete y hablar de los posibles avances tecnológicos que se podían introducir en sus cultivos. Esto le proporcionó a la autora una valiosa introspectiva en el mundo en el que se desarrollarán las historias de sus novelas, y sus variopintos personajes, cada uno desempeñando su rol correspondiente –o sacándole partido- según los usos y las costumbres confucianas.

En 1920, cuando la madre de Buck se encontraba mejor, el matrimonio se estableció en Nanjing, donde ambos impartieron clases en la Universidad, y permanecieron allí hasta 1933. La autora impartió clases allí de literatura inglesa y americana. La primera y única hija biológica de la pareja, Carol, nació con fenilcetonuria (PKU) en 1921, lo cual le produjo un importante retraso mental. Además de aparecer este tema de forma sutil en *The Good Earth*, le dedicó una de sus

⁵ Levantamiento violento para expulsar a los extranjeros (sobre todo a los misioneros) de China, véase 1.2.3.1.

obras a su hija, *The Child Who Never Grew* (1950), en una época en que esos niños no se mostraban en público (Spurling, en Corrigan, 2010). Este libro ayudó a muchos padres de niños con dificultades semejantes a su hija en una época en que no se disponía de mucha información acerca de esa enfermedad (Pearl S. Buck International, 2013). Regresó a Estados Unidos en 1924 buscando asistencia médica para su hija y en 1926 finalizó sus estudios de Literatura en la Universidad de Cornell.

Entre tanto, a Buck le fue detectado un tumor en el útero durante el parto y no pudo volver a dar a luz. Por ello, en 1925 la pareja decidió adoptar una hija. Regresaron a China en 1927, pero un acontecimiento hizo huir a la familia a toda prisa a Japón: el Incidente de Nanjing⁶. Permanecieron en Unzen durante un año y, a pesar de que la región seguía siendo inestable, regresaron a Nanjing. Estos años coincidieron con el despegue de la carrera literaria de Buck, que publicaba en esos momentos relatos y ensayos en varias revistas y que culminó con la publicación de su primera novela, *Viento del Este, Viento del Oeste*, en 1930 en la editorial John Day, cuyo editor, Richard Walsh, acabaría convirtiéndose en el segundo marido de Buck. *The Good Earth* fue su segunda novela, escrita en 1931, y fue un best seller en Estados Unidos en los años 1931 y 1932, pues se mantuvo 21 semanas en la lista. Fue traducida a más de treinta idiomas y, gracias a ella, la autora recibió el Premio Pulitzer (1932) y la Medalla William Dean Howells en 1935. En 1937 se llevó a cabo su adaptación cinematográfica con el mismo nombre que, además, fue concedida un Óscar (Pearl S. Buck International, 2013).

En 1936 Buck fue admitida como miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras. Pero el galardón más importante de su carrera literaria le fue concedido en 1938, el Premio Nobel de

⁶ Toma de la ciudad por parte de los comunistas a los nacionalistas, donde se produjo el bombardeo de la ciudad por parte de buques occidentales para defender a los ciudadanos extranjeros que vivían allí y, finalmente, evacuarlos.

Literatura para la primera mujer americana, “for her rich and truly epic descriptions of peasant life in China and for her biographical masterpieces” (The Official Website for the Nobel Prize, 2013). Según Liao (1997:26), las circunstancias históricas que se vivían en ese momento tanto en Asia, que vivía inmersa en la segunda guerra sino-japonesa debido a la política imperialista de Japón, como en Europa, donde se estaba produciendo la ascensión de regímenes fascistas que llevarían al desencadenamiento de la segunda guerra mundial, favorecieron la concesión de este premio, además de los propios principios que definen la concesión del Nobel: este debe ser otorgado a aquellos que hayan reportado el mayor beneficio para la humanidad el año anterior y, en el caso concreto de la literatura, al autor que haya creado la obra más sobresaliente de tendencia idealista (Opfell, en Liao, 1997:26). El idealismo en este caso se encontraría en su profunda apreciación de la dignidad y la valía de las personas (Smith, en Liao, 1997:27). Sin embargo, la concesión de este premio no estaría exenta de polémica, como veremos en el apartado dedicado a la encrucijada literaria de esta autora (véase 1.1.4.1 y 1.2.4).

Evidentemente, ambos criterios de concesión del Premio, el beneficio para la humanidad y el idealismo, son subjetivos, por lo que Liao (1997:53-65) decide hacer un estudio de la imagen de China en Estados Unidos desde el siglo XVIII hasta el periodo posterior al éxito de esta novela de Buck, teniendo en cuenta también otros factores históricos, para comprobar si su obra ha influido en la sociedad estadounidense y, de ser así, en qué medida. En los siglos XVIII y XIX, los misioneros, comerciantes y diplomáticos volvían a EEUU divulgando una imagen negativa de China. Esta imagen resultó reforzada tras la derrota de China ante el Reino Unido en 1840, en la Guerra del Opio (véase 1.2.3.1). En esa misma época, los chinos que emigraron a Estados Unidos se encontraron con una gran discriminación racial (Liao, 1997:55) que se hizo patente en leyes que contemplaban la expulsión e impuestos confiscatorios, entre otras trabas legales. Según Jones

(en Liao, 1997:57), el hecho de que los primeros inmigrantes no se esforzaran en integrarse, puesto que pensaban volver al poco tiempo a su país de origen, tampoco favoreció su imagen, sino más bien lo contrario. La literatura se hizo reflejo de esta situación de rechazo ante la inmigración china, de manera que surgieron varias novelas y publicaciones de cuentos cortos que distorsionaron la imagen de los chinos y denigraron su cultura. Entre las novelas, Liao (1997:58-60) cita las siguientes *Almond-Eyed: The Great Agitator; a Story of the Day* (1878) de Atwell Whitney, *Last Days of the Republic* (1880) de Pierton W. Dooner, y *A Short and Truthful History of the Taking of Oregon and California by the Chinese in the Year A.D. 1899*, (1882) de Robert Wolter; estas dos últimas basaban su relato en la teoría del peligro amarillo o terror amarillo, según el cual la inmigración desde China constituía el primer paso de una maniobra por parte del gobierno chino para conquistar los Estados Unidos. Liao (1997:61) responsabiliza a las revistas *Overland Monthly* (1868-75, 1883-1935) y *Californian* (1880-82) de reforzar esta mala imagen con la publicación de cuentos cortos con personajes chinos en un periodo en que se aprobó la Ley de Exclusión China de 1882, por la cual se prohibía la inmigración desde China durante diez años, se prohibía la naturalización de ciudadanos chinos en los juzgados nacionales y federales, y se regulaba que, a partir de ese momento, el término “trabajadores chinos” incluiría tanto a los trabajadores especializados como no especializados (Liao, 1997:60). A todo esto hay que añadir el gran éxito de las novelas de Fu Manchu (de Sax Rohmer), que fueron adaptadas para el cine, la radio, la televisión y los cómics, y cuya imagen ha llegado a conformar, en opinión de Wu (en Liao, 1997:63), la del arquetípico villano asiático.

Sin embargo, esta situación cambió en el siglo XX. En dos encuestas recogidas por Shih-shan Henry Tsai (en Liao, 1997:64), una en 1927 y la segunda en 1948, se puede apreciar claramente el cambio de tendencia. En la primera, de los estadounidenses encuestados solo un 27

por ciento aceptaría a chinos como compañeros de trabajo, un 15,9 los aceptaría como vecinos y un 11,8 como amigos; en la segunda, el 85,8 por ciento aceptaría a chinos como compañeros de trabajo, al 72 como vecinos y al 77 como amigos o huéspedes. Este gran cambio se debe, en opinión de Liao (1997:65) sobre todo a la gran mejora de imagen de China en Estados Unidos, así como al mejor entendimiento entre las dos naciones. El papel de Buck tanto en la transformación de la imagen como en el entendimiento fue de gran relevancia, pues esta autora no solo escribió novelas y artículos acerca de ese lejano país, sino que invitó a intelectuales chinos a EEUU, como por ejemplo Lin, que publicaron obras que contribuyeron al entendimiento entre ambas culturas (Liao, 1997:78). En el prólogo del libro *My country and my people* de Lin, Buck le dedicó las siguientes palabras:

But suddenly, as all great books appear, this book appears, fulfilling every demand made upon it. It is truthful and not ashamed of the truth: it is written proudly and humorously and with beauty, seriously and with gaiety, appreciative and understanding of both old and new. It is, I think, the truest, the most profound, the most complete, the most important book yet written about China. (Buck, en Lin, 1939:xii)

En 1934 Buck se mudó a EEUU para estar cerca de Richard Walsh y de su hija, a la que había internado en una institución en Nueva Jersey. No regresará a China. La pareja adoptaría seis hijos más en los próximos años: Richard y John en 1935, Edgar y Jean en 1937, Henriette en 1951 y Chieko en 1957. Sin dejar de escribir, Buck se implicó activamente en la lucha por los derechos civiles raciales y de la mujer. Leong (2005:56) explica este cambio en su carrera afirmando que su propósito era llevar a cabo transformaciones social desde su recién adquirida fama. La antropóloga Mead (en Leong, 2005:37), por su parte, destaca el punto de vista particular de Pearl Buck por haberse criado fuera de Estados Unidos:

Pearl Buck, returning to a world which she had dreamed of as a true democracy, saw, with a sharpness denied to most of those who have lived in America instead of having heard about America in China, how far from her dream –our dream- we were.

La idealización con la que había dibujado su país de origen desde China se desmoronó de golpe cuando se instaló en EEUU y, desde la óptica exterior que le confirió el haberse educado en otro país y cultura, pudo hacer un ejercicio crítico de su propio país de origen que sus propios ciudadanos no estaban visualizando. En 1942, ella y su marido establecieron la East and West Association. Fundada durante la Segunda Guerra Mundial, su principal objetivo era ayudar a las Fuerzas Aliadas en Asia, de modo que los estadounidenses comprendieran la cultura y las preocupaciones de los habitantes de China e India. Esta Asociación pronto desarrolló una perspectiva de “internacionalismo crítico”, que plantó cara al racismo y colonialismo de la época tanto en Asia como en Estados Unidos y continuó desarrollando su labor durante la Guerra Fría. Esta nueva perspectiva sentó las bases de cómo movilizar a la opinión pública en asuntos de política exterior (Shaffer, 2003). En palabras de Leong (2005:55), “Consistently throughout her career as an author, Pearl Buck displayed an acute ability to assume multiple perspectives.” De este modo, la autora pudo mimetizarse atendiendo al público al que dirigía sus palabras, llegando incluso a defender la postura de los afroamericanos en EEUU o la de los chinos en los asuntos exteriores aunque fuera una mujer blanca de ascendencia europea. El haber experimentado en propias carnes ser parte de una minoría racial y haber estado en peligro real por ese motivo le permitió identificarse con las situaciones de injusticia vividas por otras minorías raciales de un modo especial. Además, su bagaje lingüístico y cultural le permitió desde niña comprender las dos partes del conflicto, de modo que desde pequeña surgió esa naturaleza conciliadora que la llevaría a desarrollar una labor de mediación cultural en el futuro y que aparecería reflejada en sus obras.

Más adelante, en 1949, Buck estableció la Welcome House, la primera agencia internacional de adopción interracial, molesta ante el hecho de que las agencias consideraran que

los niños asiáticos y mestizos no fueran aptos para la adopción. Esta agencia sigue funcionando en la actualidad. Finalmente, en 1964, tras la muerte de su segundo marido, Buck creó la Pearl S. Buck Foundation para apoyar a niños “amerasiáticos” (ella misma acuñó este término) y que también continúa realizando la obra social en la casa de Green Hills Farm que legó tras su muerte. Toda esta labor social conllevó a que, durante muchos años, fuera investigada por el FBI (Pearl S. Buck International, 2013).

Pearl S. Buck falleció en marzo de 1973 tras una vida muy prolífica como escritora y cuya implicación social fue reconocida en múltiples ocasiones en vida con la concesión de más de 100 premios, muchos de ellos por parte de organizaciones e instituciones estadounidenses de prestigio como pueden ser el *Women's Hall of Fame* y el *Women's International League for Peace and Freedom*. Asimismo, su reconocimiento se extendió a otros países como China, que le concedió la Orden de Jade en 1941 como “Reconocimiento a los servicios prestados al pueblo chino” y, más recientemente, en 2009, Chinese Connection le concedió el Premio a los Diez Mejores Amigos Extranjeros e Internacionales de China como “Amigos que han extendido sus manos colaboradoras y amistosas a China en los últimos cien años”, la República de Corea, que le concedió la Llave a la Ciudad Especial de Seúl en 1960, la Medalla Moran en 1967 en reconocimiento y valoración de su distinguido servicio a la causa, el bienestar y la amistad y la Ciudadanía de Honor de la Ciudad de Seúl en 1968, y Japón, donde una Asociación de Estudiantes le concedió la Corbata de Plata de 1946 a 1956 (Pearl S. Buck International, 2013).

1.1.4.1 Dificultades en su mediación cultural

Sin embargo, estos reconocimientos vinieron acompañados de muchas críticas, sobre todo en lo que respecta a su carrera literaria. La concesión del Premio Nobel a esta autora resultó ser muy controvertido, dado que atrás quedaron otros autores literarios de gran peso –Pearl Buck se hizo

famosa con *The Good Earth* y obtuvo el premio apenas pasados 7 años de su publicación- y la crítica en general consideraba que esta autora no estaba a la altura de ese galardón. “It is too bad that Miss Buck’s audience is, par excellence, the audience which is ignored by contemporary critics of writing”, observó Janeway en 1952, “the American middle-class woman who reads novel” (Pollitt, 1996). Efectivamente, el grupo literario de la época, blanco y masculino, desdeñó sus libros como “novelas de mujeres”. Hablando sobre la posibilidad de que William Faulkner pudiera ganar, el crítico Norman Holmes Pearson refirió “It’s not the sort of thing to decline; a gratuitous insult to do so but I don’t want it. I had rather be in the same pigeon hole with Dreiser and Sherwood Anderson, than with Sinclair Lewis and Mrs. Chinahand Buck.” (Conn en See, 1996).

Una de las muestras de recelo hacia la autora se comentó anteriormente, cuando como consecuencia de sus actividades filantrópicas, J. Edgar Hoover hizo que se escribiera sobre ella uno de los dossiers más largos sobre un escritor americano, dado que la consideraba antipatriota por sus apreciaciones positivas acerca de la situación en China (Conn en See, 1996). También se ganó la animadversión de la comunidad cristiana cuando, en un discurso, preguntó si las misiones en el extranjero tenían razón de ser. Rechazó la idea protestante de la responsabilidad especial de América para con China arguyendo que China no necesitaba ayuda americana, sino que más bien deseaba lo mejor de lo que los americanos pudieran ofrecerle. Tachó a los misioneros americanos de tener arrogancia cultural y ser insensibles. Los caracterizó explicando que eran muy a menudo pequeños hombres que, a falta de apoyo, se agarraba a una rígida doctrina y estándares morales. Concluyó su discurso diciendo que las misiones en el extranjero únicamente podrían justificarse si los misioneros interactuaban con los chinos y aprendían la cultura china, en lugar de exigir que los chinos se conviertan más americanos. (Leong, 2005:31-32) Los misioneros, por su parte,

lanzaron una campaña contra ella, donde se llegó incluso a decir que Buck había “lost her bearings, run amok . . . prostituted her genius . . . debased her womanhood.” (Conn en See, 1996) Además, también se mencionó anteriormente que no regresó nunca a China una vez se instaló en Estados Unidos, pero no por decisión propia.

1.1.5 Conclusiones

La particular infancia de Buck ubicada entre dos mundos y la predisposición de sus padres a que conociera ambas lenguas y culturas la dotaron de un gran bagaje cultural. Además, los conflictos entre oriente y occidente que vivió de primera mano desde tan corta edad despertaron en ella grandes inquietudes que marcarían de forma definitiva sus actuaciones futuras y su deseo por posibilitar la mediación intercultural. A pesar de los numerosos reconocimientos que obtuvo en vida, resultó un personaje muy polémico para las estancias del poder, el religioso (por sus críticas a las labores de los misioneros) y el político (tanto en China como en EEUU), y su prolífica y exitosa carrera literaria también fue debatida por la crítica del momento. Y es que la obra literaria de Buck, como veremos en el siguiente apartado, es fruto de esa época convulsa de encuentros y desencuentros entre occidente y oriente.

1.2 Situación del género narrativo de la novela a principios del siglo XX en occidente y oriente

Para poder analizar en profundidad la estética de Buck, es necesario definir en qué consiste nuestro objeto de estudio, desde sus fundamentos e ir concretando nivel por nivel para poder comparar aquellos rasgos que son comunes en occidente y oriente, y aquellos que los diferencian. Por ello, partiremos de la expresión artística mediante la cual se expresa la estética de esta autora, el texto literario, luego estudiaremos el género literario en el que se manifiesta, la novela, y finalmente las características estéticas vigentes en la época en que se escribió, a principios del siglo XX. Dicho de otro modo, antes de aproximarnos a nuestro objeto de estudio, la novela, haremos una introducción acerca de la definición y características del texto literario en general, nuestra base de partida, hasta llegar al género que nos ocupa. Este género tendrá unas características diferenciadas en occidente y en oriente, de modo que presentaremos los rasgos particulares que distinguen a este género en oriente. Una vez hecho esto, observaremos cuáles son las tendencias literarias del periodo que nos ocupa, principios del siglo XX, tanto en occidente como en oriente.

1.2.1 El texto literario

En cuanto a la definición de literatura y texto literario, hemos observado que estos conceptos son de reciente creación. Anteriormente, el término literatura se refería a los conocimientos de leer y escribir. Por tanto, la literatura en sentido de recopilación de textos de relevancia cultural o estética y el estudio de estos se desarrolló hacia finales del siglo XIX. Por aquel entonces, se entendía que un texto era literario porque se empleaba un lenguaje diferenciado que no se encontraba en el lenguaje natural. Este lenguaje diferenciado estaba constituido por una serie de rasgos, los rasgos literarios, como pueden ser la rima, la estructura métrica, la variación rítmica,

la aliteración, la hipérbole, la anáfora, el paralelismo, la yuxtaposición, el hipérbaton, la metáfora, la ironía, la perífrasis y la paradoja, entre otros. Sin embargo, lingüistas como Crystal (2003) y Lázaro Carreter (1987), entre otros, han mostrado su disconformidad con esta definición argumentando que podemos encontrar en textos que no clasificaríamos como literarios rasgos que precisamente podrían diferenciar este género de los demás. Los rasgos que anteriormente denominábamos literarios están a menudo presentes, sin ir más lejos, en el ámbito de la publicidad, y es evidente que el lenguaje publicitario poco tiene que ver con el género literario. Ante esta realidad, Crystal (2003:412) llega a afirmar que, en la actualidad, la frontera entre los dominios literarios y los no literarios ha dejado de existir y que la definición de literatura no puede hallarse en el estudio de sus propiedades lingüísticas. Lázaro Carreter (1987:163-164) niega igualmente la existencia de los llamados “elementos formales” argumentando que todos los aspectos expresivos y formales del texto son inseparables del mensaje y pertenecen al contenido.

1.2.1.1 Funciones del lenguaje para discernir lo literario de lo no literario

¿Cuáles son, pues, los criterios que pueden clasificar un texto como literario? Para poder entender lo que es un texto literario tenemos que recurrir antes a la teoría de las funciones del lenguaje de Bühler. Bühler (1985:48-49), al analizar el acto de la comunicación, distingue tres elementos: el “mundo”, o el contenido objetivo de que se habla, el locutor y el destinatario. Es a estas tres direcciones a las que remite el acto de comunicar y que dan lugar a tres funciones: la informativa (o de “representación”, que trata sobre el contenido objetivo de que se habla o contexto), la expresiva (que remite al locutor que manifiesta sus sentimientos) y la vocativa (o de “apelación”, actúa sobre el oyente para llamar su atención). A este esquema de Bühler, Jakobson (1984:355-360) decide añadirle a los tres principales elementos (contexto, locutor y destinatario) tres funciones más que atienden a otro tipo de aspectos relativos a la comunicación: el código

lingüístico empleado, la conexión psicofisiológica y el mensaje compuesto. De este modo surgieron la función metalingüística (que se refiere al propio código lingüístico, la lengua que empleamos para hablar de la propia lengua), la fática (que son aquellas expresiones lingüísticas que nos ayudan a mantener el canal de comunicación abierto entre el locutor y el destinatario) y, finalmente, la poética (en el que el propio enunciado posee un valor intrínseco, la forma de expresar el mensaje constituye un fin en sí mismo). Para Jakobson (1987:69-71) la función poética no es la única función del arte verbal, sino que es simplemente su función dominante o determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como subsidiaria o accesoria. Por lo tanto, cuando este autor se pregunta por los criterios empíricos de la función poética o, lo que es lo mismo, cuál es la característica inherente indispensable en cualquier obra poética, Jakobson recurre a los dos modos básicos de organización que se usan en el comportamiento verbal: selección y combinación. Mientras que la selección se basa en la equivalencia, la semejanza o desemejanza, la sinonimia y la antonimia, la combinación, por su parte, se basa en la contigüidad. Jakobson considera que la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación, es decir, la equivalencia se convierte en la herramienta para constituir una secuencia: se busca igualar las sílabas en una misma secuencia generando, por ejemplo, aliteraciones; se busca crear un ritmo con secuencias de entonaciones semejantes, pausas sintácticas o ausencia de ellas, etc.

Desde el punto de vista cognitivo, Van Dijk (1986:176-189) reconoce que algunos tipos de narrativa literaria como, por ejemplo, la poesía, presentan mayores dificultades de comprensión que la narrativa no literaria. Según él, en la interpretación literaria se encuentran nuestras necesidades, deseos, aspiraciones, gustos y otros “sentimientos” que son el origen de ese efecto emotivo presente en la literatura y que hacen que la estética de la comunicación literaria

sea “una función compleja de estas estructuras cognitivas y emotivas” (1986:177). Ahora bien, estas propiedades psicológicas de la comunicación literaria no son independientes, sino que están delimitadas por lo que enmarca a esa comunicación literaria, la sociedad.

1.2.1.2 El texto literario como acción social

Desde un punto de vista pragmático, Van Dijk afirma que la producción y la interpretación de los textos literarios son acciones sociales donde no solo son importantes las estructuras del texto literario, sino también sus funciones, entre otros factores. Cuando se habla del texto como acción social, se refiere, por un lado, a la teoría de los actos de habla de Austin y Searle (1969), por la cual se establece que un acto de habla, o un acto que se desarrolla al pronunciar una oración, en general son una función de un significado de la oración. Dado el contexto adecuado y siempre y cuando el hablante esté hablando literalmente, todos los actos de habla que se expresan o se pueden expresar vienen determinados por una oración o serie de oraciones dadas (Searle, 1969:18). Van Dijk, refiriéndose a los textos literarios, alude a dos tipos de actos de habla, concretamente, a los actos perlocutivos, o acto orientado a la obtención de unas determinadas consecuencias, y a los actos ilocutivos, o acto dirigido a hacer cambiar de actitud al oyente con respecto al contexto. Este añade que si bien un texto literario puede tener funciones prácticas (acto ilocutivo) –por ejemplo, el autor puede hacerles una advertencia a sus lectores–, Van Dijk afirma que, en el macronivel, el texto literario posee una función “literaria”, mientras que en el micronivel de este mismo texto se ejecutan otros actos de habla, por ejemplo, se formulan preguntas (acto perlocutivo) (Van Dijk, 1986:185).

Por otro lado, la elaboración y producción de los textos literarios son acciones sociales en el sentido de que son las convenciones sociales las que establecen si un texto es literario o no. La literatura se ha institucionalizado en nuestra cultura, de modo que las obras se publican y sus

autores tienen prestigio, es objeto de crítica y se estudia en los libros de texto. Esto no quiere decir que todo lo que diga un autor se considera automáticamente “literario”, solo se considerarán aquellos escritos que este produzca en su función de escritor y que se publiquen en un medio respetado. Asimismo, los valores estéticos de la comunicación literaria también están determinados por las normas y valores institucionales que, a su vez, dependen del contexto social, cultural e histórico en que se realizó la obra en cuestión.

En esta línea, Lázaro Carreter (1987:157) señala que el emisor del texto literario es un *autor*, es decir, se trata de una persona cualificada y no de un hablante cualquiera. No se puede establecer un diálogo entre emisor y receptor, el emisor es distante. Es más, el emisor no espera la respuesta del receptor, sino simplemente la acogida de su mensaje que, no tiene valor informativo. Citando a Steiner, añade que “las responsabilidades supremas de la literatura, su razón de ser ontológica, se encuentran fuera de su utilidad inmediata y de su verificabilidad” (1987:157). Además de lo anterior, Lázaro Carreter (1987:159-160) afirma que el texto literario es utópico y ucrónico, si bien la obra puede estar motivada por un acontecimiento concreto. En cuanto al lector, a diferencia de otros textos, en los que el emisor se dirige al receptor, en la comunicación literaria es el lector el que acude a la obra del lector, bien “por azar o por devoción y búsqueda”. Por lo tanto, “la frontera de la literatura queda marcada aquí por el carácter desinteresado, no práctico, de la recepción” (1987:160).

En otro orden de cosas, el hecho de que la obra sea utópica y ucrónica es posible gracias a que la obra tiene un contexto propio. Esto genera lo que Lázaro Carreter (1987:161-162) ha denominado *situación de lectura*: el contexto propio de la obra literaria más la situación propia del lector que accede a ella. Esta última es, naturalmente, diferenciada para cada lector, pues atiende a las circunstancias individuales, psicológicas, culturales, sociales e incluso políticas. Es

precisamente esta situación de lectura la responsable de que la interpretación del mensaje literario sea por lo general más variada que en otros actos comunicativos.

Por último, Lázaro Carreter (1987:165) considera que otro rasgo distintivo de la comunicación literaria es lo que él denomina lenguaje *literal*. Con esto él se refiere al lenguaje que no se interpreta ni se repite con otras palabras, sino que ha de reproducirse tal como lo concibió su autor. En cuanto a si la literatura es arte, opina que “lo artístico es algo que está en aquel texto para aquel lector, o a la inversa, que el lector halla en aquel texto. En este sentido, es inventor de la literatura, si damos a la palabra inventor su acepción etimológica, frente al autor, que es su creador” (1987:169).

En resumidas cuentas, podemos afirmar que una obra se considera literaria cuando esta cumple una función “poética” (en términos de Jakobson), donde la forma en que el mensaje de la obra viene expresado constituye un fin en sí mismo, o “literaria” (en términos de Van Dijk), función que actuaría en el macronivel, pudiéndose ejecutar otros actos de habla a la vez en el micronivel. Tanto la obra como su autor debe contar con un reconocimiento social y al citar cualquier parte de la obra esta debe reproducirse tal cual aparece en el original. Además, como la obra constituye en sí misma su propio contexto, esta es utópica y ucrónica.

1.2.1.3 La novela como género

De acuerdo con el DRAE, una novela es una “obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres”. James nos presenta una definición mucho más sucinta y general: “A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life” (en Hale, 2006:24). Ya en su día Aristóteles (en Hale,

2006:112), al analizar las características de este género literario, concluyó que la consecución de la trama del autor y la teleología que crea para su protagonista conllevan, a su vez, un fin artístico: la estimulación de una respuesta emocional única y coherente por parte del lector. Para Rader (en Hale, 2006:113), teórico neo-aristoteliano, lo que distingue a la novela como género es la autonomía caracterológica que suplementa y se combina con los requisitos formales de la trama. Este añade, además, que hay que tener en cuenta los valores culturales predominantes que, en un periodo determinado, ayudan a definir la literatura como una actividad que merece la pena desarrollar. Fowler (1989:xii-1) señala que, dado el elevadísimo volumen de novelas y la extensión del periodo en el cual se ha ido desarrollando, no se puede afirmar que existe una novela típica. Efectivamente, ha sido la forma literaria más cultivada en la mayor parte de las sociedades alfabetizadas, ha gozado de un gran número de lectores y además, es un género dotado de una especial sensibilidad cultural, puesto que estas reflejan de forma rápida y significativa, y contribuyen a dar cuerpo a realidades socioeconómicas y las fantasías de los consumidores. Por otro lado, añade que también es la forma literaria que está más en contacto con otros modos de discurso contemporáneo, lo cual está en sintonía con las afirmaciones formuladas por Bakhtin a la hora de definir en qué consiste el estilo literario de la novela. Bakhtin (2004:261-263) afirma que la novela en su conjunto es un fenómeno que presenta múltiples formas en estilo y variadas formas en habla y voz. Este autor clasifica los tipos básicos de unidades de composición estilística de que se compone el conjunto novelístico de la siguiente manera:

1. Narración artístico-literaria directa del autor (en todas sus diversas variantes);
2. Estilización de diversas formas de narración cotidiana oral (*skaz*);
3. Estilización de diversas formas de narración cotidiana semiliteraria (escrita) (la carta, el diario, etc.);

4. Varias formas de habla del autor literaria pero extra-artística (moral, afirmaciones filosóficas o científicas, oratoria, descripciones etnográficas, memoranda, etc.);
5. El habla estilísticamente individualizado de los personajes.

Estas unidades estilísticas heterogéneas, cuando entran en la novela, se combinan para formar un sistema artístico estructurado, y se subordinan a la unidad estilística superior de la obra en su conjunto, una unidad que no puede ser identificada con ninguna de las unidades que se subordinan a ella. Por ello, el estilo de la novela se define por la combinación de todos estos estilos y la lengua de la novela es el sistema de sus “lenguas”. La novela puede definirse como la diversidad de tipos de sociolectos (a veces incluso de lenguas) y la diversidad de voces individuales, organizadas artísticamente. Precisamente es este rasgo, que Bakhtin denomina “heteroglossia” o dialogización, el que él considera el verdadero rasgo básico diferenciador de la novela.

1.2.1.4 La novela china

Aunque la novela que ocupa el objeto de nuestro estudio, *The Good Earth*, esté redactada en la lengua inglesa y por parte de una autora americana, el influjo de la tradición novelística china caracterizará fuertemente el estilo y, consecuentemente, el idiolecto de la autora, como veremos más adelante. Es por ello que hemos considerado oportuno introducir un apartado dedicado específicamente a la novela china que difiere en diversos aspectos con respecto a la novela cultivada en Occidente. Estas diferencias vienen propiciadas en gran medida por el origen y evolución que ha sufrido este género literario a lo largo de la historia, una evolución impregnada por las distintas corrientes de pensamiento que definirán una visión del mundo muy concreta, y que aparecerán recogidas al final de este apartado en un listado de características particulares de gran relevancia para nuestro objeto de estudio.

La novela clásica china abarca un largo periodo de la historia europea que comprende desde finales de la Edad Media hasta el siglo XIX. Ahora bien, debido a las características particulares de esta novela, de acuerdo con la definición moderna de novela como forma de narración distinta de la épica, la crónica y el romance, se podría decir que la novela china encontró su verdadera identidad en una obra del siglo XVIII que es, además, una magnífica obra de arte, *Honglou meng* (*Dream of the Red Chamber* o *The Story of the Stone*) de Cao Xueqin (Hsia, 1968:15). Según Hsia (1968:6-11), la novela clásica china se remonta a la tradición de cuentacuentos que había prosperado en China desde la época de los filósofos pre-Qin, concretamente fueron los monjes budistas del periodo Tang y anterior los primeros que concibieron cuentacuentos profesionales para convertir a los laicos. Muchos de sus cuentos, contados en verso o en prosa mezclada con verso, fueron recientemente descubiertos en las cuevas Tun-huang. A estas leyendas sobre santos budistas, se le añadieron cuentos de hadas en un entorno chino, pero que mostraban la influencia inconfundible del folclore persa, árabe e indio. Más adelante, otros personajes admirados por los chinos, como por ejemplo Confucio o el emperador Kuang-wu, pasaron a ser los protagonistas de estas narraciones ficticias a finales de la Dinastía Han. La propaganda budista ya no aparecía explícitamente en estos cuentos, e incluso las leyendas budistas enfatizaban motivos éticos tradicionales chinos.

A principios del periodo Song, los cuentacuentos se organizaban por grupos, donde los especializados en *xiaoshuo* (o cuentos cortos), divididos en aquellos que contaban cuentos de amor, de miedo, de crímenes y caballerías, parecían ser el grupo más dominante, y aquellos especializados en el periodo de los Tres Reinos y las Cinco Dinastías también eran aclamados popularmente. Ya a principios del siglo XVII, un autor y editor de la época Ming, llamado Feng Meng-Lung, publicó tres colecciones de *xiaoshuo* de cuarenta cuentos cada una y conocidas

popularmente como *Sanyen*, que representan la vitalidad y la variedad del repertorio de los cuentacuentos durante el periodo Ming.

Pero esta tradición no se detuvo con la publicación de los cuentos cortos. De hecho, en el periodo pre-comunista, un cuentacuentos de la Escuela de Suzhou, debía aprender de su maestro como mucho dos o tres cuentos, y muchos eran conocidos por tan solo un cuento, si bien ese cuento duraría muchos meses y normalmente más de un año, dividido sesión tras sesión en el salón de té. Teniendo en cuenta la elaboración de esta forma de contar un cuento, la trama se vuelve prácticamente irrelevante, pues en cada sesión el cuentacuentos solo atiende a una parte de un episodio, con imitaciones vivaces de personajes y comentarios libres acerca de modos y morales.

Hanan (en Ropp, 2004:108), al hablar de la tradición literaria china, establece una clara distinción entre tres literaturas que coexistieron a la vez, pero cada una atendía a tres públicos diferentes:

- en primer lugar, la tradición oral, que consistía en cuentos contados en lengua vernácula en mercados y otros lugares urbanos y cuyo público era fundamentalmente analfabeto y relativamente pobre;
- en segundo lugar, la literatura clásica china, incluyendo el cuento corto y el lenguaje escrito oficial que requería años de estudio, y cuyo público era la élite académica también llamada literati; y
- en tercer lugar, una literatura en lengua vernácula que se desarrolló a partir del siglo XIV que seguía tanto la tradición oral como escrita y cuyo público era la clase media urbana o residentes urbanos con unos conocimientos de lectura y escritura básicos.

Es a esta última a la que Buck (2013) dedica su discurso de aceptación al recibir el Premio Nobel de Literatura de 1938, la literatura en lengua vernácula que había logrado sobrevivir en la gente que la “creó”, incluso en las personas analfabetas que, tras haber escuchado tantas veces novelas como *Honglou meng*, las retenían en su memoria. Hanan (en Ropp, 2004:109) confirma que muchos autores pertenecientes a la élite académica cogieron prestadas las convenciones de los cuentacuentos a la hora de escribir sus novelas para ese público semi-cualificado. Además, sugiere que estos tres tipos de literatura se han influido y solapado mutuamente a lo largo de los siglos, si bien la lengua vernácula escrita ha sido sin lugar a dudas la más fértil desarrollando la novela china. Conjugando las otras dos tradiciones, la oral con sus convenciones de los cuentacuentos, y la literati, con su música, teatro y poesía, los autores de este tipo de literatura llegaron incluso a recoger versos en lengua clásica en sus narraciones, así como canciones populares, dichos, y baladas, en ocasiones de manera tan profusa que la narración en prosa parecía quedar relegada a un segundo plano.

1.2.1.5 Características de la novela clásica china

A continuación pasamos a describir las principales características de la novela china desarrolladas a raíz de la evolución histórica que hemos descrito anteriormente:

Estilo literario sobrio/menos elaborado

Volviendo a la distinción establecida por Hanan (en Ropp, 2004:108), el segundo tipo de literatura es el que tradicionalmente tenía prestigio, era el que estaba desarrollado por los artistas. La novela tradicional china tardó mucho tiempo en lograr un reconocimiento; Buck (2013) se hace eco de esta idea afirmando que la novela clásica china nunca fue considerada como arte y que la literatura como arte era exclusiva de los eruditos, mientras que las novelas eran del pueblo.

The Chinese novel was free. It grew as it liked out of its own soil, the common people, nurtured by the heartiest of sunshine, popular approval, and untouched by the cold and frosty winds of the scholar's art. (Buck, 2013)

Según Hsia (1968:15-19), se usaba el habla de la gente común en lugar de la clásica *wenli*⁷, que pertenecía a la literatura y los eruditos. Se trataba, pues, de un estilo libre de artificios, donde el autor no era consciente de las técnicas literarias. Ahora bien, hoy en día esto parece ser no del todo cierto, pues como comentábamos anteriormente, el autor de las novelas en lengua vernácula introducía versos en lengua clásica en sus novelas, de modo que se hacía una suerte de simbiosis de estilos donde había cabida para convenciones de los cuentacuentos, canciones populares, dichos, y baladas (Hanan en Ropp, 2004:109). Por otro lado, Buck (2013) consideraba que, al ser escrita para el pueblo, el autor no está interesado en seguir las técnicas literarias que tan fundamentales eran para los intelectuales, sino que su objetivo, siguiendo la tradición budista, es llegar al mayor número de personas posible. El estilo de estas novelas, pues, debía fluir de forma natural, clara y sencilla, con palabras de uso común, y la única técnica relevante era la descripción vívida de los personajes, en la justa medida para que no se interrumpiera la acción, lo más importante. Por ello, Buck (2013) insiste:

If a novelist became known for a particular style or technique, to that extent he ceased to be a good novelist and became a literary technician.(...) The Chinese novelists varied their writing to accompany like music their chosen themes.

Un buen escritor no debía dejarse atrapar por un estilo personal, sino que tenía que ser capaz de elaborar sus historias de forma natural, siguiendo el principio de *ziran*, para poder disponer de la flexibilidad necesaria para dominar los distintos episodios de su narración.

⁷ Hasta principios del siglo XX se utilizaba un tipo de lengua escrita, *wenli*, que difería enormemente de la lengua vernácula y, por tanto, estaba fuera del alcance de la gente común. Los intelectuales argumentaban que este era el único medio legítimo para escribir obras literarias en mandarín.

Episodios estructurados a modo de cuentacuentos

Al igual que Hanan Hanan (en Ropp, 2004:108), Hsia (1968:15-19) expone que casi todas las novelas tradicionales respetan la estructura narrativa de los cuentacuentos, de modo que las novelas están divididas en capítulos, que finalizan (a excepción del último) con la fórmula: “Si quiere saber qué sucede a continuación, por favor escuche el siguiente capítulo”. Además, desde finales del periodo Ming se popularizó la convención de introducir un pareado antitético a principio de cada capítulo, resumiendo su contenido.

Sin autoría

En muchas ocasiones, no está clara la autoría de la novela, pues la novela ha pasado por diversas manos, quedando la novela inconclusa y luego siendo finalizada por autores desconocidos, o viceversa. Dicho de otro modo, la novela es más importante que el autor. De hecho, de las seis novelas que mencionaremos más adelante como las más relevantes de la literatura clásica china, solo dos tienen una autoría asignada (Ropp, 2004:124). Y es que para complicar todavía más las cosas, muchas historias han sido tomadas prestadas, recicladas y recogidas una y otra vez en distintos tipos de literatura, de modo que hay tantas versiones distintas de una misma historia que resulta muy complejo incluso para los expertos determinar la procedencia de esa maraña de historias recicladas.

Sin originalidad

Como hemos visto, en la literatura china podemos encontrar varias versiones de una misma historia que se han expuesto mediante el uso géneros literarios distintos, o que han sufrido variaciones en el modo en que la historia ha sido narrada. Por tanto, no se valora tanto la originalidad de la obra, sino su expresión artística.

What mattered most to a traditional Chinese audience was not an author's originality but the cleverness with which he could weave borrowed material into a believable pattern with no seams showing. (Ropp, 2004:109)

La originalidad queda, por tanto, relegada a un segundo plano. Buck (2013) cita el ejemplo de la historia *The White Snake*, o *Bai She Chuan*, que llega incluso a evolucionar con el paso de los siglos, de modo que el final de las historias va variando también para ajustarse a la mentalidad de los tiempos. En efecto, esta autora cree que el éxito de las grandes novelas es su atemporalidad, y cita como las mejores novelas clásicas chinas las siguientes: *All Men Are Brothers* o *Shuihu Zhuan* (también conocida como *Water Margin* o *Outlaws of the Marsh*), que considera un gran documento social sobre la vida en China, *Romance of the Three Kingdoms* o *San Guo*, que trata sobre la guerra y el liderazgo político y *Dream of the Red Chamber* (también conocida como *The Story of the Stone*) o *Honglou Meng*, cuyo tema fundamental es la vida familiar y el amor. A esta lista, Ropp (2004:110-122) añade tres novelas más (algunas también aparecen citadas por Buck en su discurso): *Journey to the West* o *Xiyou ji*, (también conocida como *Monkey*), *The Scholars* o *Rulin waishi* y *Jin Ping Mei* o *The Golden Lotus* (también conocida como *The Plum in the Golden Vase*).

Temática variada

La temática de la novela clásica china puede ser muy variada pero siempre atendiendo los temas que interesan a la gente común, desde asuntos cotidianos que atañen a personas tanto de rango social alto como bajo, a mitos y leyendas, historias de amor, guerras y delincuencia. En otras palabras, el novelista clásico chino debe, según Buck, hacer lo siguiente:

He [the novelist] is a storyteller in a village tent, and by his stories he entices people into his tent. He need not raise his voice when a scholar passes. But he must beat all his drums when a band of poor pilgrims pass on their way up the mountain in search of gods. To them he must cry, <<I, too, tell of gods!>> And to farmers he must talk of their land, and to old men he must speak of peace, and to old women he must tell of their children, and to young men and women he must speak of each other. He must be satisfied if the common people hear him gladly. At least, so I have been taught in China. (Buck, 2013)

Utilizando la metáfora del cuentacuentos, que como hemos visto tan influyente ha sido para el desarrollo de esta rica tradición literaria en China, esta autora insiste en la necesidad de no perder de vista nunca el público de sus obras literarias, el pueblo común, pues en su opinión este género literario había sido creado por el pueblo y para el pueblo.

La ficción como hecho histórico

Según Hsia (1968:15-19), la ficción en las novelas chinas está concebida de forma totalmente diferente que en occidente, donde el autor debe demostrar la realidad de la ficción de forma elaborada. En su día, los cuentacuentos profesionales siempre honraban la convención de tratar la ficción como realidad, situando a sus personajes principales en un momento histórico y lugar concreto, y así responder de su historicidad. El intenso estudio de Confucio había acostumbrado a los lectores chinos a leer de forma alegórica y, además, su desconfianza en la ficción indicaba que los cuentos y novelas de por sí no eran justificables.

Ausencia de trama: la literatura como repuesta a una visión particular del mundo

Pero lo que realmente diferencia este tipo de novela con respecto a la novela occidental es su “imperfección”. Si aplicáramos criterios occidentales para analizar una novela tradicional china, Buck (2013) está convencida de que se tacharía de imperfecta debido a su falta de planificación previa: las novelas son demasiado largas, hay demasiados incidentes, demasiados personajes, resultan una mezcla de realidad y ficción y se aplica un método que mezcla el romance con el realismo, de modo que aparecen situaciones soñadas o mágicas descritas de manera tan realista que uno acaba creyéndoselas. Con respecto a la ausencia de una trama, Buck (2013) explica que esta es un reflejo de la propia vida. Atendiendo a la explicación que nos proporciona Ropp (2004:108), podemos constatar que, en este punto, Buck (2013) está aplicando su visión del

mundo oriental. En efecto, este autor se refiere a esta “imperfección técnica” a ojos occidentales de la narrativa oriental, pero como consecuencia de las diferencias entre la visión del mundo de occidente y oriente. Citando a Plaks, analiza la falta de coherencia en la trama y la “relajada” estructura de la novela oriental aplicando la perspectiva de la visión del mundo oriental, es decir, una visión del mundo holística. Esta consistiría en la observación de la vida a partir de modelos cíclicos recurrentes e interrelacionados, que no fomentan el desarrollo de una trama unilineal. Asimismo, Ropp (2004:108) añade que la estructura predominante de las tramas procede del teatro, donde el clímax o el punto de inflexión no se produce al final del relato, sino pasados dos tercios o tres cuartas partes de este. Acostumbrados a otro tipo de estructuras, es posible que los lectores occidentales queden desconcertados al llegar al final de una novela, mientras que para el lector oriental ese final “silencioso” viene a cerrar un ciclo, lo cual conlleva a la sensación de que la vida continúa, pues el final de un ciclo constituye el prólogo del siguiente. Ropp (2004:108) constata lo siguiente en este sentido:

This insistence on seeing life as the ceaseless alternation and interplay of life and death, joy and sorrow, summer and winter, order and chaos, has been an awe-inspiring vision the Chinese have found deeply satisfying and meaningful. Such a worldview goes far to account for the relative absence of tragedy and nonlinear plots in Chinese fiction.

La ausencia de trama quedaría, por tanto, justificada debido a la visión holística del mundo de la civilización china, donde no hay una única línea narrativa, sino que todo está relacionado con todo y la sucesión de los ciclos de la vida constituyen el hilo conductor que organiza el relato. En esta cita, también se nombra la ausencia de la tragedia en la ficción oriental. Este aspecto lo trataremos en el apartado de optimismo humanístico moral.

Miner (1990:147), en su libro *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, estudia precisamente la importancia que recibe la trama en la literatura occidental

frente a la casi inexistencia de esta en la literatura oriental. Uno de los ejemplos que cita es la novela *San Guo* o *The Romance of the Three Kingdoms*, por su sorprendentemente claro manejo simultáneo de las tres tramas que constituyen la novela: los asuntos de los tres reinos enemigos de Shu, Wu y Wei. Este afirma que efectivamente pueden suceder dos eventos o más de forma simultánea siempre y cuando los lugares y los personajes que los protagonicen sean distintos, pero la narrativa no puede contarlos de forma simultánea, sino que debe hacerse de forma sucesiva o los eventos deben entrelazarse. En cualquier caso, la trama seguiría siendo la misma. De este modo, la secuencialidad resulta más importante que la trama. Miner, además, añade que en estos últimos años la trama ha pasado a considerarse un tema obsoleto y señala que los tres elementos esenciales para la narración son los siguientes (en orden de importancia): personajes, lugar y tiempo (1990:149). Más adelante, Miner (1990:155) insiste en la relevancia de los personajes en todos los tipos de narrativa, pero fundamental en la narrativa que no cuenta con trama: “Places and times may be changed in a narrative without changing the people, without making a new plot. To change the people, on the other hand, is to change the plot.” Los cambios de escenario o de época no crean en sí una trama nueva, mientras que el cambio de personajes o las alteraciones que estos manifiesten en su comportamiento o en sus acciones pueden generar cambios en la trama. De ahí su relevancia. Por tanto, el uso de numerosos personajes en las novelas orientales vendría a justificar la ausencia de trama que las caracteriza.

Didactismo

Hsia (1968:15-19) expone que esta es la característica que justifica la novela china que, disfrazada alegóricamente, se justifica como real para poder inculcar la lección que enseña el cuento. Esta característica proviene de la tradición budista que comentábamos en la introducción de este apartado y, además, ha sido la que ha determinado el empleo de la lengua vernácula en la

novela clásica china, así como la sencillez de estilo. Este didactismo también influye en la relativa ausencia de tragedia que, según Ropp (2004:105), diferencia la literatura oriental de la occidental.

Optimismo humanístico moral

Ropp (2004:105-107) señala el optimismo o la ausencia de tragedia como otra de las características fundamentales de la ficción clásica oriental. Esta viene motivada, por un lado, por el didactismo y el objetivo moral característico de la literatura oriental.

The dominant stated purpose of Chinese storytellers has been to uplift their readers, to reassure them that the universe is friendly, that human life is meaningful, and that human morality above all makes it so.

Además, tanto el budismo como el confucianismo habían valorado el uso de la ficción con fines didácticos (Ropp, 2004:106), y los confucionistas y taoístas también creían en la visión cíclica equilibrada y armoniosa de la realidad que iba en contra de la tragedia. Por otro lado, este optimismo también venía motivado por el énfasis presente en la literatura de prevalecer la colectividad sobre el individuo, pues para la civilización china la colectividad es una fuente de gran poder social y estabilidad (Ropp, 2004:107). Son estos valores los que, según este autor, han determinado que la literatura no resulte trágica, a diferencia de la occidental, sino más bien optimista.

Multitud de personajes

Como ya hemos visto, la historia no resulta tan relevante, el empleo de un estilo concreto tampoco ni la planificación previa. El rasgo más importante para el público oriental es, según Buck (2013), el retrato de los personajes. De hecho, esta afirma que, en algunas novelas, aún superando la centena de personajes, los receptores son capaces de discernirlos simplemente a

partir del modo en que intervienen en la historia. Además, como hemos visto en el apartado anterior, la cantidad de personajes permite narrar estas novelas prescindiendo prácticamente de trama.

1.2.2 Tendencias literarias en occidente: el modernismo

La novela que abordaremos en este trabajo data de principios del siglo XX, concretamente fue publicada en el año 1933. Por aquel entonces, el estilo literario que estaba en boga en occidente era el modernismo. Para poder determinar si la autora estaba bajo el influjo de este estilo literario debemos profundizar en las características que lo definen. Si bien la literatura en español contó con numerosos representantes de este estilo literario en los autores de la Generación del 98 y del 27⁸, gracias sobre todo a la influencia del autor modernista Rubén Darío, vamos a centrarnos únicamente en los de habla inglesa y, sobre todo, en los estadounidenses, puesto que son los que probablemente resultaran más cercanos a la autora.

1.2.2.1 El auge de la literatura experimental

El modernismo abarca aproximadamente el periodo desde 1890 hasta 1940 (no hay un consenso pleno en cuanto a estas fechas, pero esta datación está ampliamente aceptada) y responde a una serie de preguntas planteadas a finales del siglo XIX acerca de la naturaleza de la ficción que llevaron en última instancia a reformular el género de la novela. En cuanto a la denominación de este movimiento literario, ha sido bastante polémica debido a la amplitud del término: se ha utilizado para denominar distintos movimientos de otras manifestaciones artísticas, como son la arquitectura o la música, y que no coinciden temporalmente ni esencialmente con el modernismo literario. Por si esto fuera poco, el término además tiene en otros idiomas, como por ejemplo el

⁸ Grupo de escritores españoles entre los que destacan Ramón María del Valle-Inclán, Antonio Machado y Manuel Machado (Generación del 98); y Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre (Generación del 27).

italiano, un fuerte componente religioso, pues se utilizaba para referirse a aquellos teólogos católicos y reformistas que abogaban por una modernización de la iglesia. De hecho, no fue hasta bien pasado el auge de este movimiento literario, que este recibió su nombre. Rainey (2005:xx) señala que todavía en 1960 Graham Hough, crítico literario y poeta, no sabía cómo denominarlo. En un principio, algunos autores, liderados por Ezra Pound, promovieron el uso del término “imagismo” para referirse a esta nueva tendencia en la literatura, pero esta sugerencia quedó desechada posteriormente. Faulkner (1977:viii) ilustra esta indeterminación con respecto a la denominación del movimiento con varios ejemplos de publicaciones literarias de la época: *A Survey of Modernist Poetry* publicado por Laura Riding y Robert Graves en 1927, donde los autores utilizan el adjetivo “moderno” en lugar de “modernista” en gran parte del libro y en las obras *The Principles of Literary Criticism* (1924) de I.A. Richards y *New Bearings in English Poetry* (1932) de Dr Leavis no se usa el término modernista, si bien se refieren a las cualidades “modernas” de la poesía.

En general, podemos decir que este movimiento surge a consecuencia de una ruptura que se produce con respecto al siglo anterior y que tiene su origen en distintos ámbitos: los avances de la ciencia y la tecnología y las exigencias de avances en derechos sociales, que harán que el individuo de principios del siglo XX se plantee su entidad como persona a la luz de una nueva realidad, muy distinta de la presente en el siglo XIX en cuanto a que, entre otras cosas, esta será más crítica con respecto a tanto la ciencia como a la religión. A continuación, explicaremos en mayor detalle en qué consistían exactamente estos cambios que repercutieron de manera tan trascendental en la percepción que tenía el individuo de sí mismo y del mundo que le rodeaba.

1.2.2.2 Decepción ante un cambio de siglo muy por debajo de las expectativas

El desarrollo tecnológico producido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX trajo consigo, por un lado, una mayor producción y acumulación de riqueza en los países desarrollados y, por otro, transformó completamente la vida de los individuos, que ahora contaban con nuevos medios de desplazamiento aparte del animal. Sin embargo, aunque fuera evidente esta riqueza, seguía habiendo gente muy pobre en estos países, lo cual resultaba aún más difícil de aceptar. Por primera vez, empezó a hablarse de desempleo. Estas injusticias llevaron a la movilización de los europeos, y aunque en un principio se temía que esto pudiera desencadenar en una revolución marxista, con el paso del tiempo y las mejoras sociales de los trabajadores, este movimiento se canalizó en un movimiento político cuya arma fueron las urnas. Por otro lado, Roberts y Westad (2013:869-870) destacan que el movimiento feminista, que se había estado gestando desde el siglo XVIII, cobró mayor fuerza para reclamar los derechos de las mujeres a la educación, al empleo, al control de sus propiedades, a la independencia moral, incluso al derecho de llevar ropa más cómoda. La reclamación de estos derechos, que habían sido negados a las mujeres durante miles de años, despertó gran malestar en la población de la época, pero a la vez fue posible gracias a los propios cambios introducidos con los avances tecnológicos y económicos. Los avances tecnológicos llegaron a los hogares en forma de suministro de agua, gas y electricidad, lo cual facilitó mucho las tareas del hogar, además del crecimiento del comercio minorista, asequible no solo para los ricos, de las mejoras en las técnicas de conservación de la comida y la aparición de los primeros electrodomésticos como las cocinas de gas, las aspiradoras y las lavadoras, que los ricos pudieron permitirse a principios del siglo XX. Al mismo tiempo, surgieron nuevos tipos de empleos considerados adecuados para mujeres, como por ejemplo, secretarias, mecanógrafas, telefonistas, maestras, empleadas de grandes almacenes y obreras en las fábricas, que permitieron a estas obtener una cierta independencia económica y, con ella, la

transformación de la estructura familiar, donde la mujer ya sabía cómo controlar la concepción de sus hijos, otro factor de enorme importancia.

Como ya comentábamos en el párrafo anterior, los avances de la ciencia, que se habían ido vertiendo en forma de avances tecnológicos desde el siglo XVII, no empezaron a formar parte de la vida diaria hasta el siglo XIX, de modo que se ha llegado a decir que la ciencia generó su propia “mitología”, entendiendo por este término el hecho de que la ciencia, con su enorme cantidad de conclusiones validadas a través de experimentos y por tanto “ciertas”, ha llegado a influir en la manera en que el ser humano observa la realidad, al igual que lo hicieron en el pasado las grandes religiones. Roberts y Westad (2013:878) subrayan que, a partir de ese momento, la ciencia guiará al ser humano en las cuestiones metafísicas, en cuanto a los fines que este debe lograr y los estándares que deben emplearse para regular el comportamiento. Se llega a pensar que transformando la naturaleza todo es posible, solo es necesario tener dinero y capacidad intelectual.

De hecho, la ciencia, en este caso la antropología, comienza en este periodo a buscar los orígenes primitivos de las religiones: *The Golden Bough* de James Frazer se publicó en doce volúmenes entre 1890 y 1915. Con los avances durante el periodo de la Ilustración en el ámbito de las ciencias naturales, se cuestionaron las creencias tradicionales que la religión cristiana había estado promulgando durante siglos y cuya única fuente de evidencia era la Biblia (Roberts y Westad, 2013:874,945). El primer campo científico que se enfrentó a estas ideas fue el de la geología, con la publicación de *Principles of Geology* del escocés Charles Lyell, donde la tierra no aparecía como fruto de un acto único de creación, sino como resultado de los efectos de la meteorología como son el viento y la lluvia, entre otros. Otra publicación problemática para la religión cristiana fue *The Origin of Species* (1859), de Charles Darwin, que parte de la idea de

que las especies actuales eran el resultado de la evolución a partir de unas especies mucho más simples. Para principios del siglo XX, el cristianismo, incluso en los países católicos apostólicos romanos, parecía no tener cabida en las grandes ciudades industrializadas, ni en la vida de los intelectuales. Por otro lado, las ideas liberales que habían ayudado a desplazar al cristianismo en el siglo XIX, estaban viéndose apartadas ahora por las ideas del libre mercado.

El siglo XIX también vio el nacimiento de un nuevo campo científico: el psicoanálisis. Fundado por Sigmund Freud, Roberts y Westad (2013:945) argumentan que introdujo el concepto de subconsciente, además de nuevos significados para palabras como “complejo” y “obsesión”, que posteriormente influirían en gran medida en la literatura, las relaciones personales, la educación y la política. El subconsciente –concepto también desarrollado por otros psicoanalistas de la época como Jung- se entiende como la verdadera fuente del comportamiento más significativo, donde los valores morales y las actitudes son proyecciones de las influencias que ha moldeado este subconsciente. De este modo, la idea de responsabilidad queda relegada a un mito, probablemente uno peligroso, y la racionalidad parece no ser más que una ilusión. Sus ideas, que atrajeron a numerosos seguidores en su momento, cuestionaban, por tanto, los propios fundamentos de la civilización y la existencia de individuos racionales, responsables y motivados conscientemente.

Todos estos avances, que a su vez se hacían cada vez más incomprensibles para el hombre común, mostraban que el mundo contenía mucha mayor complejidad que la conocida hasta ese momento. Ante esta situación, los artistas, que durante trescientos o cuatrocientos años habían producido obras que, si bien denostaban un excepcional grado de ejecución, estaban dirigidas al disfrute del individuo de a pie, ahora producían obras de arte que, incluso a ojos de expertos, resultaban difíciles de valorar como tales. Con la idealización del artista como genio durante el

siglo XIX, como en el caso de Beethoven, se formula la noción de avant-garde y se pasa de un arte pictórico que representa fielmente la realidad, a un arte que disloca esa realidad, como en el caso del cubismo, o que introduce su mundo interno de caos inaccesible, como en el caso del dadaísmo o del surrealismo, claramente influidos por las teorías freudianas, donde el artista buscaba trascender su ser consciente. Esta misma tendencia estará patente en otras manifestaciones artísticas como la literatura (Roberts y Westad, 2013: 881).

A esta nueva y compleja realidad hay que añadir la desazón que sentirán los artistas a principios del siglo XX cuando verán que la ciencia ha sido incapaz de evitar la tragedia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Se sienten defraudados por las grandes expectativas generadas ante el progreso de la ciencia y la tecnología, donde una guerra de tales dimensiones simplemente no puede tener cabida. Para Roberts y Westad (2013:887), “Everyone knew that wars could be destructive and violent, certainly, but they also believed that in the twentieth century they would be swiftly over.” El motivo por el cual se estimaba inconcebible una nueva guerra era el propio coste del armamento, que sería insostenible para los propios estados, así como la nueva configuración mundial de la economía, que sería incapaz de sobrevivir a una guerra.

Roberts y Westad (2013:871) arguyen que una de las numerosas causas que desencadenaron la Primera Guerra Mundial fue el nacionalismo, en su vertiente revolucionaria, que llevó a la constitución de nuevos estados nacionales a finales del siglo XIX bien por unificación, como en el caso de Italia y Alemania, bien por separación de otros grandes imperios, como en el caso de Serbia, Grecia y Rumanía, entre otros que seguirían su ejemplo posteriormente. Estos movimientos nacionalistas suscitarían grandes enfrentamientos entre estados y también dentro de los propios estados. Otra de las causas principales fue el

colonialismo. Se produjeron enfrentamientos entre estados europeos, sobre todo entre Gran Bretaña y Francia, por determinados territorios en el norte de África. Estos enfrentamientos fueron a más con la incorporación de los dos nuevos grandes estados, Italia y Alemania, que, habiéndose incorporado tarde a la carrera imperialista, no quisieron ser menos que los demás. Convencidos por las ideas pseudo-darwinianas de que la obtención del territorio determinaría su supervivencia futura, estas dos jóvenes naciones se enfrentarían a sus enemigos europeos para obtener sus propias colonias (Roberts y Westad, 2013:815-132).

El final de la etapa del modernismo, sobre todo del que nos ocupa, el modernismo en los EEUU, vendrá influido por la decadencia económica, la Depresión (1929), según Roberts y Westad (2013:948) uno de los efectos colaterales del nuevo régimen económico, el capitalismo, que vino acompañada de un aumento significativo del desempleo. En Europa, por otro lado, subieron al poder los fascistas en Italia y los nazis en Alemania, que alimentaron una nueva escalada de la violencia, con la guerra civil española y la segunda guerra mundial como resultado. A tenor de lo dicho, los artistas que tomarán el liderazgo a partir de este momento se sentirán prácticamente obligados a no obviar la realidad que les rodea y a manifestarse políticamente acerca de ella. Se criticará a los modernistas por haber ignorado estos temas y haberse mantenido al margen. A este respecto, Orwell (en Faulkner, 1977:67) comenta en su ensayo “Writers and Leviathan” de 1948 lo siguiente:

Of course, the invasion of literature by politics was bound to happen. It must have happened, even if the special problem of totalitarianism had never arisen, because we have developed a sort of compunction which our grandfathers did not have, an awareness of the enormous injustice and misery of the world, as a guilt-stricken feeling that one ought to be doing something about it, which makes a purely aesthetic attitude towards life impossible. No one, now, could devote himself to literature as single-mindedly as Joyce or Henry James.

Ciertamente, gran parte de la producción literaria de estos años tiene un fuerte componente político, pero esto no es extensible a otras manifestaciones artísticas, ni a todos los

artistas literarios. El artista deja de buscar dentro de sí mismo y de la esencia pura del arte para acercarse a los problemas del mundo real, que han abarcado tales dimensiones que resultan imposibles de ignorar. Este nuevo movimiento artístico surgirá con el final del modernismo, que coincide aproximadamente con la muerte de varios de sus mayores representantes, y dará lugar a diversas formas de realismo social.

1.2.2.3 La gestación de un nuevo movimiento literario: orígenes

A finales del siglo XIX empieza a gestarse un nuevo movimiento en el mundo de las artes a partir de una reflexión profunda acerca de la propia esencia y razón de ser del arte. Artistas procedentes de todas las manifestaciones artísticas redactan manifiestos y declaraciones que forman parte de su obra experimental modernista. La reflexión que los propios autores realizan de sus obras adquiere una relevancia sin precedentes. Surgirá una obsesión por comentar acerca del arte en sí, reflejada en parte en la aparición de numerosas revistas especializadas, las críticas literarias forman parte de la vida intelectual modernista y, a diferencia de épocas anteriores, ya no se dedican a fomentar unos ciertos estándares, sino a introducir nuevas ideas artísticas. Esta teoría y práctica de la estética tiene su origen en Rusia y Francia e influye de manera trascendental la ficción modernista anglo-americana. En efecto, dos movimientos literarios que surgen en Francia a lo largo del siglo XIX están estrechamente vinculados al desarrollo posterior del modernismo: el parnasianismo y el simbolismo. El parnasianismo, movimiento poético que surge en Francia en el periodo que abarca el Segundo Imperio y primeros años de la Tercera República y encabezado por Leconte de Lisle, quiso darle un enfoque más científico a la teoría poética y alejarse, de este modo, de las teorías consideradas caducas de la inspiración romanticista. Según France (1995:599), el parnasianismo fue una pieza clave que posibilitó la interacción entre el romanticismo y el simbolismo, que trataremos más adelante, y cuyas características principales

fueron la impersonalidad, la no pasividad y la perfección formal. La teoría de Gautier del “arte por el arte” se convirtió prácticamente en el nuevo punto de partida para los poetas afines a este movimiento y las analogías de la literatura con la pintura y escultura, impulsadas desde el romanticismo, fueron difundidas a través de sus *Émaux et camées* (1852). Por otro lado, su poema “L’Art” (1857) se convirtió en un manifiesto parnasiano. En efecto, Gautier y otros autores propugnaron la idea de la poesía como un sistema organizado de rimas, impregnada de estructuras en estrofas, y de efectos descriptivos y pictorescos, adoptadas luego por poetas como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, entre otros.

Por su parte, France (1995:788-789) define el simbolismo, término adoptado por Moréas en 1886, como las innovaciones que se llevaron a cabo en Francia particularmente entre Baudelaire y Valéry, y que ulteriormente contaron con una gran acogida a nivel internacional. El simbolismo es una búsqueda de lo Absoluto mediante estrategias formales para hallar aquello que se encuentra oculto en las apariencias. Para ello, seguirá al romanticismo, tratando de conectar lo divino con lo terrenal, y hallará inspiración en la estética parnasiana. Bernal Muñoz (2002:172) destaca las *Correspondances* de Baudelaire en el desarrollo del simbolismo, pues es aquí donde se le concede gran relevancia a la relación entre los colores, los sonidos, la música y los aromas. A partir de estas relaciones, se creará toda una serie de símbolos donde las palabras se verán de repente despojadas de su significado denotativo para adquirir un nuevo significado más vinculado con el color o el sonido que evoca para, así, generar nuevas emociones dentro de este nuevo espectro. El simbolismo introducirá, de este modo, música en sus sonetos, el denominado “wagnerismo”, como por ejemplo Mallarmé en su ensayo “Richard Wagner, rêverie d’un poète français” (1885). Este último además argumentará la autosuficiencia de la poesía para hacer música.

Mallarmé's radical experimentation with the nature and function of poetic language was French Symbolism's most important legacy to modernism, for it crystallized the loss of credibility of literature as representation of an extra-literary reality. (France, 1995:789)

Efectivamente, la literatura cobrará una importancia en sí misma, un protagonismo que no había adquirido hasta el momento, pues hasta ese momento había estado sujeta a la realidad que la produce. La literatura reclama ahora una independencia, y para ello tiene que demostrar que es capaz de emocionar de forma autosuficiente, al igual que lo puede ser la música u otras manifestaciones artísticas. Otros autores coetáneos, como Ghil, escribió un ensayo llamado "instrumentalismo verbal", una nueva teoría de expresión poética que tuvo gran relevancia posteriormente, así como su creación, en poesía, del verso libre y, en ficción, del monólogo interior.

1.2.2.4 Características del modernismo: la novela modernista

En palabras de Wallace, (2014:15) "Through this context the idea of the modern novel comes to occupy a complex space bounded by the principles of abstraction on the one hand and realism on the other." Este movimiento literario, a diferencia de su predecesor, el realismo, y basándose en ciertos elementos del romanticismo, trata de trascender la realidad utilizando el mito y el simbolismo e incorporando los recientes hallazgos del campo de la psicología. De este modo, los textos modernistas se caracterizan por su lectura intensa y analítica, donde resulta imprescindible tener un gran conocimiento de la literatura europea y los protagonistas de las novelas son sometidos a unos análisis de sus procesos mentales tanto conscientes como subconscientes. Al mismo tiempo, los escritores coetáneos deben cumplir unos ciertos requisitos para ser considerados como tales: por ejemplo, deben ser innovadores y experimentales, estar a la altura de los movimientos de renovación cultural y participar de los conocimientos en los ámbitos de la

historia y de la psicología. Por su parte, Ferrada (2009:67) nos plantea la nueva concepción de la obra como signo:

La concepción de la obra como objeto artístico, en la perspectiva que seguimos, establece en muchos sentidos la idea de un producto, una especie de operatoria formal para generar una curiosidad literaria, lo cual acerca a sus autores a procedimientos de diseño propios de la vanguardia, en tanto se experimenta con el lenguaje, solo que sin llegar todavía a la mutación de la sintaxis.

El individuo se enfrenta, pues, a una nueva realidad que se planteaba mucho más compleja de lo que se pensaba hasta ese momento. El autor literario, ante esta situación, va a comprobar que las “herramientas” de las que se había valido hasta ese momento le resultan ahora insuficientes para hacer frente a esta realidad. En este contexto, la experimentación se vuelve imprescindible. Según Faulkner (1977:15), “Not only did the modernist artist see himself confronted by the infinite complexity of reality, he also saw that his medium itself might be part of the problem.” Las convenciones literarias del siglo XIX ya no le serán aceptables, puesto que se basaban en una relación especial entre el escritor y el lector, donde la realidad era compartida por ambos. A pesar de que como escritores eran conscientes de la gran variedad de experiencias humanas, la novela victoriana, por ejemplo, daba por hecho la existencia de una realidad compartida por todos. El cambio de perspectiva con respecto a la realidad ha impuesto esta necesidad por experimentar hasta hallar unos nuevos medios literarios para estos nuevos tiempos. En esta línea, Rainey (2005:xxiii) destaca que uno de los enfoques que se ha dado al modernismo se centra concretamente en los procedimientos, en aquellas técnicas o estrategias de que se sirven los autores modernistas para lograr que la obra produzca un efecto determinado. Estos elementos formales consistirían en la introducción de múltiples e inestables puntos de vista, la conciencia, ilusionismo con autoconciencia de estructura formal, el collage, el montaje, la yuxtaposición, una muestra de medios sin pulir (lengua, sonido) y el orden unificado pero perdido

bajo una aparente fragmentación, entre otros. Para ilustrar este último elemento, podemos valernos de esta cita de James (en Faulkner, 1977:7): “A novel is a living thing, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, that in each of the parts there is something of each of the other parts.”

La novela, según James, no es un producto, sino un ser vivo, un organismo, que actúa como uno solo, siendo de vital importancia la idea de unidad orgánica. Para lograr esto, James no va a limitar su temática a una única historia, o escribir novelas cortas, sino que va a servirse de las observaciones de las corrientes de conciencia de sus personajes para darle el sentido de unidad a su novela, de modo que elegirá a uno de los personajes para guiar al lector y así poder hilar la historia de forma más ordenada, sin tener que renunciar a la complejidad que quiere introducir en su ficción. Este es un ejemplo de cómo uno de los autores modernistas solucionó una de las problemáticas que resultarán comunes a muchos de los autores modernistas.

1.2.2.5 El estilo modernista: la estética como fin de la creación literaria

Ya hemos hablado en apartados anteriores acerca de la importancia de los tratados que se publicaron no solo en el terreno literario, sino en el mundo de las artes en general en este periodo, así como la proliferación de revistas literarias especializadas. Muchos autores sentirán, además, la necesidad de introducir sus propios principios estéticos en sus obras, formando un todo inseparable: la obra con los comentarios del autor. Un ejemplo es el aclamado poema *The Waste Land* de Eliot, si bien, como nos indica Rainey (2005:xxiii), la introducción de las notas también respondía a las conveniencias editoriales, pues de ese modo el poema abarcaría mayor extensión y era más justificable editarlo de manera que conformara un único ejemplar, sin necesidad de añadir más obras.

Without the self-reflexivity of art during that particularly fertile period, and the considerations that art had for its own reception, Bernstein argues, aesthetics would probably be a fairly empty discipline today. (Bernstein en Moore, 2008:95)

Efectivamente, estas reflexiones fueron el punto de partida de un estudio más pormenorizado de la estética literaria en sí. Y es que, efectivamente, son cuantiosas las novedades que se introducen en este fructífero periodo literario. A continuación pasamos a destacar algunas de las más relevantes. Peñaranda (1993:642), refiriéndose al modernismo hispanoamericano, destaca la insuficiencia de la palabra para los autores modernistas, que usarán otros recursos para compensar esta deficiencia. Uno de ellos será, por ejemplo, el silencio; lo que no se dice cobra un papel tan importante como lo que se dice. Otra de las medidas será utilizar las palabras para sugerir, ir más allá del sentido denotativo que estas poseen para lograr un mayor aprovechamiento de estas: se sacará partido de su sonoridad y su plasticidad para sugerir emociones difíciles de expresar haciendo uso únicamente del sentido denotativo de las palabras.

Se trataba, en fin, de encontrar un nuevo lenguaje donde lo escritural se fundiera con lo pictórico y lo musical. Solo así sería posible realizar el sueño de “apresar” las sensaciones sin que mueran al verbalizarse. (Peñaranda, 1993:643)

En este afán experimental, esta gran ruptura con la literatura que se había producido hasta el momento pero que se les aparecía ahora como insoportablemente caduca ante los grandes progresos y los nuevos desafíos experimentados por la humanidad con el cambio de siglo, los autores introducirán elementos de las artes plásticas –que también estaban viviendo una gran revolución en ese momento- y de la música para enriquecer su herramienta básica: la palabra. El universo de la palabra amplía su constelación denotativa para introducir otras nuevas dimensiones: la musical y la pictórica. Esto es lo que Peñaranda (1993:643) denomina las posibilidades cromaticas del medio productivo literario. Para ello, los autores se servirán de

las llamadas sinestesias, o lo que Bernal Muñoz (2002:171) denomina “el color de la música”, procedimientos cuya finalidad es evocar sensaciones de forma novedosa: en lugar de usar los estímulos dirigidos al sentido en el que se quiere provocar la sensación, utilizamos un estímulo dirigido a otro sentido distinto para provocar dicha sensación. El pionero en el uso de las sinestesias fue Théophile Gautier con su obra *Émaux et Camées* (1852), donde utiliza elementos como las joyas para evocar un lenguaje brillante y luminoso, es decir, utiliza un estímulo visual para evocar una sensación sonora. En cuanto a las cualidades plásticas de las palabras, el escritor trabajará sus textos a partir de este momento desde una nueva perspectiva, la perspectiva pictórica, y al igual que un pintor, pluma en mano irá delineando, alumbrando y ensombreciendo con el ampliado uso de las palabras. En concreto, será relevante la influencia que ejercerá el impresionismo en el modernismo, pues más que detenerse en los objetos, el artista se interesará más por la sensación o la emoción que evocan dichos objetos. El impresionismo literario se caracterizará por una prosa que evoca efectos y colores, descrita por una mirada subjetiva y especialmente sensible al color y la sensualidad de las imágenes (Peñaranda, 1993:645). Además, al igual que comentábamos con el “wagnerismo” en el simbolismo francés, también se apreciará la influencia de numerosos maestros de la pintura en las descripciones literarias de los personajes, tendencia iniciada igualmente por el simbolista Ghil en su *Traité du Verbe* de 1886 (Bernal Muñoz, 2002:172). Lejos de representar la realidad, al arte literario imitará al arte pictórico sin ocultar este artificio, de modo que las obras acaban convirtiéndose en una suerte de “lienzos poéticos, *transposiciones artísticas*” (Peñaranda, 1993:647). En cuanto a las cualidades sonoras, se explotará tanto el silencio (que comentábamos al principio de este apartado) como el efecto sugerente que pueden producir la cadencia y sonoridad de las palabras. La sonoridad propia del verso acaba introduciéndose en la prosa como resultado de esta búsqueda de musicalidad, dando lugar a una prosa poética sujeta a principios rítmicos. Esta prosa poética contará con párrafos

regidos por la repetición anafórica, párrafos de estructura estrófica y oraciones que podrían tomarse por versos.

1.2.2.6 Referentes del estilo literario modernista en Estados Unidos

Faulkner (1977:13) destaca la gran creatividad presente en esta etapa modernista a pesar de la dura realidad en la que se gestó: la primera guerra mundial y el comienzo de la depresión económica. Entre las grandes obras literarias, incluye *The Waste Land* de Eliot (1922), *Hugh Selwyn Mauberley* de Pound (1920), *Ulysses* de Joyce (1924), *Women in Love* de Lawrence (1920), *To the Lighthouse* de Woolf (1927) y *The Tower* de Yeats (1928), entre otros autores. Hamnett (2012:2), por su parte, señala como novelas referentes del modernismo en literatura inglesa *The Ambassadors* (1903) y *The Golden Bowl* (1904) de James, *Heart of Darkness* (1902) y *Nostramo* (1904) de Conrad, *The Rainbow* (1915) de D.H. Lawrence, el ensayo “Modern Fiction” (1919) de Virginia Woolf y *Ulysses* (1924) de Joyce. En estas obras la temática de la decadencia o del vicio de las grandes ciudades modernas suele estar muy presente, todo ello envuelto de un estilo literario muy artificioso. El poema *The Waste Land* de Eliot presenta la decadencia urbana de la ciudad de Londres entremezclada con unas confesiones tácitas ocultas tras el poema, que requieren de la cooperación del lector para poder ser desveladas. Todo ello transmitido con resonancias bíblicas que, a modo de sermón, buscan transformar al lector (Gordon, 1999:148-149). En cierto modo, Gordon valora este poema como una extensión de la descripción de la “ciudad sepulcral” en la novela de Conrad, *Heart of Darkness*, que relata la experiencia autobiográfica vivida por el autor en un viaje que este realizó al Congo en 1890 (Stewart, 1990:193). Destacable de Conrad es el hecho de que el inglés no era su lengua materna y, según parece, se expresaba oralmente con bastante dificultad, hasta el punto de que solo sus

personas allegadas le comprendían cuando hablaba. No obstante, esto no le impidió ser una gran estilista en la lengua inglesa. En palabras de Stewart (1990:188):

Conrad is never afraid of rhetoric or of a prose approaching the frontiers of poetry. His elaborately extended cadences, subtly gratifying the ear even while again and again cheating it of an expected pause, carry a large part of the burden of his constitutional melancholy. At the same time they form a kind of rhythmic correlative of that unintermitted striving to gain a longitude, to match the gale, which is his grand symbol for what we do best to address our lives to.

Esta prosa que se aproxima al verso es otra de las características frecuentes en los autores modernistas, que se atreven a desafiar las leyes de la literatura mucho más que sus antecesores, van más allá de las barreras existentes anteriormente para ampliar las posibilidades estéticas de su literatura, apelar a las emociones, o jugar con las asociaciones subyacentes en el conocimiento general de los lectores. Por otro lado, la degradación producida por el desarrollo industrial en el proletariado aparecerá en la obra de Lawrence, cuyo naturalismo, según Stewart (1990:493) refiriéndose a la obra *Sons and Lovers*, recreará la vida de sus protagonistas de manera sorprendentemente perceptiva a la vez que profundamente compasiva.

Otro de los temas que aparece es el relativo a las identidades nacionales claramente reflejadas por los autores irlandeses Yeats y Joyce. Yeats (Stewart, 1990:304), famoso por sus poemas y sus obras de teatro, introduce en su obra elementos del folklore y la mitología celta, las cábalas y el simbolismo francés. La magia y la superstición asumen un papel protagonista en gran parte de su obra. Por otro lado, sus obras de teatro llevaban una fuerte carga política. Joyce escribió una prosa caracterizada por su gran artificio, donde el autor se atrevió a experimentar mucho más que otros autores de su época, como Proust, Gide y Mann (Stewart, 1990:424). A pesar de no haber escrito mucho en verso, su obra influyó de forma determinante en la producción poética de otros autores, así como en la reinterpretación de poemas antiguos (Stewart, 1990:431). En cuanto al estilo de su novela más conocida, *Ulysses*, Stewart afirma lo siguiente:

When we come to *Ulysses* we shall find a book which, considered in point of style, is virtually a museum, displaying as in a series of show-cases all the old ways of using English and a great many new ones as well. (Stewart, 1990:446)

El *Ulysses* aparece descrito aquí como museo del estilo del inglés conocido hasta el momento y de otras grandes y novedosas propuestas de uso; esta descripción de la obra muestra el gran despliegue de herramientas estilísticas de las que hace gala el autor. Al igual que en el caso de *The Waste Land* de T.S. Eliot, esta obra requiere de la cooperación del lector, pero Joyce lleva esta exigencia más allá: el autor deja frases o asociaciones en el aire, de modo que no será hasta pasadas cientos de páginas que el lector podrá comprender exactamente su sentido (Stewart, 1990:452). Es, por ello, una obra muy trabajada y de una gran y rica elaboración.

Entre la lista de autores, Pound destaca por haberse interesado por temas orientales que, según Wilson (1997:99), estaban de moda en la ciudad de Londres antes de la guerra. Compuso numerosos poemas basándose en las anotaciones que Fenollosa, partiendo de los comentarios de sus profesores japoneses, había hecho de los poemas del aclamado poeta chino Li Bai (701-62 a.C.). Este es el origen de su obra *Cathay*, que es, por lo tanto, el resultado de una reinterpretación poética alejada de la fuente original, y filtrada por los comentarios de los profesores japoneses y de Fenollosa. Wilson (1997:142) afirma que estos son probablemente los primeros poemas chinos que fueron traducidos en verso libre y su logro como poemas en inglés debe equipararse a su calidad como traducciones. En cuanto a su obra *The Cantos*, es un poema políglota donde se entremezclan varias lenguas, múltiples variedades del inglés y la sintaxis del propio habla del poeta (o idiolecto). Entre las lenguas que utiliza Pound aparecen varias lenguas modernas europeas, el latín y griego clásico, jeroglíficos egipcios y, por supuesto, caracteres chinos (Wilson, 1997:188). Vemos aquí que la lectura de este poema también representa todo un reto para los lectores.

Teniendo en cuenta que el principio fundamental del modernismo es la estética como fin, podemos afirmar que Buck no tiene cabida dentro de este movimiento literario, pues estaba totalmente en contra de este principio. De hecho, se manifestó claramente en contra del ideal estético impulsado por esta corriente literaria, un estilo literario que deleitaba a la élite académica occidental de esta época, pero que, como hemos visto, no estaba al alcance de todos. Comulgando con el movimiento literario en boga en China que, justamente, estaba cansado de la literatura hecha por y para la élite académica, Buck produciría una literatura accesible para el pueblo. No obstante, se pueden apreciar ciertas características del modernismo en su obra literaria, como son el “simbolismo” y el “imagismo” heredados de la literatura francesa del siglo XIX y que tendrán gran influencia en la literatura del siglo XX. En cuanto a la temática, en la novela *The Good Earth*, Buck describe un episodio en una gran ciudad del sur, Nanjing, y retrata la pobreza y la miseria en que se ven inmersos los habitantes de las grandes ciudades, aunque con un tono más optimista que sus coetáneos occidentales.

1.2.3 Literatura del siglo XX en China: valores tradicionales en tela de juicio y acercamiento intelectual a occidente

1.2.3.1 La caída de la supremacía china

Los encuentros que se producirán entre China y Occidente a lo largo del siglo XIX marcarán de forma definitiva el desarrollo de esta civilización durante el siglo XX. Si bien es verdad que durante los siglos anteriores se habían producido algunos encuentros entre ambas civilizaciones, como por ejemplo con la llegada de los misioneros jesuitas durante las dinastías Ming y principios del Qing, estos nuevos encuentros, según Owen (1996:912-913), supondrían una profunda alteración de este país milenario. Este autor señala el opio, que se venía fumando en cantidades elevadas desde el siglo XVIII, como la raíz de los problemas que luego acecharían al

pueblo chino. A principios del siglo XIX, la adicción a esta sustancia era tal, que se produjo un agotamiento preocupante de las reservas de plata, de modo que los precios de las materias primas aumentaron. Con el tiempo, esto desencadenó en una crisis en 1830, cuando el reformista Lin-Zexu se desplazó a Cantón, el primer puerto comercial de opio anglo-chino, y quemó todas las reservas de opio existentes. Esto llevó a una serie de encontronazos con el gobierno inglés que culminaron con la Guerra del Opio de 1840. Las fuerzas navales de la dinastía Qing sucumbieron ante la flota inglesa y se firmó el Tratado de Nanjing en 1842, por el cual Inglaterra se anexó Hong Kong y obtuvo derechos extraterritoriales en cinco puertos principales. Esta derrota sirvió de precedente para otras potencias europeas que, una vez desvelada la incapacidad de China de hacer frente al armamento occidental, se enfrentarían a China para obtener más concesiones en la línea de las obtenidas por la corona inglesa.

La rebelión de los Taiping (*Taiping tianguo* o Reino Celestial de la Gran Paz) en el interior de China en los años 1860 dio lugar a una guerra civil donde Nanjing fue asediada y luego saqueada por las tropas Qing, mientras que las potencias occidentales intentaban obtener mayores concesiones en el país oriental, como por ejemplo, el derecho a viajar al interior de China, la apertura a los misioneros y mayores concesiones territoriales para el comercio. Al romperse las negociaciones, Pekín fue invadida en 1860 por un ejército conjunto anglo-francés, que expulsó la corte dinástica a Jehol, la capital manchú. Como resultado de esta nueva derrota militar se firmó el Tratado de Pekín, por el cual Francia e Inglaterra obtuvieron todo lo que habían demandado. Francia además, reclamaría Vietnam tras las batallas de 1885, y Rusia y Alemania también se anexarían territorios usando la fuerza. La Guerra Sino-japonesa de 1894 sumaría otra derrota más a esta humillante lista de fracasos que iban minando a la población de lo que había sido una gran civilización, un claro referente para todos sus vecinos orientales.

Además de la ya mencionada humillación, Owen (1996:913) destaca también el odio que se genera hacia Occidente y Japón. Este odio no es simplemente fruto de las derrotas, sino también del trato que recibieron los ciudadanos chinos en las concesiones a las potencias occidentales: considerados ciudadanos de segunda con pocos derechos, sufrieron el racismo occidental. Finalmente, esta tensión desencadenó en la Guerra de los Bóxers en 1899, cuyo objetivo fue liberar a China de todos los extranjeros, y especialmente los misioneros. Este levantamiento también acabó siendo sofocado y el gobierno chino se vio obligado una vez más a pagar reparaciones a las potencias occidentales.

Pero el encuentro con occidente no solo trajo conflictos bélicos. Dolezelová-Velingerová (2001:701) destaca la gran influencia cultural que se produce en las concesiones occidentales en China y, particularmente, la ejercida en Shanghai, que ella denomina la “cuna de la cultura moderna China.” Efectivamente, en 1943 Inglaterra y Estados Unidos consiguieron derechos de establecimiento en esta ciudad, y Francia también lograría establecerse en ella cinco años más tarde. De este modo, la ciudad quedaría dividida administrativamente en tres sectores interconectados: dos foráneos y una ciudad china amurallada. Desde el principio, las secciones foráneas prosperaron económicamente y se modernizó la ciudad implementando medidas de higiene (suministro constante de agua potable y canalización de aguas residuales), instalando alumbrado eléctrico, tranvías, trenes de vapor y ampliando aceras. Esta modernización alcanzó y superó la de numerosas ciudades occidentales.

La prosperidad económica de la ciudad atrajo a numerosos ciudadanos de los alrededores, formando una metrópolis cosmopolita y bulliciosa, lugar de encuentro para chinos y occidentales. La implementación del estilo de vida occidental también favoreció, según Dolezelová-Velingerová (2001:702) el desarrollo del ocio, anteriormente limitado por la costumbre

confucionista de trabajar todos los días del año a excepción de tres grandes festivos. Así, surgen (o reaparecen) actividades como el cuentacuentos, las representaciones teatrales, entre otros, y, más adelante, el baile y el cine.

Pero según esta autora fue el desarrollo de la imprenta el que sin lugar a dudas impulsó la cultura china moderna. A partir de 1870 algunos periódicos, como *Shen pao* (Noticias de Shanghai; 1872-1949), empiezan a incluir suplementos literarios mensuales, a finales de 1890 más de treinta editoriales se especializaban en la publicación de obras de ficción y también surgió prensa especializada en ocio y tiempo libre. Doleželová-Velingerová (2001:702) menciona las siguientes revistas especializadas en ficción de mayor prestigio a principios del siglo XX: *Hsin hsiao-shuo* (Nueva Ficción; 1902-1906), *Hsiu-hsiang hsiao-shuo* (Ficción Ilustrada; 1903-1906), *Yüeh-yüeh hsiao-shuo* (Todo-cuentos mensual; 1906-1908), and *Hsiao-shuo lin* (El bosque de ficción; 1907-1908).

En 1905 se procede a la abolición de las pruebas de oposición, privando por tanto a los escritores de conseguir posibilidades laborales en la administración pública. En este contexto, la prensa se convierte en una salida profesional más relevante para estos profesionales que, a su vez, se ven dotados de mayor libertad creativa para ejercer su profesión, sobre todo en las concesiones extraterritoriales, donde la libertad es mayor que en las ciudades chinas.

El siglo XX comienza con la caída definitiva de la dinastía Qing (1644-1911) y, con ella, con la tradicional sucesión de dinastías para dar paso a una nueva forma de gobierno: la república. Según Doleželová-Velingerová (2001:706), la profunda crisis nacional en la que está sumida el país y la reflexión acerca de cómo Japón, acercándose a occidente con la Restauración de Meiji en 1868, ha logrado superar tecnológicamente a China, lleva a los líderes a formular un

nuevo planteamiento: usar las técnicas de occidente, pero preservando la esencia de China (*guo cui*). Esta idea se aplicará a todos los ámbitos, pero especialmente a la literatura.

1.2.3.2 Con la mirada en occidente: nuevas tendencias literarias que marcarán el cambio de siglo

Ante la crisis nacional, los intelectuales chinos confiarán en la creación de una nueva literatura como medio para atender a las urgentes necesidades de sus ciudadanos. A continuación pasamos a comentar brevemente las posturas de los intelectuales en este periodo, y más adelante las veremos reflejadas en las distintas fases literarias que nos propone Dolezelová-Velingerová (2001: 699-700).

1.2.3.3 Teorías literarias para renovar el espíritu nacional: del didactismo a la estética como herramienta para llegar a las masas

Esta autora cita, entre otros, al reformista Liang Ch'i-ch'ao, que pretendía resucitar la ficción para renovar el espíritu del pueblo y la nación (2001:706). Por lo tanto, el cambio de siglo estuvo marcado por la proliferación de artículos de intelectuales que proponían métodos distintos para realizar esta tarea educativa. Efectivamente, surgieron artículos en revistas especializadas donde se argumentaba, por ejemplo, que la ficción en Estados Unidos, Europa y Japón había contribuido de manera vital al arranque de la vida moderna, gracias a que había iluminado al ciudadano medio (Yen Fu y Hsia Tseng-yü en el ensayo "Pen-kuan fu-yin shuo-pu yüan-ch'i" o Announcing Our Policy of Printing a Fiction Supplement de 1897). De ahí que se propusiera la ficción para que la ciudadanía media aprendiera acerca de la vida moderna y esta debía ser escrita en lengua vernácula, la utilizada en las novelas tradicionales chinas, pues era la que resultaba más cercana a esta población. Además, creían que esta lengua contenía ciertos rasgos que calaban mejor en la población, como por ejemplo, su colorido y vivacidad, pues de otra manera no se explica que las novelas tradicionales sobrevivieran a las versiones de historiografía dinástica oficiales. Liang, por

su parte, justifica la necesidad urgente de renovar la ficción argumentando que los modelos que tenían los ciudadanos, esas novelas tradicionales tan presentes en la cultura general, suponían un mal ejemplo a seguir y, por tanto, resultaban perjudiciales para la población.

Numerous well-known novels of the past, such as *Sanguo yanyi* (Romance of the Three Kingdoms), *Shuihu zhuan* (Water Margin), and *Honglou meng* (A Dream of Red Towers), had, Liang felt, “poisoned” the people and the nation by inciting banditry and lust. (Doleželová-Velingerová, 2001:707)

Consideraba que, en lugar de aprovechar las cualidades favorables para la educación inherentes en la ficción, la novela tradicional hacía justo lo contrario: incitar al robo y a la lujuria. De este modo, muchos intelectuales desprestigiaron las novelas tradicionales chinas, si bien algunos salieron en su defensa. Otros autores, como Xu Nianci, intentaron hallar el origen de ese “poder de contagio emocional”, y este lo encontró en la “belleza” (Doleželová-Velingerová, 2001:712). La pregunta que formuló entonces fue: ¿Cómo se manifiesta la belleza? Este autor, basándose en la teoría de Hegel de la unidad de ser y pensamiento, emitió la siguiente tesis: la realidad se representa de forma más efectiva y satisfactoria estéticamente cuando se realiza a través de imágenes e ideales que cuando se recurre a la imitación directa de la propia realidad.

De 1897 hasta 1919: Periodo de transición a la nueva literatura moderna en China

Si bien el periodo que abarca desde finales de la dinastía Qing hasta 1919, año en que se produce el movimiento cultural del cuatro de mayo⁹, ha quedado relegado a un segundo plano hasta hace relativamente poco tiempo –probablemente eclipsado por dicho movimiento cultural–, Doleželová-Velingerová (2001:698) insiste en la importancia de este periodo como revolución literaria en curso: “The rebirth of fiction in China did not have to wait until the May Fourth

⁹ El cuatro de mayo de 1919 se manifestaron los estudiantes en la Plaza de Tiananmén de Pekín por las condiciones humillantes impuestas en el Tratado de Versalles, que puso fin a la Primera Guerra Mundial. Este es el desencadenante del movimiento cultural del cuatro de mayo.

movement: it had already begun to take place ten to twenty or more years before.” (Doleželová-Velingerová, 2001:731).

Se puede decir que el periodo que antecede al movimiento del cuatro de mayo es el que, en última instancia, hace posible su aparición, pues es un periodo de gestación cuyo resultado se hace efectivo en esa revolución literaria. Otros críticos han hecho observaciones similares en este sentido:

Chinese fiction’s rise from the status of a pleasant but marginally edifying diversion to the dominant genre of serious writing occurred mostly during the final decade of the Ch’ing dynasty (1644-1911) and the first half of the Republican era (1911-1949). (Williams, 2001:732)

Williams, además, hace hincapié aquí en el reconocimiento de la ficción como género literario a tomar en serio, y ya no solo como mera distracción para el pueblo común, como venía siendo la tónica hasta ese momento. Doleželová-Velingerová (2001:698) argumenta que, el motivo por el que se ha tendido a infravalorar este periodo, más allá de las comparaciones con el movimiento que le sucedería, puede ser la crítica de la época, que por un lado, no solía valorar las obras por sus valores artísticos, con lo cual es difícil relacionar este periodo literario con los anteriores o posteriores. Por otro lado, señala que el género literario más importante de este periodo, el cuento corto, tanto en lengua clásica como vernácula, fue completamente ignorado por los críticos de la época por motivos desconocidos. No fue hasta la década de los cincuenta y sesenta que surge un interés renovado por ese periodo, que tanto tiempo había sido desprestigiado por la crítica y cuyas fuentes (casi todas revistas especializadas) resultaban prácticamente inaccesibles, pues no se habían reimpresso ni habían despertado el interés de los coleccionistas. Fue entonces cuando por fin se reconoció este periodo como una fase transitoria de la evolución

cultural que se estaba produciendo en toda Asia. En concreto, Doleželová-Velingerová (2001:699-700) distingue tres etapas:

1. De 1897 a 1904: la novela política contemporánea (*xiao-shuo*). Los políticos reformistas vieron en este tipo de literatura la solución para iluminar a las masas que desconocían la política.
2. De 1904 a 1910: interés renovado por el cuento corto y las cualidades estéticas de la ficción. Los teóricos literarios y críticos dejan de interesarse por la política y, a cambio, se interesan por la estética. Es en este periodo que se produce la renovación literaria de la ficción tradicional con la publicación de varias obras maestras. El cuento corto, tras años prácticamente desaparecido, desafía la hegemonía de la novela con su innovación artística.
3. A principios de la década de 1910: acercamiento al modernismo europeo. Aunque este reconocimiento ha llegado de manera tardía, son hoy muchos los que afirman que, gracias a la influencia de las traducciones de primera mano de obras europeas, americanas y japonesas contemporáneas, a la confluencia de un fenómeno cultural en China, por un lado, y en Estados Unidos y Europa, por otro, y a su propia vitalidad, en China se produjo una fase muy similar al modernismo europeo. Los escritores chinos abandonaron finalmente su rol de transmisores entre cielo y tierra y, a modo de los occidentales, se preocuparon más por expresar sus propios sentimientos y dar rienda suelta a su creatividad. De esta manera, estos escritores de cuentos cortos dejaron de lado la descripción minuciosa de la realidad que se hacía en las novelas tradicionales de la dinastía Qing, para centrarse en su lugar en la descripción de la psique de los

protagonistas. Esto conllevó a nuevos intentos experimentales en el terreno de la narración: uso frecuente de la narración en primera persona; unas tramas discontinuas en lugar de las lineales, que van de principio a fin; tiempos narrativos flexibles que saltan libremente al pasado, luego al futuro y vuelta al pasado; y creación de símbolos e imágenes propias, entre otros. El hecho de tratarse de una escritura personal justifica el motivo por el que los autores de cuentos cortos y novelas de este periodo se decantaron por la lengua clásica en lugar de la vernácula. La lengua clásica se usaba en la poesía clásica y en el ensayo, que eran de naturaleza personal, y además poseía mayor lirismo.

En la segunda década del siglo XX se producirán dos movimientos literarios de gran importancia para el ámbito de la ficción literaria escrita por y para la élite académica: el movimiento de literatura vernácula (1917) y el movimiento del cuatro de mayo (1917-1937). Williams (2001:743-744) matiza que en el entorno de los best sellers populares lo que se consiguió fue acelerar tanto la vernaculización de la ficción popular como la importación de literatura popular extranjera y de obras cinematográficas. Aunque los autores de ficción popular seguían bajo el influjo de fórmulas clásicas, escribían en la lengua vernácula. Según este autor, resulta evidente la influencia de la cultura extranjera en la ficción producida a raíz de ambos movimientos literarios.

En cuanto al movimiento de literatura vernácula es necesario aclarar que, como explica Liu (2001:1056) la escritura moderna vernácula (*baihua wen*) que surgió a raíz de este movimiento no está relacionada con la literatura popular en lengua vernácula que se produjo durante la dinastía Ming y Qing, entre otras la lengua en que se escribieron las famosas novelas clásicas chinas, sino que responde a la necesidad de buscar una nueva identidad nacional. La escritura moderna vernácula es un híbrido que deriva de al menos cuatro fuentes:

1. *Wen-yan* (o *wenli*, chino clásico);
2. Escritura vernácula china pre-moderna (basada en los dialectos antiguos del norte);
3. La habla coloquial contemporánea (mandarín o dialectos del norte); y
4. Préstamos europeos o japoneses, neologismos, y estructuras sintácticas.

De este modo, esta nueva escritura recoge gran variedad de innovaciones estilísticas y lingüísticas, a partir de fuentes nativas y foráneas, dando como resultado una lengua urbana y moderna.

Características literarias

Entre las características de este periodo, podemos señalar el retroceso del género de la poesía a favor de la novela y, especialmente, del cuento corto, como ya veníamos adelantando en los apartados anteriores. Doleželová-Velingerová (2001:717) aporta los siguientes datos acerca de este periodo: se publicaron alrededor de trescientas novelas y se tradujeron unas setecientas novelas extranjeras durante la primera década del siglo XX. A la luz de estos datos, resulta evidente la importancia que se le otorgó a la novela extranjera que tuvo un papel fundamental en la renovación literaria.

The translation of foreign literatures, the restructuring of the novel, and the emergence of the short story were the central elements of the literary renewal that took place during the late Ch'ing and early Republican eras. (Doleželová-Velingerová, 2001:717)

La renovación literaria vendrá, pues, determinada por su influencia de occidente, con el nacimiento del género de los cuentos cortos en China y la reestructuración de sus novelas. Con respecto a las novelas, se produce un cambio temático importante con respecto a las grandes novelas tradicionales chinas de los siglos anteriores. El escenario donde tiene lugar la acción se

desplaza de los pueblos a las grandes ciudades cosmopolitas en la costa este, e incluso llega a desarrollarse más allá de las fronteras del país, lo cual supone toda una novedad, pues anteriormente las únicas novelas que se habían aventurado al extranjero eran *Xiyou ji (Journey to the West)* y *Flowers in the Mirror*. No solo se amplían los escenarios, sino también el abanico de personajes en las novelas: a los tradicionales se suman ahora viajeros del espacio, inventores, periodistas, revolucionarios, nihilistas, anarquistas, intelectuales desempleados, prostitutas pobres y extranjeros, con mayor o menor relevancia para la trama. Estos personajes en ocasiones ponen en tela de juicio los valores confucionistas, quebrantando a propósito los cinco principios en las relaciones interpersonales. Para concluir, entre los temas es imprescindible destacar el amor y los sentimientos que, a menudo, se ven amenazados por las insensibles autoridades sociales. El género literario consigue, pues, ponerse al día con las novedades introducidas por la llegada de la sociedad moderna: presenta una mayor variedad de escenarios, personajes y de temas que aparecerán recogidos en una sorprendente variedad de formas narrativas, mecanismos y estilos, dando forma a una nueva literatura nacional.

1.2.3.4 Autores representativos de este periodo

Entre los autores más destacados de este periodo, Williams (2001:745-747) señala a Lu Xun (1881-1936), considerado el mejor escritor en lengua china del siglo XX, la escritora feminista Bing Xin (1900-1999) y el romántico Yu Dafu (1896-1945). Lu Xun fue un prolífico escritor que cultivó en un principio el género de los cuentos cortos, tan de moda con el cambio de siglo, para luego dedicarse al género ensayístico. Mao Dun (en Chen, 2007:215), crítico literario, admiraba ya en 1923 la capacidad de experimentación de este autor y augura que serviría de modelo para las futuras generaciones de jóvenes autores:

Lu Xun has long been known in contemporary Chinese literary circles as standing at the vanguard of creating 'new forms'; stories in *A Call to Arms* bring forth one new form after another and cannot but have a powerful influence upon young writers. They will of course follow his footsteps and experiment.

Considerado un autor vanguardista, sus cuentos cortos sorprendían con la introducción de sucesivas “nuevas formas”, como las denomina Mao Dun, que servirían de fuente de inspiración a aquellos autores que desean experimentar como resultado de ese anhelo por alejarse de las tradiciones y modernizar el país acercándose a occidente. Lu Xun fue también crítico literario y académico, escribiendo numerosos libros y antologías que siguen usándose en la actualidad como libros de referencia para sinólogos especializados en ficción tradicional china. Al igual que muchos académicos de su tiempo, creía en la necesidad urgente de reformar la herencia cultural china. Haciendo referencia a aspectos crueles e inhumanos que aparecen en obras clásicas, como por ejemplo el canibalismo en *Water Margin*, realiza críticas en sus obras con el fin de conseguir ejercer una influencia a nivel sociocultural. Refiriéndose a este autor, Chen (2007:243) afirma: “Lu Xun violently attacked traditional Chinese culture, yet he also bore a lingering reluctance to part with tradition.” Aunque fuera muy crítico con ciertos valores tradicionales chinos, se negaba, por otra parte, a que otros académicos que, al igual que él, habían cursado parte de sus estudios en occidente, categorizaran la literatura china de acuerdo con los estándares occidentales, dejando fuera, de este modo, aspectos originales propios de su cultura literaria. En este sentido, aunque resulte paradójico, fue defensor de su tradición literaria.

Por otro lado, Bing Xin, que también participó en el movimiento cultural del cuatro de mayo, intentó trasladar los problemas sociales a los lectores a través de sus obras de ficción. Mao (2010:63) afirma que esta autora desarrolló un estilo único denominado *Bing Xin ti* (el estilo Bing Xin), que se caracterizaba por combinar la expresión poética del lirismo clásico chino con el realismo narrativo, creando así una brillante síntesis provocativa, todo ello sin olvidar el

compromiso político vinculado al movimiento cultural del cuatro de mayo. En particular, Bing Xin expresó sus preocupaciones feministas utilizando de forma provocativa a narradores masculinos (lo cual supuso todo un desafío para la literatura tradicional y moderna). Su uso de la ironía en este caso es, en opinión de Mao (2010:64), una de sus mayores contribuciones al modernismo, pues logra así desafiar la autoridad masculina. Lejos de limitarse en su caracterización de los personajes, ni de subordinar unos a otros, Bing Xin introduce un amplio abanico de voces femeninas en sus narraciones que Mao (2010:66), citando a Kristeva, define como polifónicas, pues estas voces no se identifican un con personaje concreto, sino que se multiplican para revelar numerosas voces femeninas. Pero sus críticas feministas no hacen que esta autora pierda de vista su compromiso político con la sociedad y el nacionalismo chino. En palabras de Mao (2010:67):

Like many of her Western counterparts, such as Joyce and Faulkner, Conrad and Woolf, Bing Xin ultimately employs her modernist breakthroughs to express a more comprehensive view of a specific moment in historical time.

Bing Xin utiliza, muy al modo occidental de la época, un sofisticado narrador masculino, cercano al lector tras exponer sus problemas del día a día, que desestabiliza un texto que, de no ser por el momento histórico que lo produce, resultaría incomprensible. La autora consigue de este modo exponer de forma clara su compromiso social usando la polifonía textual, la objetividad histórica y el conflicto de género.

Finalmente, Yu Dafu, perteneciente a la sociedad de creación romántica del movimiento del cuatro de mayo, también cultivó el género de los cuentos cortos, si bien dejó de lado la crítica sociocultural y se dedicó más bien a temas semi-autobiográficos acerca de las frustraciones sexuales y autocompasión de los estudiantes chinos en Japón. En sus relatos, uno de los

protagonistas achaca su fracaso sexual ante una prostituta japonesa a la pérdida de relevancia mundial de China. Esta confusión entre el terreno personal y el nacional es un tema recurrente de la generación de autores románticos coetáneos a Yu Dafu.

Chen y Sheng (2013:3) estiman que las aspiraciones románticas de este movimiento literario, que pretendían imitar el romanticismo europeo, resultaron ser un fracaso debido a la precisión social existente y a la fuerte crisis nacional; dicho de otro modo, era más apremiante atender a la “objetividad histórica” y al “realismo objetivo”, en aras de cumplir con la responsabilidad de transformar la sociedad.

1.2.4 Voces disidentes: Pearl Buck entre dos literaturas

Ante este panorama de revolución cultural, surgieron algunas voces que defendieron ciertos aspectos de la tradición literaria oriental –incluso Lu Xun, como hemos visto en el apartado anterior- frente a este serio cuestionamiento de la cultura nacional. En el discurso de aceptación del Premio Nobel, Buck aprovechó esa oportunidad mediática para resaltar las grandes cualidades de la literatura oriental que, según explica, tiene mucho que ofrecer a la literatura occidental. Como ella misma comenta en este discurso: “It is that I believe the Chinese novel has an illumination for the Western novel and for the Western novelist.” Concretamente, elogia las novelas tradicionales chinas que, tras haber sido ignoradas durante siglos por los intelectuales chinos, se estaban viendo rechazadas de nuevo por ciertos sectores académicos en el momento en que Buck hace este discurso, si bien otros estaban descubriendo su valor tras haber estudiado en occidente. Y es que a pesar de siglos de rechazo, la novela tradicional china ha logrado sobrevivir en la gente que la “creó”, incluso en las personas analfabetas que, tras haberlas escuchado tantas veces, retenían en su memoria esas grandes novelas. Hanan (en Ropp, 2004:108), al hablar de la tradición literaria china, distingue tres literaturas distintas atendiendo a tres públicos diferentes:

- en primer lugar, la tradición oral, que consistía en cuentos contados en lengua vernácula en mercados y otros lugares urbanos y cuyo público era fundamentalmente analfabeto y relativamente pobre;
- en segundo lugar, la literatura clásica china, incluyendo el cuento corto y el lenguaje escrito oficial que requería años de estudio, y cuyo público era la élite académica también llamada literati; y
- en tercer lugar, una literatura en lengua vernácula que se desarrolló a partir del siglo XIV que seguía tanto la tradición oral como escrita y cuyo público era la clase media urbana o residentes urbanos con unos conocimientos de lectura y escritura básicos.

Es a esta última a la que Buck dedica su discurso. Hanan (en Ropp, 2004:109) confirma que muchos autores pertenecientes a la élite académica cogieron prestadas las convenciones de los cuentacuentos a la hora de escribir sus novelas para ese público semi-cualificado. Además, sugiere que estos tres tipos de literatura se han influido y solapado mutuamente a lo largo de los siglos, si bien la lengua vernácula escrita ha sido sin lugar a dudas la más fértil desarrollando la novela china. Conjugando las otras dos tradiciones, la oral con sus convenciones de los cuentacuentos, y la literati, con su música, teatro y poesía, los autores de este tipo de literatura llegaron incluso a recoger versos en lengua clásica en sus narraciones, así como canciones populares, dichos, y baladas, en ocasiones de manera tan profusa que la narración en prosa parecía quedar relegada a un segundo plano.

¿Y cuáles eran esas cualidades que diferenciaban a la novela clásica china de la occidental? En primer lugar, la autora cita el hecho de que la novela tradicional china fuera escrita por el pueblo y para el pueblo. En muchas ocasiones, no está clara la autoría de la novela, pues la novela ha pasado por diversas manos, quedando la novela inconclusa y luego siendo

finalizada por autores desconocidos, o viceversa. Dicho de otro modo, la novela es más importante que el autor. De hecho, de las seis novelas que mencionaremos más adelante como las más relevantes de la literatura clásica china, solo dos tienen una autoría asignada (Ropp, 2004:124). Y es que para complicar todavía más las cosas, muchas historias han sido tomadas prestadas, recicladas y recogidas una y otra vez en distintos tipos de literatura, de modo que hay tantas versiones distintas de una misma historia que resulta muy complejo incluso para los expertos determinar la procedencia de esa maraña de historias recicladas.

What mattered most to a traditional Chinese audience was not an author's originality but the cleverness with which he could weave borrowed material into a believable pattern with no seams showing. (Ropp, 2004:109)

La originalidad queda, por tanto, relegada a un segundo plano. Buck cita el ejemplo de la historia *The White Snake*, o *Bai She Chuan*, que llega incluso a evolucionar con el paso de los siglos, de modo que el final de las historias va variando también para ajustarse a la mentalidad de los tiempos. En efecto, Buck cree que el éxito de las grandes novelas es su atemporalidad, y cita como las mejores novelas clásicas chinas las siguientes: *All Men Are Brothers* o *Shuihu Zhuan* (también conocida como *Water Margin* o *Outlaws of the Marsh*), que considera un gran documento social sobre la vida en China, *Romance of the Three Kingdoms* o *San Guo*, que trata sobre la guerra y el liderazgo político y *Dream of the Red Chamber* (también conocida como *The Story of the Stone*) o *Honglou Meng*, cuyo tema fundamental es la vida familiar y el amor. A esta lista, Ropp (2004:110-122) añade tres novelas más (algunas también aparecen citadas por Buck en su discurso): *Journey to the West* o *Xiyou ji*, (también conocida como *Monkey*), *The Scholars* o *Rulin waishi* y *Jin Ping Mei* o *The Golden Lotus* (también conocida como *The Plum in the Golden Vase*). Al ser escritas para el pueblo, el autor no está interesado en seguir las técnicas literarias que tan fundamentales eran para los intelectuales, sino que su objetivo, siguiendo la tradición budista, es llegar al mayor número de personas posible. El estilo de estas novelas, pues,

debía fluir de forma natural, clara y sencilla, con palabras de uso común, y la única técnica relevante era la descripción vívida de los personajes, en la justa medida para que no se interrumpiera la acción, lo más importante. Por ello, Buck insiste:

If a novelist became known for a particular style or technique, to that extent he ceased to be a good novelist and became a literary technician.(...) The Chinese novelists varied their writing to accompany like music their chosen themes.

Un buen escritor no debía dejarse atrapar por un estilo personal, sino que tenía que ser capaz de elaborar sus historias de forma natural, siguiendo el principio de *ziran*¹⁰, para poder disponer de la flexibilidad necesaria para dominar los distintos episodios de su narración. No obstante, el rasgo más importante para el público oriental es, según esta autora, el retrato de los personajes, pues en algunas novelas, aún superando la centena de personajes, los receptores son capaces de discernirlos simplemente a partir del modo en que intervienen en la novela. A continuación, Buck añade que la temática está constituida por los temas que interesan a la gente común, desde asuntos cotidianos que atañen a personas tanto de rango social alto como bajo, a mitos y leyendas, historias de amor, guerras y delincuencia.

Pero lo que realmente diferencia este tipo de novela con respecto a la novela occidental es su “imperfección”, su ausencia de trama. Esta es una de las características de la novela clásica china que estaban relacionadas con la visión holística del mundo del pensamiento chino (véase 1.2.1.5). En lugar de tener una trama unilineal, que responde a un plan previo trazado por el autor de la novela, son los numerosos personajes que participan en la novela los responsables de tejer la lógica de una trama que, al igual que la vida misma, va fluctuando según los ciclos que atraviesan las vidas de los personajes. Secuencialidad y personajes vienen a suplir el rol de la trama en las novelas occidentales.

¹⁰ Véase 1.2.1.5

Hacia el final de su discurso, Buck parece ahora no solo defender la literatura tradicional china, sino también llamar la atención a los escritores occidentales acerca de su forma de hacer literatura. Como ya hemos visto, el siglo XX fue sin lugar a dudas el siglo de la reinención de la literatura, de la experimentación literaria cuyo objetivo es la belleza estética. Buck tiene una visión del proceso creativo totalmente contrapuesta a la modernista y se justifica en los siguientes términos. Tras haber reivindicado el papel de la literatura para el pueblo, y no solo para el disfrute de una élite intelectual que crea una serie de reglas complejas que solo comprenden y manejan ellos mismos, recuerda, además, que la literatura formal creada siguiendo este último principio, y que era la que se consideraba realmente arte, está muerta a día de hoy, mientras que la novela tradicional se mantiene viva. Para reforzar este argumento, acude a la teoría literaria tradicional china y explica el origen de la creatividad: una enorme energía vital (o *qi*), que nace inexplicablemente en un individuo y del que debe liberarse en el proceso creativo (sea cual fuere, música, pintura, etc.), pues ese individuo no requiere de toda esta energía para vivir. Owen (1996:65), explica el *qi* citando este párrafo del *Classic of Poetry (Shi-jing)*, tratado de literatura escrito durante la dinastía Zhou que ha ejercido gran influencia a lo largo de la historia de la literatura china:

The affections are stirred within and take on form in words. If words alone are inadequate, we speak it out in sighs. If sighing is inadequate, we sing it. If singing is inadequate, unconsciously our hands dance it and our feet tap it.

La preocupación intensa a la que se refiere este apartado constituiría el *qi*, o la enorme acumulación de energía vital, pero si esa acumulación es menor, en lugar de producir palabras, surgen murmullos; de ser mayor, entonces se canta, y si nos sobrecoge, entonces se baila. Aquí se explica claramente la inevitable creatividad a la que nos aboca esa energía vital a la que se refiere Buck en el discurso. Por tanto, el arte surge como un proceso secundario, producto de ese exceso

de energía vital en una persona. El arte no es el proceso primario, con lo cual ocuparse a teorizar acerca del arte, o a crear escuelas es, en opinión de Buck, un sinsentido:

When he begins to make shapes and styles and techniques and new schools, then he is like a ship stranded upon a reef whose propeller, whirl wildly as it will, cannot drive the ship onward. Not until the ship is in its element again can it regain its course.

Utilizando la metáfora del barco encallado en la orilla, insinúa que sus escritores coetáneos están perdiendo de vista el foco de su trabajo, la vida humana, ocupados como están en las formas, las técnicas, los estilos y las nuevas escuelas literarias, como sucedía durante el modernismo. En lugar de quedarse encallados, Buck opina que hay que centrarse en el objetivo de esa energía vital: crear más vida. En esta línea, nos plantea: ¿quiénes podrán juzgar mejor si efectivamente se produce vida que los seres vivos que le rodean? Esos seres vivos que se preocupan por sus propios asuntos vitales, y no por la calidad de los artificios literarios. La autora se muestra de este modo contraria a los movimientos literarios vigentes y defiende la literatura clásica china ante la influencia que estaba llegando de occidente y la revolución literaria que se estaba produciendo en China. Buck concluye su discurso explicando que esta es la manera en que ella aprendió a apreciar la literatura, la manera oriental y, por lo tanto, su objetivo al escribir no es otro que llegar al mayor número de personas posible con sus novelas, al modo en que los cuentacuentos lograban captar la atención de todos y cada uno de los transeúntes que se cruzaban con ellos.

Llegados a este punto, la pregunta sería si Buck ha sido realmente fiel a la tradición de la novela clásica china, tal y como afirma en su discurso. Ya en la primera página de su libro *Pearl S. Buck: A Cultural Bridge Across the Pacific*, Liao (1997:1) afirma que “Pearl Buck was a serious writer mainly in the sense that most of her books have serious subject matter and they are meant to teach readers as well as to entertain them.” El didactismo que señala Liao puede

obedecer a la tradición china, heredada de los monjes budistas, como ya hemos visto anteriormente (dónde), o al realismo victoriano, que Liao (1997:37) señala como otra de las tendencias literarias que ha influido en la autora, matizando que esta, a su vez, estaba impregnada de la tradición china de los cuenta-cuentos. Liao (1997:21) añade, por otra parte, que los críticos literarios destacaron en su día las cualidades bíblicas de la novela *The Good Earth* y, a continuación, cita a dos autores que afirman lo siguiente: Van Doren (en Liao, 1997:22) apunta a la cercanía de su estilo con el de las novelas chinas y Paul Doyle (en Liao, 1997:22) cree que está basada en el estilo de las sagas chinas antiguas escritas por los cuenta-cuentos así como en el estilo melifluido de la versión de la Biblia del Rey Jacobo, versión que, según Hedges (2011), ha ejercido una gran influencia en el inglés moderno así como en diversos autores literarios del siglo XX, en particular sus alusiones literarias mediante el simbolismo y las imágenes. Este autor propone como ejemplos *East of Eden* de John Steinbeck, *Gilead* de Marilynne Robinson, y *The Violent Bear It Away* de Flannery O'Connor. Por lo tanto, Liao aprecia similitudes a ambas formas de expresión, el cuenta-cuentos chino y la Biblia del Rey Jacobo, que abarca desde el uso de los paralelismos hasta el uso de expresiones arcaicas. Asimismo es preciso señalar que, aunque se opusiera a la importancia que le daba el modernismo a la estética, sí que son reconocibles en la autora el simbolismo y el imagismo presentes también en este movimiento literario. También es apreciable en su literatura la influencia de los autores que leía en su infancia, como son el realista victoriano Dickens y el estadounidense Twain (Buck, 1956:68 y 272).

A pesar de sus estudios de psicología, Buck no introdujo el psicoanálisis de los personajes en sus novelas, elemento característico de las novelas de principios del siglo XX en Estados Unidos. Liao (1997:39-40) justifica la ausencia del psicoanálisis en parte a la probable imposibilidad de aplicarse en personajes orientales: por un lado, sus personajes estaban demasiado ocupados buscando alimento o luchando contra el invasor japonés y no tenían tiempo

para atender a sus neurosis y, por otro lado, los presupuestos freudianos relacionados con la religión cristiana y los tabús sexuales no podían aplicarse a un pueblo que, salvo algunas excepciones, ni sabía lo que era el pecado original ni experimentaba sentimientos de culpabilidad relacionados con el sexo. Ahora bien, Liao (1997:39) enfatiza la importancia definitiva que ejerció el movimiento de literatura vernácula y la tradición literaria china en la literatura de Buck, llevándola a escribir todas sus novelas ambientadas en Asia utilizando el narrador omnisciente en tercera persona, haciendo recorrer cientos de kilómetros a sus personajes y abarcando la historia de dos y, a menudo, tres generaciones. La trama es lo que prevalece en sus novelas y apenas se explora la psicología de sus personajes en sus novelas. Por estos motivos, Liao (1997:39) concluye que los estudios universitarios de literatura en Cornell no pueden apreciarse en estas novelas de Buck. No trató de experimentar con sus novelas y, a diferencia de las novelas clásicas chinas, no introdujo elementos sobrenaturales, mitos, misterios ni menciona otras fuerzas del destino. Aclara aquellas cuestiones orientales que puedan ser difíciles de comprender para sus lectores occidentales y obvia estos elementos tan presentes en las novelas que ella conoció de niña. De este modo, siguió a otros intelectuales del movimiento del cuatro de mayo y rompió con esta tradición para centrarse en su objetivo de acercamiento cultural entre occidente y oriente (Liao, 1997:40).

Al igual que sus coetáneos chinos, introdujo en sus novelas nuevos personajes que no habían figurado tradicionalmente en la novela clásica china, en este caso, misioneros, extranjeros (occidentales), revolucionarios (soldados, anarquistas, etc.), prostitutas pobres, y agricultores y granjeros, que, según Liao (1997:121), no habían aparecido en los seis siglos de historia de la novela clásica china. Reconoce que Lu Xun escribió relatos cortos protagonizados por agricultores y granjeros antes de la publicación de la novela de Buck, como por ejemplo “The True Story of Ah Q” (1918) y “The New Year’s Sacrifice” (1926), pero en opinión de Liao

(1997:122) no narraban la vida de verdaderos granjeros y agricultores que viven de la tierra y representan a la mayor parte de la población china. De hecho, a raíz de la novela de Buck varios autores chinos comenzaron a escribir novelas protagonizadas por estos personajes, si bien estas respondían a intereses políticos y, por tanto, no eran tan fieles a la realidad del día a día de este sector de la población y tenían fines adoctrinadores:

The fundamental difference between Pearl Buck and her contemporary Chinese writers is that she saw life as it was with little ideological guidance and wrote about life without any obvious political purpose, but they saw life through Marxism, Leninism, and Mao's theory of class struggle and wrote about life with the purpose of driving away imperialism and overthrowing the ruling class. (Liao, 1997:122)

Muchos autores contemporáneos a Buck se lanzaron a la creación literaria de relatos protagonizados por agricultores impulsados por las presentaciones impartidas por Mao Zedong en el marco del Foro de Yenan sobre Arte y Literatura y su relación con las ideologías marxista, leninista y la teoría de la lucha de clases de Mao es evidente. Sin embargo, el objetivo de las novelas de Buck no tenía relación alguna con el fomento de estas ideologías que, de hecho, aparecen sutilmente criticadas en sus novelas. Esto lleva a Liao (1997:121) a afirmar que, por mucho que les cueste reconocerlo, las novelas de Buck son las que mejor reflejan la vida de los campesinos históricamente hablando, pues no está marcada por los tintes ideológicos de las demás novelas del mismo periodo histórico. Buck envió una carta en su momento a Walsh, su editor y posteriormente su marido, para informarle de que un primo de Yutang solicita permiso para traducir la novela *The Good Earth*. En ella cita un extracto de la carta que este último le envió:

After I read it all over, I was largely astonished by your splendid achievement. As a little Chinese writer myself, I have devoted my attention to our peasants, and I found your novel tells more truth than many famous foreign professors, who have written several volumes of books dealing with Chinese peasant life. (Harris, vol I:140)

Su labor como intérprete para su primer marido, ingeniero agrónomo, y su interés por la vida de estos personajes le sirvió de gran ayuda para que su obra estuviera bien documentada y

para que hoy en día pueda servir como instrumento histórico e informar acerca de la vida de estos ciudadanos: las tareas que llevaban a cabo y su repartición entre los miembros de la familia, cómo las desempeñaban, qué instrumentos usaban y de qué material estaban hechos, las épocas de siembra, cómo hacían frente a las adversidades del tiempo, etc.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar que Buck desarrolló sus obras ambientadas en Asia inspirada fundamentalmente por sus conocimientos de literatura asiática, que protagonizaron gran parte de su infancia y que estudió detalladamente con su maestro chino (Buck, 1956:30-31, 50-51 y 55-56), quien también le enseñó historia y filosofía, pero donde podemos observar algunos rasgos comunes con la literatura occidental en el didactismo (que comparte el realismo victoriano con la tradición literaria china clásica) y en el uso de ciertas expresiones literarias que pueden resultar arcaicas (hay que recordar que el inglés es la segunda lengua de Buck y que su madre misionera fue la encargada de su formación básica). Asimismo, podemos afirmar que los presupuestos del movimiento de literatura vernácula (al fin y al cabo basados en la novela clásica china) la impulsarían de forma decisiva a crear una literatura “para el pueblo” y, por ello, completamente opuesta al modernismo de occidente, convirtiéndose en su hoja de ruta para la creación literaria. No obstante, esto no quiere decir que ella fuera aceptada en el círculo de los intelectuales chinos de la época, sino más bien todo lo contrario. El uso novedoso en China de granjeros como protagonistas (y como carta de presentación a occidente), novela que incluye elementos como el canibalismo, que ya fue criticado por Lu Xun de la novela clásica *Water Margin (Shuihu Zhuan)* no hizo más que enfadar a una generación de intelectuales ocupados en reformar China y mejorar su imagen de cara al exterior. Por si esto fuera poco, la primera novela que tradujo Pearl Buck del chino al inglés fue esta última, con el título *All Men Are Brothers*. De hecho, en su autobiografía, Buck explica cómo los intelectuales chinos afincados en EEUU le solicitaron en una reunión que no siguiera adelante con la traducción de

esa novela clásica, por la mala imagen que pudiese provocar de su país (Buck, 1956:325). Liao (1997:42) explica el rechazo que recibió la autora por parte de la élite intelectual china:

The withdrawal of the Nationalist officials from her Nobel Prize presentation represented the standpoint of these Chinese patriots who could not tolerate any criticism or unfavorable truth-revealing of their beloved country despite the kind intention. The withdrawal heralded a long-term neglect of her in China, Taiwan, and among the Chinese American scholars in the United States.

A pesar de haber cosechado tantos éxitos, no fue capaz de ser reconocida en el país donde había pasado su infancia y al que había dedicado su gran éxito literario. Buck no solo falleció sin haber recibido ningún reconocimiento por parte de los intelectuales chinos sino que poco antes de morir se le denegó el visado para viajar a China. Los nuevos líderes de China rechazaron a la autora cuando en 1954 escribió tras un encuentro con una mujer comunista china que “en sus palabras detectó también el viejo hedor de la condescendencia” comparándolas con las del fanatismo de su padre y sus compañeros misioneros (Corrigan, 2010). Ante la posibilidad de su visita a China junto con el Presidente Nixon, la famosa novelista Anchee Min relata que Madame Mao organizó en su momento una campaña a nivel nacional para criticar la figura de Buck, en la que ella participó. Como resultado de esta campaña, se le denegó el visado a Buck y la autora falleció un año más tarde destrozada por no haber podido regresar al país que tanto amaba (Min, 2011). No obstante, Min no había leído ninguno de los ensayos ni las obras de la autora. Cuando viajó a Estados Unidos para la presentación de su novela *Red Azalea*, una admiradora le regaló un ejemplar de *The Good Earth*. Estas fueron sus reflexiones tras la lectura: “I had never encountered any author, including the most respected Chinese authors, who wrote about our peasants with such admiration, affection, and humanity.” (Min, 2011). Arrepentida por haberse visto obligada a denunciar a la Premio Nobel, Min decidió en ese momento dedicarle una novela titulada *Pearl of China*.

1.2.5 Conclusiones

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar que Buck formaba parte del conjunto de escritores chinos del movimiento del cuatro de mayo, apreciaba las cualidades de la novela clásica china hasta el punto que, si bien había estudiado literatura en Estados Unidos y conocía muy bien la tradición literaria occidental, rechazaba esa tendencia por parte de algunos intelectuales chinos de menospreciar la literatura china, incluso aquella que no había sido reconocida como tal durante siglos. Además, también abogaba por el desarrollo de una literatura en lengua vernácula, más asequible y cercana al pueblo, una literatura que entraba en sintonía con el pensamiento de desarrollar el país a partir de la modernización de la lengua. Por lo tanto, en su obra están presentes las características de la tradición clásica china matizada por los movimientos culturales que se estaban produciendo a principios del siglo XX en China. No obstante, fue una revolucionaria también en China al proponer la traducción de una novela como *Shuihu (All Men Are Brothers)* al inglés, una novela que ella adoraba y consideraba a la altura de cualquier gran novela occidental pero que, sin embargo, sus coetáneos consideraban una apuesta arriesgada, pues temían que ciertos episodios de la novela contribuyeran a deteriorar aún más la imagen que de China tenían en occidente. Consciente de la oposición de sus compañeros, siguió adelante con el proyecto. La otra gran apuesta de Buck fue elegir a personajes campesinos como protagonistas de su gran novela, *The Good Earth*. La élite académica se sintió muy ofendida por esto, arguyendo que estos personajes no eran representativos de la China de la época. Es comprensible que quizás esta élite estuviera más interesada en esos momentos en mejorar la imagen exterior de su país que en que se retratara la realidad de su país fielmente, como hemos visto que hizo esta autora. De ahí el rechazo que sufrió Buck durante la ceremonia de la entrega del Premio Nobel y en los años siguientes hasta su fallecimiento.

En cuanto a su influencia de occidente, Buck no se incorporó a la literatura en boga en occidente pues, como hemos visto, era totalmente contraria al fenómeno literario que ella estaba siguiendo en China. Ahora bien, son apreciables en su literatura elementos occidentales que también van en sintonía con la tradición literaria oriental: el realismo victoriano, el simbolismo, el imagismo, y el estilo de la Biblia del Rey Jacobo, el cual también pudo haber influido a otros autores contemporáneos a ella. A pesar de haber recibido premios reconociendo sus éxitos literarios, se vio rechazada igualmente por la élite académica occidental por no mostrar interés por los preceptos del modernismo. Paradójicamente, los dos mundos entre los que se debatía esta autora estaban, al mismo tiempo, buscando nuevas fuentes de inspiración observándose mutuamente, como en el caso de Pound con sus poemas chinos, o Lu Xun, que cursó parte de sus estudios en occidente y buscó modernizar la lengua mediante la traducción de obras occidentales (véase 2.2.5); pero esto no parece haberle facilitado la labor a esta autora dividida entre dos literaturas, gran conocedora de ambas, pero menospreciada por las élites literarias de ambos mundos.

Capítulo II: Pearl Buck entre dos lenguas y dos culturas: traducción y mediación en la novela bicultural

Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. (Octavio Paz, 1980:9)

2.1 La traducción como disciplina en occidente: creando puentes entre naciones y culturas

Como hemos visto hasta el momento, Buck, como autora educada en dos lenguas y culturas, va a producir una obra que contiene elementos de ambas culturas, pero sobre todo de la oriental, del lugar donde había pasado una feliz infancia hasta que comenzaron los enfrentamientos bélicos entre los países occidentales y orientales. A muy temprana edad comprendió que este enfrentamiento continuaría a menos que ambos bloques llegaran a comprenderse. Esta determinación la llevará al terreno de la literatura, donde escribirá con el propósito de mediar culturalmente entre ambos bloques: para acercar China, esa gran desconocida, y para que sus habitantes resultaran más humanos a sus lectores occidentales. Para lograr esta mediación, Buck hará una traducción de la lengua y la cultura china al inglés, transmitirá la estética oriental, su pensamiento filosófico y religioso y sus valores sociales a la lengua inglesa. La humanización de los personajes chinos a ojos de un occidental es uno de los mayores logros de la novela *The Good Earth*. A continuación pasaremos a explicar en qué consiste el fenómeno de la traducción y su relación con la cultura.

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia, se entiende por traducir “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”. Si bien más adelante veremos

definiciones más elaboradas de esta acción, este primer acercamiento al término nos hace comprender que, a lo largo de la historia de la humanidad, cada vez que se ha producido un contacto entre personas que se expresan en lenguas distintas, la única manera de llegar a un entendimiento común ha sido mediante la traducción. A pesar de ello, el origen de la traducción como disciplina es más bien reciente.

La traducción ha sido desde hace milenios uno de los procedimientos más importantes, acaso el más importante, para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir. (García Yebra, 1994:11)

Elena García (1994:11) comenta que las primeras manifestaciones escritas conocidas acerca de la traducción comenzaron con Cicerón y Quintiliano, entre otros, en el primer siglo a.C. De acuerdo con García Yebra (1989:287-290), es conocido que casi todas las literaturas nacieron y se desarrollaron gracias a la traducción. Hay numerosos ejemplos de esto; sin ir más lejos, la primera manifestación del castellano se considera que son las Glosas Emilianenses que, aparte de ser una oración, son también una traducción ampliada de la última frase latina de un sermón de San Agustín. Sin duda, las traducciones de textos religiosos y, en concreto, de la Biblia han influido en gran medida en el nacimiento y desarrollo de muchas literaturas, como pueden ser la inglesa o la alemana, cuya traducción de Lutero en el siglo XVI sentó las bases para el alemán moderno.

Precisamente cuando Lutero realizó la traducción de la Biblia al alemán, expuso sus preocupaciones por la técnica y, sobre todo, por los presupuestos teóricos de la traducción en su *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530). Por otro lado, Munday (2008:42-45) señala que en Inglaterra en el S. XVII surgió una serie de autores, Denham, Cowley, Dryden y Tytler, entre otros, que intentaron elaborar una teoría de la traducción sistemática. Entre otras cuestiones, estos proponen

la “compensación” para evitar que las traducciones “pierdan” la belleza contenida en el original, y que esta compensación sea fruto de la creatividad del traductor. Estos teóricos de la traducción llegaron a ejercer una gran influencia incluso en los siglos posteriores. Por ejemplo, se cree que los principios básicos de Tytler influyeron en el reconocido traductor Yan Fu (del que hablaremos más adelante) a finales de S.XIX y principios del XX.

Tur (1974:297-298) afirma que será a partir del S. XVIII cuando surja un mayor interés por la traductología. A partir de 1755 autores como Winckelmann, Klopstock y, años más tarde, Herder, publicaron escritos a propósito de los problemas traductológicos a los que se enfrentan, por ejemplo, a la hora de traducir a autores clásicos griegos. Serán estos autores junto con Bürger, Goethe, Schiller y Hölderlin los que comiencen a elaborar la teoría de la traducción. Estos autores considerarán no solo el rigor teórico en la traducción, sino que además la dicción artística contará también con un papel primordial en esta actividad.

Schleiermacher redactó en el siglo XIX un tratado que tendría gran importancia en los años venideros titulado *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Este desarrolla una teoría que va más allá de los preceptos planteados anteriormente, como pueden ser el de palabra por palabra, sentido por sentido, literalidad, fidelidad y traducción libre. En su opinión, solo existen dos vías para el “verdadero” traductor: “Either the translator leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him, or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him.” (Schleiermacher, 2000:49) Estas vías son totalmente opuestas, pues en la primera se sugiere que el traductor busque el acercamiento al lector, mientras que en la segunda este debe acercarse al escritor. La primera vía, que es la que Schleiermacher prefería, implica que el traductor no debe escribir como lo haría el propio autor en la lengua meta,

sino que es el lector el que, a través de la traducción, debe recibir la misma impresión que si desde su lengua origen leyera la obra en la lengua original. Para lograr esto, Schleiermacher propone que el traductor debe optar por una postura “alienante”, en lugar de “naturalizante”, de modo que el traductor se oriente a partir de la lengua y el contenido del texto original, valore lo extranjero y lo transfiera a su texto meta. La teoría de traducción de Schleiermacher ha ejercido gran influencia en los teóricos alemanes y, de hecho, estos conceptos de “alienante” frente a “naturalizante” pueden tener su correspondencia actual en las teorías de Venuti, que contraponen “extranjerización” a “domesticación”.

Ahora bien, según Munday (2008:24), el estudio de la traducción desde el punto de vista académico comenzó en la segunda mitad del siglo XX. Este considera que, anteriormente, la traducción solo se había considerado un elemento dentro del aprendizaje de las lenguas extranjeras. De ahí que la traducción se relegara durante tanto tiempo a un papel secundario, una herramienta de aprendizaje hasta que el estudiante pudiese leer directamente las obras en versión original.

Elena García (1994:11) sitúa el origen de la teoría de la traducción hacia los años posteriores a la segunda guerra mundial. Esto es debido, por un lado, a los avances experimentados en el ámbito de la ciencia y la tecnología y, por otro lado, al incremento del comercio y de las relaciones internacionales. Para permitir su difusión, los textos derivados de estas actividades deben ponerse en manos de traductores. Así surgen centros de formación para atender a esta nueva demanda laboral formando a nuevos profesionales y, además, generando un espacio para la investigación de las disciplinas relacionadas con la actividad traductora. Será a

partir de los años sesenta cuando los estudios de traducción se vean dominados por la ciencia y surgirá la teoría de la traducción, también llamada traductología.

Efectivamente, en estos años se introdujo una nueva metodología en las universidades estadounidenses para afrontar la traducción literaria, que consistía en un nuevo concepto denominado taller de traducción. Su intención era servir de plataforma para introducir nuevas traducciones en la cultura meta y discutir principios más específicos del proceso traductológico y de la comprensión textual. Al mismo tiempo, la literatura comparada requería el apoyo de las traducciones literarias para poder estudiar y comparar transnacional y transculturalmente las obras.

De este modo, en los años sesenta y setenta una serie de académicos de la Escuela Checa relacionan la traducción literaria con el estructuralismo lingüístico de la Escuela de Praga. Levý (en Munday, 2008:78-79) introduce lo que él denomina la “función expresiva” en su obra *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* (1969). En ella, compara la estructura superficial de los textos originales y sus respectivos textos metas y llega a la conclusión de que la traducción literaria es tanto una labor creativa como reproductiva, que tiene la finalidad de producir un efecto estético equivalente. La relevancia que cobrarán rasgos como el significado denotativo o connotativo o la repetición de sonidos en la traducción dependerá del tipo de texto.

A esta escuela también pertenecieron otros académicos como František Miko y Anton Popovič, que se centraron en estudiar el estilo, o lo que Miko denomina “cambios de expresión” en la traducción. A este respecto, Popovič (en Munday, 2008:79) afirma lo siguiente: “An analysis of the shifts of expression, applied to all levels of the text, will bring to light the general system of the translation, with its dominant and subordinate elements.” Popovič considera que a

partir del estilo, o los “cambios de expresión”, se puede desvelar un sistema general de traducción, con sus normas y leyes. A su vez, estos cambios de expresión se relacionan con el debate entre traducción literal y libre, adecuación en traducción, fidelidad al original y equivalencia estilística en traducción. Todos estos términos aparecen como términos sinónimos, donde Popovič define la equivalencia estilística como aquella equivalencia funcional de elementos que se produce tanto en el original como en la traducción, y cuyo objetivo es conseguir una identidad en la expresión sin modificar el sentido idéntico.

Otra de las áreas que empezó a interesarse por la traducción fue el análisis contrastivo, que consiste en contrastar dos lenguas con el fin de identificar diferencias generales y específicas entre ellas. A partir de la década de los cincuenta y sesenta es cuando comienza a desarrollarse un enfoque más sistemático y lingüístico –y por tanto científico– de la traducción protagonizado principalmente por los siguientes autores: Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, Alfred Malblanc, George Mounin y Eugene Nida. De hecho, fue este último el primero en referirse a la traducción como ciencia en el título de su libro de 1964, *Toward a Science of Translating*.

La publicación del ensayo “The name and nature of translation studies” de Holmes en 1988 es para muchos, incluyendo Munday (2008:26), el punto de partida del campo de la traducción como disciplina académica. En él, Holmes apunta a las limitaciones que se derivaban en su día del hecho de que la investigación traductológica estuviese diseminada en distintas disciplinas antiguas y, por otro lado, planteaba la necesidad de establecer otros canales de comunicación, la transversalización de las distintas disciplinas tradicionales y así llegar a todos los estudiosos que estuvieran trabajando en esta área, sin importar sus estudios. La relevancia de este

ensayo, según Munday (2008:29), radica en que Holmes presentó la potencialidad que tenían los estudios de traducción que, aún a día de hoy, puede utilizarse como punto de partida.

En concreto, Holmes en este ensayo recoge las áreas de conocimiento que abarca el campo de la traducción, que más adelante Toury presentará en un mapa, dividiéndolas en áreas “puras” y “aplicadas”. Los objetivos de las áreas de investigación “puras” son los siguientes:

1. La descripción del fenómeno de la traducción (teoría traductológica descriptiva);
2. El establecimiento de principios generales para explicar y predecir dichos fenómenos (teoría traductológica).

En cuanto a las “aplicadas”, Holmes distinguía tres: la formación de los traductores, las herramientas de apoyo a la traducción y la crítica traductológica.

Según Hurtado Albir (2001:124), en los años setenta empiezan a plantearse cuestiones fundamentales como, por ejemplo, el análisis del proceso traductor y el carácter textual de la traducción, donde cobran relevancia la función de las tipologías textuales y el contexto. En los años ochenta, las investigaciones se volverán más descriptivas y explicativas, analizando, por ejemplo, el funcionamiento del proceso traductor, la relación entre el texto original y su traducción y la intervención del contexto. Una vez alcanzado este estado, Hurtado Albir considera que la traducción ya se ha consolidado como disciplina propia.

Otros autores como Snell-Hornby y Holmes recogen el nacimiento de la traducción como disciplina independiente a partir de finales de la década de los ochenta y principio de los noventa. Esto puede deberse fundamentalmente a la aparición de numerosos cursos especializados de traducción e interpretación, así como a la proliferación de conferencias, libros y revistas de

traducción en varios idiomas. Por otra parte, también surgieron organizaciones internacionales de traductores como, por ejemplo, la Fédération Internationale des Traducteurs, establecida en 1953 y, más recientemente, la Canadian Association for Translation Studies/Association canadienne de traductologie (1987), The European Society for Translation Studies (Vienna, 1992), la Asociación Española de Traductores, Correctores, e Intérpretes (ASETRAD) (Toledo, 2003) y la International Association of Translation and Intercultural Studies (Korea, 2004), entre otras.

Una de las escuelas que considera la traducción como una rama de la disciplina de la literatura comparada es, según Snell-Hornby (1995:22-24), la llamada “Escuela de la Manipulación”. Este movimiento obtuvo su nombre a raíz de la publicación de una antología de ensayos con el título *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation* (Hermans, 1985) y estaba formado fundamentalmente por académicos de habla holandesa como André Lefevere, José Lambert y Theo Hermans, así como por Susan Bassnett y Gideon Toury, entre otros. Estos académicos plantean el problema de la traducción desde una perspectiva distinta a los anteriores, afirmando que en lugar de equivalencia intencionada, lo que se produce es una manipulación admitida. Se reivindica el papel primario, creativo e innovador de la traducción, de modo que esta conforma un tipo textual en sí que forma parte, además, de la cultura meta y no es solo una mera reproducción de otro texto. En otro orden de cosas, esta escuela rechaza el enfoque normativo y evaluativo de la teoría traductológica tradicional y aboga por un enfoque principalmente descriptivo. De esta manera, se describen y analizan traducciones, se comparan distintas traducciones de una misma obra, y se estudia la acogida de las traducciones, adoptando así una perspectiva más práctica y empírica que se aleja de la teoría pura. Su rechazo por el enfoque normativo y la crítica les lleva incluso a rebatir la existencia de centros de formación para traductores donde se impulsaban estos enfoques normativos y evaluativos.

En los años noventa surgen asimismo dos enfoques muy críticos con las traducciones que se habían estado realizando hasta ese momento. Nos referimos concretamente al enfoque feminista y al enfoque poscolonialista. De acuerdo con Vidal Claramonte (1999:230-231), las teóricas canadienses precursoras de este enfoque feminista, hastiadas por vivir la “doble marginalidad” de ser mujeres y dedicarse a una profesión considerada secundaria, en un país con una gran sensibilidad hacia los problemas de la traducción por su situación política, social y cultural, deciden intentar poner fin al lenguaje sexista presente en las traducciones, así como a los conceptos responsables de esa posición marginal atribuida a la mujer y a la traducción.

Las traducciones ya no son las bellas infieles (que, como la mujer, debían ser o bellas o fieles) ni tampoco traducir es una actividad pasiva (entendida tradicionalmente como un simple modo de transmisión equivalente) que contrasta con la actividad creadora del texto original. (Vidal Claramonte, 1999:230)

Teóricas como Susanne de Lotbinnière-Harwood, Barbara Godard, Suzanne Jill Levine y Carol Maier, entre otras, van a defender la actividad traductora como actividad creativa desde las teorías hermenéuticas y post-estructuralistas de la traducción. Se plantea ahora la figura del traductor como persona que reescribe, manipula e interviene en el texto para intervenir en aquellas expresiones de naturaleza machista o dominantes. Las desigualdades en las relaciones de poder también son el desencadenante de este segundo movimiento, el enfoque poscolonialista auspiciado por teóricos como Simon, Spivak, Niranjana o Venuti. Como ya adelantábamos antes, influenciado por Schleiermacher, Venuti (1995:19-21) considera que hay fundamentalmente dos estrategias traductológicas: la “extranjerización” y la “domesticación”. Este relaciona la “domesticación” con lo que él denomina la “invisibilidad” del traductor, que se produce ante el esfuerzo por parte del traductor en hacer que sus textos sean lo más naturales posibles para el lector meta, que es precisamente lo que los receptores y el entorno editorial esperan de él. Venuti

es muy crítico con esta postura, además agravada por la estrategia de la “domesticación”, estrategia etnográficamente reduccionista que limita el texto extranjero a los valores culturales de la lengua meta. Esta postura reduccionista la asocia con la dominación de la cultura anglo-americana y está, por tanto, relacionada con el enfoque poscolonialista. La alternativa a esta estrategia sería la “extranjerización” (la equivalente a la “alienizante”, también preferida por Schleiermacher), que aboga por una traducción que no se lee con fluidez, sino con extrañeza, que haga visible al traductor, y se resiste a desviarse de los valores culturales propios de la lengua original para frenar lo que él denomina la violencia etnocéntrica de la traducción. De este modo, el texto queda fuertemente marcado por las diferencias lingüísticas y culturales de la lengua original y el lector tiene la impresión de hacer un viaje al extranjero. Se evita, asimismo, el dominio ideológico de la cultura meta.

A propósito de estos dos enfoques, Moya (2003:45) se expresa en los siguientes términos: “está claro que tanto el enfoque feminista como el poscolonial suponen una rebelión de la mujer y de la periferia, es decir, del margen con respecto al centro, y al mismo tiempo del TT contra el TO.” En efecto, como comentábamos anteriormente, ambos enfoques surgen como respuesta a una situación de desigualdad de poderes, ya sea hombre-mujer o potencias colonizadoras-potencias colonizadas. No obstante, Moya se muestra más crítico ante las peticiones de estos últimos, ya que considera que estos se decantan por un modelo neoliteralista, es decir, un modelo que defiende lo que se ha considerado traducción literal, aunque este autor considera que en realidad no llega a serlo.

Elena García (1994:12) ha señalado, por otra parte, que si bien se han alcanzado avances importantes en los estudios de traducción, se ha criticado mucho el distanciamiento que ha

surgido entre la teoría y la práctica debido al grado de abstracción que se ha instaurado en la práctica científica, hasta tal punto que la teoría resulta incomprensible para los traductores que supuestamente son los encargados de llevarla a la práctica, y que, por lo tanto, no hallan respuestas a sus problemas traductológicos en ella. Todo esto ha desencadenado en un replanteamiento en cuanto al trato que se le debe dar a los temas de estudio, así como de la finalidad de una teoría de la traducción. Esta autora, además, indica que en los últimos años ya se puede percibir este intento de acercamiento a la práctica real traductológica y a los problemas que podemos encontrar en ella.

Actualmente, el desarrollo de las tecnologías de la información ha traído consigo el crecimiento de otras áreas relacionadas con la traducción como pueden ser la traducción audiovisual, la localización y los estudios traductológicos basados en el corpus. Munday (2008:34) afirma que estos nuevos retos tecnológicos obligan a los traductores a una revisión de conceptos que venían gozando de una cierta estabilidad desde hace unos años y que ahora se encuentran de nuevo en tela de juicio, como pueden ser la equivalencia y los universales de la traducción.

2.1.1 Traducción vs. Teoría de la traducción o Traductología

Antes de continuar, sería oportuno establecer la distinción entre los términos traducción y teoría de la traducción o traductología. Hurtado Albir (2001:25) describe la traducción como una habilidad, un saber hacer o, citando a Anderson la describe como un conocimiento procedimental u operativo (saber cómo), es decir, un conocimiento esencialmente de tipo operativo, que se adquiere fundamentalmente por la práctica. Dicho de otro modo, mediante la práctica, el traductor aprende a resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso.

Mientras tanto, la teoría de la traducción o lo que otros académicos han denominado traductología, es la disciplina que estudia la traducción. En otras palabras, se trata de un saber sobre la práctica traductora. A este respecto, Newmark apunta que: “la teoría de la traducción se ocupa del método de traducción adecuado para cierto tipo de texto y depende, por tanto, de una teoría funcional del lenguaje.” (1999:25).

2.1.2 Principios básicos

Hurtado Albir (2001:31-37) propone los siguientes principios básicos que se deben considerar a la hora de realizar una traducción:

1. **La primacía de la comunicación y la adecuación a la lengua de llegada.** Este principio fundamental consiste en que, dada una misma situación comunicativa, cada lengua utiliza una serie de medios lingüísticos diferentes para expresar una misma intención comunicativa.
2. **La actualización textual: el sentido.** Hay que considerar tanto el género textual como el contexto de un texto para poder interpretar el sentido de las palabras y frases con el fin de expresarlas en otras lenguas.
3. **La intervención del contexto.** Como mencionamos en el principio anterior, no es posible captar el sentido de un texto sin el conocimiento de cuatro contextos: el lingüístico, el textual, el situacional y el socio-histórico.
4. **Los aspectos culturales y el destinatario de la traducción.** El traductor debe utilizar fórmulas lingüísticas propias de cada lengua de acuerdo con la intencionalidad del texto de partida, además de acudir al bagaje cultural propio de cada una de ellas para que el destinatario de la traducción pueda recibir el mismo efecto que el destinatario del original.

5. **La importancia de la adscripción textual y de la finalidad de la traducción.**
6. **La traducción como proceso mental.** La traducción es el resultado de un proceso mental que contiene fundamentalmente dos fases: una primera fase de comprensión del texto original, donde el traductor debe solucionar problemas tanto lingüísticos como extralingüísticos, y una segunda fase de reformulación donde se tiene en cuenta, por un lado, la intencionalidad del texto de llegada y, por otro, el destinatario y el efecto que debe recibir este. En esta fase también deben resolverse problemas lingüísticos y extralingüísticos. La traducción como proceso requiere una competencia traductora por parte del traductor, lo cual implica que este debe poseer ciertos conocimientos y habilidades para efectuar un proceso mental de gran complejidad, en el que intervienen numerosas operaciones cerebrales.

2.2 Breve historia de la traducción como disciplina en China

Dado que el texto que vamos a analizar posteriormente está ambientado en China y desde el punto de vista de la traducción como puente entre naciones y culturas (Dos Santos y Alvarado, 2012:217), hemos considerado oportuno incluir en esta resumida historia de la traducción un apartado dedicado al desarrollo y evolución de esta actividad en ese país. Al igual que en occidente, los orígenes de la traducción en China se remontan a la antigüedad. Ahora bien, hay unas diferencias notables en cuanto al modo en que se atajó el problema de la traducción en occidente y oriente.

2.2.1 Orígenes

Ma Zuyi (2001:373-386) comenta que en la dinastía Zhou, que se desarrolló desde el siglo 11 al año 221 a.C., ya se contaba con un instituto de relaciones internacionales que incluía un cuerpo

de traductores o intérpretes. Es más, cada siete años esos oficiales debían reunirse en la capital para realizar un curso de formación. A partir de entonces, todas las dinastías que se sucedieron en China mantuvieron este tipo de organismo, y los traductores o intérpretes gozaron de un papel relevante en las relaciones internacionales.

Este autor distingue diversos momentos críticos en la historia de la traducción de China. El primero, que además se considera el más importante del mundo debido a su duración en el tiempo, la cantidad traducida en escala, la multitud de participantes y el nivel de influencia, fue la traducción de las escrituras budistas. La segunda se produjo entre las dinastías Ming y Qing y, a diferencia de la anterior, que era eminentemente religiosa, esta fue de carácter científico-tecnológico, si bien se produjo gracias a la presencia de los misioneros jesuitas en el país. Estos importaron los logros científicos y culturales del Renacimiento europeo, que resultaban de gran interés para los intelectuales chinos, en un intento de acercarse a ellos y convertirlos a su religión. A su vez, estos misioneros también tradujeron a las lenguas europeas escrituras confucianas y obras históricas y literarias chinas. Esta etapa finaliza con la expulsión de los jesuitas del país.

2.2.2 Interés renovado por la traducción

Tras la humillante derrota durante la Guerra del Opio de 1840 y, sobre todo, la Guerra Sino-Japonesa de 1894, se produjo un aumento importante de la traducción de documentos procedentes de occidente, con el fin de obtener mayor conocimiento técnico que les pusiera a la altura del resto de los países. Además, al observar que Japón se había modernizado aprendiendo de occidente, los reformistas insistieron en que ese debía ser el camino a seguir. De este modo, en 1896, Liang Qichao, ante los problemas de escasez de medios para traducir que había afectado al periodo tras la Guerra del Opio, propuso las tres medidas siguientes: la selección de obras que

merece la pena traducir, la estandarización de términos traducidos y la formación de traductores cualificados. Así, a propuesta de Ma Jianzhong, se crearon institutos de traducción para formar a profesionales y realizar las traducciones de una manera organizada. Este erudito en latín, griego, inglés y francés también dictó los requisitos para una buena traducción. Sus teorías, según Chan (2004:6) se aproximaban a la lingüística contrastiva, siendo pionero en el estudio de la traducción desde un punto de vista lingüístico. No obstante, fue en este periodo cuando surgieron otros traductores profesionales destacados con un enfoque totalmente distinto, entre ellos Yan Fu, cuya popularidad hará que sus estudios caigan en el olvido hasta que, a mediados del siglo XX, sus ideas salten a la palestra junto con teóricos como Liu Miqing o Jin Di.

2.2.3 Teóricos impresionistas de la traducción

Chan (2004:3) se refiere a los teóricos de la traducción de principios del siglo XX como impresionistas, pues, al igual que sus predecesores budistas de los siglos II al X y los conversos cristianos que trabajaban con los misioneros en los siglos XVII y XVIII, sus teorías traductológicas resultaban un tanto vagas, con poco rigor analítico y, por tanto, estaban conformadas por lo que este denomina aserciones impresionistas. A este respecto, Ma Huijuan (2009:655) afirma, citando a Snell-Hornby, que la relevancia de los valores estéticos o lo que denomina transferencia de espíritu en las teorías traductológicas tradicionales chinas es un rasgo distintivo con respecto a las occidentales. Sin embargo, lamenta que la terminología usada por esta disciplina, y prestada en gran medida de la crítica literaria clásica y de la pintura, resulta vaga y no proporciona un enfoque práctico que explicita cómo alcanzar dichos valores estéticos. Uno de los teóricos impresionistas más populares fue Yan Fu, el primero en introducir la filosofía occidental de forma sistemática en China. Su intención, según Ma Zuyi (2001:373-386), era mostrar a los intelectuales chinos que el secreto de la riqueza y el poder occidental se debía a las

instituciones que estaban tras esas técnicas que ellos tanto ansiaban conseguir. Como teórico su popularidad se debe a que Yan Fu presentó en el prólogo a su traducción de *Evolution and Ethics* de Huxley los criterios de traducción de “fidelidad” (*xin*), “expresividad” (*da*) y “elegancia” (*ya*), pero que Chan (2004:17) señala que no son originalmente suyos, sino que estos términos los introdujo el traductor budista Zhi Qian en el periodo de las Seis Dinastías (alrededor del siglo II).

Es de destacar, no obstante, que este traductor no siempre ponía estos criterios en práctica, ya que, por un lado, traducía de forma más bien parafrástica para evitar los problemas que acarreaban las enormes diferencias entre las estructuras oracionales y gramaticales china e inglesa y, por otro lado, traducía de forma “selectiva”, pues Yan Fu utilizaba los textos occidentales para transmitir sus propias opiniones a la sociedad china. (Sinn, 2001:441). Chan (2004:17) se hace eco también de esa contradicción entre la teoría traductológica que expone Yan Fu, con el primer criterio siendo la “fidelidad” y la puesta en práctica de sus traducciones, donde este criterio queda relevado a un segundo plano, motivo por el cual será muy criticado por otros teóricos posteriores. En otro orden de cosas, mostró gran preocupación por el estilo literario en la traducción, de modo que para determinados autores, como Huxley, rechazó el estilo literario que se estaba usando en aquel momento en China tachándolo de vulgar e inadecuado para un autor de la talla de Huxley. Así, justificó el empleo del estilo literario pre-Han para traducir a este autor y, a su vez, dignificó en cierta manera la cultura proveniente de occidente, considerada por muchos chinos inferior, mostrando que el pensamiento occidental podía prestarse a la prosa china más noble. Esto acercó el pensamiento occidental a muchos académicos conservadores atraídos por la belleza del estilo de la traducción. Asimismo, Yan Fu consiguió elevar el estatus de los traductores tanto lingüística como intelectualmente (Sinn, 2001:143).

Finalmente, es necesario hacer una observación también en cuanto a la traducción o interpretación de estos tres principios. Hermans (2003:383), analizando la problemática de la terminología disponible para el análisis transcultural, pone precisamente como ejemplo estos tres principios presentando una tabla con hasta quince traducciones distintas de estos términos al inglés. Además, señala: “Yan Fu’s terms carry echoes taking us back two thousand years and more. In overwriting the terms with English labels we obliterate these echoes and networks.” (Hermans, 2003:382)

Por tanto, la correcta interpretación de estos principios no puede realizarse si no se tienen en cuenta las raíces filosófico-culturales que los generaron. Yan Fu explica sus principios atendiendo al *Book of Changes* y a Confucio:

The *Book of Changes* says that rhetoric should uphold truthfulness [*xin*]. Confucius says that expressiveness [*da*] is all that matters in language. He adds that if one’s language lacks grace [*ya*], it will not travel far. These qualities, then, are the criterion of good writing and, I believe, of good translation too. (Yan Fu en Hermans, 2003:382)

De este modo, la definición de estos tres principios, originados en las mismas raíces de la civilización china, quedan definidos de esta manera tan vaga, pero a su vez acorde a la cultura china, a través de ese lenguaje simbólico que le caracteriza. Otras de las teorías impresionistas más conocidas es la denominada “resonancia espiritual” (*shensi*) de Fu Lei, que aparece recogida en el prólogo a su segunda versión de la traducción de *Le Père Goriot* de Honoré de Balzac de 1951 (Chan, 2004:6) y el “campo de la transformación” de Qian Zhongshu de 1963 (Chan, 2004:10). Dado que estas teorías son posteriores a la publicación de la novela objeto de estudio, no vamos a comentar nada más con respecto a ellas.

2.2.4 ¿Fidelidad o fluidez?

Otro de los traductores más populares coetáneo de Yan Fu fue Lin Shu. Liu (2001:1063) destaca de este autor que, a diferencia de Yan Fu, no hablaba lenguas extranjeras, sino que tenía informantes que le contaban lo que decían los originales y luego este lo redactaba en sus propias palabras, utilizando la lengua clásica china. Justamente este es el mismo proceso, pero al revés, al que habían utilizado los misioneros jesuitas, con informantes chinos que redactaban las traducciones, pero siendo a menudo los misioneros los que firmaban las traducciones como propias, salvo algunos reconocimientos ocasionales. Lin Shu firmaba las traducciones de novelas occidentales (sobre todo del siglo XIX) que, dada la metodología aplicada, serán traducciones libres. Lin Shu primará la fluidez y la elegancia de sus traducciones, siendo él mismo incapaz de valorar hasta qué punto sus traducciones son fieles, pues no tenía los conocimientos necesarios para comprender los textos en lengua original. Esta infravaloración del principio de fidelidad por parte de tanto Yan Fu (a pesar de que escribiese lo contrario) como Lin Shu será criticado de forma vehemente por parte de los críticos de principios del siglos XX.

2.2.5 La traducción como banco de ensayo para la modernización de la lengua china

Liu (2001:1058), al referirse al periodo del siglo XIX y principios del XX, habla de que efectivamente se produce un salto epistémico, uno de los pocos de la historia de la humanidad, a raíz del encuentro entre China y el mundo occidental, que les hará replantearse su propia civilización y la de los otros a medida que intentaban aprender la lengua del otro e incluso transformar su propia lengua atendiendo al modelo de la otra. No se trata solo de una creación de neologismos o introducción de préstamos de las lenguas europeas. Se llega a cuestionar la capacidad de la lengua clásica para conseguir modernizar el país, y la lengua vernácula tampoco

parecía estar a la altura en ese momento para lograr tan ambicioso objetivo (Chan, 2004:24). De este modo, en las décadas de 1920 y 1930 proliferarán las discusiones relativas a la traducción como banco de ensayo para modernizar la lengua china.

Translation – in addition to introducing the content of the original to Chinese readers – has another important function, that is, helping us create a new modern Chinese language. The Chinese language (as well as its writing system) is so deficient that it lacks names for many everyday objects. Indeed it has not developed completely beyond the stage of “sign language” – everyday conversation almost can’t do without the help of “gestures.” Of course, there is almost a complete absence of all those adjectives, verbs and prepositions that express subtle differences and complex relationships (Qu Qiubai en Chan, 2004:20-21).

En esta carta a Lu Xun, Qu Qiubai se muestra muy crítico con la lengua china, que considera muy deficiente por la falta de un vocabulario más preciso que exprese sutilezas y permita establecer relaciones complejas, y cuya modernización es posible mediante la traducción, que duplica de este modo sus funciones: transmisora de contenido y creadora de la nueva lengua nacional. Retomando los tres principios de Yan Fu, los críticos y traductores de este periodo –y Lu Xun en particular- cuestionarán la obra de este traductor dada su preferencia en la práctica por el principio de fluidez (o en términos de Yan Fu, el principio de “expresividad”) en perjuicio del de fidelidad. Pero Lu Xun irá más allá y adoptará una estrategia de extranjerización en sus traducciones: con la excusa de primar la fidelidad, adoptará estructuras sintácticas y expresiones totalmente ajenas a la lengua meta, practicando de este modo una traducción palabra por palabra o rígida (*yingyi*) o, dicho de otro modo, frente a las traducciones libres que caracterizaron el periodo anterior de la mano de traductores como Yan Fu o Lin Shu, Lu Xun pone en práctica una traducción mucho más literal (Chan, 2004:15-17).

Por supuesto, las críticas no se hicieron esperar: críticos como Liang Shiqiu definirá las traducciones de Lu Xun como “traducciones muertas” debido al grado de incomprendibilidad que

las caracteriza (Chan, 2004:18). Lu Xun justifica este tipo de traducción argumentando que es extremadamente fiel y que mantiene el tono del original, lo cual Chan (2004:19) pone en tela de juicio, pues si una traducción resulta ambigua no se puede asegurar que el contenido se transmita de manera fiel, ni que se mantenga el mismo tono. Además, Lu Xun especifica que sus traducciones no van dirigidas a cualquier tipo de lector, sino que distingue entre tres tipos diferentes de lector (académicos, gente con estudios y analfabetos), siendo su público el correspondiente al primer grupo. De este modo, se dirige hacia un grupo que él considera adecuado y hace un ejercicio literal arriesgado de la traducción con el objetivo de que algunas de sus expresiones o estructuras adoptadas a partir de las lenguas europeas trasciendan y prosperen en la lengua china moderna. Al igual que en la naturaleza la teoría de la evolución de Darwin explica que la evolución de las especies ha permitido que algunas se adapten mejor que otras y sobrevivan aquellas que mejor han logrado adaptarse al medio, todo esto mediante un proceso de selección natural, Lu Xun aplica esta idea de selección natural a la lingüística, de modo que experimenta en sus traducciones usando algunas expresiones o estructuras que, aunque puedan resultar extranjerizantes en un principio, es posible que los hablantes de la lengua china acaben adoptando al menos algunas dada la necesidad que él considera que existe de complementar la lengua china con estas expresiones. Algunas propuestas no saldrán adelante, del mismo modo que algunas especies tampoco sobrevivirán, pero otras sí. Esto es lo que se ha denominado una visión darwiniana de la lingüística (Chan, 2004:23).

De forma más moderada, el ya mencionado Qu Qiubai pondrá en práctica también la modernización de la lengua china en la traducción, si bien este abogará por el uso de la lengua vernácula, la lengua del propio pueblo, para llevar a cabo esa modernización. Por otro lado, en este mismo periodo se situarán otros traductores en el polo opuesto, es decir, más partícipes de la

fluidez que de la fidelidad, como es el caso de Zhao Jingshen. De esta manera, las teorías traductológicas de principios del siglo XX y, como hemos visto, las teorías lingüísticas en cuanto a la modernización de la lengua china, estaban sumergidas en el marco de un debate que oscila entre los siguientes polos: traducción libre y traducción literal, sinicización y europeización o fluidez y fidelidad.

Lu Xun's theory of foreignized/faithful/Europeanized/literalist translation is thus, unwittingly, a tribute to the way in which translation can advance the Chinese modernity project, though initially many critics had serious doubts about its viability (Chan, 2004:27).

La traducción adquiere en este periodo, pues, una importancia de primer orden en el proyecto de modernización del país, en tanto en cuanto estaba relacionado directamente con la modernización de la lengua nacional que, a su vez, resultaba imprescindible para acceder al pensamiento moderno.

2.2.6 En contexto: los conceptos de “domesticación” y “extranjerización” desde una perspectiva china

Chan (2004:23) relaciona este debate con la actual teoría de “domesticación” y “extranjerización” de Venuti y, además, matiza que tanto Lu Xun como Qu consideraban los principios de fidelidad y fluidez no un problema traductológico sino lingüístico, relacionado con el tipo de chino al que se aspiraba en la traducción. Wang (2013:175), al analizar los conceptos de “domesticación” y “extranjerización” de Venuti, afirma que tanto las traducciones domésticas como extranjerizantes son fruto de una sociedad y cultura determinada. En esta línea, Tian (2010:93) que realiza un análisis a propósito de la raíz etimológica de estos conceptos contextualizándolos con ejemplos de la historia de la traducción en China, llega a la conclusión de que la domesticación se produce cuando la cultura y lengua meta son superiores a la cultura y lengua origen. A raíz de este análisis, Tian (2010:83) establece que la domesticación y la extranjerización son direccionales,

señalando lo siguiente: “The target text’s swaying to the source language and culture (SLC) or to the target language and culture (TLC) determines whether it is a domesticating or foreignizing translation.”

Esto quiere decir que, observando la inclinación que presenta el texto meta, si este se acerca a la lengua y cultura del texto original o si, por el contrario, es más cercano a la lengua y cultura del texto meta, podremos determinar el carácter de la traducción como extranjerizante o doméstica respectivamente. Además, otra de las características es que estos conceptos son mutuamente convertibles, es decir, dependiendo de la perspectiva, se puede considerar que una traducción es doméstica o extranjerizante (Tian, 2010:84). De este modo, si al traducir una novela, se “domesticar” los nombres de los personajes, esto es, se les cambian sus nombres originales por otros comunes en la lengua meta, para el lector de la lengua meta se habrá producido una domesticación. No obstante, este mismo hecho supondrá una extranjerización para el lector de la lengua origen, pues el texto meta se aleja de la cultura del texto original. Teniendo en cuenta todo lo anterior, ¿puede afirmarse, pues, que una traducción extranjerizante se produce cuando la cultura y lengua meta son inferiores a la cultura y lengua origen? Dicho de otra manera, ¿puede darse la extranjerización como resultado de un contexto socio-cultural de desigualdad de poder entre dos lenguas y culturas? De acuerdo con el análisis que hemos realizado acerca de la traducción a principios del siglo XX en China, podemos dar por válida esta afirmación. Uno de los ejemplos que propone Tian (2010:81), es la tarea contradictoria que realizaban traductores como Yan Fu y Lin Shu: por un lado, reconocían la necesidad de introducir conocimiento proveniente de occidente y llevaban a cabo traducciones de estos documentos pero, por otro lado, domesticaban estos documentos acercándolos todo lo posible a su tradición literaria clásica, e incluso permitiéndose licencias como eliminar, añadir y modificar con respecto a los originales.

Según este autor, esto es un reflejo del sentimiento de superioridad cultural que aún imperaba en ese momento histórico en China, si bien ya hay un reconocimiento de superioridad técnica por parte de los países occidentales.

Ahora bien, esa domesticación que realizaban ambos traductores, esa adaptación consciente que hacen recurriendo a la lengua clásica china en lugar de la lengua vernácula, eleva a estas obras occidentales a la categoría de las obras literarias orientales, como comentábamos en las observaciones de Yan Fu acerca de su traducción de Huxley. Es más, también observábamos que Sinn (2001:143) valora positivamente esta domesticación concreta, pues repercutieron no solo en las traducciones en sí, sino también en el propio papel del traductor y su consideración social. La elección que han hecho Yan Fu y Lin Shu de emplear una estrategia domesticadora en sus traducciones ha conseguido popularizar las obras occidentales, acercarlas a la élite intelectual china, conseguir éxito como traductores y, además, darle visibilidad a la profesión del traductor. Esta afirmación cuestionaría, pues, las teorías de Venuti a propósito de la domesticación: “The translator’s invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture.” (Venuti, 1995:8) Al contrario de lo que afirma Venuti acerca de la invisibilidad del traductor en el caso de la domesticación en la cultura anglo-americana, aquí podemos ver cómo la domesticación ha hecho justamente lo contrario: le ha dado visibilidad social a su profesión al domesticar el producto de su trabajo. De hecho, el propio Venuti dedica una parte de su libro *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998) a estos autores. Entre otras cuestiones similares a las que se han planteado aquí, Venuti destaca que, en este caso, las estrategias domesticadoras han dado lugar a un poderoso híbrido que ha dado pie a cambios inesperados. Esto se debe a que, a la vez que estos traductores empleaban la lengua clásica china para traducir

a autores occidentales, estos revisaban, acortaban y añadían comentarios con el fin de que tanto los valores occidentales como los valores nacionales pudieran ser aceptables para la élite académica.

En este punto, es necesario señalar que la práctica de añadir comentarios en las novelas era habitual en China, no se trata de una práctica aislada ni vinculada específicamente con la actividad traductora. Efectivamente, Rolston (2001:940) afirma que desde el siglo XVII hasta el siglo XX los lectores chinos estaban habituados a leer la ficción, especialmente la ficción vernácula, con comentarios. A diferencia de occidente, que perdió los comentarios al margen al pasar del manuscrito a la imprenta, en oriente estos comentarios al margen maduraron con la imprenta y continuaron hasta principios del siglo XX. Levy (2001:938) incluso atribuye a los editores o comentaristas de estas novelas el reconocimiento definitivo de la novela en lengua vernácula, pues no es hasta que empiezan a comentarse estas novelas que la élite se plantea con más seriedad su valor artístico. A partir de los comentarios críticos, la teoría literaria china deja de dedicar su atención exclusivamente a la poesía y empieza a analizar la prosa. Por lo tanto, la adición de comentarios no es más que otra estrategia domesticadora que, además, muestra que el texto traducido bien merece nuestra lectura, pues contiene comentarios que los editores han añadido para invitar a los lectores a que profundicen más en el texto:

The commentators invite read readers to emulate their own broader and more sophisticated view of things, challenge them with the prospect that more is going on in the text than meets the eye, but promise that the “crafty” author is following standard and regular literary techniques that will be explicated by the commentator. (Rolston, 2001:945)

Venuti (1998:182) precisamente llama la atención acerca de las anotaciones correspondientes a la correcta interpretación de la puntuación de la lengua clásica que Lin Shu

utiliza en su traducción. En otro orden de cosas, este mismo ejemplo nos muestra que una domesticación en forma adaptación estética de una traducción –a la que nos referiremos a partir de ahora como domesticación estética–, donde el traductor se decanta por la estética de la lengua clásica china en lugar de la estética de la lengua vernácula china, puede resultar en una mejor aceptación por parte del lector meta no solo de la obra en sí, sino también de la cultura que genera esa obra, en este caso, la occidental, que hasta ese momento no despertaba mayor interés. Dicho de otro modo, la aceptación de la importancia de occidente a nivel cultural por parte de ciertos intelectuales da lugar a la necesidad de traducir sus obras.

Estos intelectuales, al reconocer la brillantez de dichas obras occidentales, valoran la necesidad de ser transmitidas en una lengua que fuera, en esa época, finales del siglo XIX, digna de su virtud: la lengua clásica china. El virtuoso empleo que de esta lengua hacen los traductores Yan Fu y Lin Shu atrae, al mismo tiempo, a otros intelectuales chinos que empiezan a ver las obras occidentales con otros ojos, obras que ahora han sido elevadas a la altura de sus propias obras gracias al empleo de una estética concreta. Esto es probablemente a lo que se refería Confucio cuando al respecto a la lengua decía: “if one’s language lacks grace [*ya*], it will not travel far” (Yan Fu en Hermans, 2003:382), el principio de la elegancia es el que ha permitido la amplia difusión de esas traducciones. Por ello, la domesticación estética de estas obras funciona como instrumento para perfilar una visión concreta del mundo, para producir un cambio de percepción de una misma realidad mediante la aplicación de un “barniz domesticador” por parte de un traductor que debe contar con un gran dominio de la estética de la lengua receptora.

Se puede completar este ejemplo enfrentándolo a un caso opuesto: el de Lu Xun, quien emplea una estrategia traductológica contraria a sus predecesores, es decir, extremadamente

extranjerizante, debido a la crisis de identidad nacional y cuestionamiento lingüístico y cultural de principios del siglo XX. Venuti (1995:20) define la extranjerización de la siguiente manera:

Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience – choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it.

Según lo comentado anteriormente, no hay duda de que esta es la estrategia traductora adoptada por Lu Xun. Es tal el grado de extranjerización de su obra, que ni siquiera puede ser comprendida por las masas, sino únicamente por una élite intelectual, como él mismo afirma. El papel del traductor en este caso es claramente visible también, y responde a un propósito muy concreto: modernizar la lengua china siguiendo el modelo de las lenguas occidentales. No obstante, Venuti (1995:20) defiende la extranjerización desde un punto de vista moral en los siguientes términos: “Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.” Siguiendo a Berman (2003:320-321), que adjudica al traductor la tarea de restablecer el equilibrio de poder entre las distintas lenguas mediante la traducción, presenta la extranjerización como el remedio para curar las deficientes relaciones geopolíticas en la actualidad, estableciendo una suerte de muro protector de las lenguas pertenecientes a naciones con menor poder a nivel internacional. Sin embargo, la traducción extranjerizante de Lu Xun tiene como objetivo justamente lo contrario: derrocar los valores tradicionales de su lengua materna para permitir la invasión de los ajenos, de aquellos pertenecientes a los poderes imperialistas, para permitir un desarrollo intelectual en la línea occidental que, posteriormente, propicie el desarrollo a otros niveles (económico, militar, etc.) que les permita regresar reforzados al plano internacional si no como la potencia hegemónica que solían encarnar, al menos en

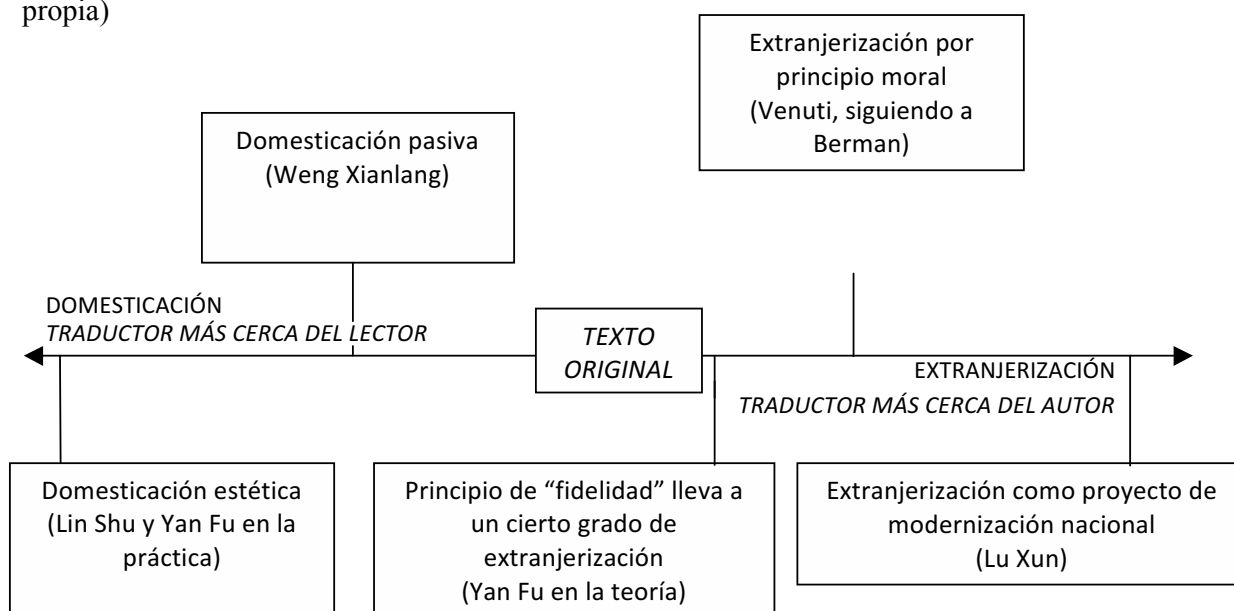
condiciones de igualdad. En este sentido, podemos ver que la postura de Lu Xun se aproxima más a la de Schleiermacher, quien también aspiraba a poder desarrollar la lengua alemana a partir del contacto con la lengua latina:

Just as it is perhaps only through the cultivation of foreign plant life that our soil has become richer and more fertile, and our climate more pleasing and milder, so too do we feel that our language, since our Nordic lassitude prevents us from exercising it sufficiently, can most vigorously flourish and develop its own strength only through extensive contact with the foreign. (Schleiermacher, 2000:62)

Además, Schleiermacher añade que la traducción tiene como fin histórico acercar al pueblo común y, por ello, en la propia lengua del pueblo las joyas que han surgido a lo largo de la historia europea en el ámbito de la ciencia y las artes. Al hablar de los conceptos de “domesticación” y “extranjerización”, hemos introducido en el párrafo anterior la noción de grados que adopta Tian (2010:85) en su artículo, cuando afirma que ambos conceptos pueden medirse de forma cualitativa y cuantitativa en las traducciones. Cada vez que el traductor se enfrenta a un problema de traducción, este debe decidir qué estrategia quiere adoptar, si prefiere domesticar o extranjerizar en ese caso concreto. El producto final, pues, será una traducción que comprende distintas estrategias y, de forma global, se puede evaluar si esta tiende más hacia la domesticación o hacia la extranjerización. Tian (2010:85) ejemplifica esto analizando un problema de traducción, el de los nombres propios, y la estrategia que adoptan tres traductores distintos ante la misma obra. De este modo se puede realizar un análisis comparativo de las estrategias traductológicas adoptadas por los traductores. Citando a Weng Xianlang, que afirma que toda traducción al chino es un tipo de sinicización en tanto en cuanto las palabras chinas llevan implícitos una serie de matices por la propia evolución de la lengua (como sucede en cualquier lengua) y que permanecen en la mente del lector del texto meta, Tian (2010:82) concluye que toda traducción contiene este tipo de elementos que denomina “domesticación

pasiva”. No responde a la estrategia traductológica empleada por el traductor, sino que simplemente está presente en la traducción y es inevitable por razones lingüísticas. Por tanto, este autor contrapone a este concepto la domesticación consciente por parte del traductor y la denomina “domesticación activa”. Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos situar en un eje los distintos grados de domesticación y extranjerización a los que tienden los distintos teóricos o traductores mencionados en este apartado.

Figura 1. Grados de domesticación y extranjerización en la estrategia traductológica (elaboración propia)



Esta figura está compuesta por un eje, en cuyo centro aparece el “texto original”. A la hora de hacer la traducción, el traductor debe optar por utilizar diversas estrategias que le llevarán a elaborar un producto que tienda más hacia la domesticación, que hemos situado a la izquierda, o hacia la extranjerización, que hemos situado a la derecha. Utilizando los términos de

Schleiermacher (2000:49)¹¹, el traductor puede acercarse más al lector (domesticación), o al autor (extranjerización). En el extremo izquierdo del eje, aparece lo que hemos denominado la domesticación estética, pues se ha traducido aplicando la estética de la lengua clásica china y, en el caso de Lin Shu, sin tener conocimiento alguno de las lenguas originales y, en el de Yan Fu, permitiéndose licencias como eliminar y modificar la traducción con respecto al original. A continuación, tras presentar este ejemplo de marcada domesticación activa que es la domesticación estética, situamos la domesticación entre la domesticación y la extranjerización, dado que se trata de esa domesticación que se produce de forma inevitable al reescribir el texto en otra lengua y cultura y, por tanto, está siempre presente en toda traducción. Hemos situado a Yan Fu en dos grados distintos en esta escala, puesto que existe una contradicción entre la prioridad de los principios que él propone en la teoría (siendo el primero de todos la fidelidad) y las prioridades que finalmente aplica en la práctica (expresividad y elegancia). El principio de fidelidad lleva a que los traductores decidan, por ejemplo, mantener los nombres propios de personas o los de lugares que el autor ha seleccionado en lugar de domesticarlos usando nombres habituales en la lengua meta o referencias geográficas más conocidas por los lectores finales o que pueden tener cierta semejanza con los propuestos por el autor.

En el otro extremo del eje, hemos situado a Lu Xun, dado que sus traducciones llegaron a ser tan extranjerizantes, que de hecho solo resultaban algo comprensibles para unos lectores muy concretos, como él mismo llegó a reconocer. La extranjerización de Lu Xun forma parte del proyecto de modernización nacional, concretamente de la modernización de la lengua china, aunque en su día fue vista con gran escepticismo por la élite académica. Venuti, por su parte, promueve que las traducciones lleguen a todos los lectores, aunque estas no les parezcan del todo

¹¹ "Either the translator leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him; or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the reader toward him." (Schleiermacher, 2000:49)

naturales. Finalmente, procede destacar que a ambos extremos de esta escala se han situado traductores chinos, pues hemos observado en ellos las tendencias más extremistas tanto de domesticación como de extranjerización.

De esta figura se puede llegar a la conclusión de que, mientras que los traductores occidentales permanecen en los puntos más intermedios y, por tanto, más próximos al texto original, los orientales se han aventurado a alejarse más del texto original. En el caso de la domesticación estética puesta en práctica por Yan Fu y Lin Shu, esto puede deberse a las diferentes visiones de autoría que existían entre occidente y oriente. En Europa el concepto de autoría ha sido muy importante desde hace siglos, donde el autor es un genio cuya obra es intocable. Sin embargo, en oriente la autoría es mucho menos importante, lo importante es la historia, hasta tal punto que, como hemos visto en las características de la novela oriental, estas han sido incluso manipuladas por distintos autores a menudo desconocidos a lo largo de varios siglos. En este contexto, es más comprensible que los traductores orientales se hayan permitido más licencias con las obras originales que los occidentales, que por motivos históricos, han debido ser muy cuidadosos con las obras maestras que traducían. En una cultura donde reescribir novelas clásicas forma parte del día a día, es natural que las traducciones se conviertan en reescrituras de textos que pueden estar sujetas a varios tipos de adaptaciones, no solo lingüísticas.

Al otro lado de la escala está situado Lu Xun, que se quiso acercar tanto al autor occidental, que sus lectores orientales no fueron capaces de comprender sus traducciones. Su obsesión por la traslación de estructuras lingüísticas occidentales a la lengua moderna china hizo que el mensaje se perdiera y con ella, paradójicamente, la fidelidad al autor, que era otro de los argumentos que utilizaba Lu Xun para justificar su metodología. A pesar de lo manifestado por

Schleiermacher (2000:49), este grado extranjerización no acerca al traductor al autor, sino que introduce ambigüedad o ininteligibilidad a su obra y, por tanto, a las ideas que desea transmitir el autor. Sin lugar a dudas, teniendo en cuenta la distancia lingüística y cultural de la que parte el traductor de una lengua occidental a una oriental, el malabarismo traductológico practicado por Lu Xun solo se entiende en el contexto histórico que hemos expuesto anteriormente y, al contrario que en el caso de la domesticación estética, no gozó de ninguna popularidad ni entre los lectores comunes ni entre las élites académicas.

2.2.7 La traducción y la creación de la República Popular de China

Ma Zuyi (2001:373-386) menciona que la última gran oleada de traducciones llegó por motivos ideológicos, para sentar las bases de la República Popular de China. En los años previos a su establecimiento, se tradujo la mayoría de las obras de Marx y Engels y, entre 1921 y 1949, más de 5000 obras marxista-leninistas fueron traducidas y publicadas. Se llegó incluso a crear en 1953 una Oficina de Traducción y Edición para las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin. En paralelo a esta oleada, se produjo también un aumento en la traducción de literatura extranjera que se había iniciado a finales del periodo de la dinastía Qing.

En este breve resumen que abarca tantos siglos de historia de la traducción no aparece ninguna revista especializada, pero en la década de los años treinta sí que tuvieron cabida artículos relativos a la disciplina de la traducción en una revista sobre literatura extranjera denominada *Translation Text*, donde diversos traductores reconocidos expresaron sus opiniones con respecto a los principios, métodos y requisitos de la traducción. Estos artículos canalizaron, en última instancia, el desarrollo de la teoría china de la traducción.

2.3 La traducción como acto de comunicación

Hurtado Albir (2001:37-40), arguyendo que la traducción es una actividad de gran complejidad, ha agrupado la definición de traducción de acuerdo con el enfoque desde el que los distintos autores han analizado esta actividad. A su vez, esta diversidad de enfoques permite, según ella, identificar los rasgos que la caracterizan: texto, acto de comunicación y actividad cognitiva.

2.3.1 Definiciones de la traducción como actividad entre lenguas

Vinay y Darbelnet publicaron en 1958 *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, un análisis estilístico comparativo del francés y del inglés que tuvo grandes repercusiones a nivel académico. Sin ir más lejos, según Munday (2008:73), esta obra sirvió de inspiración para los libros luego publicados por Vázquez-Ayora y García Yebra en este caso a propósito de la traducción en las lenguas española e inglesa. La definición que se daba en la obra de Vinay y Darbelnet era “pasar de una lengua A a una lengua B para expresar la misma realidad” (en Hurtado Albir, 2001:37). Esta definición se ha considerado insuficiente, puesto que, según Hurtado Albir, está basada únicamente en cuestiones lingüísticas y no lleva a la traducción al plano del habla, sino que se queda en el plano de la lengua. Dicho de otro modo, se queda en lo que Coseriu (1996:36) denomina las capas de sistema (lo funcional) y norma (lo común) de la lengua, y no llega al nivel de realización de la lengua, que es el habla. Por otro lado, Hurtado Albir (2001:37) considera que el término “realidad” resulta ambiguo para expresar la invariante traductora.

2.3.2 Definiciones de la traducción como actividad textual

Seleskovitch y Lederer, por su parte, afirman que “traducir significa transmitir el sentido de los mensajes que contiene un texto y no convertir en otra lengua la lengua en la que este está

formulado” (en Hurtado Albir, 2001:256). En esta definición se da mayor relevancia al sentido y define la traducción como “un acto de comunicación y no de lingüística”. Las pioneras del “modelo interpretativo” de la traducción consideraban que la traducción consistía en tres fases (en Munday, 2008:80-81):

1. **Lectura y comprensión:** haciendo uso de la competencia lingüística así como los conocimientos universales, el traductor debe comprender el sentido del texto original, así como las implicaturas que dejan entrever la intención del autor. Se hará más hincapié en este aspecto cuando nos refiramos a las particularidades de la traducción literaria.
2. **Desverbalización:** en esta fase intermedia se trata de evitar que el traductor quede expuesto a posibles interferencias de la lengua original, de manera que el sentido quede “liberado” de la lengua en que viene transmitido y, a partir de ahí, el traductor pueda volver a expresar ese sentido en la lengua meta.
3. **Reexpresión:** a partir de la fase anterior, el traductor puede ahora pasar a expresar el sentido en la lengua meta y producir su texto final.

Catford (1965:20-21), por su parte, define la traducción como la sustitución de material textual en una lengua origen por material textual equivalente en otra lengua meta. Este señala que el uso del término “material textual” subraya el hecho de que en condiciones normales no se traduce el texto de la lengua origen al completo sustituyéndolo por equivalentes en la lengua meta. Según este autor, si bien a nivel léxico y gramatical suele ser posible encontrar equivalente, a otros niveles, como por ejemplo el grafológico, no lo es. En ocasiones, no es posible la sustitución en uno o más niveles, sino que hay que transferir el material de la lengua origen al texto en lengua meta. Asimismo, también comenta las dificultades que plantea el término clave “equivalencia”, de modo que llega a considerar que la tarea principal de la teoría de la traducción

debe ser definir la naturaleza y las condiciones de la equivalencia traductora, más que buscar equivalentes en la lengua meta. De este asunto nos ocuparemos más adelante.

2.3.3 Definiciones de la traducción como acto de comunicación

Este enfoque está compuesto por autores que han insistido en otros aspectos como, por ejemplo, la influencia del contexto sociocultural en la traducción, donde la traducción se observa como trasvase cultural, y cobran importancia la recepción de la traducción y su finalidad, entre otros. Nida y Taber (2003:12-14) afirman que la traducción consiste en reproducir en la lengua receptora el equivalente más cercano del mensaje en la lengua origen, primero en términos de sentido y segundo en términos de estilo. Para estos autores, la traducción debe seguir el principio de reproducir el mensaje, de lo contrario se fracasaría en la tarea traductora. Asimismo, establecen una diferencia entre sentido (el objetivo principal) e identidad, es decir, es preferible prescindir de la forma en que viene expresado el mensaje, pero el mensaje debe prevalecer aunque la frase deba sufrir un cambio radical. Insisten en que la mejor traducción no debe parecerlo, evitando lo que estos denominan “translationese” (en castellano se le podría llamar algo así como “traduccionés”), un texto que muestra formas gramaticales y estilísticas que producen extrañeza y que, además, pese a ser fieles formalmente, resultan infieles al contenido trasladado y al impacto que en un principio debiera generar el mensaje.

El estilo guarda, no obstante, importancia aunque sea de forma secundaria a la importancia del mensaje. Normalmente es imposible reproducir todas las sutilezas del original, especialmente los juegos de palabras o las unidades rítmicas. En este caso, los autores recomiendan indicar algo acerca de estas particularidades estilísticas que se encuentran en el texto original mediante notas que ayuden al lector a comprender por qué el texto está escrito de esa manera concreta. Por otro lado, advierten del riesgo que se corre al intentar reproducir el estilo,

puesto que es posible que el resultado no sea funcionalmente equivalente al del texto original. En resumidas cuentas, a la hora de definir la traducción, el traductor se enfrenta a una serie de distinciones polares que le obligan a elegir entre contenido frente a forma, sentido frente a estilo, equivalencia frente a identidad, la equivalencia más cercana frente a cualquier equivalencia y naturalidad frente a correspondencia formal. Ello hace necesario componer una serie de criterios, de acuerdo con las prioridades establecidas, que sirvan de guía para el proceso traductor y, a su vez, definan la traducción desde las perspectivas de forma e inteligibilidad.

Resulta también de interés comentar acerca de algunas de las actitudes que Nida y Taber (2003:3-8) proponen que adopte el traductor teniendo en cuenta, por un lado, a los receptores de la traducción y, por otro lado, la lengua origen. Estas actitudes, según ellos, permitirán alcanzar la equivalencia en la lengua meta. No se han incluido aquellas que se referían más específicamente a la traducción de la Biblia.

Actitudes que conciernen a los receptores

1. **Cada lengua tiene su propio genio.** Cada lengua contiene una serie de características distintivas que le dotan de una personalidad especial.
2. **Para lograr una comunicación efectiva, debe respetarse el genio de cada lengua.** En lugar de imponer una estructura formal de una lengua sobre otra, el traductor debe realizar todos aquellos cambios pertinentes para reproducir el mensaje en esas estructuras distintivas de la lengua meta.
3. **Cualquier cosa que se pueda expresar en una lengua, puede expresarse en otra, a menos que la forma constituya un elemento fundamental del mensaje.** Ante las dificultades que puedan plantear los fragmentos, por ejemplo en el uso de metáforas o

expresiones idiomáticas, deben buscarse soluciones que pueden pasar por metáforas o expresiones idiomáticas equivalentes. En caso de que no existieran dichos equivalentes, esto puede llevarse a cabo o bien realizando matizaciones al contenido o bien mediante notas a pie. En aquellos casos en que no existe una correspondencia entre las lenguas original y meta, el traductor debe estar preparado para sacrificar ciertos detalles formales en aras del contenido.

4. **Para preservar el contenido de un mensaje, debe alterarse la forma.** Hasta qué punto se verá alterada la forma dependerá fundamentalmente de la distancia lingüística y cultural que exista entre ambas lenguas.

Actitudes que conciernen a la lengua origen

1. **El traductor debe intentar reproducir el sentido de un fragmento tal y como lo entiende su autor original.** No solo debe evitarse malinterpretar al autor, sino que también hay que prestar atención a no ir más allá de las interpretaciones que ha hecho patentes el autor.

Hermans concibe la traducción como una práctica comunicativa y, por lo tanto, un tipo de comportamiento social; en este sentido, afirma que “la traducción tiene lugar en una situación comunicativa, y que los problemas de comunicación pueden definirse como lo que se denomina problemas de “coordinación” interpersonales, que, a su vez, forman parte de la amplia familia de problemas de interacción social” (en Hurtado Albir, 2001:39). Toury (2012:18) sugiere que las traducciones deben considerarse como hechos de la cultura que los aloja, y que independientemente de su función y estatus sistémico, estas se constituyen dentro del marco de una cultura meta y reflejan su propia constelación sistémica. Para Snell-Hornby (1995:42), la traducción es inconcebible sin el concepto de cultura como totalidad de conocimiento, dominio y

percepción. Si la lengua es una parte integral de la cultura, el traductor debe no solo dominar dos lenguas, sino también estar familiarizado con ambas culturas. El alcance de sus conocimiento, su dominio y percepción determinarán no solo su habilidad para producir el texto meta, sino también su comprensión del texto original. En esta idea coinciden también Hewson y Martin (en Hurtado Albir, 2001:39) al definir la traducción como una “ecuación cultural”, y al traductor, como un “operador cultural”.

Lvóvskaya señala “la relación de equivalencia comunicativa que deben guardar el TO y el TM” (en Hurtado Albir, 2001:39), que es, según ella, la única característica exclusiva de la traducción. Reiss y Vermeer (1996:13-14) argumentan que “una traslación es una forma especial de interacción que parte de un texto producido con anterioridad”. Se refieren a una forma especial de interacción debido a que la “interacción” o “comunicación” (pues es lingüística) constituye un comportamiento intencional, o “acción”. Este comportamiento tiene el objetivo de transmitir una “información” a unos receptores, que depende de la “situación” o circunstancias del momento y lugar en que se desarrolla, así como de la relación entre los participantes de este acto comunicativo. No hay que olvidar los factores “históricos”, que son los que los participantes comparten en tanto que miembros de una comunidad cultural concreta.

Esta interacción estaría determinada por los siguientes factores:

- La realidad cultural
- Circunstancias exteriores
- Condiciones sociales y personales
- Condiciones de los interlocutores
- La relación mutua entre los interlocutores

Asimismo, esta interacción depende del texto de partida y de las condiciones en que este se produjo. Es por todo lo anterior que estos autores proponen una teoría general de la producción textual para, por un lado, analizar las condiciones de la producción de un texto de partida y, por otro lado, analizar las condiciones de producción de un texto meta. Por otro lado, la recepción del texto, al configurarse de modo análogo a su producción, viene marcada también por elementos sociales e individuales. Por ello, los autores recomiendan aplicar la teoría general de la recepción y del efecto producido por el texto, que ha sido desarrollada por la teoría literaria.

Reiss y Vermeer también resaltan el papel de la cultura en la producción textual, que correspondería asimismo a una forma especial de interacción. Varias escuelas lingüísticas proponen que la producción de un texto, ya sea oral o escrito, se lleva a cabo en varias estructuras “profundas” hasta llegar a la estructura “superficial”. Pues bien, estos autores consideran que la cultura formaría parte de la estructura más profunda, mientras que otros procesos como el de planificación, estructuración y formulación del enunciado estarían presentes en sucesivas estructuras profundas.

Por último, estos autores afirman que “la traslación es una clase especial de transferencia. Es más adecuado hablar de <<traslación intercultural>> que de <<traslación interlingual>>, ya que este último concepto es demasiado limitado”. El traductor, según ellos, debe ser “bicultural” e interesarse, en tanto que traductor, por “el valor de un acontecimiento histórico tal y como se manifiesta en un texto, en relación con la norma vigente (cultura) y con la situación del texto (y/o de su productor) en un momento dado, y el cambio que sufre este valor al trasladar el texto a otra cultura” (1996:18-21).

En esta línea, Nord (2005:8-9) comenta que, al realizar una traducción, se genera una nueva situación que puede hacer que el texto cambie la función para la cual estaba concebido en un principio. Por ello, ha de realizarse un análisis de los factores y componentes presentes en la situación original. En sus propias palabras, “being culture-bound communicative signs, both the source and the target text are determined by the communicative situation in which they serve to convey a message” (2005:8). Teniendo en cuenta que el emisor y el receptor suelen estar separados en el espacio y tiempo en la comunicación escrita, hay que distinguir entre la situación en que se produjo el texto y en la que se recibió el texto tanto en la cultura original como en la cultura meta.

Cuando consideramos el proceso de transferencia intercultural de un texto, hay que recordar que este proceso se inicia porque el iniciador solicita un instrumento comunicativo concreto que vendría a ser el texto meta. Esto quiere decir que el iniciador quiere la traducción para una finalidad concreta. Esta finalidad es la que determina los requisitos que debe cumplir la traducción. Este es el pilar fundamental sobre el que se asienta el enfoque funcional: la función que se pretende del texto meta tal y como ha sido determinada por las necesidades del iniciador. Este punto de vista se corresponde con la *Skopostheorie* de Vermeer (Reiss y Vermeer, 1984).

Hatim y Mason (1997:1-2) definen la traducción como un acto comunicativo que intenta transmitir, a través de barreras culturales y lingüísticas, otro acto comunicativo que puede haber sido concebido con distinta finalidad y distintos receptores. Asimismo, consideran al traductor tanto un receptor como emisor, que entraría en una categoría particular de comunicador, dado que su acto comunicativo viene condicionado por otro anterior. La recepción de este último acto comunicativo es, además, intensiva, puesto que los traductores deben prestar gran atención al

texto original, al contrario que otros receptores que pueden prestar mayor o menor atención a un mensaje oral o escrito. La respuesta de estos traductores puede ser inmediata, como en el caso de los intérpretes simultáneos, o más reflexiva, como en el caso de la traducción de literatura creativa.

2.3.4 La biculturalidad del traductor

Al entender la traducción como acto de comunicación, los autores del apartado anterior han mencionado la importancia de la cultura tanto del emisor como del receptor. Los problemas lingüísticos no son las únicas barreras comunicativas entre comunidades de hablantes de lenguas distintas. El traductor, como mediador entre el emisor y receptor, debe ser capaz de comprender las realidades culturales de ambos interlocutores para poder llevar a cabo una comunicación eficiente. De lo contrario, pueden producirse interferencias o perderse matices en el acto comunicativo. El traductor puede considerarse, por tanto, un actor bicultural, el transmisor de un mensaje cifrado en una cultura que debe aspirar a hacer ese mensaje asequible en otra cultura distinta a la original. Cuando Reiss y Vermeer (1996) sitúan a la cultura como estructura profunda de un acto comunicativo, junto con otros niveles sucesivos como son la planificación, la estructuración y la formulación de los enunciados, no podemos olvidar que estos tres últimos parámetros responden a otro que también depende de la cultura: la estética. ¿Hasta qué punto atiende un traductor a las cuestiones estéticas de la comunicación intercultural? ¿Permanece el traductor solo en las cuestiones superficiales, o conoce y se implica también en aquellos aspectos subyacentes en la comunicación y que, no obstante, le dan un colorido particular al texto en la lengua original? La autora cuya obra constituye el objeto de nuestro estudio, Pearl Buck, traslada a sus lectores anglófonos una historia ambientada en un país lejano, China, que presenta los rasgos característicos de la narrativa clásica china. Dicho de otro modo, es una obra que presenta

tanto de manera superficial como de manera profunda una realidad cultural ajena a la de sus lectores. Las condiciones sociales y personales de esta escritora (uno de los factores de la interacción nombrados por Reiss y Vermeer) le permiten llevar a cabo esta empresa de gran complejidad que se asemeja mucho a la labor realizada idealmente por un traductor, solo que ella es a la vez autora y mediadora intercultural, transmite directamente en lengua inglesa a los lectores que ella ha escogido y con una finalidad concreta.

2.4 La traducción como proceso

Otros autores han preferido definir la traducción según el proceso que esta conlleva. Por ejemplo, Vázquez Ayora ha definido la traducción como “el procedimiento traductivo [que] consiste en analizar la expresión del texto de Lengua Original en términos de oraciones prenucleares, trasladar las oraciones prenucleares de Lengua Original en oraciones prenucleares equivalentes de Lengua Término y, finalmente, transformar estas estructuras de Lengua Término en expresiones estilísticamente apropiadas” (en Hurtado Albir, 2001:39). Para Steiner, la traducción es un proceso interpretativo y hermenéutico: “The schematic model of translation is one in which a message from a source-language passes into a receptor-language via a transformational process” (1998:29). Es decir, el modelo esquemático de la traducción es aquel en que un mensaje de una lengua origen pasa a una lengua receptora mediante un proceso transformacional. Este proceso de transformación se caracteriza por ser una transferencia interpretativa que debe ocurrir para que se comunique un mensaje. Además, Steiner opina que este proceso también puede ser intralingual, siendo la barrera o distancia entre el texto original y el texto meta el tiempo. Este punto de vista hermenéutico implica que lector, actor y editor son también traductores de una lengua desfasada.

Por su parte, Deslile y Bastin (2006:80) inciden en que la traducción implica un complejo desarrollo del proceso cognoscitivo que está constituido en tres etapas: comprensión, reformulación y justificación. Estas etapas, asimismo, comprenden suboperaciones como son la descodificación de los signos lingüísticos y aprehensión del sentido, el razonamiento lógico y reverbalización de los conceptos, la interpretación regresiva y la elección de una solución. Bell también habla de la traducción como proceso en primer lugar, pero también distingue otros dos sentidos más de este término: el texto traducido, el producto que resulta del proceso de traducir y la traducción como concepto abstracto que abarca tanto el proceso de traducir como el producto del proceso. Munday (2008:80) considera relevante asimismo mencionar que Bell plantea cuáles son los conocimientos y habilidades que debe poseer el traductor para llevar a cabo este proceso.

2.5 La autotraducción

La autotraducción es un fenómeno que no ha sido estudiado exhaustivamente hasta hace unos años, especialmente a raíz de la publicación de *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Translation* de Hokenson y Munson. Esto no quiere decir que la autotraducción sea un fenómeno reciente. Como se comenta en este libro, surge en la época grecorromana y se extiende en la Edad Media y el Renacimiento, de manera que traducir entre el latín y las lenguas vernáculas constituía la práctica común de los escritores bilingües (Hokenson y Munson, 2014:12). Con el nacimiento de las lenguas nacionales, la autotraducción dejó de ser tan popular y, al considerarse una práctica más bien aislada, el interés de este fenómeno se centraba en casos particulares de escritores que practicaban la autotraducción y, por tanto, en caso de ser estudiado, se hacía desde el ámbito de la literatura (Grutman, 2013a:189). La autotraducción ha venido a definirse en esta obra de la siguiente manera (se han mantenido la negrita y cursiva de los autores): “Accordingly, **self-translators** are idiomatic bilingual writers who have two literary

languages: they compose texts in both languages, *and* they translate their texts between those languages.” (Hokenson y Munson, 2014:32) Los autotraductores, esos escritores bilingües, incluyen autores de reconocido prestigio –algunos incluso premiados con el Nobel de literatura y que han sido objeto de estudio (Grutman, 2013b:76)– que han realizado sus obras en dos idiomas y han traducido sus textos en esos idiomas, como Beckett, Nabokov, Kundera, Graham Green, Semprún o Eileen Chang, entre otros. No obstante, este enfoque de estudiar de forma aislada a determinados autores, ha generado mucha polémica en los últimos años, dado que, como señala Grutman (2013a:190), los estudios realizados hasta ahora han quedado oscurecidos por la enorme sombra que proyectan autores como Beckett, de modo que se hace necesario plantear un estudio no ignorando a este autor, sino mirando más allá de él, y ampliar así el campo de visión.

¿Pero qué motivos pueden haber conducido a estos autores a la autotraducción? En el artículo “Conversación con Jorge Semprún: Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura.” De López L.-Gay, Semprún afirma que recurrió a la lengua francesa para escribir un libro acerca de una realidad española porque “el idioma francés me protegería –sencillamente por ser el francés- de la explosión de pequeñeces, chismografía, en el texto.” (2008:157) Al dirigirse hacia un lector francés, su narración estaría exenta de pequeñas anécdotas que poco tienen que ver con la realidad de estos lectores, pero que estaría más tentado de compartir con un lector español. Por tanto, su opción lingüística es una estrategia para evitar caer en ese tipo de narrativa que, para el autor, poco interés tiene. Una vez escrita su novela en francés, esas historias no podrían tener lugar en la traducción al español. Otros autores, como Federman (1996), manifiestan una sensación de vacío o inconclusión cuando su obra solo se encontraba escrita en uno de los idiomas que domina. Kliemkiewicz (2013:192) cita a, por un lado, Vladimir Nabokov y Milan Kundera como autotraductores por su condición de exiliados, y por otro, a Nancy

Huston, cuyo abandono por parte de su madre en la infancia la volvió incapaz de escribir directamente en su lengua materna que era el inglés.

Ahora bien, al estudiar las combinaciones lingüísticas de los autotraductores premiados con el Nobel, Grutman (2009:125-126), en la línea de otros investigadores, destaca la relación asimétrica existente entre las lenguas en la actualidad, y que da lugar a que de entre los seis casos estudiados –Frédéric Mistral (1904), Rabindranath Tagore (1913), Samuel Beckett (1969), Isaac Bashevis Singer (1978), Czeslaw Milosz (1980) y Joseph Brodsky (1987)–, solo uno se autotradujera a una lengua que no fuera la inglesa, en este caso la francesa (Mistral). En la línea de Venuti cuando analiza la cantidad de traducciones que se realizan hacia y del inglés y concluye a partir de su estudio que hay un desequilibrio comercial con serias ramificaciones culturales (1995:15), Grutman afirma lo siguiente: “Al ser la traducción una forma de contacto entre literaturas de variable prestigio y estatus, acaba en muchos casos por crear una relación asimétrica.” (2009:127) De este modo, autores como Casanova constatan que el fenómeno de la autotraducción es una prueba más de la dominación que ejercen unas lenguas sobre otras en el campo literario internacional y distingue tres tipos de contactos literarios:

1. la traducción de un idioma simbólicamente dominante o “central” a un idioma “periférico” y por lo tanto dominado en el sistema mundial de las lenguas (y *viceversa*);
2. la traducción de un idioma dominante a otro idioma dominante;
3. la traducción de un idioma dominado a otro idioma dominado. (en Grutman, 2009:128)

Por otro lado, Grutman también menciona el concepto de “traducción-acumulación” de Casanova y que define de la siguiente manera: “una literatura en lengua minoritaria (o si se prefiere: periférica) selecciona textos clásicos en una lengua percibida como más central, para

enriquecer su propio patrimonio literario” (2009:130). Grutman (2009:131) cita el ejemplo expuesto por Casanova, que es el de la Alemania Romántica, y añade el de la “Oficina de traducción” (*Tercüme Bürosu*) creada en Turquía en 1940, cuando se realizaron unas mil traducciones de libros de occidente con el fin de modernizar la cultura nacional. A estos ejemplos podemos añadir el que mencionamos en el apartado acerca de la traducción como parte del proyecto de modernización nacional (véase 2.2.5). Por todo lo dicho anteriormente, Grutman (2009:131) describe la autotraducción como un “arma de doble filo”: por un lado, el autotraductor tiene la ventaja de poder reescribir su obra, tener control absoluto sobre ella en otra lengua y darle así mayor difusión pero, por otro lado, su reescritura en una lengua dominante puede hacer que esta acabe confinando su obra original a un rincón oscuro, al olvido, lo cual confirma al mismo tiempo la hegemonía de esta lengua dominante.

No obstante la definición que hemos dado de la autotraducción al principio de este epígrafe, vamos a utilizar la interpretación que de texto bilingüe ha hecho Evangelista en “Writing in translation: A new self in a second language”: “the translation process occurring when a bilingual writer chooses to write in a second or acquired language, translation thereby forming an integral part of the “original” creative writing process.” (2013:178) Citando a Fitch, esta autora explica que la traducción se convierte en parte del proceso creativo de la escritura en lengua original cuando el autor bilingüe elige escribir en otra lengua que no sea la materna, puesto que el autor bilingüe no solo es consciente de la presencia de las diversas lenguas que domina, sino que vive esa consciencia durante proceso de composición de una obra. En este sentido, otro autotraductor, Federman (1996) habla de su condición en los siguientes términos:

That is what I think it means to be a bilingual writer, to be a writer/self-translator. It means that one is constantly displaced from one language (and one culture) into the other. And yet, at the same time, it means that one can never step outside of the languages inside of us, whatever these languages may be.

Como vemos aquí, Federman coincide con Fitch en esa presencia constante de los idiomas en los escritores bilingües, donde a pesar de estar constantemente saltando de una lengua y una cultura a otra, a la vez estas conviven dentro de su persona. Evangelista añade lo siguiente:

The unique double perspective by writers writing in a second language is thus an important asset in their view, just as being monolingual is a significant loss, not only for individuals, but for a society as a whole. Apart from offering a double perspective on life, a second language might even allow a writer to speak about what is too difficult or impossible to express in one's old language. (2013:183)

El autor bilingüe cuenta con el doble de conocimientos lingüísticos y el doble de conocimientos culturales que un autor monolingüe y esto tiene que reflejarse necesariamente de alguna forma en su escritura. Además, el autor bilingüe cuenta con un número de recursos más amplio para afrontar tareas de redacción más complejas. La autora recuerda el concepto de “tercera lengua” de Steiner, esa lengua que se deriva del acto de traducir, una lengua conciliadora, síntesis del conflicto y la complicidad que se produce entre el texto original y su traducción (2013:185). Podemos citar el ejemplo que nos propone Yan Li (2009:398-399) a propósito de la obra de Eileen Chang. Al intentar introducir un estilo literario más cercano a la lengua original (china), Chang usa en la traducción literal al inglés una forma de estilo indirecto en chino para acercar al lector anglófono al contexto chino mediante el uso de la lengua tradicional china y cultura traducida al inglés. A este respecto, Yan Li afirma: “A terrain of “in-between-ness” is produced between the Chinese and English languages, between traditional Chinese and contemporary English literary styles.” ¿Se trata nuevamente de esa “tercera lengua” que nos menciona Steiner?

Al referirse a la literatura actual en lo que ha venido a denominar la literatura de (in)migración, Gjurginova (2013:3) considera que los autores que, debido a ya sea el exilio o la

inmigración, han residido en otro país distinto del suyo con una lengua distinta de la suya, conforman una visión del mundo distinta, transnacional, cosmopolita, multilingüe, que se refleja en el mestizaje de su obra, pues en ella conviven historias nuevas y viejas, en idiomas nuevos y viejos y culturas nuevas y viejas. Citando a Glissant, Gjurginova (2013:4) establece que el traductor crea una nueva lengua que hace de enlace entre la primera y la segunda lengua. Por tanto, podemos considerar que los autores bilingües o políglotas, que dominan varias lenguas y cuentan con un gran bagaje cultural, al escribir sus obras pueden hacer una especie de simbiosis – teniendo en cuenta el lector final al que desean dirigirse– y, por tanto, escribir en esta “tercera lengua” que nos comenta Steiner; esto es, aprovechar esa situación a la vez confusa y privilegiada de encontrarse en un terreno lingüístico y cultural indefinido, dominada por la presencia de varias lenguas a la vez, para producir una obra plagada de ese mestizaje reflejo de la historia personal del autor.

Estas diversas interpretaciones de la actividad de la autotraducción, la traducción e incluso de la literatura tienen mayor cabida, a nuestro parecer, si las consideramos desde el punto de vista de la teoría del polisistema. Villanueva (1994:7), en su prólogo a *Avances en teoría de la literatura: Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, explica que esta teoría estudia la literatura como fenómeno que va más allá de lo puramente discursivo y textual, un acto comunicativo imbricado dentro de un sistema complejo, donde la obra de un autor carece de sentido pleno de no ser por la cooperación hermenéutica de los lectores, que viene posibilitada por la existencia de un marco común, que son las convenciones sociales, y que lejos de ser estáticas van evolucionando a lo largo de la historia. Iglesias Santos (1994:312-327) afirma que, a tenor de esta teoría impulsada por Itamar Even Zohar a principios de los setenta, la literatura acaba en última instancia perteneciendo a un sistema mayor que puede

denominarse Ciencia de la Cultura o de la Comunicación. Pero creemos que no solo la literatura entraría en este sistema; las barreras entre las actividades de creación literaria, traducción y autotraducción pueden verse difuminadas y reestructuradas de modo que entrarían a formar parte de este entramado sistémico. A la hora de analizar situaciones en las que se producen escenarios de mestizaje o simbiosis como los descritos anteriormente, donde los procesos distan de ser solo lingüísticos, parece oportuno recurrir a una teoría en la que los diversos factores (plurilingüísticos, multiculturales, las convenciones sociales de distintos entornos sociales, históricos, psicológicos del autor, expectativas o limitaciones del lector final, etc.) entren en juego en un sistema tan amplio como el descrito por Iglesias Santos, un sistema de Ciencia de la Cultura o de la Comunicación que pueda dar cabida a todas estas particularidades.

En este contexto, una autora como Pearl Buck que se crió como parte de la diáspora de los estadounidenses en China, pero que aprendió la lengua china antes que la inglesa (Buck, 1956:110) e incluso llegó a confesar que dominaba mejor el mandarín que el inglés (Buck: 1956:316), puede analizarse desde el punto de vista de la autotraducción en los términos que citábamos anteriormente de Evangelista, es decir, en tanto en cuanto se trata de una autora que decide escribir su obra en una segunda lengua, la inglesa, que no es la primera que aprendió, y cuya lengua y cultura materna forma parte del proceso creativo de la obra. En efecto, además de las lecciones que recibió Buck por parte de su maestro, el Sr. Kung (Buck, 1956:30-31, 50-51 y 55-56), en su autobiografía, Buck (1956:28-29) explica lo siguiente:

We listened to the wandering storytellers who beat their little gongs upon the country roads or stopped at villages at night and gathered their crowds upon a threshing floor. We went to see the troupes of travelling actors who performed their plays in front of the temples far or near, and thus I early learned my Chinese history and became familiar with the heroes of the ages.

La elección de esta segunda lengua puede deberse a distintos motivos. En primer lugar, nos gustaría comentar la intención que manifiesta la propia autora en su discurso de agradecimiento por el Premio Nobel de Literatura (Buck, 1938): dar a conocer oriente en occidente. Es evidente que para lograr este objetivo, teniendo en cuenta que su público es mayoritariamente angloparlante y que el inglés es la única lengua occidental que habla, debe escribir en inglés. En segundo lugar, otro de los motivos por los que la autora se dedica a la literatura es por motivos económicos. Debido a los problemas de salud de su primera hija, Buck decide dedicarse a escribir para poder costear los cuidados de su hija. La publicación de su obra en inglés tenía más posibilidades de difusión por la relación asimétrica de las lenguas explicada por Grutman (2009:127). En tercer lugar, nos gustaría citar motivos históricos. El momento histórico que vivió Buck en China, su infancia, pero también sus primeros años de matrimonio, estuvo caracterizado por la persecución de los occidentales en China, especialmente de los misioneros. Por este motivo opinamos que la autora probablemente ni siquiera consideró escribir sus obras en la lengua china. Centró sus esfuerzos en el acercamiento desde occidente, a través de un mayor conocimiento y valoración de la cultura china escribiendo sus propias obras orientales y realizando traducciones de obras maestras de la literatura china como, por ejemplo, *All Men Are Brothers*.

2.6 Nociones fundamentales de la traducción

2.6.1 Equivalencia

“¿No es esto ilusorio?” nos plantea Ortega y Gasset (1980:11-14), cuando habla de la equivalencia en la traducción. “¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?” insiste el filósofo con su pregunta, refiriéndose en particular a la traducción de textos que no pertenecen al ámbito científico-técnico. Considera que la actitud del traductor, intimidado por las leyes de la gramática

y el uso mostrenco, llega incluso a “traicionar” al escritor (“traduttore, traditore”) al no respetar la rebeldía presente en el texto que este último ha elaborado. Este, además, añade que es imposible encontrar vocablos exactamente equivalentes en dos lenguas que se han desarrollado en paisajes diferentes y bajo circunstancias distintas.

García Yebra (1989:33-39) se plantea esta misma cuestión y considera que a partir de cada uno de los estratos lingüísticos –léxico, morfológico y sintáctico- es posible deducir teóricamente que la traducción es imposible, tal y como concluye Ortega y Gasset. No obstante, este afirma que el problema reside en definir en qué consiste traducir. ¿Se trata de reproducir exactamente las estructuras formales de un texto? ¿O acaso la traducción consiste en reproducir el contenido de un texto? Si se trata de reproducir exactamente las estructuras formales, eso no es posible, pero la relevancia aquí está en reproducir el contenido del texto y reflejar en la medida de lo posible el estilo. En palabras de García Yebra, “no se traduce de lengua a lengua, sino de <<habla>> a <<habla>>, es decir, de un texto a otro texto.” (1989:36) ¿Qué se entiende por el contenido de un texto? García Yebra se basa en este punto en Coseriu, quien distinguía entre significado, designación y sentido. El significado en este caso se referiría al contenido lingüístico actualizado en cada caso por el habla; la designación es la referencia de los significados actualizados en el texto a las realidades extralingüísticas; y, finalmente, el sentido del texto es su contenido conceptual, lo que el texto quiere decir, aunque no coincida ni con el significado ni con la designación. Es, por tanto, el sentido, el que el traductor debe traducir. En segundo lugar, la designación y, en último lugar y siempre y cuando sea posible, el significado. Esto no quiere decir que los significados deban dejarse de lado, sino todo lo contrario. El autor subraya que el traductor debe conservar sus significados “mientras la lengua terminal no le imponga equivalentes que prescindan de los significados” (1989:39). Borges, refiriéndose a una de las

distintas traducciones de la obra *Las mil y una noches*, afirma lo siguiente: “eludir las oportunidades eróticas del original, no es una culpa de las que el Señor no perdona, cuando lo primordial es destacar el ambiente mágico” (1996:401). Esto quiere decir que no resulta demasiado grave no preservar exactamente todos los matices del original siempre y cuando se pueda justificar que la prioridad radica en otros elementos presentes en el original.

2.6.2 Aceptabilidad

Por otro lado, hay autores que hacen énfasis en otros parámetros, como por ejemplo, en el de aceptabilidad. Es el caso de Rabadán (1991:79-80), quien citando a Toury, justifica la importancia de la aceptabilidad, pues el fin último de una traducción es su lectura por parte de una audiencia. Este fin, más que un factor anecdótico en la producción de la traducción, es uno de los factores principales que determinan la formación y formulación de cualquier traducción. El receptor meta y su contexto lingüístico-cultural pasarían a ocupar un lugar central dentro de la cadena comunicativa en el proceso de traducción, con el riesgo de que esta cadena comunicativa se rompa de no cumplirse las expectativas de los receptores del mensaje. La validez de la traducción dependerá, por lo tanto, de la aceptabilidad con la que sea acogida por los receptores meta, es decir, de si esa traducción ha funcionado como ente autónomo dentro del polisistema meta.

2.7 La onomástica y la traducción

De acuerdo con Ballard (2001:11), ante la aparición de nombres propios en los textos originales, en la actualidad, existe la tendencia de no plantearse estos como un problema de traducción, puesto que se les considera vacíos de sentido y no se deben traducir. No obstante, veremos que estos no siempre están vacíos de sentido y, por tanto, habría que replantearse cuáles son los

criterios que determinan si un nombre propio se traduce o no, además de tener que observar si este es traducible o no. La onomástica comprende la antroponimia, que se encarga de los nombres de personas y la toponimia, que se encarga de los nombres de lugares. Ballard (2001:13) incluye además un tercer tipo, los diversos tipos de referentes culturales, que está un poco desubicado, y que se refiere a las fiestas, instituciones, etc. En este apartado nos referiremos únicamente al primer tipo, la antroponimia, ya que es la tipología que hemos analizado luego de forma más exhaustiva en nuestro análisis.

Como tipo de palabra, el nombre propio se distingue del nombre común por su extensión. Mientras que el nombre común hace referencia a una clase de objetos, siendo este el concepto, el nombre propio no apunta hacia un concepto, sino a un referente extralingüístico. Esto quiere decir que, por naturaleza, el nombre propio sirve para designar a un referente único, sin equivalentes. (Ballard, 2001:18). A continuación, veremos cuáles son las distintas estrategias de traducción posibles, esto es, hacer una transferencia íntegra del nombre propio, designar mediante un término diferente o utilizando fenómenos de asimilación fonética y gráfica.

En primer lugar, Ballard (2001:18-19) señala que los antropónimos tienen una función de identificador social. Dentro de los antropónimos podemos distinguir entre los apellidos y los nombres. De los dos, el apellido es el que más de resiste a ser traducido. Los personajes de novelas y películas sufrirán una asimilación fonética por parte de sus lectores u oyentes, y los de cómics se prestarán más a ser traducidos. En cuanto al nombre, este autor nos indica que, en el caso del inglés y el francés, por proximidad cultural existen equivalencias de los nombres en ambos idiomas, algunos incluso de grafía idéntica que solo se distinguen por su pronunciación. Esto hace que sea más fácil caer en la tentación de traducirlos. En el caso de las lenguas que nos ocupan en nuestro estudio, esto no se va a dar, dado que la distancia cultural es mucho mayor y

no existen equivalentes para los nombres chinos en las lenguas europeas. El uso de los nombres y apellidos en Asia también es diferente del que se hace en occidente. Allí se utiliza el apellido como nombre, y se hace un uso muy restringido el nombre de pila, solo aquellos miembros de la familia muy cercanos a ellos pueden usarlo (los padres, el marido o la mujer). De ahí que buscar un equivalente no sea posible. Por otro lado, sí que hay que realizar una transcripción fonética de los antropónimos, ya que hay que pasarlos de un sistema de escritura basado en los caracteres al alfabeto románico. Como comentábamos en una nota a pie al principio de este trabajo, hasta recientemente, la transcripción fonética más utilizada para ello era la *Wade-Giles*, pero en realidad no era apropiada porque estaba basada en la lengua inglesa. Dicho de otro modo, esta transcripción fonética del mandarín resultaba adecuada si el lector final hablaba inglés, pero no si hablaba otras lenguas. Desde hace unos años, la República Popular de China ha desarrollado otro método de transcripción fonética llamado *pinyin*, pensado también para facilitar el uso de su sistema de caracteres en los ordenadores. Este cambio hace que las transcripciones de los nombres propios también se vean radicalmente alteradas y puedan resultar irreconocibles para los lectores occidentales, habituados a la transcripción fonética anterior. Por ejemplo, el primer presidente de la República de China, sin cambiar de nombre, ha pasado de llamarse Sun Yat-sen a Sun Yixian.

En segundo lugar, Ballard (2001:23-25) apunta al uso del apelativo para que un interlocutor llame la atención de otro haciendo uso de las relaciones sociales que vinculan a ambos. En caso de que el apelativo vaya seguido del nombre propio, hay manuales de traducción que señalan que esta construcción constituye un sintagma, y debe, por tanto, mantener la homogeneidad (ej. Señor Pérez, o Doña Luisa). No obstante, en la práctica, parece ser que en ocasiones se mantienen y en otras, no. Si los apelativos hacen relación al parentesco, en ese caso

no hay lugar a dudas, se traducen siempre. Una vez más, si tomamos en consideración la distancia de las lenguas que nos ocupan, no es posible plantear la no traducción de los apelativos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, así como nuestro objeto de estudio, podemos afirmar que las estrategias de traducción de la onomástica dependen de la distancia entre las lenguas y culturas implicadas en el proceso de traducción. En el caso de la novela *The Good Earth*, Buck ha transcrito los nombres de los personajes utilizando el sistema de romanización más popular en el momento en que fue escrita: *Wade-Giles*. Sería impensable plantearse mantener unos caracteres incomprensibles para los lectores en una novela escrita en inglés. En el caso de volver a traducirse o editarse la novela, una de las cuestiones que podrían darse es si sería apropiado actualizar esos antropónimos, así como los topónimos que aparecen en ella, utilizando el *pinyin*, o si sería mejor mantener los antropónimos de la novela que saltó a la fama en *Wade-Giles*, pero actualizando los topónimos en *pinyin*. Esto último facilitaría la búsqueda de esos lugares que, por otra parte, son reales, en un mapa actual.

2.8 La traducción literaria como disciplina

2.8.1 Particularidades de la traducción literaria

Por todo lo dicho anteriormente, podemos afirmar que la traducción literaria consiste en un proceso cognoscitivo complejo que consta de varias fases y culmina en un acto de comunicación –comprendiendo este todos aquellos factores que determinan esta actividad, es decir, la realidad cultural, las circunstancias exteriores, las condiciones sociales y personales, las condiciones de los interlocutores y la relación entre los interlocutores- donde se produce un trasvase cultural de obras que gozan de un prestigio social a través de unas instituciones que las avalan como “literarias” y cumplen una función “poética” (Jakobson, 1987:69-71) o “literaria” (Van Dijk,

1986:176-189). Si siguiendo a Van Dijk consideramos que la obra literaria posee una función literaria que actúa en el macronivel, esta función debe ser la que rija los criterios que, según Nida y Taber (2003:12-14) deben servir de guía al traductor a la hora de priorizar entre contenido o forma, sentido o estilo, equivalencia o identidad, equivalencia más cercana o cualquier equivalencia y naturalidad o correspondencia formal. Ahora bien, como veremos a continuación, en este tipo de textos la forma actúa a menudo como transmisora de contenido, de modo que esta división no es tan clara como podría parecer en principio.

An original work of art is created, therefore, as the reflection and subjective transformation of objective reality; the outcome of this creative process is an ideaesthetic content realised in verbal material, but both components form a dialectical unit. (Levy, 2011:24)

Al analizar la traducción literaria, Levý llega a la conclusión de que forma y contenido constituyen una unidad dialéctica, donde la forma adquiere un significado semántico específico y el contenido, por su parte, se representa y organiza siempre mediante la forma. Es así como una obra de arte refleja una realidad objetiva mediante una transformación subjetiva, cuyo resultado es material verbal que expresa un contenido ideostético. Habla asimismo de transformación subjetiva dado que el autor está condicionado históricamente, esto es, por su visión del mundo contemporánea, sus convicciones políticas y las corrientes artísticas vigentes. Otros aspectos más cercanos a su vida personal también impregnan su obra.

2.8.2 Convenciones estilísticas del LO

Como hemos visto anteriormente, si bien los textos literarios no se definen exclusivamente por el denominado lenguaje literario, que alberga una serie de recursos estilísticos concretos, sí que suelen estar impregnados por este y, además, atienden a la finalidad que el autor busca en cada momento. En efecto, Rivas Hernández (2005:146) se refiere al lenguaje literario como un desvío

que se produce para reflejar lo que él denomina una “individualidad interior”, es decir, una serie de particularidades psicológicas. El analista es el que debe descubrir la intuición particular que esta alberga. A esta intuición se refería Dámaso Alonso (1971:204-205) como origen de la obra literaria, la intensa intuición del autor, que luego provoca en el lector una intuición parecida a la que el autor experimentó en un primer momento.

Tal y como nos indica García López (2004:48):

los elementos y recursos estilísticos en general son el continente del sentido, es decir, de las intenciones y objetivos del autor del texto literario, intención y objetivos determinados por la postura del autor ante los grandes universales y por su particular percepción y experiencia de la vida.

El autor hará uso de los recursos estilísticos no meramente por tratarse de un texto literario, sino con el objetivo de despertar en el lector determinados sentimientos que le harán acercarse al autor y a la visión del mundo que este desea transmitir y que, a su vez, se basa en sus vivencias personales. De este modo, García López (2004:56) afirma que “el autor de un texto literario (...) más que comunicar algo, se comunica a sí mismo, transmite su propia percepción y visión del mundo”. Estos recursos vendrán a ser marcadores de los que se servirá el autor para que su lector potencial pueda inferir el contenido que se desea transmitir y serán de distintos tipos: extralingüísticos, lingüísticos o textuales.

De lo anterior se deriva, pues, que los recursos estilísticos se eligen en función de la intencionalidad del autor en cada momento y que, por ello, el autor no cuenta con un único estilo literario fijo, sino que sería más acertado hablar de “maneras de comunicar” o idiolectos particulares. El estilo se considera, de este modo, “un recurso implicative al servicio de la intención del autor” (2004:59) y no simplemente un elemento decorativo.

2.8.3 *Idiolecto del autor*

El idiolecto del autor se constituye al asociar a la visión del mundo que desea transmitir el autor con una forma lingüística, o estilo, que este considera que responde adecuadamente a su intencionalidad. Llevado esto al terreno de la traducción quiere decir que el traductor literario debe enfrentarse, fundamentalmente, al idiolecto particular de un autor. Dado que este idiolecto es, a su vez, transmisor de sentido en tanto en cuanto los recursos estilísticos que lleva aparejados expresan implícitamente la intención del autor, y, como hemos visto anteriormente, el sentido debe prevalecer siempre en las traducciones, el traductor debe, por tanto, intentar preservar en la medida de lo posible ese idiolecto. A este respecto, Levý (2011:59) considera que una obra no está adecuadamente reproducida en otra lengua si el traductor no realiza una reestilización creativa y original de esta. Este aboga por una búsqueda creativa de un equivalente en la lengua meta para reproducir el original con mayor exactitud. En sus propias palabras: “A slavish, uncreative translation is tantamount to a violation of a reproductive purpose in that it fails to reproduce the author’s idea.” (2011:60) Dicho de otro modo, la idea del autor no se transmite cuando la traducción resulta poco creativa o servil y, por ello, se incumple con el propósito de reproducir la obra, no se consigue la equivalencia necesaria para que una traducción sea fiel a su original.

García López (2004:63-64) establece que el idiolecto se transmite a través de una serie de recursos estilísticos de distintos tipos: lingüísticos, extralingüísticos y los tropos. A continuación se describirá brevemente en qué consiste cada uno de ellos.

2.8.4 *Marcadores lingüísticos y extralingüísticos*

Dentro del apartado de marcadores lingüísticos podemos desglosar los siguientes tipos:

1. **Marcadores lingüísticos indirectos o textuales:** son aquellos marcadores que están poco marcados semánticamente y adquieren otro valor fuera del texto;
2. **Marcadores lingüísticos directos:** son marcadores que están muy marcados pragmáticamente;
3. **Marcadores lingüísticos prosódicos:** generalmente son signos de puntuación que marcan un ritmo implicativo de sentido por su presencia (denominados “in praesentia”) o precisamente por su ausencia (“in absentia”);
4. **Marcadores lingüísticos sintácticos:** estos marcadores se refieren a un uso concreto de la construcción sintáctica para atender a un fin determinado; y
5. **Marcadores lingüísticos morfológicos:** estos marcadores se refieren a un uso concreto de una palabra, de modo que se altera el sentido que se esperaba de esa palabra.

Por otro lado, García López (2004:67-71) subdivide los marcadores extralingüísticos atendiendo a dos criterios:

1. Aquellos que se refieren a la situación comunicativa de producción; y
2. Aquellos que se refieren a la situación comunicativa textual.

Los marcadores que pertenecen al primer tipo, es decir, que corresponden a la situación comunicativa de producción, incluyen elementos objetivos, o circunstancias reales vividas por el autor antes y durante el proceso de producción de su obra, y elementos subjetivos, o la experiencia del autor y su visión del mundo que pueden reflejarse en su obra de forma consciente o inconsciente. Para García López es fundamental el conocimiento de estos elementos por parte del traductor para que este pueda comprender adecuadamente el texto original y, posteriormente, realizar su traducción.

Antes de continuar con el segundo tipo, los marcadores que se refieren a la situación comunicativa textual también denominada “situación referencial”, es necesario hacer un breve inciso para comentar acerca de algunas cuestiones relativas a la naturaleza textual. Siguiendo a Brown y Yule (1983:190), podemos decir que un texto es un registro verbal de un evento comunicativo. Ahora bien, el criterio fundamental de lo que constituye un texto, según Halliday y Hasan (1989:70-95), es la relación cohesiva entre las oraciones, que genera lo que ellos denominan la textura. La unidad es el atributo fundamental de un texto, y esto se logra mediante la estructura, que está estrechamente relacionada con el contexto de situación (del que hablaremos más adelante), así como mediante la textura. Esta última está constituida por las relaciones de significados: las relaciones semánticas que guardan las palabras en un texto forman la base de la cohesión entre los mensajes que aparecen en un texto, es decir, crean unos vínculos entre ellas que van hilando las ideas contenidas en un texto.

Para lograr la cohesión, existen varios mecanismos tanto co-textuales –es decir, el entorno lingüístico que rodea una unidad determinada- como contextuales. Entre los co-textuales, se distinguen tres tipos: los que indican co-referencialidad, también llamados endofóricos, que se refieren a elementos lingüísticos que aparecen de manera anterior (anafóricos) y posterior (catafóricos); los que indican co-clasificación, donde distintas cosas, procesos o circunstancias aparecen vinculadas unas con otras porque pertenecen a una clase idéntica; y, por último, los que indican co-extensión, donde los distintos elementos lingüísticos se refieren a cosas que pertenecen al mismo ámbito de significado. Ejemplos de este últimos son las relaciones semánticas de sinonimia (palabras con significados muy semejantes), antonimia (palabras con significados contrarios) e hiponimia (relación que se establece entre palabras de significado general, o hiperónimos, y sus subclases, o hipónimos). En este sentido, el idiolecto del autor

puede hacer que se utilice una serie de implicaturas concretas mediante las connotaciones y denotaciones del lenguaje para reflejar un punto de vista determinado del autor. El traductor deberá, por ello, procurar mantener los mismos valores comunicativos en el texto meta que estos marcadores lingüísticos con la dificultad añadida de preservar su carácter implícito.

En cuanto a los mecanismos contextuales, nos referimos a ellos como referentes exofóricos, es decir, son aquellos mecanismos implícitos cuya fuente de interpretación se encuentra fuera del co-texto y solo pueden hallarse examinando el contexto. Por lo tanto, el vínculo que se crea entre el texto y su contexto es opaco para aquellos hablantes que no estén familiarizados con ese contexto en cuestión.

¿A qué nos referimos exactamente cuando hablamos de contexto? El término “contexto de situación” fue acuñado por Malinowski en 1923 (en Halliday, 2003). En aquella época, contexto se refería exclusivamente a las palabras y oraciones que rodeaban a la palabra u oración que se estaba analizando, lo que ahora se denomina co-texto. A este etnógrafo le urgió el uso de este término para explicar el entorno en el que se producían las situaciones comunicativas que estaba analizando en unas islas que se encuentran en el Pacífico Sur, ya que de lo contrario sus análisis no serían comprensibles para personas ajenas al entorno en que estas situaciones comunicativas tenían lugar.

2.8.5 La cultura del LO como elemento fundamental para la constitución de un texto

No obstante, Malinowski pronto se dio cuenta de que el entorno inmediato también era insuficiente, y que era necesario también explicar todo el trasfondo cultural que había detrás de una determinada interacción entre los participantes. Esto se debía a que la interpretación del

significado de esta interacción dependía del trasfondo cultural. A esto lo denominó el contexto de cultura para diferenciarlo del contexto de situación, ambos necesarios para la correcta interpretación del discurso.

La cohesión y la coherencia

Hay otros mecanismos de cohesión, como puede ser el uso de conjunciones de diferentes tipos y los referentes, tanto endofóricos como exofóricos, que constituyen un factor esencial para proporcionarle textura a cualquier texto. En efecto, muchos lingüistas consideran que la cohesión es uno de los elementos que definen un texto. De Beaugrande y Dressler (2002) enumeraron una serie de estándares que juntos definían la textualidad, el primero de ellos la cohesión, seguida por la coherencia, la intencionalidad, la aceptabilidad, la informatividad, la situacionalidad y la intertextualidad.

La cohesión se define como la manera en que los componentes de la superficie textual – que dependen de las normas gramaticales– se conectan unos con otros en una secuencia. No obstante, estos lingüistas nos proporcionan ejemplos que muestran que la cohesión por sí misma no es decisiva, sino que tiene que haber una interacción entre la cohesión y los demás estándares de la textualidad para que la comunicación sea eficiente. Pues bien, estos elementos que permiten la cohesión textual y, a fin de cuentas, que un texto sea un texto, García López los incluye dentro del apartado de marcadores extralingüísticos de situación comunicativa textual, pues permiten el desarrollo argumentativo de la historia y, además, la coherencia cotextual, el segundo estándar de la textualidad. Esta se encarga de que los conceptos y relaciones implícitos en el texto sean accesibles y relevantes. A diferencia de la cohesión, la coherencia se encarga de los conceptos que están latentes en el texto, en lugar de los componentes que están patentes. De Beaugrande y Dressler añaden que la coherencia no se queda en un mero rasgo textual, sino que es más bien el

resultado de los procesos cognitivos entre usuarios de un texto, pues consideran que las relaciones de coherencia se pueden crear simplemente a través de la yuxtaposición de eventos y situaciones en un texto. Además, citando a Petöfi, señalan que es mediante la coherencia donde podemos observar la interacción entre el conocimiento presentado en un texto con el conocimiento del mundo que poseen las personas.

2.8.6 Tropos

De acuerdo con García López (2004:72), se pueden definir los tropos como aquellos elementos textuales que, no estando especialmente marcados comunicativamente fuera de contexto, adquieren un determinado valor contextual especialmente en textos literarios, que puede establecer una coherencia textual aparentemente inexistente, pues su sentido se traslada de manera implícita. En palabras de la propia autora, “el fenómeno de vaciado de un contenido explícito, cuyo espacio es ocupado por otro sentido, que aflora en virtud de un co(n)texto determinado para el que únicamente es válido, y en virtud de la intersección lógica de la asociación de determinados valores conceptuales.” Estos tropos, además de textuales, vienen a ser idiolectales, pues responden a la creatividad particular de cada autor. Al igual que cuando nos referíamos antes al estilo, los tropos responden también a la intencionalidad del autor, más que a un motivo estético, pues son los encargados de trasladar un sentido implícito. A la hora de interpretar correctamente los tropos, las dificultades que se va a encontrar el lector no son de tipo lingüística, sino de tipo contextual y conceptual, y el traductor se encontrará con la dificultad de mantener ese carácter de implícitud al transferir contextualmente el tropo al texto meta.

Por todo lo dicho anteriormente, el traductor debe contar con los conocimientos necesarios para la correcta interpretación del texto original. Estos conocimientos no son solo de naturaleza lingüística, sino que incluyen parámetros extralingüísticos como pueden ser las propias

vivencias del autor, su visión del mundo y los hechos histórico-sociales que rodean su vida y la producción de su obra. Como hemos visto también, es necesario tener un cierto bagaje cultural de la lengua en que está escrita originalmente la obra, puesto que la cultura, entendida como concepto amplio que abarca todo un abanico de elementos enraizados en nuestra sociedad, desde las costumbres, tradiciones y creencias, hasta los elementos constitutivos del Estado, ha impregnado la lengua de sus hablantes y, por supuesto, sus escritores. Es de particular importancia en los textos literarios, dado su carácter idiolectal, observar también la producción literaria del autor, así como la situación del autor y su obra con respecto al panorama literario universal (García López, 2004:76).

2.8.7 La cultura de la lengua origen en la lengua meta

Levy (2011:67) define una obra traducida como una configuración híbrida y compuesta, una interpermeación o conglomerado de dos estructuras. Esto se debe a que, por un lado, nos encontramos con el contenido semántico y las características formales de la lengua origen y, por otro lado, todo un sistema de rasgos artísticos específicos de la lengua meta introducidos por el traductor. Por ello, resulta inevitable que se produzca una especie de tensión entre ambas capas que pueda dar lugar a la aparición de contradicciones intrínsecas en la obra traducida.

Para evitar esta situación, se requiere una concepción uniforme en la práctica de la traducción. Esto quiere decir que el traductor debe tener muy presente desde un primer momento el enfoque básico, o la intención con la que considera debe enfrentarse a esta tarea, de modo que haya una visión congruente e uniforme que oriente y establezca las pautas para adoptar aquellas soluciones a los problemas de traducción que sean necesarias (2011:69). Por supuesto, el proceso de la traducción no concluye cuando esta se termina de elaborar. Este proceso concluye cuando

sus receptores leen la obra traducida, cuando el material objetivo que constituye la traducción se transforma de nuevo subjetivamente. Antes comentábamos que, en el proceso, se daban distintas fases de interpretación. En concreto, Levý (2011:30) considera que se dan en total tres fases: en la primera, el autor crea una interpretación de la realidad; en la segunda, el traductor interpreta la obra original; y, en la tercera, el lector interpreta la traducción. Por ello, hay que tener en cuenta al lector para el que se traduce, así como la conciencia social de los lectores de la obra original y los de la traducción, puesto que puede cambiarse el sentido de la obra para el lector meta si no se tienen en cuenta las diferencias en la mentalidad y los conocimientos adquiridos entre un lector y otro.

En cuanto a la función de la traducción en la cultura meta, este afirma que la traducción pasa a formar parte de la literatura escrita en la lengua meta. Por tanto, su función sería equivalente a la de una obra original en su literatura nacional. No obstante, hay que considerar que en este proceso, se produce un trasvase de valor cognitivo, puesto que se informa acerca de la obra y la cultura original. Por este motivo, Levý sugiere mantener aquellos colores localistas o históricos en aquellos casos en que los lectores puedan desear tener presente el hecho de estar leyendo una traducción, en que la traslatividad pueda, de este modo, configurar uno de los valores estéticos de la traducción (2011:70).

Capítulo III: Análisis, resultados y discusión

The worlds in which I have lived and grown have made me what must be called a controversial figure, as I have been told often enough, and this is because, inescapably, by experience and nature, I see the other side of every human being. (Buck, 1956:300)

3.1 Análisis

3.1.1 Método de análisis

El análisis que presentamos en este trabajo es de tipo descriptivo, donde se pretende, fundamentalmente, caracterizar a los personajes de la novela *The Good Earth* de la autora Pearl Buck. Su objeto de estudio son las características orientales de la novela observables a través de sus personajes y, concretamente, nos centraremos en la representación social y en la interacción de estos. Para ello, daremos cuenta de cuál es la tipología de personajes que aparecen en la novela, cómo se refieren los personajes entre sí y en qué medida influye la cultura oriental en su manera de comunicarse. En resumidas cuentas, se trata de analizar qué consecuencias estéticas lleva consigo esta comunicación cultural. A continuación, expondremos el procedimiento que hemos seguido para llevar a cabo el análisis con el objetivo de estudiar, por un lado, la representación social de los personajes, esto quiere decir, cuál es su tipología y cómo se hace referencia a los personajes y, por otro lado, la interacción de estos personajes. En primer lugar, para analizar la representación social de los personajes se han identificado los personajes de la novela y se les ha clasificado de acuerdo con el tipo de referente que se usa principalmente para dirigirse a ellos o hablar de ellos. Para este primer análisis no se han tenido en cuenta otros referentes que se usan para esos personajes, sino únicamente el más frecuente. De estos personajes, se han seleccionado aquellos que intervienen en más de una ocasión a lo largo de la

novela y se han extraído sus intervenciones en los diálogos. Hemos obviado, por tanto, a aquellos personajes a los que simplemente se les nombra pero no llegan a intervenir, y a aquellos que solo han intervenido una única vez y, por lo tanto, no nos han parecido tan representativos.

Personaje a personaje, se han transcrito sus intervenciones en un documento de texto, en este caso hemos utilizado el procesador de texto Microsoft Office Word. A continuación, se han identificado los referentes que aparecen mencionados en estos diálogos y se ha tomado nota de estos independientemente del personaje al que se refieren. De este modo, un mismo referente puede utilizarse para varios personajes o varía según el personaje que lo utilice. Una vez completo el listado, se ha pasado a clasificar estos referentes atendiendo a los criterios que tienen en común. A partir de ese listado, hemos contado la cantidad de veces que se repite ese referente concreto en las intervenciones anotadas utilizando la herramienta de búsqueda del procesador de texto Word.

Para nuestro segundo apartado, la interacción, hemos puesto nuestro foco de atención en los personajes principales y hemos utilizado las transcripciones de las intervenciones separadas por personajes con el fin de poder observar mejor el habla de cada uno de ellos. El objetivo es comprobar si es posible diferenciar a cada uno de ellos por su forma de expresarse, al modo que lo hacen los personajes de las novelas clásicas chinas. Asimismo, se ha estudiado si se producen variaciones en el habla de un mismo personaje y por qué motivos, así como otras peculiaridades con respecto al estilo conversacional de estos. Finalmente, se han seleccionado una serie de diálogos de la novela cuyo estudio hemos considerado de interés en el marco del análisis de los aspectos culturales de la novela.

Para finalizar nuestro análisis, hemos contrastado el texto original de Buck con una traducción de la novela al español para comprobar hasta qué punto el traductor ha podido captar los aspectos que hemos observado en nuestro análisis y las decisiones traductológicas que ha aplicado en cada caso. Para ello, hemos extraído los ejemplos que hemos comentado en los apartados anteriores y hemos localizado y contrastado sus respectivas traducciones en la versión en español de 1972 de la editorial Rodas, traducida por Ernesto Montenegro Nieto, que cuenta con al menos nueve ediciones.

Antes de ver los resultados de este análisis, hemos introducido un resumen de la novela que hemos estudiado, junto con sus etapas y su marco histórico, para facilitar el posterior estudio de los resultados.

3.1.2 Resumen de la novela The Good Earth

Esta novela relata la historia de Wang Lung, un campesino humilde del norte de China. La novela comienza el día que Wang Lung se casa con una esclava, O-lan, que trabajaba en una casa rica de la ciudad más cercana. El matrimonio fue concertado entre el padre de Wang Lung y la Señora de la Gran Casa de Hwang. La llegada de una mujer a la casa de Wang Lung y su padre –la madre de Wang Lung había fallecido hace un tiempo- trajo grandes mejoras a la casa: la mujer no solo era una buena cocinera y se ocupaba diligentemente de las tareas de la casa, de coser y de arreglar ropa y aperos de labranza, sino que además tenía tiempo para salir al campo a ayudar a su marido con las cosechas. Esto, y el buen tiempo, hizo que tuvieran buenas cosechas los años siguientes y, para mayor alegría aún de la familia, O-lan tuvo dos hijos varones. Entre tanto, la familia ha conseguido ahorrar dinero y Wang Lung decide comprar algunas tierras de la Gran Casa de los Hwang, a la que no parece irle tan bien. Llega un momento en que el tío de Wang Lung, una persona poco trabajadora y dada al juego, se da cuenta de lo bien que le va a su sobrino y utiliza

su relación de parentesco y de autoridad que le corresponde por ser mayor que él para pedirle dinero prestado, cosa que Wang Lung se ve obligado a hacer por motivos culturales.

Sin embargo, con la llegada de su primera hija llegó también una terrible época de hambrunas. La gente hacía todo lo que estaba en sus manos para poder sobrevivir y corrían rumores en el pueblo de las atrocidades que estaban sucediendo debido a esa pobreza extrema. Al principio Wang Lung continúa comprando tierras de la Gran Casa de los Hwang, pero llegado un momento la familia de Wang Lung tampoco estaba a salvo y O-lan se vio obligada a matar al buey –Wang Lung se sentía incapaz de matar a su animal de trabajo y compañero– para poder tener algo que comer. Ante esta situación, Wang Lung se negó a darle comida a su tío, y como resultado este hizo correr el rumor de que la familia de Wang Lung tenía comida de sobra, y provocó el saqueo de su casa. O-lan intervino de forma decisiva para que la familia no lo perdiese todo (estaban a punto de llevarse hasta los muebles) y, tras este bochornoso episodio, la familia decidió emigrar al sur, a una ciudad, en busca de trabajo y comida. Pero O-lan estaba embarazada y no estaba en condiciones de iniciar un viaje tan duro. Al poco tiempo llegó el tío de Wang Lung con unos señores de la ciudad para comprarle las tierras, y le ofrecieron una cantidad ridícula de dinero aprovechando la situación. Wang Lung se negó a vender las tierras y O-lan intervino una vez más para vender los muebles y sacar así dinero para el viaje.

O-lan dio finalmente a luz a una niña, pero teniendo en cuenta la terrible situación en que se encontraba la familia, decidió asfixiarla nada más nacer y la familia inició el viaje, Wang Lung, su padre, O-lan y los tres hijos. Con el dinero de la venta de los muebles cogieron un tren hacia el sur, a la ciudad de Nanjing, y, una vez allí, Wang Lung se dedicó a conducir calesas por la ciudad y el resto de la familia a mendigar. También acudían a una cocina pública donde se repartía arroz a los pobres, cosa que Wang Lung era incapaz de comprender. En la ciudad, Wang

Lung se vio con grandes dificultades para ganar dinero, al principio porque no tenía la picaresca de la gente de la ciudad, y luego porque realmente no ganaba mucho dinero a pesar de llegar cada noche agotado. Añoraba su vida en el campo, donde podía ganarse la vida dignamente y su familia no tendría que mendigar para comer. En la ciudad vivió situaciones nuevas para él: el encuentro por primera vez en su vida con una persona occidental, los panfletos incomprensibles de los misioneros y los discursos de los anarquistas, que tampoco llegaba a comprender del todo. Por si esto fuera poco, empiezan a irrumpir soldados en la ciudad que capturaban a todos los hombres para llevárselos al frente. Wang Lung tuvo que empezar a esconderse de día y trabajar cargando mercancía de noche para evitar ser capturado. Empieza a plantearse con seriedad vender a su hija pequeña a una gran casa como esclava para poder volver a sus tierras al norte, como era costumbre entre la gente pobre, pero la mujer de Wang Lung le convence de que espere, pues ha oído rumores de que va a haber una revuelta. Efectivamente, días más tarde, el muro contra el que vivían refugiados se tira abajo y la gente se abre paso dentro de las dependencias de una casa de gente rica, llevándose todo lo que encontraban a su paso. Wang Lung, movido por la masa, entra también y se lleva el dinero que le ofrece el señor de la casa a cambio de que no le mate y O-lan consigue hacerse con muchas joyas. Esto les permitió regresar a sus tierras en el norte. De camino, negociaron la compra de un buey con el que poder trabajar y compraron semillas y grano.

Al volver a su hogar, se encontraron la casa en muy mal estado y tampoco tenían los aperos de labranza que se habían cuidado de guardar para su regreso. El vecino, Ching, les hizo una visita y, viendo lo mal que había pasado la hambruna, Wang Lung le da unas semillas y se ofrece a ararle las tierras, a cambio del favor que les hizo Ching al darles algo de comida antes de partir al sur. O-lan se dedicó a recuperar el estado anterior de su hogar y Wang Lung a trabajar

con su buey, y más adelante adquirió las tierras que les quedaba a la Gran Casa de los Hwang, saqueada y en terrible estado, gracias a las joyas robadas. Para ello negoció con la esclava Cuckoo que, junto con el Señor de la Gran Casa, eran los únicos que quedaban en ella.

Con tantas tierras, Wang Lung necesita ayuda para poder ocuparse de ellas, con lo que decide contratar a su fiel amigo Ching, como jefe de una cuadrilla de campesinos para trabajar las tierras. De este modo, amplía la casa para que Ching se instale en ella y le compra sus tierras. Olan da a luz a mellizos, un niño y una niña, y la familia se da cuenta de que la hija mayor tiene una minusvalía psíquica y nunca aprenderá a hablar. Se suceden varios años de buenas cosechas, con lo que se contrata a más trabajadores y se construye una nueva casa. Wang Lung decide enviar a su hijo mayor a la escuela, avergonzado de no saber leer y escribir, con el objetivo de que le ayude a negociar los precios en el mercado. Ante las protestas de su segundo hijo, decide enviar a ambos. De este modo, Wang Lung se ve de repente con mucho tiempo libre y está cada vez menos en las tierras y más en casa. Aburrido en casa, empieza a fijarse en las imperfecciones de su mujer, madre de sus hijos, a la que hasta ese momento no le había reprochado nada. Ahora todo le molestaba sobre ella, el que no se arreglara su pelo, su falta de atributos de belleza y, sobre todo, sus enormes pies. Exasperado en la casa y tras ofender a su mujer con estos comentarios, se fue a la ciudad y empezó a frecuentar la casa de té, lugar donde la gente se dedica al juego y, en la planta superior, se encontraban las prostitutas. Wang Lung siempre había criticado el comportamiento de aquellos que malgastaban el dinero acudiendo a tales sitios, pero ahora que ya no era un mero campesino, sino terrateniente, tenía derecho a permitirse estos lujos. Fue en este lugar donde se volvió a encontrar con Cuckoo, la esclava de la Gran Casa que ahora estaba trabajando aquí. Esta le anima a probar los servicios de una de sus prostitutas y Wang Lung, tras mostrarse escéptico al principio, finalmente acabó solicitando los de la prostituta

llamada Lotus. Se enamora de ella y, a partir de ese momento, se convierte en cliente habitual en la casa de té. Le hace varios regalos e incluso le arrebató las dos perlas que se había quedado O-lan para dárselas a Lotus.

Con la llegada de la prosperidad a la casa de Wang Lung, apareció su tío, su mujer y su hijo, que se instalaron en ella, sin que Wang Lung pudiese negarse. Es precisamente la mujer del tío la que se percata del motivo del cambio en Wang Lung: se ha desprendido de su aspecto de campesino, incluso de su trenza, y lo ha cambiado por ropas de sedas caras y un aspecto mucho más cuidado, propio de alguien de la ciudad. La mujer del tío no duda en comunicárselo a O-lan e insinúa la posibilidad de que Wang Lung se case con una segunda mujer. Wang Lung meditó esta opción y finalmente se decidió a hacerlo y solicitó la ayuda de la mujer de su tío para gestionar el asunto, puesto que no es propio de hombres negociar estas cuestiones. La mujer del tío se puso en contacto con Cuckoo, y tras varias idas y venidas con propuestas de negociación, finalmente lograron sacarle un buen pellizco a Wang Lung, ya desesperado por llegar a un acuerdo. Entretanto, este amplió su casa creando un nuevo patio con habitaciones para su segunda mujer. Finalmente, Lotus llegó en un palanquín a su casa, como es costumbre en las bodas, acompañada de Cuckoo, que venía a ofrecerle sus servicios como esclava, cosa que Wang Lung no había previsto.

A partir de la llegada de la segunda mujer, Wang Lung dejó de tener tranquilidad en su casa. O-lan, molesta con la presencia de Cuckoo, que había sido su despótica jefa cuando ella era esclava en la Gran Casa, se negaba a cocinar y a prestarle el menor servicio a la segunda mujer que, con sus pies vendados apenas podía caminar. Para resolver el conflicto, Wang Lung ordenó construir una segunda cocina donde Cuckoo pudiera calentar agua y cocinar para Lotus. A Wang Lung comenzó a incomodarle también las buenas relaciones que entabló Lotus con la mujer de su

tío y Cuckoo. El padre de Wang Lung, ya senil, se percató no obstante de la presencia de una mujer prostituta en la casa y se dedicó a asomarse a su patio y gritarle “harlot!” Pero sin duda, lo que mayor daño hizo a la relación entre ambos fue que Lotus ofendiera a la hija mayor de Wang Lung, con su deficiencia mental, a lo cual Wang Lung respondió con dureza y dejó de frecuentar la habitación de Lotus hasta pasado un tiempo. En otoño, Wang Lung regresó a sus tierras y se olvidó de su segunda mujer.

El hijo mayor, por otro lado, empezó a saltarse las clases para salir por la noche, emborracharse, e incluso frecuentar alguna prostituta. Wang Lung pensó que sería hora de casar a su hijo mayor y consiguió que Cuckoo apalabrara la boda con la hija del mercader Liu, con el que Wang Lung solía hacer negocio, pero como la niña era todavía muy joven, hubo que esperar para la boda. Mientras, la familia del tío de Wang Lung llevan un tiempo ya instalados en la casa y abusando de su sobrino, con lo que este se rebela a su tío. Sin embargo, al mostrarle el tío una falsa barba roja que llevaba escondida consigo, se da cuenta de que su tío es miembro de una banda de ladrones y, por miedo a represalias, decide dejarlo en paz.

Avisado por O-lan, Wang Lung comprobó que su hijo mayor acudía por las noches en secreto a ver a Lotus. Como resultado, Wang Lung envió a su hijo a estudiar al sur y le advirtió de que no regresara hasta que este lo llamara. En cuanto a su segundo y tercer hijo, su segundo hijo fue a trabajar como aprendiz con Liu en el mercado y decidió que el tercero sería campesino, como él. Temiendo por el débil estado de salud de O-lan, del que llevaba tiempo aquejándose sin que su marido le prestara atención, Wang Lung hace llamar a su hijo mayor y deciden celebrar la boda a pesar de la edad de la novia para que O-lan pudiese estar presente. Antes de celebrar la boda, la futura nuera se mudó a la casa de Wang Lung para encargarse de cuidar a O-lan. La celebración de la boda vino seguida del fallecimiento de O-lan y del padre de Wang Lung.

Durante el verano, se produce una terrible inundación y vuelve el hambre. La casa de Wang Lung no se ve afectada, porque está situada en alto, pero la familia de su tío sigue abusando aún en tiempos de escasez y, por otro lado, el hijo de su tío se siente atraído por la mujer de su hijo mayor y no lo oculta. Wang Lung decide ofrecer opio a la familia de su tío para ver si conseguía de ese modo que su comportamiento fuera menos problemático.

El hijo mayor, molesto por la actitud de su primo con su mujer, convenció a Wang Lung entonces de mudarse a la ciudad, a un lugar a la altura de su actual estatus social: a la antigua Gran Casa de los Hwang. En ese momento, la casa estaba en un estado de abandono considerable y ocupada por mendigos y prostitutas. Sin embargo, Wang Lung permaneció un tiempo en el campo con su hija mayor y con su tercer hijo. Con la ayuda de Ching, buscó una mujer para su segundo hijo, que tenía preferencias totalmente distintas a las de su hermano mayor. En cuanto a su segunda hija –la primera ya daba por hecho de que no podría casarla–, acordó con Liu casarla con uno de sus hijos cuando fuera un poco más mayor. De este modo arregló los matrimonios de sus hijos, a falta de su tercer hijo. El hijo de su tío decidió entonces ir al norte a luchar en la guerra, lo cual trajo tranquilidad a la casa. Al fallecer Ching, y con el nacimiento de su primer nieto, Wang Lung se instaló en la nueva casa. El hijo mayor convenció a su padre para invertir mucho dinero en ella, a lo que su segundo hermano se oponía. Por su parte, el tercer hijo, a través de sus hermanos, había manifestado sus ganas de estudiar también, si bien Wang Lung daba por hecho que este se quedaría trabajando las tierras. Finalmente, Wang Lung cedió ante la insistencia de los hermanos y el tercer hijo se convirtió en un ávido lector.

De repente, se presentó el hijo del tío de Wang Lung con los soldados en la casa de Wang Lung y camparon a sus anchas en ella destrozando buena parte de la propiedad e incomodando a la familia, que esperaba ansiosa su marcha. Para tranquilizar al sobrino, que todavía deseaba a la

mujer del hijo mayor, y que luego se puso a tontear con la segunda hija de Wang Lung, se le ofrece una esclava como amante. Con tanto soldado en la casa, Wang Lung decide enviar a su segunda hija a la casa de Liu, puesto que él era incapaz de garantizar la virginidad de su hija antes del matrimonio que tenían concertado. Es en estos incómodos días que Wang Lung se enamora de la esclava de Lotus, Pear Blossom, que también había llamado la atención del tercer hijo de Wang Lung. Decide casarse con ella a pesar del enfado de Lotus y su tercer hijo, inspirado por las ideas revolucionarias y enfadado con su padre, abandonó su casa para luchar en uno de los ejércitos provinciales.

Al final del libro, Wang Lung se va a vivir a su primera casa en el campo, junto con su nueva amante, Pear Blossom, y su hija con deficiencia psíquica. En una de las visitas de dos de sus hijos escucha a estos discutiendo la venta de sus tierras y discute con ellos, pues consideraba que bajo ninguna circunstancia se debía tolerar su venta. Sus hijos le aseguraron que no las venderían, pero inmediatamente intercambiaron una mirada de complicidad que decía que no mantendrían esa promesa.

3.1.3 Etapas de la novela

En la novela podemos distinguir las siguientes etapas:

- 1ª etapa: formación de una humilde familia de campesinos
- 2ª etapa: emigración a la ciudad para sobrevivir la hambruna
- 3ª etapa: regreso al entorno rural y enriquecimiento de la familia
- 4ª etapa: de campesino a terrateniente
- 5ª etapa: retiro al campo para finalizar la vida de Wang Lung

A esta novela le suceden dos partes, conformando una saga familiar compuesta por tres novelas: *The Good Earth*, *Sons* y *A House Divided*. Sin embargo, la primera ha sido la más aclamada por la crítica y fue la que le permitió el salto a la fama a la autora, además de la concesión de distintos premios, entre otros el Premio Nobel de Literatura.

3.1.4 Marco histórico de la novela

La novela está ambientada en el periodo convulso que caracterizó la China de principios del siglo XX. El joven Wang Lung llevaba la trenza que simbolizaba la lealtad a la Dinastía Manchú, la Dinastía Qing, que cayó en el año 1911. Esta trenza tenía gran importancia incluso para los ciudadanos de a pie, como Wang Lung, que de hecho no se la quita hasta que su amante, Lotus, le insinúa que lo haga. Rowe (2009:284) afirma lo siguiente a este respecto: "...and well into the 1920s pockets of men throughout the new nation refused to cut their queues and adopt modern hairstyles, out of a mix of deference to the Qing and filiality to fathers and grandfathers who had proudly worn their hair this way." De hecho, al principio de la novela el barbero le sugiere quitarse la trenza, pero Wang Lung responde que debe consultarlo primero con su padre. Aquí vemos esta lealtad que comenta Rowe asociada con este peinado. La caída de la Dinastía Qing aparece recogida en la novela a finales de la segunda etapa, cuando se están secuestrando a los hombres en la ciudad de Nanjing para combatir en la guerra. Esta guerra era la protagonizada por los Nacionalistas (o Guomindang), por un lado, contra la Dinastía Qing, que había sido incapaz de proteger al país de los ataques de los países extranjeros, aparte de otras cuestiones (véase 1.2.3.1). En 1912 se proclamó la República, con Sun Zhongshan (o Sun Yatsen) como primer presidente, quien al poco cesó su cargo en favor de Yuan Shikai, que se declaró Emperador en 1915 pero falleció al año siguiente, sin cumplir con sus propósitos de unidad territorial y dejando un importante vacío político. Esto dio lugar al periodo conocido como la Era de los señores de la

guerra (1916-1928), cuando se formaron ejércitos provinciales que buscaban hacerse con el poder y provocando grandes destrozos en las ciudades (Roberts, 1999:206). Este es el episodio en que aparece el sobrino de Wang Lung con sus soldados y ocupan su casa.

3.2 Resultados

3.2.1 Representación social de los personajes

3.2.1.1 Tipología

Para hacernos una idea clara de los personajes que intervienen en la novela, los hemos identificado y clasificado de acuerdo con la manera en que se refieren a ellos principalmente en la novela, esto es, en primer lugar por sus nombres propios en chino, y, si carecen de estos y son miembros de la familia, por la relación de parentesco, de lo contrario, por sus mote en inglés, por su profesión o categoría social, u otros criterios, como podemos apreciar en las Tablas 1 a 5 a continuación:

| Nombres propios en chino |
|--------------------------|
| Wang Lung |
| O-lan |
| House of Hwang |
| Ching |
| Nung En |
| Nung Wen |
| Yang (the whore) |
| Liu |

Tabla 1 Nombres propios que aparecen en chino

| Apodos en inglés |
|--------------------|
| Peach Blossom |
| Cuckoo |
| Lotus |
| Black Jade |
| Pomegranate Flower |
| Pear Blossom |

Tabla 2 Apodos en inglés de los personajes

| Parentesco |
|---|
| Old father |
| Grandfather |
| Mother |
| Uncle (younger brother of Wang Lung's father) |
| Male cousin (young son of his uncle) |
| Oldest girl cousin |
| Parents (of O-lan) |
| First son |
| Uncle's wife |
| Elder son |
| Younger son |
| First daughter |
| Second daughter (killed upon birth) |
| Two younger children, twins |
| Daughter-in-law |
| Daughter-in-law's mother |

| |
|------------------------|
| Second daughter-in-law |
| First grandson |

Tabla 3 Personajes nombrados por su relación de parentesco

| Profesión o categoría social | |
|-------------------------------|------------------------------|
| Neighboring farmers | Old teacher |
| Water carriers | Ricksha puller |
| Melon vendors | Young teacher |
| Vendor (of peaches) | Soldiers |
| Farmers (in the city) | Keeper of the hot water shop |
| Barbers | Farmer ploughing land |
| Joking barber | Shopkeeper |
| Butcher | Wang Lung's workmen |
| Candlemaker | (haughty) dealers |
| Waiting boy | (paltry) clerk |
| Beggar | Old teacher |
| Keeper of the gate/gateman | Chair men (carrying Lotus) |
| Master/Old Lord | Doctor |
| (Old) Mistress | Carpenter |
| Slave | Servant (of daughter-in-law) |
| (young) Lords | Cooks |
| Sugar dealer | Geomancer |
| Old Lord's agent | Abbot |
| Town men who want to buy land | |
| Beggars before the | |

| | |
|------------------------------------|-----------------------|
| House of Hwang | Clerk at tobacco shop |
| Men on the firewagon | Priest |
| Men working at the public kitchens | goddess |

Tabla 4 Personajes nombrados por su profesión o la categoría social a la que pertenecen

| |
|------------------------|
| Otros |
| God and his lady |
| Malignant spirits |
| Heaven (Old Man in...) |

Tabla 5 Otros personajes que se nombran en la novela

Como podemos comprobar, la cantidad de nombres propios en chino en esta novela es significativamente menor a la de los nombres comunes que se refieren al parentesco. Esto quiere decir que conocemos muy pocos nombres propios de los personajes de la novela. Vamos a proceder comentando, tabla por tabla, los aspectos más relevantes.

Tabla 1: Nombres propios que aparecen en chino

La novela cuenta con dos personajes principales, Wang Lung y O-lan, y alrededor de quince personajes secundarios. Sin embargo, solo conocemos los nombres de los dos protagonistas, Wang Lung y O-lan, el apellido de la Casa donde trabajaba O-lan de esclava, el mercader Liu, con el que las familias se verán unidas por el matrimonio de dos de sus hijos, y Yang, una prostituta que aparece una vez en la novela. Los dos hijos mayores recibirán un nombre por parte de su maestro en la escuela que no será el que sus padres les ha dado, sino el que este maestro considere oportuno. En este caso, el mayor recibe el nombre de Nung En y el segundo Nung Wen.

And from that time on the boys were no longer called Elder and Younger, but they were given school names by the old teacher, and this old man, after inquiring into the occupation of their father, erected two names for the

sons; for the elder, Nung En, and for the second Nung Wen, and the first word of each name signified one whose wealth is from the earth. (Buck, 1997:164)

Informándose acerca de la profesión de su padre, el maestro les asignó un nombre a cada uno, siendo el nombre que ambos compartían “Nung”, aquel cuya riqueza proviene de la tierra. Aquí podemos ver la autoridad que ejercía un maestro (aunque sea de un pueblo pequeño), que podía incluso poner nombre a sus alumnos.

Tabla 2: Apodos en inglés de los personajes

Resulta llamativo cuanto menos que los únicos nombres que aparecen expresados en inglés en la novela son los de las prostitutas (aunque no todas, se nombra a una prostituta mayor con un nombre chino, Yang, que atiende en un cuchitril, a diferencia de las otras que atienden en la casa de té) y las esclavas. Las prostitutas que aparecen son Lotus, Black Jade, Pomegranate Flower y las esclavas Peach Blossom, Cuckoo y Pear Blossom. Como vemos, no se trata de nombres en inglés, sino más bien de sustantivos que hacen referencia a la belleza de las mujeres que portan esos nombres, una especie de sobrenombres que dicen algo de ellas. Además, vemos que muchos de estos sustantivos pertenecen claramente a la cultura oriental, puesto que hacen referencia a plantas o minerales comunes y muy apreciados en oriente, como es el caso de la flor de loto o del jade. La intención de Buck al presentar estos nombres en inglés es la de sumergir una vez más al lector en la cultura china con las alusiones a estos elementos de belleza oriental, a la vez que permitirle imaginarse su aspecto físico a partir del sobrenombre elegido. En cuanto a los hablantes chinos, el uso de este tipo de nombres puede servir como un indexador social, en el sentido de que probablemente se trate de nombres que solían recibir las prostitutas y, por ello, será capaz de asociarlos fácilmente a este tipo de personas.

Tabla 3: Personajes nombrados por su relación de parentesco

La autora se referirá a todos los demás por su relación de parentesco con Wang Lung. De este modo, la novela está llena de referencias a los personajes como, por ejemplo, el padre de Wang Lung, el tío de Wang Lung o hermano de su padre, la mujer de su tío, el hijo de su tío, su hijo mayor, su segundo hijo, su hija, etc. Al referirse al tío de Wang Lung como “younger brother of Wang Lung’s father”, Buck está haciendo una traducción literal del término en chino, puesto que la lengua china diferencia entre los hermanos, según sean mayores o menores y entre los familiares que pertenecen a la familia del padre y los que pertenecen a la familia de la madre. Dicho de otro modo, la lengua china dispone de términos completamente distintos para poder distinguir entre las edades de los miembros de la familia y si su relación es con la familia paterna o materna. En esta novela, la familia de O-lan no aparece, puesto que ella fue vendida de niña como esclava a la Casa de los Hwang, pero sí que se explica que el tío es el hermano menor del padre de Wang Lung, con lo cual el tío debe tener respeto por su hermano mayor.

Hemos de destacar que ni siquiera en las conversaciones que se producen entre el marido y la mujer se usarán los nombres propios, que los lectores conocemos, ni tampoco con sus propios hijos, que se distinguirán por la edad.

“Come, woman, we will go south!” [Wang Lung a O-lan] (Buck, 1997:79)

“...and hid in a dry water jar at a back gate until Elder Brother came.” [el segundo hijo refiriéndose a su hermano] (Buck, 1997:111)

Este uso de los nombres de parentesco en lugar de los nombres de pila responde a lo que se denomina el indexado social o discernimiento, muy característico de la cultura asiática (véase 1.1.3). Comentaremos algo más sobre el uso del indexado social en el siguiente análisis.

Tabla 4: Personajes nombrados por su profesión o la categoría social a la que pertenecen

La autora menciona muchísimos más personajes en la novela que no llegan a intervenir o solo de forma esporádica, pero que sirven para retratar el escenario de la China de principios de siglo, con las numerosas profesiones o roles que ejercían todos estos personajes. Las profesiones que aparecen en la novela son: aguadores, vendedores (de melones, de melocotones, etc.), granjeros, barberos, carniceros, candeleros, camareros, porteros, representantes, cocineros, maestros, conductores de calesas, soldados, dependientes de tienda, compradores, oficinistas, médicos, cargadores de sillas matrimoniales, carpinteros, sirvientas, geomantes, abades, sacerdotes y diosas. Otros personajes son mendigos, esclavos, prostitutas, misioneros y revolucionarios. En ocasiones, los profesionales se presentan con descripciones muy detalladas de cómo llevaban a cabo su profesión y con qué herramientas o materiales, de manera que el lector puede visualizarlas perfectamente aunque le sean actividades totalmente ajenas.

“Then he submitted himself to the barber’s soaping and rubbing and shaving, and being after all a generous fellow enough, the barber gave him without extra charge a series of skilful poundings upon his shoulders and back to loosen his muscles.” (Buck, 1997:10)

“He went to the market, then, and bought two pounds of pork and watched the butcher as he wrapped it in a dried lotus leaf, and then, hesitating, he bought also six ounces of beef.” (Buck, 1997:11)

“Together they cut the sheaves all day, bending and cutting with short-handled scythes.” (Buck, 1997:35)

“Then with the eggs in his basket he went to the sweet shop, and there he bought a pound and a little more of red sugar and saw it wrapped carefully into its brown paper, and under the straw string which held it the sugar dealer slipped a strip of red paper, smiling as he did so.” (Buck, 1997:39)

Aquí vemos cómo era práctica habitual que los barberos propinaran masajes a sus clientes, el uso de las hojas de loto para envolver la carne, el tipo de herramientas que usaban los agricultores en el campo, o las costumbres que se asocian al nacimiento de un hijo varón, como el de teñir los huevos de rojo para ofrecerlos a los vecinos.

Aparte de lo comentado al respecto de la temática rural de la obra *The Good Earth* (véase 1.1.4), Williams (2010:49), citando a Chen Pingyuan, afirma que durante principios del siglo XX surge un nuevo tipo de personaje en las novelas chinas debido a las revueltas sociales y los cambios introducidos por la modernidad: el personaje del viajero que da la espalda a la tierra y el hogar (“*bei jing li xiang de lüxingzhe*”, Chen en Williams, 2010:49). Propone como ejemplo otros personajes de novelas chinas escritas entre 1920 y 1930: el protagonista del cuento corto “Firewood” or *Chai*, escrito por Wu Xiang, escritor de Anhui (provincia donde también se sitúa la novela *The Good Earth*), Xiangzi en la novela *Camel Xiangzi* or *Luotuo Xiangzi* escrita por Lao She, donde Xiangzi fue capturado por una unidad de señores de la guerra, y Want en el cuento corto *The Youthful Drifter* de Jiang Guangci, que murió ejerciendo de soldado. Podemos apreciar muchos aspectos comunes entre las descripciones que hace Williams acerca de estos personajes y el personaje de Wang Lung en la novela de Buck. En primer lugar, el propio Wang Lung, estando en la ciudad del sur, estuvo a punto de ser capturado por estos grupos soldados que aparecen en las dos últimas obras literarias que cita Williams. Por otro lado, este autor también destaca la falta de planificación por parte de estos personajes a la hora de emprender el viaje, y mucho menos de planes de contingencia en caso de emergencia, cosa que también sucede en el caso de Wang Lung, poniendo en riesgo a toda la familia pero abocados a huir de su hogar por el hambre y la falta de humanidad ante una situación tan grave de emergencia humanitaria. En tercer lugar, los personajes de estos relatos se consideran sujetos a la voluntad de fuerzas mayores que van más allá de su entendimiento. Nuestro protagonista se queja en diversas ocasiones del “Old Man in Heaven”:

“Oh, you are too wicked, you Old Man in Heaven!” (Buck, 1997:76)

“We will go south! There are everywhere in this great land people who starve. Heaven, however wicked, will not at once wipe out the sons of Han.” (Buck, 1997:79)

Temeroso de los espíritus malignos, Wang lung corrige a su mujer cuando esta presume de su hijo por miedo a que los espíritus malignos los estuvieran oyendo y les castigaran por su arrogancia.

“As for our son, there was not even a child among the concubines of the Old Master himself to compare with him in beauty and in dress.” [O-lan a Wang Lung] (Buck, 1997:50)

“What a pity our child is a female whom no one could want and covered with smallpox as well! Let us pray it may die.” [Wang Lung alzando la voz] (Buck, 1997:51)

Los antecesores de la familia Wang habían construido un pequeño templo de tierra y sus figuras, dos dioses, cuyas ropas cambiaban cada cierto tiempo y que recibían el culto también de otros vecinos quemando varas de incienso ante ellos que compraban en la tienda del candelero.

Buck explica lo siguiente:

“He watched the sticks well lit and then went homeward, comforted. These small, protective figures, sitting staidly under their small roof—what a power they had!” (Buck, 1997:40)

Tanto el tío de Wang Lung como su mujer justifican su pobreza ante su sobrino en los siguientes términos:

“His destiny is evil and through no fault of his own. Heaven wills it. Where others can produce good grain, for him the seed dies in the ground and nothing but weeds spring up, and this though he break his back!” [Mujer del tío de Wang Lung] (Buck, 1997:60)

“I am a man of evil destiny. This year out of twenty seed beans, one came up, and in such a poor growth as that there is no use in putting the hoe down.” [Tío de Wang Lung] (Buck, 1997:61)

En último lugar, Williams señala los bajos niveles de escolarización entre estos personajes, llegando a ser prácticamente inexistentes, y cuyas expectativas no iban más allá de tirar de una calesa oriental o *rickshaw*, como en el caso de Xiangzi. Este es justamente el caso de Wang Lung, analfabeto y cuyo trabajo principal en la ciudad es el de conductor de calesas.

“Is it the dragon character Lung or the deaf character Lung, or what?” (1997:161)

Buck explica que la persona que realiza la pregunta sabe perfectamente cuál carácter es el que tiene que escribir, pero hace la pregunta para dejar en evidencia a Wang Lung, pues está prácticamente seguro de que es analfabeto. En chino, podemos distinguir entre varios tipos de caracteres dependiendo de su formación: pictogramas, ideogramas, compuestos semánticos, compuestos de sonido y sentido, caracteres formados por interpretación sucesiva y préstamos fonéticos (Ramírez Bellerín, 2004:67-68). En este caso, el carácter refiriéndose a dragón sería 龙, mientras que el de sordo sería 聋. El segundo carácter está compuesto de dos partes: una superior que es igual a la de “dragón”, y otra inferior donde aparece el carácter, 耳, que significa oreja. Por lo tanto, la parte superior de este carácter indica la pronunciación del mismo (“lóng”) y, junto con el segundo carácter, ya entendemos que está relacionado con el oído. Este sería un ejemplo de compuesto semántico de sonido y sentido. Usando la misma pronunciación de “long” (y la misma entonación), podemos encontrar algunas definiciones más (笼, cesta, 隆, bulto o protuberancia, etc.). En el caso de cesta, se trata de otro compuesto de sonido y sentido donde se utiliza una vez más el carácter de dragón para indicar la pronunciación, esta vez en la parte inferior, y se ha añadido en la parte superior el radical de planta (艹). Creemos que este ejemplo sirve para entender la complejidad que entrañan los caracteres chinos y explica el analfabetismo tan extendido en la China de principios del siglo XX.

Tabla 5: Otros personajes que se nombran en la novela

En esta tabla se han incluido aquellos personajes pertenecientes a las creencias populares, que hemos mencionado también en el apartado anterior, pues suelen estar muy presentes en la vida de las personas humildes: los espíritus malignos, el cielo, o el viejo hombre del cielo, etc.

Por tanto, los personajes que aparecen en la novela son, fundamentalmente miembros de la familia de Wang Lung, algunos miembros de la Gran Casa de los Hwang, prostitutas y esclavas, y se nombran personas de diversas profesiones que aportan una visión pintoresca de la época y el entorno en que se sitúa el relato, además de mencionar a personajes que pertenecen al más allá y que forman parte de la cultura popular.

3.2.1.2 Referenciación

A continuación vamos a valorar el peso que tienen las diferentes maneras de referirse a los personajes contabilizando la cantidad de veces que se utiliza un tipo de referente concreto, de entre las siguientes categorías: “parentesco”, “otros referentes léxicos en inglés”, “nombres propios en chino” y “apodos de prostitutas en inglés”. Para ello, nos hemos basado en las intervenciones realizadas por los siguientes personajes, recogidos en la Tabla 6, que son los que han intervenido en más de una ocasión en la novela:

| Personajes | Tipología de personaje | Capítulos en que intervienen ¹² |
|---|------------------------|--|
| Wang Lung | Protagonista | Todos |
| Tío de Wang Lung | Familia | 1-10 y 20-34 |
| Padre de Wang Lung | Familia | 1-30 |
| Portero de la Casa de Hwang | Gran Casa de Hwang | 1-10 |
| Old Mistress (Señora de la Casa de Hwang) | Gran Casa de Hwang | 1-5 |
| O-lan | Familia | 1-30 |
| La mujer del tío de Wang Lung | Familia | 5-10 y 20-34 |
| Segundo hijo | Familia | 10-34 |

¹² Los diálogos están recogidos en el anexo I en capítulos agrupados de cinco en cinco.

| | | |
|--------------------------------------|--|-------|
| Hijo mayor | Familia | 10-34 |
| Ching | Vecino/trabajador de Wang Lung | 15-30 |
| Old Lord (Señor de la Casa de Hwang) | Gran Casa de Hwang | 15-20 |
| Cuckoo | Gran Casa de Hwang/esclava en la casa de Wang Lung | 15-34 |
| Lotus | Prostituta/Familia | 15-34 |
| Primo de Wang Lung | Familia | 20-34 |
| Mujer del hijo mayor | Familia | 25-34 |
| Tercer hijo | Familia | 30-34 |
| Nietos de Wang Lung | Familia | 30-34 |
| Mujer del segundo hijo | Familia | 30-34 |
| Pear Blossom | Esclava/Familia | 30-34 |

Tabla 6 Personajes que intervienen más de una vez en la novela

Mediante la Tabla 6 podemos observar el peso que tienen los miembros de la familia en el relato, que, al igual que en la vida real van evolucionando, de modo que algunos vienen y van por conveniencia (como es el caso del tío y la mujer del tío de Wang Lung, que están presentes en épocas de bonanza, de ahí su ausencia entre los capítulos 10 y 20), otros van perdiendo peso por la edad, como el padre de Wang Lung, de modo que sus intervenciones disminuyen a medida que envejecen, hasta que fallecen (el padre de Wang Lung y O-lan), otros van ganando peso con la edad, como vemos en el caso de los dos hermanos, cuyas intervenciones ganan mayor peso a partir del capítulo 25, ya adultos, y otros personajes se incorporan al final del relato, a partir del capítulo 30, dando la sensación de que la vida sigue, en concordancia con la filosofía y la estética oriental.

Entre los personajes de la Gran Casa de Hwang, el Señor de la Casa no aparece hasta el capítulo 15, ensombrecido además por la figura de la esclava Cuckoo, siendo la protagonista hasta el momento de su fallecimiento la Señora de la Casa. De este modo, Buck muestra el papel predominante que tenían las mujeres, aún en una sociedad gobernada en apariencia por los hombres. Asimismo, la Tabla 6 muestra un cambio con respecto a los capítulos 1-15 y a partir del 15, cuando comienzan a incorporarse otro tipo nuevo de personajes, o personajes cuyos roles cambian en la novela: estamos hablando de la incorporación de Ching como trabajador de Wang Lung (que antes era meramente un amigo y vecino), y la aparición de otro tipo de personajes, las esclavas y las prostitutas (Cuckoo y Lotus).

Para este análisis hemos contado, por tanto, con las intervenciones de diecinueve personajes, cada uno hablando desde su perspectiva concreta acerca de los demás. La muestra con las intervenciones concretas está incluida, por personaje, en el anexo de este trabajo. Los resultados obtenidos podemos apreciarlos en la Tabla 6, que incluye no solo los referentes de las Tablas 1 a la 5, sino también otros que han surgido al ampliar los puntos de mira de los personajes (sobre todo en las relaciones de parentesco y los referentes léxicos), seguidos del número de ocurrencias en la muestra analizada. Por otra parte, no hemos recogido a los entes espirituales (el señor del cielo, los espíritus malignos, etc.).

| Parentesco | Otros referentes léxicos en inglés | Nombres propios en chino | Apodos de prostitutas en inglés |
|--|--|--------------------------|---------------------------------|
| Uncle (younger brother of Wang Lung's father) 20 | Old One (O-lan about father-in-law and Mistress] 7 | Wang Lung 11 | Peach Blossom 0 |
| Male cousin (young son of his uncle) 11 | (poor/little) fool (first daughter, O-lan was also called this way by uncle's wife) 17 | O-lan 2 | Cuckoo 8 |
| Mother 22 | person in my house 1 | Hwang 5 | Lotus 5 |
| father 48 | slave (referring to girls) 5 | Ching 5 | Black Jade 1 |

| | | | | | | | |
|--------------------------|-----|----------------------|----|------------------|---|--------------------|---|
| Grandfather | 9 | old father | 5 | Nung En | 0 | Pomegranate Flower | 2 |
| Oldest girl cousin | 1 | great house | 20 | Nung Wen | 0 | Pear Blossom | 3 |
| Parents | 3 | the farmer | 5 | Yang (the whore) | 1 | | |
| Son | 130 | my flower | 2 | Liu | 4 | | |
| Wife | 34 | Old Mistress | 11 | | | | |
| father's brother | 3 | Ancient One | 2 | | | | |
| grandson | 9 | Old Lord | 16 | | | | |
| daughter | 16 | child (Pear Blossom) | 8 | | | | |
| grand-children | 2 | old head | 4 | | | | |
| children | 55 | woman of mine | 3 | | | | |
| Daughter-in-law | 3 | harlot | 4 | | | | |
| Daughter-in-law's mother | 0 | woman | 20 | | | | |
| husband | 3 | maid | 19 | | | | |
| father's nephew | 1 | | | | | | |
| Great-grandfather | 1 | | | | | | |
| great grandson | 1 | | | | | | |
| husband's father | 1 | | | | | | |
| father's brother | 3 | | | | | | |
| mother's mother | 1 | | | | | | |
| elder brother | 9 | | | | | | |
| brother | 11 | | | | | | |
| son's sons | 1 | | | | | | |
| son of my brother | 1 | | | | | | |
| son of your uncle | 1 | | | | | | |
| son of my cousin | 1 | | | | | | |
| sons' wives | 1 | | | | | | |
| brother of my father | 1 | | | | | | |
| second brother | 1 | | | | | | |
| youngest brother | 2 | | | | | | |

Tabla 7 Referentes utilizados en la novela por los personajes de la Tabla 6

En comparación con las Tablas 1 a la 5, podemos apreciar en líneas generales que, como adelantábamos, se aprecia un mayor número de nombres referidos al parentesco y que hay nombres propios y apodos que no se utilizan nunca, como en el caso del nombre de la prostituta Peach Blossom (solo se nombra, pero no se dirigen en ningún momento a ella por su nombre) y de los nombres de los hermanos Nung En y Nung Wen. En este caso, vemos claramente cómo prevalece la referencia a su condición de hijos o hermanos seguido del orden (hijo mayor o

segundo hijo, hermano mayor o segundo hermano). Vemos también que el nombre de O-lan se menciona únicamente en dos ocasiones y el de Wang Lung en once ocasiones, lo cual resulta un número muy bajo para tratarse de los dos protagonistas de la novela. Si centramos nuestra atención en los referentes de parentesco, podemos ver que los nombres más repetidos son los de “son” (130), “children” (55), “father” (48), “wife” (34) y “mother” (24), seguido de “daughter” (16). Se puede apreciar a la luz de estos resultados la importancia del hijo varón con respecto a la hija en la cultura oriental, la importancia de la descendencia en general, de los hijos, y del rol prioritario del padre con respecto a la madre. Además, si contabilizamos el total de veces que se mencionan a familiares hombres con respecto al total de veces que se mencionan a familiares mujeres, vemos que el ratio es de 189 veces frente a 56, lo cual corrobora una vez más el peso de los hombres con respecto a las mujeres en las familias de la época.

Entre los referentes léxicos podemos diferenciar entre los que Wang Lung utilizaba para referirse a su primera mujer, O-lan, a su segunda, Lotus, y a su tercera, Pear Blossom. Para O-lan, este utilizaba “woman of mine” (3). Se dirigía a Lotus, que primero fue su amante, como “my flower” (2), mientras que a Pear Blossom, su amor en la madurez, se refería como “child” (8). Vemos, por tanto, un extendido uso de apodos entre los miembros de la familia. Por ejemplo, O-lan se suele referir al padre de Wang Lung como “Old man”, y Wang Lung, además de decirle “Old man” en ocasiones se permite hablar de él como “Old head”. Para hablar de las hijas, se refieren a ellas como “slaves” (5), como vemos en los siguientes ejemplos:

“It is only a slave this time – not worth mentioning.” [O-lan sobre su primera hija] (Buck, 1997:65)

“Is the little slave already dead?” [Wang Lung a O-lan] (Buck, 1997:92)

Hablando de su hija mayor, cuando Wang Lung estaba valorando la posibilidad de venderla a una gran familia, se refiere a ella como “maid”:

“This child of ours is a pretty little maid, even now.” [Wang Lung a O-lan] (Buck, 1997:133)

Esta primera hija no se desarrolla con normalidad, posiblemente por la terrible hambruna que sufrió en sus primeros años de vida, y no aprende a hablar. De ahí que se refieran a ella normalmente como “poor fool”:

“Oh, little fool—oh, poor little fool.” [Wang Lung] (Buck, 1997:133)

Este silencioso personaje, que no habla pero a la que la autora presta mucha atención, se ha ganado el afecto de su padre a pesar de ser a fin de cuentas una carga para la familia y del enorme rechazo manifestado por parte de algunos de sus futuros miembros (por ejemplo, la segunda mujer de Wang Lung y la nuera de su primer hijo). Este personaje es posiblemente un guiño a la propia hija de la autora, que tenía fenilcetonuria.

3.2.1.3 Implicaciones sociales de la referenciación

Para finalizar, hemos volcado los resultados de la Tabla 3 en un diagrama para poder distinguir con mayor claridad el uso de cada una de las formas de denominación de los personajes, el Diagrama 1 que presentamos a continuación:

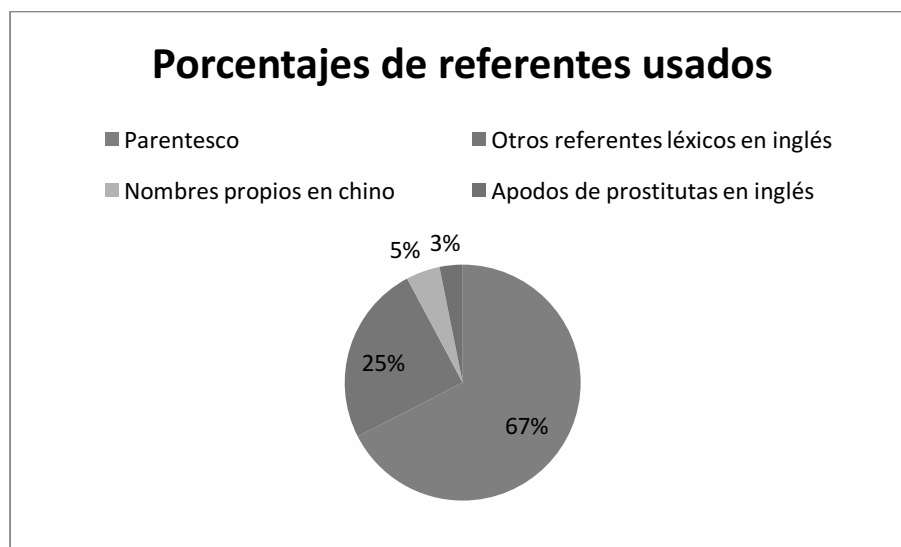


Diagrama 1 Porcentajes de referentes usados según la tipología

Este diagrama muestra que el uso de nombres relativos al parentesco se utiliza un 73% de las ocasiones en la novela, frente al uso de los nombres propios y apodos que, juntos, constituyen un mero 8%. Los referentes léxicos ocupan el segundo lugar con un 19%. Por ello, podemos afirmar que el indexado social ha reemplazado el uso de los nombres propios de la mayoría de los personajes, tanto mediante el uso de los sustantivos referidos al parentesco, como mediante el uso de referentes léxicos que, en ocasiones, pueden llegar a conformar apodos o sobrenombres.

3.2.2 Interacciones de los personajes

3.2.2.1 Rasgos distintivos en la forma de hablar de los personajes

Como hemos visto hasta este momento, la novela está plagada de intervenciones de los distintos personajes que la protagonizan. Vamos a comentar ahora si es posible distinguir a estos personajes por su forma de hablar, pues Buck considera este uno de los elementos centrales de la novela clásica china, a la que trata de imitar.

Signos de puntuación

A la hora de transcribir los diálogos de los personajes, podemos afirmar que la autora ha imitado el sistema de puntuación chino de modo que en ningún momento se utilizan los puntos suspensivos, sino que en su lugar dos guiones seguidos (o rayas) señalan las frases inacabadas, y asimismo el uso de la coma aparece a menudo sustituido por este signo de puntuación, de uso mucho más común en chino que en las lenguas occidentales. Swan (2005:463-464) señala el uso de los guiones en el lenguaje informal como sustituto para los dos puntos, punto y coma o los paréntesis, pero no para las comas o los puntos suspensivos. En cambio, Ramírez Bellerín (2004:191) señala con respecto al uso de este signo de puntuación en mandarín que “ocupa el espacio de dos caracteres y se emplea delante del término correspondiente con sentido explicativo, progresivo o adversativo.” Los usos que comenta Ramírez Bellerín coinciden, pues, con los característicos de la coma y de los puntos suspensivos. Por lo tanto, vemos que Buck está usando un signo de puntuación del mandarín para transcribir los diálogos entre los personajes chinos. Esta característica no se traslada al resto de la novela, sino que está restringida a los diálogos y, por tanto, constituye un uso consciente por parte de la autora que introduce un elemento cultural más.

Ejemplos:

“Yes—yes—of course,” he cackled, “a grandfather—a grandfather—“ (1997:37)

“It is poor stuff – it is badly prepared.” (1997:23)

La opción preferida en lengua inglesa sería sustituir los guiones entre “yes” y “a grandfather” por comas, y tras el último “a grandfather” acabar la intervención utilizando puntos

suspensivos. En el segundo ejemplo, se utilizaría una coma en lugar de los dos guiones. Este uso extensivo de los guiones aparece de forma constante en los diálogos en la novela.

Idiolecto

Con respecto al habla de los personajes, Liao (1997:42) señala que no es posible apreciar un habla particular en inglés de sus personajes chinos, pues este siempre es gramaticalmente correcto y carece del uso de contracciones común en el habla inglesa. No obstante, no estamos de acuerdo del todo con esta afirmación dado que, precisamente el no usar estas contracciones está marcando un uso particular del habla que, evidentemente, no existe en la realidad (los personajes no hablan inglés, sino mandarín) y la autora está creando un estilo de habla diferenciado o idiolecto (véase 2.8.3) que resulte extranjerizante al lector, pero sin recurrir a imitaciones de acentos, ni escogiendo variedades ya existentes en inglés y aplicándolas a sus personajes. En términos de Steiner, también se puede hablar de una “tercera lengua”, producto de la traducción o autotraducción que acerca a ambas lenguas en conflicto (véase 2.5). Por otro lado, si bien la comunicación de estos personajes es gramaticalmente correcta, hay expresiones que son comprensibles pero no se corresponden con las opciones comunicativas más comunes para un hablante nativo. Es posible que Buck esté haciendo una especie de “calco” gramatical a partir del mandarín hablado a principios del siglo XX para crear el idiolecto de sus personajes chinos.

Expresiones extranjerizantes

A continuación exponemos algunos ejemplos extraídos de los diálogos en el que se usan construcciones gramaticales o expresiones que no son comunes en inglés, y menos en el inglés oral.

“I am come—I am come—“ (1997:13)

“Stoop yet more,” he said to Wang Lung. “They are come again.” (1997:128)

Este uso del verbo “to be” conjugado en presente simple y seguido por infinitivo (sin “to”), en ambos casos presentados además con el verbo “come”, no es una construcción que aparezca recogida en los libros de gramática inglesa, ni responde a un uso común en la lengua oral.

“We are not yet one. It is not meet that other men see her until the marriage is consummated.” (1997:23)

Tanto la expresión “to be one”, que resulta muy poética para un diálogo entre familia y amigos, y la construcción “it is not meet that” parecen muy formales para un lenguaje hablado.

“Are there to be tea leaves in it?” (1997:25)

Esta construcción es gramaticalmente correcta, pero el uso impersonal resulta muy formal. En este caso, al ser O-lan quien se dirige a su marido apenas tras entrar a vivir en su casa, se puede entender esta formalidad en el contexto de la cultura oriental de principios del siglo XX.

“I am with child.” (1997:30)

Una vez más, vemos una expresión muy formal y fría, teniendo en cuenta lo que está anunciando O-lan a su marido.

“We two men, we have no ability in childbirth....” (1997:33)

“We two men” parece un calco del mandarín, tampoco parece una expresión típica del inglés oral.

Expresiones que evitan contracciones:

“Why do you not speak?” (1997:29)

“Is there none in the great house, no old slave with whom you were friends, who could come?” (1997:32-33)

En ambos ejemplos, vemos cómo se evita el uso de las contracciones resultando en un lenguaje muy formal a pesar de su oralidad. En su lugar, lo normal sería utilizar “Why don’t you speak?” o “Isn’t there anyone...?”

Uso de un léxico particular

“... that I may cut the child’s life from mine.” (1997:36)

En lugar de referirse al cordón umbilical, de nuevo se recurre a una expresión poética, en este caso una metonimia, en el lenguaje oral.

“By this time tomorrow I may be grandfather to a man child!” (1997:36)

Lo habitual en este caso sería utilizar “boy”. Probablemente está calcando la expresión del mandarín.

“Up, my sons, and help the grandfather up. We will go on the firewagon and sit while we walk south.” (1997:92)

En lugar de usar la palabra “train”, Buck opta por utilizar el calco de la palabra en mandarín, 火车 (*huoche*), cuyos caracteres significan por separado “fuego” y “vehículo” o “máquina”.

Repeticiones

“As for the other jewels, he pondered this way and that, and at last he decided...” (1997:147)

La locución adverbial “this way and that” no es común en inglés, la autora podría estar calcando una expresión china en inglés en que se repite el verbo para enfatizar la duración de la acción que expresa este, en este caso, señalar que el protagonista le ha estado dando vueltas a un asunto (*xiang yi xiang*).

“I saw robbers in a bad year once rush into the gate of the great house and the slaves and the concubines and even the Old Mistress herself ran hither and thither and each had a treasure that she thrust into some secret place already planned.” (1997:145)

Aquí tenemos otro ejemplo de expresión repetitiva en “hither and thither” que, de acuerdo con The Oxford English Dictionary (1989) significa: “To his place and that, in this direction and in that (alternatively); to and fro; in various directions.” Aquí la autora parece estar imitando una construcción gramatical del mandarín, que es el complemento de dirección. Esta construcción gramatical consiste en utilizar un verbo de movimiento (por ejemplo, entrar, salir, subir, bajar, etc.) modificado por otro que indique la dirección en la que se produce ese movimiento con respecto a la persona que habla. Este último solo puede ser ir (*qu*) o venir (*lai*). Puede que la autora esté utilizando esa expresión inglesa para imitar la expresión china anafórica y visual que podría ser en este caso “*guo lai, guo qu*” (iban de un lado para el otro) (Li, 2008:302-317).

Símiles culturales

“... a boy and a girl as alike as two grains of rice.” (1997:158)

Hablando de los mellizos recién nacidos, se utiliza este símil que en lugar del conocido por los hablantes ingleses (“two peas in a pot”), contribuyendo una vez más al efecto extranjerizante.

“... forgetting how only two summers’ moons before he had not known she lived.” (1997:191)

Utiliza la medida temporal oriental (en lunas), en lugar de la occidental, creando una vez más un efecto poético que, además, transmite contenido cultural.

“Wang Lung looked east and west.” (1997:202)

Buck vuelve a recurrir a las costumbres orientales para referirse en este caso a un gesto. Wang Lung no mira hacia la derecha y la izquierda, pues él es chino, él mira al este y al oeste.

“An egg with a double yolk this time!” (1997:158)

Este es otro ejemplo del lenguaje poético que utilizan los personajes, si bien esta vez no está marcado culturalmente. El padre de Wang Lung anuncia así la llegada de mellizos a la familia.

De este modo, a través del idiolecto que crea para sus personajes logra que converjan los dos mundos presentes en su mente: sus dos culturas y sus dos lenguas. Los diálogos que elabora Buck en su novela constituyen un lugar de encuentro entre dos mundos que posibilitan la comunicación entre el mundo oriental y el occidental, acompañados de los comentarios procedentes de la voz omnisciente de la autora.

3.2.2.2 Rasgos particulares de algunos de los personajes de la novela

A continuación, analizaremos el habla particular de varios personajes principales, pero antes de esto es necesario afirmar que en general, el hecho de que el indexado social esté tan instaurado en la cultura china y que la comunicación esté tan regulada por las relaciones de *lian* y *mianzi* ya contribuye a que sea posible identificar a los personajes con mayor facilidad. El discurso varía de manera considerable según la condición social o las relaciones de parentesco y el sexo de los interlocutores, como hemos comprobado en el apartado anterior.

En primer lugar, hemos apreciado que el protagonista, Wang Lung, se comunica mucho usando un tono de voz muy elevado por los signos de exclamación que utiliza Buck cada vez que interviene. Su tono de voz se ve moderado cuando se comunica con gente de mayor estatus social o con los mayores de su familia (su padre o su tío), pero es frecuente que se comunique gritando

con su mujer y sus hijos. Cuando enriquece y empieza a frecuentar la casa del té, Lotus le enseña cómo debe hablarle a ella, su amante: le pide que suavice el tono y que le dirija palabras más cariñosas, de modo que a partir de ese momento también se puede apreciar claramente cuándo habla con su mujer y cuándo con su amante.

“Now, Lotus, my flower, and do not waste your sweetness on an old fat hag like that one. I need it for my own heart, and she is a deceitful and untrustworthy creature, and I do not like it that she is near you from dawn to sunset.” (Buck, 1997:205-206)

“Let it be only as you wish and forever.” (Buck, 1997:206)

Hablando con Lotus, usa el sobrenombre de “my flower” y le pide algo dándole explicaciones (“I need it for my own heart”). Cuando ve que no consigue convencerla, y después de que ella se enfadara y no le dejara acercarse a ella, Wang Lung le asegura de forma cariñosa “Let it be only as you wish and forever.”

O-lan es un personaje muy silencioso, sus intervenciones son muy limitadas, pero cuando habla, lo hace de manera muy meditada, lenta y calmada. Gao (1993:191-192), en su estudio acerca de los personajes femeninos en diversas novelas de Buck, describe este personaje de la siguiente manera: “Above all, the reader is constantly struck by O-lan’s silentness.” Esta forma de ser es adquirida, es la virtud que se espera de un personaje como ella, cuyo silencio no se limita a las tareas de la casa y el trabajo, sino que caracteriza todo lo que hace, llegando incluso a concebir sus hijos en silencio.

Efectivamente, Gao (1993:191) afirma que O-lan es un personaje muy individualizado, a la vez que representa a la mujer campesina china de la época:

Like all other women, she is made aware of where her place is both in society and at home. She has also learned the principles of the Three Obediences and Four Virtues that society requires from a woman.

A ojos de Wang Lung, su comportamiento es intachable, hasta tal punto que incluso otros miembros de la familia como, por ejemplo, el tío de Wang Lung la elogian. En la primera etapa de la novela, O-lan es la mujer ideal, entregada completamente a su trabajo (tanto en la casa como en el campo) y a su familia.

El padre de Wang Lung es otro personaje que tampoco cuenta con muchas intervenciones y que, a medida que avanza la novela, va “desapareciendo en vida”, apareciendo solo en contadas ocasiones. Ahora bien, cuando interviene, Buck suele utilizar el verbo introductor “cackled”, de manera que podemos reconocer al personaje por esa manera de hablar, entre carcajadas.

Tanto el tío de Wang Lung como su mujer se expresan de forma muy teatral, a base de lamentos y de gritos, como vemos en el siguiente ejemplo de la mujer del tío de Wang Lung:

“She fell into loud, easy tears, and began to work herself up into a fury. She snatched at her knot of hair on the back of her head and tore down the loose hairs about her face and she began to scream freely...” (Buck, 1997:60)

Vemos aquí cómo este personaje se prepara para su actuación, soltándose el pelo después de echarse a llorar y luego disponerse a pegar gritos. En otras ocasiones, Buck modula su forma de expresión usando adverbios y verbos introductores que apoyen este dramatismo, como por ejemplo “continued... mournfully”, “replied shrilly”, “cried”, “screamed... in a high cracked voice of fury” (Buck, 1997:62-63).

A Lotus la identifican los gestos que hace mientras habla, poniéndole ojitos a Wang Lung o haciendo pucheros para conseguir de ese modo lo que quiere:

Lotus was fretful and she answered peevishly, pouting her lips and hanging her head away from him... (Buck, 1997:206)

Se vale de su coqueteo para hacer lo que quiere, pero esto será temporal, con el paso del tiempo no lo conseguirá.

Se puede observar, por lo tanto, que los personajes que más intervienen en la historia están individualizados por su forma de hablar, tal y como suele suceder en las novelas clásicas chinas. Ahora bien, también hemos observado que las características culturales chinas contribuyen a que esta individualización o reconocimiento por parte de los lectores sea más sencillo.

3.2.2.3 Selección de diálogos que ilustran la interacción social en un contexto socio-cultural chino

En los siguientes ejemplos tomados de la novela, vamos a ver cómo se producen distintas situaciones en que está en juego bien el *lian* o el *mianzi* de uno de los interlocutores y a qué fórmulas recurren los personajes para defenderlo (véase 1.1.3).

Interacción entre miembros de distinta categoría social

El personaje de Wang Lung que, al principio se veía intimidado por los habitantes de la ciudad y por la riqueza de las grandes familias, evoluciona a medida que va avanzando su vida. Ante la Señora de la Casa de Hwang se presentó la primera vez diciendo: “I am only a coarse person, Great and Ancient Lady,” mostrándole de este modo el respeto que estaba estipulado ante personas de tal categoría social. Para este ejemplo es preciso recordar las palabras de Gu que cita Mao (1994:463):

Chinese politeness, according to Gu, is characterized by a tendency to denigrate oneself and respect the other; this tendency can be traced back to the classical Chinese notion of *li*: feudal hierarchy and order (1990:238-239).

Wang Lung se ve obligado a infravalorarse por la tradición China que tiene su origen en la jerarquía feudal para mostrar sus respetos, como fórmula de cortesía, tal y como podemos ver

en el ejemplo anterior. Antes de pasar la gran hambruna, y tras haber tenido buenas cosechas, Wang Lung se ve con mucho dinero ahorrado, quizás demasiado para guardarlo escondido en un agujero de la pared de su casa. Pensando en qué hacer, se le ocurre la idea de comprar tierras a esta misma familia Hwang. Hasta ese momento, Wang Lung siempre se había referido a esa rica familia como la Gran Casa de Hwang (“great House of Hwang”), pero al recapacitar sobre esa idea afirma:

“I will buy it from the great House of Hwang!” (Wang Lung) (Buck, 1997:52)

“No, I will buy Hwang’s land.” (Wang Lung) (Buck, 1997:52)

Al verse de repente en una posición donde puede negociar en condición de igualdad o incluso superioridad (al fin y al cabo él es el que va a realizar la compra), le quita esos adjetivos que denotan la diferencia de clase con respecto a la suya y habla como si lo hiciera de su vecino Ching, tal y como apunta la propia Buck al comentar este episodio. Vemos cómo la denominación pierde su indexación social (“great house”) quedándose como “Hwang”, a secas. En este caso, podemos decir que la familia ha perdido *mianzi*, y Wang Lung, como miembro autorizado de su comunidad, lo está manifestando en alto. Tras la compra de dichas tierras, Wang Lung comienza a destacar entre sus vecinos campesinos y se convierte en una persona relevante en su comunidad, a la cual acudían las personas para solicitar consejo. Una vez regresa de la ciudad, se hace con más terrenos gracias a las joyas que O-lan encontró durante el saqueo y se convierte en una persona rica, contrata una cuadrilla de trabajadores bajo el mando de su amigo Ching y empieza a hacer cosas que hasta ese momento no había considerado propias de una persona de condición humilde: ir a la casa de té y acostarse con prostitutas. Ahora era una persona adinerada y, por lo tanto, se esperaba de él que actuara como tal. Había ganado *mianzi* y debía vivir a la altura de las expectativas de una persona con su condición social. O-lan, la mujer

que hasta ese momento le había sido más que suficiente, de repente ya no le valía: a su parecer, un hombre rico merecía tener una mujer bella a su lado. De este modo, Wang Lung acaba casándose en segundas nupcias con una prostituta de la casa de té, llamada Lotus, y ya en su vejez se casa en terceras nupcias con una esclava de la casa, Pear Blossom.

“And people who had said Wang The Farmer now said Wang The Big Man or Wang The Rich Man.” (1997:309)

Interacción con personajes foráneos

“Look at this—what is this I pull?” (Buck, 1997:108)

En nuestra opinión, no hay mejor intervención que esta para ilustrar el desconocimiento total de los occidentales por parte de un gran número de chinos, sobre todo aquellos que vivían en el campo: “Look at this – what is this I pull?” Esta pregunta la formula Wang Lung cuando está en la ciudad tirando de calesas para ganarse el pan, cuando una mujer occidental (¿quizás la propia Pearl Buck?) se sube a su calesa. Ante la aparición de esa extraña criatura, Wang Lung ni siquiera es capaz de discernir de si se trata de un hombre o de una mujer. Probablemente mientras vivió en China, Buck vivió varias veces este tipo de situaciones, además entendiendo perfectamente lo que sobre ella y los occidentales en general se decía. Otros comentarios a propósito de estos seres desconocidos son los siguientes:

“Know this, idiot, only white foreigners can be taken without argument! Their tempers are like quick lime, but when they say “Come” you may come and trust them, for they are such fools they do not know the proper price of anything, but let the silver run out of their pockets like water.” (Buck, 1997:103)

“You must have begged of a foreigner this day,” (Buck, 1997:111)

Lejos de considerarles generosos, atribuyen sus “elevados” pagos a la ignorancia o desconocimiento de la práctica estándar. Buck deja caer que los habitantes de las ciudades ven a los occidentales como seres distantes que actúan así por desconocimiento, que no entienden cuál

es el valor de las cosas o quizás sean demasiado ignorantes como para entenderlo. Estando en la ciudad, Wang Lung se tropieza otro día con un misionero, que le entrega una estampita de Cristo Crucificado y, ante su perplejidad, pregunta a otra persona:

“Do you know a character or two so that you may tell me the meaning of this dreadful thing?” (Buck, 1997:124)

Tras observarlo con su mujer y sus hijos y ser totalmente incapaz de comprender lo que representaba esa imagen, O-lan acaba utilizándolo para arreglar la suela de unos zapatos. Esta pequeña intervención es una crítica por parte de Buck hacia el modo en que se llevaban a cabo dichas misiones en el extranjero. Tras la publicación de una serie de artículos (“Is there a case for foreign missions?” y “The Laymen’s Mission Report”), Buck finalmente presentó su dimisión como miembro de la Junta Independiente de la Iglesia Presbiteriana de los EEUU (Rian, 2015). Cuando Wang Lung regrese al norte a sus tierras y a su pequeña ciudad cercana, no volverá a encontrarse con más personajes occidentales.

Ejemplo en que uno de los interlocutores teme perder su *lian*

Después de que Wang Lung comprara una parcela a la Casa de Hwang, este empieza a preocuparse más por su condición social y observa que su prima, la hija de su tío, sigue soltera y tiene un comportamiento dudoso con los chicos del pueblo. Considerando este hecho una ofensa a su apellido, va a hablar con la mujer de su tío y luego es su tío el que se dirige a él, aprovechando para pedirle dinero para la dote de su hija, que es su prima, y sabiendo que le va bien económicamente. Le insiste pero Wang Lung no cede, de forma que la conversación se va volviendo cada vez más tensa.

“You are rich – you are rich! You have bought the land from the great house at the gods know what heavy price – is there another in the village who could do this thing?”

At this Wang Lung was goaded to anger. He flung down his hoe and he shouted suddenly, glaring at his uncle,

“If I have a handful of silver it is because I work and my wife works, and we do not, as some do, sit idling over a gambling table or gossiping on doorsteps never swept, letting the fields grow to weed and our children go half-fed!”

The blood flew into his uncle’s yellow face and he rushed at his nephew and slapped him vigorously on both cheeks.

“Now that,” he cried, “for speaking so to your father’s generation! Have you no religion, no morals, that you are so lacking in filial conduct? Have you not heard it said that in the Sacred Edicts it is commanded that a man is never to correct and elder?”

Wang Lung stood sullen and immovable, conscious of his fault but angry to the bottom of his heart against this man who was his uncle.

“I will tell your words to the whole village!” screamed his uncle in a high cracked voice of fury. “Yesterday you attack my house and call aloud in the streets that my daughter is not a virgin; today you reproach me, who if your father passes on, must be as your own father to you! Now may my daughters all not be virgins, but not from one of them would I hear such talk!” And he repeated over and over, “I will tell it to the village – I will tell it to the village...” until at last Wang Lung said unwillingly, “What do you want me to do?” (Buck, 1997:63-64)

Wang Lung insinúa que la pobreza de su tío se debe a que no trabaja y malgasta el dinero en el juego, y además no cumple con sus obligaciones familiares de alimentar a sus hijos. Esto hace que su tío estalle en cólera y reivindique su posición en la familia como mayor (*lian*), e insinúa que su sobrino no conoce las normas que regulan su sociedad (los Sagrados Edictos), lo cual es una falta grave. Una vez dicho esto, amenaza con hacer su comportamiento público que supondría la pérdida de *lian* para Wang Lung y, con ella, el rechazo social de su persona. Es por este motivo por el que Wang Lung se ve obligado a ceder en cuanto su tío solicite de él. En este ejemplo, vemos también la insistencia por parte de la autora en destacar las relaciones de parentesco en los comentarios y no solo en las intervenciones de los personajes para enfatizar la importancia que estas relaciones cobran en la vida de las personas.

Ejemplo en que el hablante reivindica su *lian*

En el siguiente ejemplo vemos que el padre de Wang Lung evita que se le reproche el no haber mendigado (motivo por el que los niños se habían llevado alguna torta), apelando a su condición de viejo y de tener hijo y nietos con la obligación de cuidar de él.

But the old man had received nothing at all. All day long he had sat by the roadside obediently enough, but he did not beg. He slept and woke and stared at what passed him, and when he grew weary he slept again. And being of the older generation, he could not be reproved. When he saw that his hands were empty he said merely,

“I have ploughed and I have sown seed and I have reaped harvest and thus have I filled my rice bowl. And I have beyond this begotten a son and son’s sons.”

And with this he trusted like a child that now he would be fed, seeing that he had a son and grandsons. (Buck, 1997:104)

Con la reivindicación de su *lian*, mediante tan solo esas dos frases, el padre de Wang Lung se evita el conflicto de raíz, nadie es capaz de recriminarle nada y él no tiene por qué reconocer su parte de responsabilidad. Él es el mayor de la familia y ha cumplido formando una familia y consiguiéndole una mujer a su hijo. Así, se ha asegurado obtener nietos y, con ellos, la continuidad de la familia que velará por él y por sus ancestros.

Esta forma de reproducir las conversaciones deja patente el pensamiento confucionista de la época en que se escribió la novela. La autora intercala algunas pistas para ayudar al lector a interpretar mejor lo que hay detrás de esos diálogos: “being of the older generation, he could not be reproved.” El respeto a los mayores es un concepto que, si bien se pone en práctica también en occidente, no se lleva hasta el mismo nivel, ni recoge las mismas implicaciones que en oriente. No obstante, puede ser un buen punto de partida, un rasgo común que el lector de esta novela puede vincular con su cultura. Buck consigue así acercarnos a la cultura oriental manteniendo una expresión lo más fiel posible a la reproducida por los personajes reales en los que ella se inspira.

Ejemplo en que uno de los interlocutores teme perder su *mianzi*

Hacia el final de la novela, O-lan enferma y Wang Lung manda llamar a un médico. Después de un análisis inicial, el médico concluye lo siguiente:

“It is a difficult case. If you do not wish guarantee of recovery, I will ask for fee ten pieces of silver and I will give you a prescription of herbs and a tiger’s heart dried in it and a tooth of a dog, and these boil together and let her drink the broth. But if you wish complete recovery guaranteed, then five hundred pieces of silver.”

Now when O-lan heard the words, "five hundred pieces of silver" she came suddenly out of her languor and she said weakly,

"No, and my life is not worth so much. A good piece of land can be bought for so much."

Then when Wang Lung heard her say this all his old remorse smote him and he answered her fiercely,

"I will have no death in my house and I can pay the silver."

Now when the old doctor heard him say, "I can pay the silver," his eyes shone greedily enough, but he knew the penalty of the law if he did not keep his word and the woman died, and so he said, although with regret,

"Nay, and as I look at the color of the whites of her eyes, I see I was mistaken. Five thousand pieces of silver must I have if I guarantee full recovery."

Then Wang Lung looked at the doctor in silence and in sad understanding. He had not so many pieces of silver in the world unless he sold his land, but he knew that even though he sold his land it was no avail, for it was simply that the doctor said, "The woman will die." (Buck, 1997:252-253)

Wang Lung se muestra dispuesto a pagar el tratamiento que plantea el médico, pero este cambia de opinión y decide poner un precio más alto a lo que llama "full recovery", recuperación completa. Lo que está haciendo el médico aquí es dar a entender que no es capaz de curar a la paciente sin decirlo abiertamente, sino pidiendo un precio desorbitado que sabe que Wang Lung no puede pagar. Podemos afirmar que, al utilizar esta forma particular de comunicarse, está protegiendo su reputación como médico, su *mianzi*. Además, el médico también se ve tentado de aceptar el dinero de Wang Lung, pero dudando de poder dar esas garantías, recurre a la opción de obligar al paciente a declinar su oferta. Buck afirma aquí que ese comportamiento, el incumplir con la palabra, estaba duramente castigado, pero el médico probablemente también está protegiendo su *lian*, evitando el rechazo social por no cumplir con una de las normas del código básico de conducta, cumplir con las promesas. En este ejemplo podemos observar cómo un mismo personaje protege su *mianzi* y su *lian* usando una misma estrategia: obligar al otro a no poder aceptar su oferta. Una vez más, Buck comenta sobre la situación para no dejar lugar a dudas de lo que acaba de suceder.

Ejemplo en que uno de los interlocutores reconoce el *mianzi* de otro

Tras haberse burlado de Wang Lung en su primera visita a la Casa de Hwang, el portero se queda asombrado al verlo llegar, un año más tarde, con su mujer y su hijo, todos vestidos con ropa ostentosa, sobre todo teniendo en cuenta que son campesinos.

“One has no need to wish you more fortune this year than you have had in the last.”

Wang Lung answered negligently as one speaks to a man who is scarcely an equal, “Good harvests—good harvests—“ and he stepped with assurance inside the gate.

The gateman was impressed with all he saw and he said to Wang Lung,

“Do you sit within my wretched room while I announce your woman and son within.” (Buck, 1997:49)

Wang Lung es consciente de su superioridad con respecto a la del portero, pero se cuida de presumir con lo que dice, si bien Buck nos insinúa que sí que hay una distinción en su modo de dirigirse a él. Al final, el portero le ofrece su habitación y usa la estrategia de infravalorarse ante Wang Lung (“my wretched room”) para mostrar la superioridad de este frente a sí mismo, como Wang Lung lo hiciera un año antes ante la Señora de la Casa de Hwang. Según Mao (1994:461), “Face-(*mianzi*)-work is also positively reciprocal. By giving *mianzi* to others, one also reinforces one’s own *mianzi*, because such an act lends credence to one’s *mianzi* as well.” Este tipo de diálogos otorgan *mianzi* al otro interlocutor, a la vez que el hablante también refuerza su propio *mianzi*, de ahí la motivación para participar en este tipo de fórmulas de cortesía.

En estos ejemplos hemos podido observar cómo la autora no solo refleja fielmente las convenciones sociales de la época en que está situado su relato, sino que además impregna la novela de un sabor oriental, puesto que en occidente los personajes no dialogarían de esta manera. En la China de la época no es suficiente conocer las doctrinas confucionistas que rigen la sociedad, sino que hay que explicitarlas, sobre todo, cuando se tratan temas delicados o donde hay discrepancia de opinión, para evitar malentendidos. A pesar del analfabetismo del

protagonista, en el que la autora insiste en varias ocasiones (en las páginas 124 y 125), se nombran los libros que recogen las enseñanzas confucionistas.

“Now that,” “for speaking so to your father’s generation! Have you no religion, no morals, that you are so lacking in filial conduct? Have you not heard it said that in the Sacred Edicts it is commanded that a man is never to correct and elder?” (Tío a Wang Lung) (Buck, 1997:63)

“Even filial piety will not feed my house!” (Wang Lung a su tío) (Buck, 1997:73)

“Do you study the Four Books?” (Wang Lung a sus nietos) (Buck, 1997:352)

Como vemos en el primer ejemplo, se apela al desconocimiento del contenido de estos libros como motivo para faltar al respeto a otro miembro de la familia. Además, la autora insinúa a través de las palabras del tío que el conocimiento de estos libros se transmite por vía oral, puesto que este pregunta a su sobrino si no ha oído decir en los Sagrados Edictos que un hombre nunca debe corregir a una persona mayor. Cuando su tío regresa pidiendo más dinero en pleno tiempo de hambruna, Wang Lung se queja diciendo que esas normas sociales no le darán de comer a los suyos, manifestando que hay un límite en las exigencias que uno puede solicitar por su *lian*. En el tercer ejemplo, Wang Lung pregunta a sus nietos que van al colegio si estos estudian los Cuatro Libros, que son los libros de estudio básicos para presentarse a un proceso de oposiciones. Su estudio estaba tan extendido hasta ese momento que incluso las personas analfabetas que vivían en un entorno rural los conocían. Aquí Buck introduce una referencia histórica, pues los niños le explican al abuelo que esos libros ya no se estudian. A principios del siglo XX se eliminó el sistema de las oposiciones y, con él, la importancia del estudio de estos libros.

En otro orden de cosas, es destacable que las fórmulas de cortesía más extendidas en occidente, “por favor” y “gracias” no aparezcan en ninguna ocasión en la novela. Estas fórmulas, que Watts (2003:180-182) incluye en la lista de expresiones de significado procedural, son

elementos indispensables en la práctica lingüística, puesto que dan lugar a inferencias en el oyente que llevan consigo significados interpersonales y que suelen ser expresiones ritualizadas. Al formar parte del comportamiento político de la práctica lingüística, su ausencia se puede interpretar fácilmente como descortés. Esto no quiere decir que los personajes de la novela fueran unos maleducados, ya hemos visto que, incluso siendo algunos personajes analfabetos, estaban perfectamente al corriente de las normas sociales vigentes en su sociedad, así como de los libros que contenían dichas enseñanzas. El hecho de que no aparezcan unas fórmulas de cortesía que para los occidentales resultan de obligado uso muestra el enorme distanciamiento que existe entre las culturas orientales y occidentales y sus convenciones sociales.

Esa clara manifestación de sus roles sociales por parte de los interlocutores, como decíamos antes, bien por respeto o bien por reivindicación de mayor condición social, identifica inmediatamente a los personajes con una cultura oriental confucionista.

Although no consensus definition of linguistic politeness has emerged, there is general agreement that it involves verbal strategies for keeping social interaction friction free. The actual operations of these strategies in specific social settings tend to differ to the extent that the cultures operational in those settings differ. (Nwoye, 1992:309)

Las convenciones sociales que regulan las normas de cortesía en China y que evitan los conflictos sociales, como pueden ser las relacionadas con la idea de cara, concepto característico de las culturas orientales, aparecen reflejadas verbalmente y dependen de la cultura que las genera. Por lo tanto, podemos considerar que los diálogos reproducen la cultura, la estética oriental, de manera que la autora hace una extranjerización estética de los diálogos al introducir esta forma de comunicación puramente confucionista que forma parte de las convenciones sociales orientales.

3.2.3 La novela bicultural en la traducción: observaciones en la traducción al español de la novela *The Good Earth*

Teniendo en cuenta lo estudiado anteriormente, para finalizar el análisis hemos contrastado el texto original de Buck con una traducción de la novela al español para comprobar hasta qué punto el traductor ha podido captar los aspectos que hemos observado en nuestro análisis y las decisiones traductológicas que ha aplicado en cada caso. Para ello, hemos extraído los ejemplos que hemos comentado en los apartados anteriores, hemos localizado sus traducciones en la versión en español que hemos escogido y hemos contrastado ambas versiones. La traducción que hemos escogido es la 9ª edición de la novela, no se trata de una edición aislada, del año 1972 e impresa en Madrid, y su traductor es Ernesto Montenegro Nieto.

3.2.3.1 Traducción de los nombres, apodos y referentes léxicos de los personajes al español

A continuación presentamos tres tablas, cada una de las cuales presenta en una columna la versión original de Buck y, a la derecha, la versión del traductor. La primera tabla, la Tabla 8, presenta los nombres propios de la obra, la Tabla 9, los apodos en inglés, y la Tabla 10, los referentes léxicos.

| Buck: | Montenegro Nieto: |
|-----------|-------------------|
| Wang Lung | Wang Lung |
| O-lan | O-lan |
| Hwang | Hwang |
| Ching | Ching |
| Nung En | Nung En |
| Nung Wen | Nung Wen |

| | |
|------|------|
| Yang | Yang |
| Liu | Liu |

Tabla 8 Nombres propios en la versión original y en la versión española

Para los nombres propios en chino hemos podido observar en la tabla 8 que el traductor ha optado por la translación, es decir, ha dejado los nombres tal cual aparecían en el texto original. De este modo, el traductor mantiene la identidad china de los nombres y, con ella, el sabor exótico del texto que ayuda a situar a los lectores en el contexto en que transcurre la narración.

| Buck: | Montenegro Nieto: |
|--------------------|-------------------|
| Peach Blossom | Flor de Durazno |
| Cuckoo | Cucú |
| Lotus | Loto |
| Black Jade | Jade Negro |
| Pomegranate Flower | Flor de Granada |
| Pear Blossom | Flor de Peral |

Tabla 9 Apodos en la versión original y en la versión española

Por su parte, la tabla 9 nos muestra que, en el caso de los nombres propios que aparecían en el original en inglés, el traductor ha decidido traducirlos al español de forma literal. En el caso de “Cuckoo”, en lugar de traducirlo como el pájaro “cuco”, ha preferido traducirlo como el reloj “cucú”, posiblemente porque al finalizar “cuco” en “-o” no lo consideraría adecuado para el nombre de una mujer, que en español suelen finalizar en “-a”, mientras que el “-o” se suele asignar a los masculinos. En resumidas cuentas, el traductor ha imitado a la autora original, es decir, ha optado por mantener en chino los nombres propios y traducir los apodos. Como veíamos en el apartado anterior, estos apodos hacían alusión a las cualidades físicas de las prostitutas o

esclavas y, por tanto, tienen un contenido semántico que, de no ser traducido, sería inaccesible para el lector.

| Buck: | Montenegro Nieto: |
|------------------------------------|---|
| Old One/old man | Anciano señor |
| (poor/little) fool | Pobre tonta/tontita |
| person in my house | aquélla |
| Slave | Esclava |
| Old father | Anciano padre |
| Great house/great gates | Palacio/casa grande |
| The farmer | labrador |
| My flower | Mi flor divina/mi flor de Loto |
| Old/Ancient Mistress | Venerable Ama |
| Ancient One/Great and Ancient Lady | Venerable Señora/Venerable Anciana/Gran Señora |
| Old Lord | Venerable Amo/Honorable Anciano/Anciano señor/Dueño y señor |
| Child (Pear Blossom) | Niña |
| Old head | Vejestorio |
| Woman of mine | Mi mujer |
| harlot | Ramera |
| woman | Mujer |
| (little) maid | doncellita |

Tabla 10 Referentes léxicos en la versión original y en la versión española

En último lugar, en la tabla 10 dedicada a los referentes léxicos, podemos apreciar que todos han sido traducidos al español. El traductor ha utilizado aquí distintas estrategias para

transmitir el sentido de los referentes léxicos, algunas opciones se mantienen más cerca del texto original, pero hay otras en las que opta por una opción más natural en español, alejándose del original ya no en inglés, sino incluso del chino. Entre las opciones más literales podemos señalar “old”, que aparece a menudo como “anciano/a” y ha mantenido “esclava” para referirse también a las hijas hembras. Para traducir “little” ha usado el sufijo “-illo/a” o “-ito/ita” (por ejemplo, “doncellita” o “tontita”), naturalizando esta expresión en español, “my flower” aparece con algo añadido detrás en español “divina” o “de Loto”, quizás porque “mi flor” a secas pudiera resultar algo extraño al lector, como si le faltara algo. Por otro lado, “great house” aparece referida en ocasiones como “grande” (en lugar de “gran casa”), lo cual puede parecer restarle la importancia social que tenía en la traducción al español en comparación con la versión original. En lugar de utilizar “person in my house” ha recurrido al pronombre indicativo “aquella”, que puede quedar un tanto ambiguo, a diferencia de “la persona de la casa” que, en el contexto socio-cultural que estamos analizando, solo puede ser su mujer. “Old head” ha sido traducido como “vejstorio”, que es un tanto peyorativo y pierde la referencia del chino que ha sido traducida por Buck directamente al inglés. Este referente léxico no se utiliza normalmente en inglés, sino que es parte de la muestra de Buck del habla de los chinos. Este matiz se pierde completamente en la traducción. En cuanto al término “farmer”, el traductor ha decidido traducir “farmer” por “labrador”. Si buscamos la definición de “farmer” en *The Oxford English Dictionary* (1989) aparecen las siguientes acepciones:

5.a One who cultivates a farm, whether as tenant or owner; one who “farms” land, or makes agriculture his occupation.

7. An ignorant rustic; a stupid or gauche person.

Vemos, pues, que se trata de un término bastante general, pues se refiere a una persona que cultiva la tierra o es responsable de una granja, pero su segunda acepción tiene una connotación negativa, refiriéndose a una persona no sofisticada, de una zona rural. Esta condición de inferioridad como “persona de campo” aparece de forma reiterada a lo largo de la novela. Según el Diccionario de la Real Academia Española, “labrador” como sustantivo significa:

1. Persona que posee hacienda de campo y la cultiva por su cuenta.

No incluimos la segunda acepción, puesto que se trata de un uso regional concreto. En este caso, vemos que el protagonista sí es propietario de sus tierras, pero el término en inglés no incluye esta acepción. Además, no incluye la connotación negativa que sí presenta el término “farmer”. Otras opciones de traducción serían los términos “agricultor”, “ganadero” o “campesino”. Vamos a descartar el de “ganadero”, ya que Wang Lung solo tenía un buey que usaba para arar sus tierras. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término “agricultor” se refiere a “Persona que labra o cultiva la tierra.” Este término parece más válido que el de “labrador”, pues no se ciñe a la persona que posee el terreno. En cuanto a “campesino”, encontramos las siguientes acepciones como adjetivo:

1. Perteneciente o relativo al campo.
2. Propio de él.
3. Dicho de una persona: que vive y trabaja de ordinario en el campo.
4. Silvestre, espontáneo, inculto.

No incluimos las últimas dos acepciones porque son gentilicios. Este término es bastante genérico, como “agricultor”, pero además incluye la connotación de “inculto”, que estaría en sintonía con la segunda acepción que nos aparecía para el término “farmer”. Por ello, creemos que la mejor traducción para “farmer” al español sería “campesino” en lugar de “labrador”.

3.2.3.2 Signos de puntuación utilizados en la traducción al español

La versión traducida al español utiliza guiones para los diálogos en lugar de las comillas que aparecían en inglés, y sustituye las rayas o guiones de dos caracteres que utiliza Buck imitando la escritura china por puntos suspensivos o comas.

Ejemplo:

(Buck)

“I am come—I am come—“ (1997:13)

(Montenegro Nieto)

-He venido... he venido –tartamudeó Wang Lung. (1972:18)

En este caso, vemos además que el segundo “he venido” queda descolgado, sin ningún signo de puntuación que le siga, puesto que el guión a continuación corresponde a señalar el final de la intervención en el diálogo, con lo cual queda descolgado. El traductor ha eliminado, con este cambio en la puntuación, uno de los elementos estéticos chinos que había introducido la autora a propósito en su narración.

3.2.3.3 Traducción del idiolecto de la autora al español

En este apartado presentaremos los ejemplos que abordamos anteriormente, ahora contrastados con sus traducciones al español.

Expresiones extranjerizantes

Montenegro Nieto ha optado por naturalizar estas expresiones que ya sonaban extranjerizantes en la versión original inglesa, como vemos a continuación:

(Buck)

“I am come—I am come—“ (1997:13)

(Montenegro Nieto)

-He venido... he venido –tartamudeó Wang Lung. (1972:18)

El traductor está utilizando un pretérito perfecto compuesto, que sería el tiempo verbal de uso habitual y adecuado para hablar de una acción en presente como la del diálogo.

(Buck)

“Stoop yet more,” he said to Wang Lung. “They are come again.” (1997:128)

(Montenegro Nieto)

- Agáchate otra vez –le dijo-. Han vuelto los soldados. (1972:114)

Tanto el verbo como la expresión utilizada en español “otra vez” son mucho más naturales que la expresión que utiliza Buck en inglés. A continuación vemos que el traductor ha vuelto a utilizar un pretérito perfecto compuesto donde la autora ha optado por la forma de verbo “to be” en presente simple seguido de gerundio.

(Buck)

“We are not yet one. It is not meet that other men see her until the marriage is consummated.” (1997:23)

(Montenegro Nieto)

-Todavía no somos uno. No es propio que otros hombres la vean antes que el matrimonio se haya consumado. (1972:26)

De los ejemplos de este apartado, este es el menos natural. Aquí el traductor se ha pegado más al texto, calcando la expresión “no ser uno” y el “no es propio”.

(Buck)

“Are there to be tea leaves in it?” (1997:25)

(Montenegro Nieto)

-¿Debo poner algunas hojas de té en el agua? (1972:28)

El traductor ha naturalizado esta pregunta prescindiendo de la forma impersonal que Buck ha usado en inglés y lo ha sustituido por una forma personal, en este caso “yo”, y ha incluido el verbo modal “deber”. Con el uso del verbo “deber” el traductor está intentando reflejar la distancia entre los interlocutores que establecía el uso de la forma impersonal en inglés.

(Buck)

“I am with child.” (1997:30)

(Montenegro Nieto)

-Voy a tener un niño. (1972:32)

El traductor ha explicitado aquí un poco más la frase en español usando el verbo “tener” en lugar del “estar” en inglés, y ha añadido un artículo, como sería natural en nuestra lengua.

(Buck)

“We two men, we have no ability in childbirth....” (1997:33)

(Montenegro Nieto)

Nosotros, ninguno de los dos hombres de esta casa entendemos nada de partos. (1972:35)

El traductor ha imitado el estilo de la autora repitiendo de manera enfática el sujeto, y ha añadido un contenido que no aparecía en el texto original (“de esta casa”) para que suene más natural la frase, al modo que lo hacía con el referente léxico de “mi flor” que vimos en el apartado anterior.

Expresiones que evitan contracciones

Como el fenómeno gramatical de las contracciones no se da en español, el traductor ha optado por dos estrategias traductológicas: o bien mantiene la negación de forma natural en español, o bien cambia la negación por una afirmación usando un pronombre indefinido (“algún” o “alguna”):

(Buck)

“Why do you not speak?” (1997:29)

(Montenegro Nieto)

“¿Por qué no hablas?” (1972:31)

El traductor ha realizado aquí una traducción literal que, en español al contrario que en inglés, no resulta llamativa para el lector, sino que es natural. No obstante, en inglés suena muy formal.

(Buck)

“Is there none in the great house, no old slave with whom you were friends, who could come?” (1997:32-33)

(Montenegro Nieto)

¿No habría en la Casa de Hwang alguna esclava, alguna vieja amiga tuya que quisiera venir? (1972:34)

Vemos que una de las negaciones ha sido sustituida por el pronombre indefinido “alguna” y, además, se ha evitado la oración subordinada de relativo que incluía una construcción muy formal con el uso del “with whom”, utilizando una coma. Es una construcción que parece más conversacional que la original, pues incluye un pronombre relativo que se utiliza en inglés prácticamente solo en el lenguaje escrito.

Uso de un léxico particular

En cuanto al léxico, podemos destacar que Montenegro Nieto procura mantener el lenguaje poético del original.

(Buck)

“... that I may cut the child’s life from mine.” (1997:36)

(Montenegro Nieto)

... de manera que yo pueda separar la vida del niño de la mía. (1972:37)

Esta versión ha sido traducida prácticamente de forma literal, salvo por el uso del verbo “separar” en lugar de “cortar”, que expresa de manera más precisa lo que estaba haciendo la mujer.

(Buck)

“By this time tomorrow I may be grandfather to a man child!” (1997:36)

(Montenegro Nieto)

-¡Probablemente mañana, a esta hora, ya seré abuelo de un hombrecito! (1972:38)

El traductor no ha traducido literalmente “man child”, sino que ha usado el diminutivo en “-ito” para transmitir el sentido de “niño”. De este modo, la traducción se aleja del calco que había hecho Buck del mandarín.

(Buck)

“Up, my sons, and help the grandfather up. We will go on the firewagon and sit while we walk south.” (1997:92)

(Montenegro Nieto)

-Arriba, hijos míos, y ayudad al abuelo. Vamos a subir al vagón de fuego y marcharemos sentados hacia el Sur. (1972:83)

El traductor ha mantenido el calco que ha hecho Buck del mandarín utilizando la expresión “vagón de fuego”.

Repeticiones

Las repeticiones introducidas por Buck no siempre se mantienen en la versión española:

(Buck)

“As for the other jewels, he pondered this way and that, and at last he decided...” (1997:147)

(Montenegro Nieto)

En cuanto a las otras joyas, estuvo reflexionando sobre ellas y al fin decidió... (1972:130)

El traductor ha prescindido del “this way and that” que aparece en el texto original y ha añadido en su lugar el suplemento (“sobre ellas”) para que no quedara la frase coja.

(Buck)

“I saw robbers in a bad year once rush into the gate of the great house and the slaves and the concubines and even the Old Mistress herself ran hither and thither and each had a treasure that she thrust into some secret place already planned.” (1997:145)

(Montenegro Nieto)

Un año, los ladrones saltaron las tapias de la casa grande. Yo ví a las esclavas y a las concubinas, y hasta a la misma Anciana Señora, correr de aquí para allá; y cada una llevaba un tesoro que metía en algún escondite planeado de antemano. (1972:129)

El traductor ha traducido la expresión “hither and thither” con un lenguaje más colloquial o conversacional que el que aparece en la versión original, que es más arcaico o propio de la lengua escrita.

Símiles culturales

Podemos afirmar que el traductor mantiene los símiles culturales traduciéndolos literalmente al español, como veremos en los siguientes ejemplos:

(Buck)

“... a boy and a girl as alike as two grains of rice.” (1997:158)

(Montenegro Nieto)

... un niño y una niña, tan semejantes entre sí como dos granos de arroz. (1972:140)

En español, al igual que en inglés, existe otro símil utilizado comúnmente para esta situación comunicativa (como dos gotas de agua), pero el traductor ha decidido mantener el símil que utilizó la autora, aunque no fuera común en la lengua y cultura meta.

(Buck)

“... forgetting how only two summers’ moons before he had not known she lived.” (1997:191)

(Montenegro Nieto)

... olvidando que sólo dos lunas atrás él mismo ignoraba su existencia. (1972:167-168)

Una vez más, el traductor decide mantener la unidad de tiempo que aparece en el texto original, y que tampoco se corresponde con la habitual para los lectores metas (meses), pero contribuye a mantener el texto ubicado en su contexto original.

(Buck)

“Wang Lung looked east and west.” (1997:202)

(Montenegro Nieto)

Wang Lung miró al Este y al Oeste. (1972:176)

El traductor vuelve a mantener otra expresión extranjerizante para los lectores, transmitiendo el sabor oriental que tenía su original.

(Buck)

“An egg with a double yolk this time!” (1997:158)

(Montenegro Nieto)

¡Un huevo con doble yema esta vez! (1972:140)

Esta metáfora se traduce literalmente al español, y con ella el tono poético del habla de los personajes orientales de Buck.

Otros comentarios acerca de la traducción al español

Finalmente, nos gustaría comentar otros aspectos que nos han llamado la atención acerca de la traducción pero que no tienen cabida en el apartado anterior. En primer lugar, es llamativo que, a diferencia de la versión inglesa, la versión española presenta títulos para cada uno de los capítulos del libro. Puede que esta decisión atienda a los criterios de la editorial y no a los del traductor en cuestión. También nos ha llamado la atención el uso de la palabra “rickshaw” en negrita a lo largo del texto, si bien en un primer momento se refiere a este concepto como “jinviskisha” (creemos que se ha producido una errata en el texto) seguido de una anotación a pie que dice “Cochecillo oriental tirado por un hombre”, luego en dos ocasiones como “jinrickshaw” y, finalmente, tres como “rickshaws”. Es incoherente y confuso para el lector, además de que existe el término español “calesa oriental” que podía haber sido utilizado en su lugar. En otro orden de cosas, la traducción de “carácter”, hablando de escritura, como “letra” también nos parece errónea y puede resultar asimismo confusa para los lectores, pues no podrían comprender

entonces cómo una misma letra puede tener distintas acepciones, como se sugiere en el texto. La traducción adecuada, en este caso, sería la de “carácter”. En último lugar, nos gustaría señalar lo que nos parece un error de interpretación por parte del traductor del texto original. Observemos la frase correspondiente al episodio en que Wang Lung lleva en su calesa a una mujer extranjera en las dos versiones:

(Buck)

“This female stepped out then and said in the same broken accents,...” (1997:108)

(Montenegro Nieto)

La hembra descendió y dijo en su chino incorrecto:... (1972:96)

Estos “broken accents” a los que se refiere Buck no son los de los extranjeros, a los que además no se ha referido anteriormente en la novela, sino al modo característico de hablar de los ciudadanos de esa región sureña en comparación con el habla de las gentes del norte, como él.

(Buck)

In Anhwei, where Wang Lung was born, the language is slow and deep and it wells from the throat. But in the Kiangsu city where they now lived the people spoke in syllables which splintered from their lips and from the ends of their tongues. (1997:106).

Ese “same broken accents” se refiere a esta descripción del habla que encontramos tres páginas antes del referente y, por lo tanto, es una interpretación equivocada que el traductor ha trasladado al lector meta. Se pierde, por tanto, la idea que intenta transmitir Buck de que, si bien los extranjeros podían llegar a dominar la lengua de una ciudad hasta el punto de tener incluso el mismo acento que sus habitantes, siempre serán más extranjeros que cualquier otra persona de raza china.

(Buck)

Then Wang Lung knew that this was indeed a foreigner and more foreign yet 243an he in this city, and that after all people of black hair and black eyes are one sort and people of light hair and light eyes of another sort, and he was no longer after that wholly foreign in the city. (1997:108)

La interpretación errónea del texto original ha supuesto, pues, no una interrupción en la lectura del texto meta, pero sí una pérdida de significado.

3.3 Discusión

Los personajes que aparecen en la novela responden por su tipología a las tendencias literarias de principios del siglo XX, tanto del modernismo como del movimiento del cuatro de mayo, donde la propia Buck ha sido pionera en la introducción y minuciosa descripción de la vida y costumbres de los campesinos en China. El protagonista, además, pasa una etapa en la ciudad, mostrando Buck también la figura de los campesinos que emigraban a las ciudades, nuevo tipo de personaje que protagonizaba otras obras literarias chinas de la época. Además de estos personajes, aparecen otros representativos de la vida de la época y exóticos para los lectores occidentales (como pueden ser los geomantes, los sacerdotes, las diosas o los espíritus malignos), y algunos novedosos para la literatura oriental (los misioneros, los extranjeros, los soldados revolucionarios, los anarquistas, etc.). Ahora bien, podemos afirmar que el número de personajes no es tan numeroso como el de las novelas clásicas chinas, que suelen contar con cientos de personajes, pero estos ejercen un papel fundamental a la hora de sumergir al lector en la cultura china. Es a través de las descripciones de los personajes, sus profesiones y cómo las llevan a cabo, su vestimenta y sus pequeñas costumbres que la autora nos sitúa en un lugar ajeno, exótico, desconocido. La descripción pormenorizada de la forma particular de vida de estas personas es la que nos traslada de emplazamiento y no la descripción minuciosa de paisajes. También hemos podido observar cómo a través del seguimiento de las intervenciones de los personajes principales es posible seguir la evolución de la trama de la novela, de manera que, al igual que en

la novela clásica china, estos ejercen un papel fundamental en la construcción del hilo conductor y conforman, por tanto, la espina vertebral del relato. Además, hacia el final de la novela se incorporan numerosos personajes y obtienen importancia otros jóvenes que van haciéndose mayores, con lo cual la novela finaliza con una sensación de continuidad que va en consonancia con el pensamiento cíclico oriental y que resulta fundamental para el cierre de las obras literarias orientales.

En cuanto a la referenciación, a la luz de los resultados obtenidos observamos, pues, que en la novela es muy clara la preferencia por el indexado social, de manera que los nombres propios resultan una estrategia usada muy vagamente y el lector únicamente conoce los nombres de los dos protagonistas y de principalmente aquellos personajes que no guardan vínculos familiares con ellos, o con los que el indexado social no es posible. Este indexado social servirá, en las conversaciones, para enfatizar la posición jerárquica que cada uno ocupa en la familia y, así, no dejar lugar a dudas con respecto a las normas sociales que deben ser aplicadas en cada caso. La relevancia de la figura del hombre con respecto a la mujer en la familia también aparece reflejada en los porcentajes obtenidos.

Tras analizar los resultados de la segunda parte del análisis, la interacción, llegamos a la conclusión de que Buck despierta extrañeza en sus lectores al escuchar las voces de estos personajes, marcadas por el uso del idiolecto de la autora y usando signos de puntuación característicos del mandarín, una expresión interlingüística expresada en una lengua inglesa formal, poética, con posibles calcos del mandarín, figuras literarias que utilizan elementos extraídos de un contexto oriental. Es posible que la autora estuviera inspirada por la representación lingüística del personaje Nigger Jim de las novelas de Mark Twain, quien realizó una fiel caracterización del dialecto coloquial y sureño de los afroamericanos de Missouri en las

conversaciones de este personaje, llegando incluso hasta el punto de incluir matizaciones en el habla de este personaje reflejadas a través de la ortografía (Tidwel, 1942:176). La expresión interlingüística de Buck nace como resultado de la convergencia de los dos mundos en que ha vivido la autora y la necesidad de comunicación entre ambos. El idiolecto conforma, pues, una especie de vaso comunicante entre dos mundos que se encuentran en un periodo histórico de desencuentro, el lugar común en la mente de la autora que esta crea a través de estos personajes. Son voces impregnadas de una cultura milenaria que es totalmente desconocida a sus lectores y puede dar lugar a confusión, por lo que esta autora opta por añadir sus propias observaciones, a veces partiendo de elementos culturales que pueden ser similares hasta cierto punto, guiando así el pensamiento del lector en la interpretación de esas situaciones comunicativas. Los lectores tendrán la sensación de estar leyendo una historia de personajes lejanos debido a esas voces culturales, pero a la vez cercanos al poder llegar a profundizar en sus pensamientos o entender el por qué de sus actuaciones. Interpretando ciertos diálogos partiendo de los conceptos de cara *lian* y *mianzi*, hemos podido profundizar más allá de las “pistas” que señala Buck y comprobar efectivamente su funcionamiento en los diálogos de estos personajes chinos e inmersos en este sistema cultural. No hay duda de que Buck manifiesta un conocimiento profundo del sistema y hace que sus personajes ficticios lo pongan en práctica. Su obra queda impregnada por la estética oriental con la introducción de estas voces culturales, pues contienen rasgos de su historia, sociedad, filosofía y creencias que se manifiestan en los distintos modos de expresión analizados en este apartado.

Por último, nos gustaría comentar con respecto al breve análisis que hemos realizado de la traducción al español de nuestros ejemplos que, aunque Montenegro Nieto ha respetado los criterios que estableció la autora para la denominación de sus personajes, así como los símiles

culturales empleados por ella, este ha modificado la estética del habla de los personajes naturalizando quizás más de la cuenta, de modo que estos han perdido parte de su habla particular en la versión española, ese habla formal del que hacen gala en la versión inglesa.

Capítulo IV: Conclusiones

Not only is there nothing alien to us now in the thought of the Chinese great men, but actually ours have done the same sort of thinking, East and West, separately, independently. Our differences in thought have been superficial and our likenesses profound. (Buck, en Lin, 1939:viii)

A lo largo de este trabajo hemos podido ver cómo la situación intercultural en que se educó la autora ha determinado de forma fundamental su obra y, particularmente, la novela *The Good Earth*, de modo que tanto oriente como occidente están presentes en la estética de su obra. Partiendo de un conocimiento profundo de tanto la vida cotidiana y cultura popular del entorno rural y de las labores de los campesinos, así como de la filosofía y pensamiento oriental y la literatura de las élites, Buck consigue plasmar todo ello en una obra para personas totalmente ajenas a este mundo y convertirla en un éxito editorial. Además de eso, consiguió que su obra influyera de forma muy positiva en la imagen de China en Estados Unidos tras siglos de informaciones negativas de ese pueblo que habían incluso llevado a una legislación discriminatoria contra las personas de esa procedencia residentes en Estados Unidos. La obra está llena de tintes culturales que van desde lo más superficial, como son las costumbres asociadas a las festividades, ritos pertenecientes a la cultura popular, la comida o la vestimenta, hasta lo más profundo, como puede ser la filosofía confucionista y cómo determina esta las relaciones familiares, los principios estéticos taoístas que influyen el arte de la literatura y, naturalmente, esta obra y los principios de cortesía de *lian* y *mianzi* puestos en práctica en las relaciones familiares y sociales que aparecen reflejados en la novela. Es en estos últimos aspectos en los que nosotros hemos puesto nuestro foco de atención.

Se han estudiado asimismo los movimientos literarios de la época que han podido influir en la autora y en qué medida ha quedado reflejada esta influencia en su trabajo. En este sentido, hemos visto que Buck se aparta de las recargadas tendencias modernistas en boga en occidente y, bajo el influjo del movimiento de literatura vernácula y la novela clásica china, aboga por una literatura para el pueblo y no para las élites, como se había hecho en China con la literatura escrita en *wenli*, a la que ahora se oponían muchos intelectuales, y como se estaba haciendo en occidente a principios del siglo XX. Tampoco practica el psicoanálisis de los personajes en su novela. No obstante, hemos podido apreciar rasgos didactistas en su obra que pueden haber sido heredados de la literatura clásica china o del realismo victoriano, puesto que ella también fue ávida lectora de Dickens, exponente de este movimiento literario. Este didactismo, junto con su posición de narradora omnisciente, fueron las herramientas de las que se valió la autora para acercar a los lectores a ese mundo tan lejano. Asimismo, hemos observado la influencia de Twain, otro de los autores de la infancia de Buck, en su representación de los diálogos. Ahora bien, en lugar de imitar el habla de una persona perteneciente a un lugar geográfico y grupo étnico concreto, lo que hace es inventar un habla que ella considera que representa las cualidades que debería tener el pueblo chino en el caso de que este se comunicara en inglés en lugar de en mandarín. De este modo, la autora desarrolla un idiolecto poético y formal, que incorpora un léxico y una serie de expresiones más propios de un contexto oriental. Por otro lado, el estilo de la novela parece haber sido influido también tanto por occidente como por oriente: algunos críticos argumentan que imita el lenguaje de la versión de la Biblia del Rey Jacobo, con la que probablemente estaba familiarizada debido a que recibió parte de su educación de manos de su madre misionera, y otros la relacionan con el estilo de las sagas antiguas chinas escritas por cuentacuentos, como las que ella escuchaba en las ciudades cuando era niña. Por otra parte, aunque la autora fuera crítica con el movimiento modernista, podemos encontrar algunos rasgos

modernistas en su estilo: el simbolismo y el imagismo. En cuanto a la influencia de oriente, aparte de las características ya mencionadas podemos añadir la sencillez del estilo que debe fluir con naturalidad (*ziran*), algunos críticos han calificado el estilo de Buck incluso de sobrio, una planificación de la novela basada en criterios orientales taoístas, es decir, donde no hay una trama lineal sino que la planificación atiende a una visión cíclica y holística, donde los personajes asumen un rol muy relevante que hace posible que el lector siga el relato. Asimismo, la novela de Buck no finaliza con un clímax sino que, a modo de la literatura oriental, acaba con un final “silencioso” que muestra que la vida continúa, como en este caso que vemos que, aunque Wang Lung ya sea un anciano al final de la novela, la familia sigue adelante con sus hijos y sus nietos. A diferencia de las novelas clásicas chinas, Buck no incorpora pasajes mágicos o soñados descritos casi como si fueran reales, probablemente influida por el movimiento de literatura vernácula, y tampoco mezcla distintos tipos de géneros en una misma novela (no aparecen pasajes líricos, o pareados a principio de los capítulos, heredados de la tradición de los cuentacuentos). La descripción de los personajes de Buck tampoco resulta tan vívida, pero sí hemos comprobado que los personajes están diferenciados por el habla, al modo de las novelas clásicas chinas.

Buck es definitivamente una autora que, en su proceso creativo, ha estado pugnando no solo entre las dos culturas, sino también entre sus dos lenguas: la primera, el mandarín, que ha sufrido una transformación para reinventarse en un idiolecto particular en inglés, su segunda lengua: el idiolecto de sus personajes chinos. Buck crea de esta situación interlingüística una especie de “tercera lengua”, como decía Steiner, en la que se comunican sus personajes con los lectores anglófonos, que no hablan mandarín. Este mestizaje lingüístico es el resultado de la convivencia de los dos mundos, oriente y occidente, en la mente de Buck y, aplicando la teoría

literaria oriental, podemos sugerir que este es producto de su energía vital (o *qi*). El proceso de creatividad de Buck nace desde dentro, desde la experiencia personal de convivencia de dos lenguas y culturas, y esa energía vital se expresa en esta obra literaria que contiene algo más que un producto en literatura inglesa, está impregnada por la interculturalidad de dos mundos en apariencia antagónicos, si se nos permite continuar con metáforas pertenecientes al pensamiento oriental, el *yin* y el *yang*, que coexisten y encuentran un modo de expresión que permite la comunicación entre ellos. En términos de Venuti, podemos afirmar que la autora “traduce” las voces de sus personajes extranjerizando y, por tanto, realzando los valores culturales orientales, de modo que su lenguaje aparece marcado por las diferencias lingüísticas y culturales de la lengua original. Ahora bien, esto no quiere decir que Buck haya utilizado la estrategia de calco lingüístico en la traducción. De ser así, la lectura de los diálogos de sus personajes sería probablemente mucho más dificultosa y confusa teniendo en cuenta la distancia lingüística de las lenguas implicadas en el proceso. En cuanto al resto de la novela, hemos observado que la estrategia para denominar a los personajes depende de su tipología: las prostitutas y esclavas tienen sus nombres traducidos al inglés, mientras que el resto de los nombres propios aparecen en chino. La autora hace minuciosas descripciones de la vida cotidiana, que incluyen alimentos, plantas, materiales y costumbres o ritos con los que un lector occidental no está familiarizado, pero mantiene e introduce en algunos casos comentarios dentro del texto para aclarar su significado. Los comentarios no aparecen introducidos obstruyendo la lectura, sino que, siguiendo la tradición cultural china, estos permiten al lector llevar una lectura natural y fluida del relato. En resumidas cuentas, podemos afirmar que la obra es el producto de un proceso de autotraducción de la autora en el que ha primado la extranjerización como estrategia traductora y los personajes se comunican en una “tercera lengua” marcada por los rasgos de la cultura y la lengua mandarina, pero perfectamente legible para las personas anglófonas. Además, tras un

análisis de estos diálogos, hemos podido apreciar el cumplimiento de las convenciones sociales de *lian* y *mianzi* en diversas situaciones distintas, además del uso de un indexado social de acuerdo con la cultura oriental.

Siguiendo la teoría del polisistema, podemos señalar que Buck, haciendo uso de su trasfondo plurilingüe y multicultural, como buena conocedora de las convenciones sociales tanto de la cultura de partida (china) y la meta (estadounidense), ha sabido abordar las diferencias interculturales en la obra de manera que pudiese funcionar y convertirse en un éxito de ventas como ente autónomo en un polisistema meta cuyo marco común, como hemos visto, era en aquella época apenas compartido con el del polisistema de partida. En este punto nos gustaría retomar el estilo de la autora, al que nos hemos referido anteriormente y que algunos críticos han descrito como “sobrio”. Teniendo en cuenta el funcionamiento de esta obra dentro de la teoría del polisistema, opinamos que el estilo de la autora es en apariencia sobrio o sencillo, ya que entraña mayor complejidad de la percibida a nivel superficial. Esto se debe a que es precisamente este estilo el que posibilita el encuentro entre occidente y oriente de forma atractiva para el lector. Y volviendo al pensamiento oriental, podemos aplicar a esta obra las características estéticas del taoísmo: utiliza un lenguaje literario sin artificios (“la madera sin tallar”, una obra con vida y movimiento, que fluye), donde se favorece la espontaneidad (o ausencia de trama), el principio de no-acción (no hay tintes ideológicos en esta obra), la objetividad o el “non-ego self” (la autora no se deja llevar por sus sentimientos, sino que hace una presentación objetiva de la vida en la China rural). De esto modo, el estilo de Buck, al igual que la pintura clásica china, se valora por su aparente sencillez.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que la obra se caracteriza por tener una estética claramente extranjerizante que se manifiesta de manera superficial, en el uso de una “tercera lengua” para los personajes y en las descripciones detalladas de la vida cotidiana de los personajes, y también de manera más sutil, presentando la obra una fuerte influencia de la literatura china y mostrando el funcionamiento de las relaciones sociales en una sociedad tan lejana a la occidental.

En futuros estudios, se puede abordar un análisis más detallado de la estrategia empleada por Buck para integrar los comentarios culturales en el propio texto de la obra como ejemplo para las traducciones de obras entre culturas muy distantes. Asimismo, se puede proceder al estudio comparativo de textos originales biculturales con sus respectivas traducciones, como hemos introducido brevemente al final de nuestro análisis. El traductor ideal debería conocer la cultura de la lengua origen, pero ¿qué sucede cuando no se corresponden la cultura con la lengua en que se expresa? Otro posible estudio sería analizar la validez de la obra para fines didácticos con el objetivo de desarrollar competencias de interculturalidad observando las convenciones sociales de *lian* y *mianzi*. En cuanto a la autora en sí, habría que reconsiderar el lugar de esos autores literarios que, como Pearl Buck, tienen una nacionalidad pero toda su obra o gran parte de ella está ubicada en otros países. Estos autores, a los que se les ha recogido bajo el epígrafe de “literatura de (in)migración”, en ocasiones no aparecen recogidos en los parámetros de clasificación tradicional (por países), como es el caso de Buck, que no aparece ni bajo la clasificación china, ni bajo la americana, por haber abordado temas chinos (Liao, 1997:33). Son autores apátridos que, debido al fenómeno de la globalización, cada vez están más presentes. Por lo tanto, parece necesario reconsiderar esta forma tradicional de clasificar y aplicarlo no solo a los futuros autores, sino también a aquellos que se han quedado por el camino.

Bibliografía

Alonso, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1971.

Álvarez Muro, Alexandra. “Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación.” *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*, vol. 25 (2007) Web. 29 May. 2015.

Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes (ASETRAD). Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes, n.d. Web. Nov. 2013.

Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. 1981. Texas: University of Texas Press, 2004.

Ballard, Michel. *Le nom propre en traduction: anglais-français*. Paris: Ophrys, 2001.

Bargiela-Chiappini, Francesca. “Face and politeness: new (insights) for old (concepts).” *Journal of Pragmatics* 35 (2003):1453-1469.

Beaugrande, Robert-Alain de y Wolfgang Ulrich Dressler. *Introduction to Text Linguistics*. Londres: Longman, 1986.

Berman, Antoine. *La prueba de lo ajeno: cultura y traducción en la Alemania romántica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, D.L. 2003.

Bernal Muñoz, José Luis. “El color en la literatura del modernismo”. *Anales de Literatura Española* N° 15 (2002): pp. 171-191. n.d. Web. 6 oct 2014.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

Brown, Gillian y George Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Brown, Penelope. "Politeness and Language". *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. n.d.11620-11624. *Science Direct (Elsevier B.V.)*. Web 17 Mar. 2015.

Buck, Pearl S. *La buena tierra*. Madrid: Rodas Madrid, 1972.

Buck, Pearl S. *My several worlds: a personal record*. London: Methuen & Co Ltd., 1956.

Buck, Pearl S. "Nobel Lecture: The Chinese Novel." *Nobelprize.org: The Official Web Site of the Nobel Prize*. Nobel Media AB 2013. n.d. Web. 2 sep 2013.

Buck, Pearl S. *The Good Earth*. London: Simon & Schuster UK Ltd., 1997.

Bühler, Karl. *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fische, 1982.

Bush, Richard C. *Religion in China*. Niles: Argus Communications, 1977.

Carrasco Santana, Antonio. "Revisión y evaluación del modelo de cortesía de Brown y Levinson" *Pragmalingüística* 7 (1999):1-44. Web 29 May. 2015.

Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

Chan, Tak-hung, Leo. *Twentieth-century Chinese translation theory: modes, issues and debates*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004.

- Chang, Chung-yuan. *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. London: Jessica Kingsley Publishers Ltd., 2011.
- Chen, Pingyuan. "Taste and resistance: Lu Xun's scholarly style and its reception". *Frontiers of Literary Studies in China*, 1.2 (2007):213-249.
- Chen Xiaming y Anfeng Sheng. "A Survey of Twentieth-century Theory and Criticism in Chinese". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15.6 (2013).
- Confucio. *Las analectas; El gran compendio; El eje firme*. Ed. Ezra Pound. Barcelona: Labor, D.L., 1975.
- Corrigan, Maureen. "Pearl Buck in China: A Child Across the Good Earth". NPR Books. 1 jul 2010. Web. 2 sep 2013.
- Coseriu, Eugenio. *El sistema verbal románico*. Madrid: Siglo veintiuno de españa editores, s.a., 1996.
- Crystal, David. *The Cambridge encyclopedia of the English language*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University, 2003.
- Deslile, Jean y Georges L. Bastin. *Iniciación a la traducción: Enfoque interpretativo. Teoría y Práctica*. 1997. Caracas: UCV, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2006.
- Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª ed. Real Academia Española, 2001. Web. Nov. 2013.
- Doleželová-Velingerová, Milena. "Fiction from the End of the Empire to the Beginning of the Republic (1897-1916)". *The Columbia History of Chinese Literature*. Ed. Mair, Victor H. New York: Columbia University Press, 2001. pp. 697-731.

Dos Santos, Francisca Eugênia y Esteban Alvarado. "Traducción literaria y sus implicancias en la construcción de la cultura." *Núcleo* 24.29 (2012):217-245.

Elena García, Pilar. *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción: alemán – español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

Evangelista, Elin-Maria. "Writing in translation: A new self in a second language", en *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013. pp. 177-187.

Faulkner, Peter. *Modernism*. Great Britain: Methuen & Co Ltd, 1977.

Federman, Raymond. "A voice within a voice: Federman translating/Translating Federman." *Raymond Federman*. 1996. Web. 15 ene 2015.

Ferrada, Ricardo A. "El modernismo como proceso literario". *Literatura y Lingüística* N° 20 (2009): pp. 57-71. n.d. Web. 5 may 2014.

Fowler, Roger. *Linguistics and the novel*. Londres: Routledge, 1989.

Fraser, Bruce. "Perspectives on politeness." *Journal of Pragmatics*, 14.2 (1990): 219-236.

Gao, Xiongya. *Pearl S. Buck's Chinese women characters*. London: Associated University Presses, 2000.

García López, Rosario. *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales (texto literario y texto de opinión)*. A Coruña: Netbiblo, 2004.

García Yebra, Valentín. *Teoría y Práctica de la Traducción*. 2ª ed. rev. Tomo I. Madrid: Gredos, 1989.

- García Yebra, Valentín. *Traducción, historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Gjurcinova, Anastasija. "Translation and Self-translation in Today's (Im)migration Literature"
Purdue University Press 15.7 (2013):2-9.
- Goffman, Erving. "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction".
Reflections: The SoL Journal, 4.3 (2003):7-13.
- Gordon, Lyndall. *T.S. Eliot: An imperfect life*. Nueva York: Norton, 1999.
- Grutman, Rainier. "La autotraducción en la galaxia de las lenguas" *Quaderns: revista de traducció* 16 (2009):123-134.
- Grutman, Rainier. "Beckett and Beyond: Putting Self-translation in Perspective" *Orbis Litterarum* 68.3 (2013a):188-206.
- Grutman, Rainier. "A sociological glance at self-translation and self-translators" *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013b. pp. 63-80.
- Guijarro Morales, José Luis. "Introducción a la teoría sistémica de M.A.K. Halliday." *Revista Española de Lingüística (RSEL)*. Sociedad Española de Lingüística. n.d. Web. 20 may 2010.
- Hale, Dorothy J. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood y Ruqaiya Hasan. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1989.

- Halliday, Michael Alexander Kirkwood. *On Language and Linguistics*. Vol. 3 en The Collected Works of M.A.K. Halliday. Londres: Continuum, 2003.
- Hamnett, Brian. "Modernism and Beyond". *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*. En línea: Oxford Scholarship Online, 2012. pp. 1-19. n.d. Web. 28 jul 2014.
- Harris, Theodore F. *Pearl S. Buck: a biography*. 2 vols. London: Methuen, 1970-1972.
- Hatim, Basil e Ian Mason. *The Translator as Communicator*. 1997. Nueva York: Routledge, 2005.
- Hedges, James. "The influence of the King James Bible on English Literature." *Azusa Pacific University*. 24 Oct 2011. Web. 16 jul 2015.
- Hermans, Theo. "Cross-cultural translation studies as thick translation." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 66.3 (2003):380-389.
- Ho, John E. *East Asian Philosophy: with historical background and present influence*. New York: P. Lang, 1992.
- Hockett, Charles Francis. *Curso de lingüística moderna*. 4ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1979.
- Hofstede, Geert. *Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*. 2ª ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- Hokenson, Jan Walsh y Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. London: Routledge, 2014.

- Hsia, Chih-Tsing. *The classic Chinese novel: a critical introduction*. Nueva York: Columbia University Press, 1968.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, D.L., 2001.
- Iglesias Santos, Montserrat. “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas” *Avances en teoría de la literatura*. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. pp. 309-356.
- Ivanhoe, Philip J. y Bryan William Van Norden. *Readings in Classical Chinese Philosophy*. New York: Seven Bridges Press, 2001.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale: les fondations du langage*. Paris: Minuit, 1963.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Kasper, Gabriele. “Linguistic Politeness: Current Research Issues”. *Journal of Pragmatics*, 14.2 (1990):193-218.
- Klimkiewicz, Aurelia. “Self-translation as broken narrativity: Towards an understanding of the self’s multilingual dialogue” *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013. pp.189-201.
- Lao-tse. *El libro del Tao*. Barcelona: RBA, D.L., 2006.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1987.

- Leong, Karen J. *The China Mystique: Pearl S. Buck Anna May Wong, Mayling Soong, and the Transformation of American Orientalism*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Levy, Dore J. "Literary Theory and Criticism" *The Columbia History of Chinese Literature*. Ed. Mair, Victor H. New York: Columbia University Press, 2001. pp. 916-939.
- Levý, Jiří. *The Art of Translation*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 2011.
- Li, De Ji. *A Practical Chinese Grammar for Foreigners*. Revised Edition. Beijing: Beijing Language and Culture University Press, 2008.
- Liao, Kang. *Pearl S. Buck: a cultural bridge across the Pacific*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1997.
- Lin, Yutang. *Lin Yutang's Chinese-English dictionary of modern usage*. 3^a ed. Hong Kong: The Chinese University Press, 1982.
- Lin, Yutang. *My country and my people*. London: Heinemann, 1939.
- Liu, Lydia. "The Translator's Turn: The Birth of Modern Chinese Language and Fiction". *The Columbia History of Chinese Literature*. Ed. Mair, Victor H. New York: Columbia University Press, 2001. pp. 1055-1066.
- López López-Gay, Patricia. "Conversación con Jorge Semprún: Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura." *Quaderns: revista de traducció* 16 (2009):157-164.
- Ma, Huijuan. "On Representing Aesthetic Values of Literary Work on Literary Translation." *Meta: Translators' Journal* 54.4 (2009):653-668.

- Ma, Zuyi. "History of Translation in China." *An Encyclopedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Sin-wai, Chan y David E. Pollard. Hong Kong: The Chinese University Press, 2001.
- Mao, Chen. "In and Out of Home: Bing Xin Recontextualized". *Asian Literary Voices: From Marginal to Mainstream*. Ed. Williams, Philip F. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. pp. 63-70.
- Mao, Luming Robert. "Beyond Politeness Theory: "Face" Revisited and Renewed". *Journal of Pragmatics*, 21.5 (1994):451-486.
- Meier, Ardith J. "Defining politeness: Universality in Appropriateness". *Language Sciences*, 17.4 (1995):345-356.
- Min, Anchee. *Pearl of China: a novel*. London: Bloomsbury, 2011.
- Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- Moore, Brian. "Modernism, Aesthetics, Historiography". *Modernist Cultures* 3.2 (2008):94-99. n.d. Web. 6 oct 2014.
- Moya, Virgilio. "Teorías Contemporáneas Traductológicas." *Teoría, didáctica y práctica de la traducción*. Ed. Isabel Pascua Febles et al. A Coruña: Netbiblo, 2003. pp. 17-46.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. 2001. Nueva York: Routledge, 2008.
- Newmark, Peter. *Manual de Traducción*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Nida, Eugene Albert y Charles Russell Taber. *The Theory and Practice of Translation*. 1969. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2003.

Nobelprize.org. The Official Website for the Nobel Prize. The Nobel Foundation, n.d. Web. 2 sep 2013.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi B.V., 2005.

Orr, Robert G. *Religion in China*. New York: Friendship Press, 1980.

Ortega y Gasset, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Granada: Universidad de Granada, 1980.

Owen, Stephen. *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*. New York: W. W. Norton, 1996.

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1980.

Pearl S. Buck International. Pearl S. Buck International, n.d. Web. 2 sep 2013.

Peñaranda Medina, Rosario. "La estética de la fusión de las artes". *Thesaurus* Tomo XLVIII N° 3 (1993):641-654. Centro Virtual Cervantes. n.d. Web. 6 oct 2014.

Pollitt, Katha. "Prematurely Correct". *The New York Times on the Web*. The New York Times Company. 17 nov 1996. Web. 2 sep 2013.

Rabadán, Rosa. *Equivalencia y Traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.

Rainey, Lawrence S. *Modernism: An Anthology*. Malden MA: Blackwell, 2005.

Ramírez Bellerín, Laureano. *Manual de traducción: chino-castellano*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2004.

- Reiss, Katharina y Hans J. Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- Roberts, John Morris y Odd Arne Westad. *The Penguin History of the World*. 6ª ed. London: Penguin Books, 2013.
- Rolston, David L. "Traditional Fiction Commentary" *The Columbia History of Chinese Literature*, ed. Victor H. Mair, 2001. pp. 940-949.
- Ropp, Paul S. "The Distinctive Art of Chinese Fiction", *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*. Ed. Corinne H. Dale. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Schleiermacher, Friedrich. "On the different methods of translating". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000. pp.43-63.
- Searle, John R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- See, Lisa. "The Good Woman of Chinkiang: Pearl S. Buck: A Cultural Biography. By Peter Conn." *Los Angeles Times*, 17 nov 1996. Web. 12 sep 2013.
- Shaffer, Robert. "Pearl S. Buck and the East and West Association: the Trajectory and Fate of *Critical Internationalism, 1940-1950*". *Peace & Change* 28.1 (2003):1-36. Web. 7 sep 2013.
- Sinn, Elisabeth. "Yan Fu." *An Encyclopedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Sin-wai, Chan y David E. Pollard. Hong Kong: The Chinese University Press, 2001.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. 1988. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1995.

- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language & Translation*. 3^a ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Stewart, Jim I.M. *The Oxford History of English Literature, Writers of the Early Twentieth Century: Hardy to Lawrence*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Swan, Michael. *Practical English Usage*. 3^a ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- The Overseas Chinese Affairs Office of the State Council. *Common Knowledge about Chinese Culture*. Beijing: Higher Education Press, 2006.
- The Oxford English Dictionary. 2^a ed. J.A. Simpson y Eva S.C. Weiner. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Tian, Chuanmao. "Etymological implications of domestication and foreignization: a Chinese perspective." *Perspectives: Studies in Translatology* 18.2 (2010):79-93.
- Tidwell, James Nathan. "Mark Twain's Representation of Negro Speech." *American Speech* 17.3 (1942):174-176.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies –and beyond*. 2^a ed. Amsterdam: John Benjamins B.V., 2012.
- Tur, Jaume. "Sobre la teoría de la traducción." *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Centro Virtual Cervantes. n.d. Web. 22 nov 2013.
- Van Dijk, Teun Adrianus et al. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1986.
- Van Norden, Bryan William. *Introduction to Classical Chinese Philosophy*. Indianapolis: Hackett, 2011.

- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.
- Vidal Claramonte, M^a Carmen África. "De por qué no se puede traducir en femenino." *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Complutense, 1999. pp. 229-233.
- Villanueva, Darío. *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- Wallace, Jeff. "Modernists on the art of fiction". *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Ed. Morag Shiach. En línea: Cambridge University Press, 2014. pp. 15-31. n.d. Web. 6 oct 2014.
- Wang, Lili. "A Survey on Domestication and Foreignization Theories in Translation." *Theory and Practice in Language Studies* 3.1 (2013):175-179.
- Watts, Richard J. *Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Williams, Philip F. "Twentieth-Century Fiction". *The Columbia History of Chinese Literature*. Ed. Mair, Victor H. New York: Columbia University Press, 2001. pp. 732-757.
- Wilson, Peter. *A preface to Ezra Pound*. Londres: Longman, 1997.
- Wu, Jin-rong. *A Chinese-English Dictionary*. Beijing Foreign Languages Institute. The Commercial Press: Beijing, 1993.

Yan Li, Jessica Tsui. "Self-translation/rewriting: the female body in Eileen Chang's "Jinsuo ji", *the Rouge of the North, Yuannü* and "the Golden Cangue"" *Neohelicon* 37 (2010):391-403.

Índice de tablas, figuras y diagramas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1 Nombres propios que aparecen en chino..... | 194 |
| Tabla 2 Apodos en inglés de los personajes..... | 195 |
| Tabla 3 Personajes nombrados por su relación de parentesco..... | 195 |
| Tabla 4 Personajes nombrados por su profesión o la categoría social a la que pertenecen..... | 196 |
| Tabla 5 Otros personajes que se nombran en la novela | 197 |
| Tabla 6 Personajes que intervienen más de una vez en la novela | 204 |
| Tabla 7 Referentes utilizados en la novela por los personajes de la Tabla 6 | 206 |
| Tabla 8 Nombres propios en la versión original y en la versión española | 229 |
| Tabla 9 Apodos en la versión original y en la versión española | 230 |
| Tabla 10 Referentes léxicos en la versión original y en la versión española | 231 |
| | |
| Figura 1 Grados de domesticación y extranjerización en la estrategia traductológica..... | 146 |
| | |
| Diagrama 1 Porcentajes de referentes usados según la tipología | 210 |

Anexo I: Diálogos de los personajes más relevantes

Este anexo recoge las intervenciones de los personajes más relevantes de la novela (diecinueve personajes en total) por orden de aparición. Las intervenciones aparecen agrupadas por capítulos (de cinco en cinco) para poder apreciar mejor la evolución del habla de los personajes a lo largo de la novela, así como la importancia de su rol en cada momento. Estas tablas han servido como material fundamental de base para llevar a cabo el análisis de este trabajo.

Wang Lung

Capítulos 1-5

“It is spring and I do not need this,”

“This fuel is damp,” “The damp wind—“

“It is the day,” “Eat and be comforted.”

“It will be cold,”

“I have not washed my body at all at once since the New Year,”

“It is only one day,” “I will throw the water on the earth when I am finished and it is not all waste.”

“I am coming,”

“That old head thinks of nothing except his eating and his drinking,” [muttered]

“We will have rice this night, my father,” “Meanwhile, here is corn.”

“We will eat a little less than at the spring festival,”

“At least, I will not have a woman who is pock-marked, or who has a split upper lip.”

“If she likes them, I will buy her a handful when we return.” [to himself]

“My head and my face,”

“How much will that cost extra?”

“I will give you two,”

“As you will—as you will—“

“I cannot cut it off without asking my father!”

“It is only once.” [a sí mismo]

“Two bowls of noodles!”

“Bring me tea,”

“It is robbery,”

“It is to be done,”

“I am Wang Lung, the farmer.”

“I am come—I am come—“

“There is a woman,”

“It is only a few meats,”

“Shall I go alone?”

“I am a poor man,”

“True—true—“

“I am only a coarse person, Great and Ancient Lady,” “I do not know what words to use in such a presence.”

“I am waiting for the woman, Great Lady,”

“I am he,”

“Here is this box and this basket,”

“I will take the box. Here is the basket.”

“If there were a side gate—“

“Take these and eat them for yourself,”

“There will be guests tonight,”

“Here is pork and here beef and fish. There are seven to eat. Can you prepare food?”

“Eat, my uncle and my brothers.”

“We are not yet one. It is not meet that other men see her until the marriage is consummated.”

“It is poor stuff—it is badly prepared.”

“There is this woman of mine. The thing is to be done.” [a sí mismo]

“When you lie down, put the light out first.”

“Take to my father first a bowl of hot water for his lungs.”

“Tea? No—no—it makes his cough worse.”

“I like it—I like it,”

“This woman of mine likes me well enough!” [a sí mismo]

“Let be for now. It is a day’s end. We will tell the old man.”

“She is with child already.”

“We must have someone to help at the time—some woman.”

“No woman?”

“But it will be odd with only two men in the house!”

“My mother had a woman from the village. I know nothing of these affairs. Is there none in the great house, no old slave with whom you were friends, who could come?”

“Well, here is a thing!”

“We two men, we have no ability in childbirth. For my father it is not fitting to enter your room—for myself, I have never even seen a cow give birth. My clumsy hands might mar the child. Someone from the great house, now, where the slaves are always giving birth...”

“I suppose you will need some money,”

“You had better take the other piece,”

“You may as well make this coat of a small remnant of silk. After all, he is the first.”

“Here is the reed!”

“Is it a man?”

“Is it a man?” “tell me at least this—is it a man?”

“It is a man child!” “you are grandfather and I am father!”

“I suppose we shall have no more peace in this house now,” [a sí mismo]

“Tomorrow I will go into the city and buy a pound of red sugar and stir it into boiling water for you to drink.”

“We shall have to buy a good basketful of eggs and dye them all red for the village. Thus will everyone know I have a son!”

“A first-born son,”

“Did you save the seed from the large squash for a new planting?”

“We will sell the wheat straw and burn the bean stalks in the kitchen.”

“This is a good dish of noodles,”

Capítulos 5-10

“It is a pity to eat these.”

One could not ask hungry people only to see cakes.

“It is ill luck to look at cakes before the New Year,”

“I shall wear it when I take them to the gate of the great house” [a sí mismo]

“You should see the colored ones!” [a sí mismo]

“Good harvests – good harvests –“

“Well?”

“What do you mean?”

“What a pity our child is a female whom no one could want and covered with smallpox as well! Let us pray it may die.”

“Did you find out why they are poorer?”

“Do they indeed!”

“Whom will she marry, then, with all this expense?”

“Sell their land!” “Then indeed are they growing poor. Land is one’s flesh and blood.”

“What have I not thought of!” “We will buy the land!”

“I will buy it!” “I will buy it from the great House of Hwang!”

“I will buy it,”

“That land of my uncle’s,” “I would not have it. He has been dragging a crop out of it in this way and that for twenty years and not a bit has he put back of manure or bean cake. The soil is like lime. No, I will buy Hwang’s land.”

“I have money. What is the price of the earth you wish to sell?” “Count me as anyone else. What is the fair price? I have it in my hand.” [a sí mismo]

“Tell his Old Honor I have important business – tell him money is concerned!”

“To those at the great house it means nothing, this handful of earth, but to me it means how much!” [a sí mismo]

“So you have chosen this time to breed again, have you!”

“For this day you have had enough. Go and lie upon your bed.”

“Is it male or female?”

“Now, Old One, with another grandson we shall have to put the big one in your bed!”

“Now, who will marry a girl like my cousin, whom any man may look on? She has been marriageable these three years and she runs about and today I saw an idle lout on the village street lay his hand on her arm and she answered him only with brazen laughter!”

“Nevertheless,” “although it is not for me to presume to advise the brother of my father, I will say this: it is better that a girl be married away while she is yet virgin, and whoever heard of a bitch dog who was allowed on the streets who did not give birth to a litter?”

“I ask your pardon, my uncle, for not stopping in my work. These beans, must, if they are to

bear, as you know, be cultivated twice and thrice. Yours, doubtless, are finished. I am very slow – a poor farmer – never finishing my work in time to rest.”

“Why do you not control her, then? Why do you not keep her decently in the house and make her sweep and clean and cook and make clothes for the family?”

“You know I am not rich. I have the five mouths to feed now and my father is old and does not work and still he eats, and another mouth is being born in my house at this very moment, for aught I know.”

“If I have a handful of silver it is because I work and my wife works, and we do not, as some do, sit idling over a gambling table or gossiping on doorsteps never swept, letting the fields grow to weed and our children go half-fed!”

“What do you want me to do?”

“Come to the house,” “I do not carry silver on me like a prince,”

“What now – has your time come?”

“I am compelled to lend it to my uncle.”

“Well, I know that,” “It is cutting my flesh out to give to him and for nothing except that we are of a blood.”

“Well, and they must all starve if the plants starve.”

“I have that with which to buy the land adjoining mine by the moat.”

“How can we eat the ox? How shall we plough again?”

“Let it be killed then, but I cannot do it.”

“It is all I can spare and I have first my old father to consider, even if I had no children.”

“Even filial piety will not feed my house!”

“They cannot take the land from me. The labor of my body and the fruit of the fields I have put into that which cannot be taken away. If I had the silver, they would have taken it. If I had bought with the silver to store it, they would have taken it all. I have the land still, and it is mine.”

“Oh, you are too wicked, you Old Man in Heaven!” “And what can happen to me worse than that which has happened!”

“Poor fool—poor little fool—“

“There will never be such a thing in my house.”

“We will leave this place,” “We will go south! There are everywhere in this great land people who starve. Heaven, however wicked, will not at once wipe out the sons of Han.”

“You are more fortunate than I,” “I have my old father and these three small mouths and another about to be born. We must go lest we forget our nature and eat each other as the wild dogs do.”

“Come, woman, we will go south!”

“Tomorrow, then,”

“How shall you walk, you poor creature!”

“If you have any food left, for a good heart’s sake give me a handful to save the life of the mother of my sons, and I will forget that I saw you in my house as a robber.”

“It would be merciful if there were no breath,” “But there is no mercy of any kind in these days,”

“You are safe?”

“Where is the child?”

“Dead!”

“But I heard it crying—alive—“

“How you have eaten—how you have eaten!”

“You have eaten,”

“I will not sell my land,”

“What is your price?”

“Why, that,” “that is taking my land for a gift. Why I paid twenty times that when I buy land.”

“I shall never sell the land!” “Bit by bit I will dig up the fields and feed the earth itself to the children and when they die I will bury them in the land, and I and my wife and my old father, even he, we will die on the land that has given us birth!”

“Let us go.”

“At least I have the land—I have the land.”

Capítulos 10-15

“You are two big men and you are travellers to the south. There is warmth there and food every day, white rice every day for all of us and you shall eat and you shall eat.”

“Where is all this multitude going?”

“Shall we also then go on this firewagon?”

“Is the little slave already dead?”

“Up, my sons, and help the grandfather up. We will go on the firewagon and sit while we walk south.”

“And then?”

“One must beg?”

“Is there no work for a man’s hands?”

“Let us go and seek the public kitchens,”

“I will take this home to eat in the evening.”

“Well, if I have paid my penny what business is it of yours if I carry it within or without me?”

“Are there men as hard as this!” “But why should any give like this to the poor and who is it that gives?”

“Nevertheless it is a good deed for whatever reason,” “and some must do it out of a good heart.”

“At least there are a few of these?”

“I did not argue,” “He said “come” and I came.”

“Nevertheless, this will feed my children tomorrow,”

“Look at this—what is this I pull?”

“You must have begged of a foreigner this day,”

“Now will I not eat this meat!” “We will eat meat that we can buy or beg, but not that which we steal. Beggars we may be but thieves we are not.”

“There and there and there!” “That for a thief!”

“We must get back to the land.” [a sí mismo]

“On such a day as this,” “the fields should be turned and the wheat cultivated.”

“But you always went back, my father.”

“If I had anything to sell I would sell it and go back to the land. Or if it were not for the old head, we would walk though we starved. But how can he and the small child walk a hundred miles? And you, with your burden!”

“Now, I would not sell a child!”

“And would you sell the child, therefore?”

“Never would I,” “not though I spent my life in this wilderness.”

“I might have done it,” “if she had not lain in my bosom and smiled like that.”

“Shall I never see it again! With all this labor and begging there is never enough to do more than feed us today.”

“Well, and is it forever?”

“It would be better perhaps that she be sold into a rich house so that she can eat daintily and wear jewels, if it be that she grow up pretty and please a lord.” “Well, and if I did, she is not worth her weight in gold and rubies. If she bring enough to take us back to the land, where will come enough to buy an ox and a table and a bed and the benches once more? Shall I sell a child that we may starve there instead of here? We have not even seed to put into the land.” [a sí mismo]

“If I had the gold and the silver and the jewels, I would buy land with it, good land, and I would bring forth harvests from the land!”

“Nevertheless, I would put the gold and the silver and the jewels into good rich lands.” [a sí mismo]

“Do you know a character or two so that you may tell me the meaning of this dreadful thing?”

“Sir, is there any way whereby the rich who oppress us can make it rain so that I can work on the land?”

“Now am I truly tempted to sell the little slave and go north to the land.”

“How should I know what an idle city fellow means?”

“If we were only back on our land,”

“Ah, the fair land!”

“Little fool, would you like to go to a great house where there is food and drink and where you may have a whole coat to your body?”

“Tell me, and were you beaten in that great house?”

“But was it just with a girdle of cloth or was it with bamboo or rope?”

“This child of ours is a pretty little maid, even now. Tell me, were the pretty slaves beaten also?”

“Oh, little fool—oh, poor little fool.”

“There is no other way—there is no other way—“ [a sí mismo]

“Money—the child saved—*the land!*” [a sí mismo]

“Give me the money then!”

“Give me more!”

“Out of my sight, lest I kill you for a fat worm!”

“We go back to the land—tomorrow we go back to the land!”

Capítulos 15-20

“That is a worthless ox! What will you sell it for in silver or gold, seeing that I have no animal and am hard put to it and willing to take anything?”

“How is it for an ox?”

“I will give you enough to buy another ox and more, but this ox I will have.”

“Which of you tore away my door and which of you have my rake and my hoe and which of you burned my roof in his oven?”

“Now you have fared worse than we and what have you eaten?”

“Come here!”

“Tomorrow I will come and plough your land with my good ox.”

“Do you think I have forgotten that you gave me that handful of beans?”

“Here shall I put the black-eyed peas and here the young rice beds.”

“Thus it is with gods who do evil to men!”

“I must stick a little incense before those two in the small temple. After all, they have power over earth.”

“Now what is this thing you have on your body?”

“Where—where--?”

“Now how did you know?”

“Now treasure like this one cannot keep. It must be sold and put into safety—into land, for nothing else is safe. If any knew of this we should be dead by the next day and a robber would carry the jewels. They must be put into land this very day or I shall not sleep tonight.”

“Well, and now what?”

“And why not then?” “Why should we have jewels like this in an earthen house?”

“Well, now!”

“Pearls!”

“Well now, that woman of mine, she has those two pearls between her breasts still, I suppose.”

“It is I, Wang Lung!”

“Sir and lord, I am come on a little business, not to disturb your lordship, but to talk a little business with the agent who serves your honor.”

“I came about a little money,”

“No—no—“ “I came to pay out, not to collect debt.”

“No,” “I did not say that I had money. I have business.”

“Well, but I cannot speak with a woman,”

“Where then?”

“And the servants and the slaves?” “And the gateman?”

“Where are the young lords?”

“Seeing that you are only a slave, how can I do business with you?”

“How much land is there left?”

“It is not likely the Old Lord can sell all the land of his family without the agreement of his

sons,”

“But in whose hand would I put the money?”

“Another day—another day—“

“It comes or their leaving the land,” [a sí mismo]

“Come and drink a bowl at my cost, and tell me the news of the town, since I have been a winter away.”

“And has this woman command, then?”

“And the land?”

“Is it for sale?”

“Tell me first this, will the Old Lord set his own seal to the deeds of sale?”

“Will you sell the land for gold or for silver or for jewels?”

“Sell me the little parcel of land that you have and leave your lonely house and come into my house and help me with my land.”

“So this is why you bore two jewels in your bosom!”

“Little fool—my poor little fool—“

“If I had sold this poor mouse and they found her thus they would have killed her!” [to himself]

“Sir, and will you read it for me, for I am too stupid.”

“Let it be what you will, for I am too ignorant to know my own name.”

“Now, not one of those town fools has a foot of land and yet each feels he can laugh a goose cackle at me because I cannot tell the meanings of brush strokes over paper.” “It is true that this is a shame to me that I cannot read and write. I will take my elder son from the fields and he shall go to a school in the town and he shall learn, and when I go into the grain markets he will read and write for me so that there may be an end of this hissing laughter against me, who am a landed man.” [a sí mismo]

“Come out of the fields from this day on, for I need a scholar in the family to read the contracts and to write my name so that I shall not be ashamed in the town.”

“Well and well, go the both of you, and if Heaven in its evil take one of you, there will be the other one with knowledge to do the business for me.”

“Sir, here are my two worthless sons. If anything can be driven into their thick brass skulls it is only by beating them, and therefore if you wish to please me, beat them to make them learn.”

“This day I am back from my son’s school.” “Now I do not need them in the fields and they may as well learn a stomachful of characters.”

“It would not surprise me at all if the elder one should become a prefect with all this learning!”
[a sí mismo]

“Now anyone looking at you would say you were the wife of a common fellow and never of one who has land which he hires men to plow!”

“I mean, cannot you buy a little oil for your hair as other women do and make yourself a new

coat of black cloth? And those shoes you wear are not fit for a land proprietor's wife, such as you now are."

"I have labored and have grown rich and I would have my wife look less like a hind. And those feet of yours—"

"Well, and I will go to the tea shop and see if I can hear anything new. There is nothing in my house except fools and a dotard and two children."

"Well, and but she did not know what she did. She seized them for pleasure as a child may seize a handful of red and green sweets, and she would have hidden them forever in her bosom if I had not found it out." [a sí mismo]

"Now why should I drink my tea at this shop, whose owner is a cross-eyed weasel and whose earnings are less than the laborers upon my land, I who have land and whose sons are scholars?" [a sí mismo]

"Is not my money as good to spend as another man's? And money I do not lack in these days. I have had good fortune."

"I have only drunk tea as yet," "I have not touched wine or dice."

"No—no—I have not—only tea—"

"Those!" "I thought they were pictures of dream women, of goddesses in the mountain of Kwen Lwen, such as the story-tellers speak of!"

"She is like a flower on a quince tree,"

“Well, and may I not come into the house and may I not do as other men?”

“Is it enough and is it not enough?”

“Well, and I do not know that I want anything.”

“That little one—that one with the pointed chin and the little small face, a face like a quince blossom for white and pink, and she holds a lotus bud in her hand.”

“I do not know anything—teach me!”

“Why do you trouble me?”

“And shall I look an old-fashioned fool forever? All the young men of the city have their hair cut short.”

“And am I always to look like a hind when we have enough and to spare?”

“What now, my little heart?”

“And so will I buy a gold pin for the hair of my jewel.”

“Where are those pearls you had?”

“There is no use in keeping pearls for nothing.”

“Why should that one wear pearls with her skin as black as earth? Pearls are for fair women!”

“Give them to me—I have need of them!”

Capítulos 20-25

“Well, and my uncle and have you eaten?”

“When a man’s house is full of wild dogs he must seek peace elsewhere.”

“I listened and heard what you said in the courts and you are right. I have need of more than that on and why should I not, seeing that I have land to feed us all?”

“But who will negotiate for me and be the middleman? A man cannot go to a woman and say, “Come to my house.””

“It is the woman called Lotus.”

“Now where,” “where except in the great tea shop on the main street of the town?”

“And what other?”

“Silver, then! Silver and gold! Anything to the very price of my land!”

“And if she will not come to my house and be for me only, cut my throat and I will not go near her again.”

“Now, lack of money shall not close the gate.”

“Have you told Cuckoo that I have silver and gold for my will?” “Tell her she shall do no work of any kind in my house but she shall wear only silken garments and eat shark’s fins if she will every day,”

“Now what, woman? Cannot I say comb out your horse’s tail of hair without this trouble over it?”

“The thing is complete—“

“Let it be done—let it be done—“

“And for yourself take a good ten pieces of silver.”

“What am I taking into my house?”

“Now these are loafers from the town streets and they are worthless fellows,”

“And what is it to you?”

“Well, and other men are so and I have been good enough to her, and there are men worse than I.” [to himself]

“And cannot you add a dipperful of water to the cauldron in the mornings?”

“Do not be yet more of a fool. It is not for the servant but for the mistress.”

“We will build another stove and I will make another kitchen. The first wife knows nothing of the delicacies which the other one needs for her flower-like body and which you also enjoy. You shall cook what you please in it.”

“Now, Lotus, my flower, and do not waste your sweetness on an old fat hag like that one. I need it for my own heart, and she is a deceitful and untrustworthy creature, and I do not like it that she is near you from dawn to sunset.”

“Let it be only as you wish and forever.”

“Now calm your heart, my father. It is not a harlot but a second woman in the house.”

“Well, and they like to look at a lovely face as much as their father does.”

“Now I will not hear my children cursed, no and not by any one and not even my poor fool, and not by you who have no son in your womb for any man.”

“Now go out, my son and my daughter, and come no more to this woman’s court, for she does not love you and if she does not love you she does not love your father, either.”

“And you, my poor fool, come back to your place in the sun.”

“Where is the hoe and where the plow? And where is the seed for the wheat planting? Come, Ching, my friend—come—call the men—I go out to the land!”

“Now you see that your lord is but a farmer and you a farmer’s wife!”

“Change it, then! We will not put our name to anything wrongly written.”

“Now eat of the good meat and rice,”

“I am your father and now tell me what is in your heart.”

“And am I to spend good silver for nothing?”

“Say on. What is it, mother of my son?”

“Now and it need not be so,” “When I was a lad I had no such melancholy and no such weepings and tempers, and no slaves, either.”

“But my son is not thus. He is more delicate than I was, and his father is rich and mine was poor, and there is no need for his labor, for I have labor in my fields, and besides, one cannot

take a scholar such as my son is and set him to the plow.” [a sí mismo]

“Well, and a man cannot always think of the jewel he has sewn on his coat, but if it were lost he could not bear it. These days I think of my eldest son and of how his blood is restless with desire and he must be wed and I do not know how to find the one he should wed. I am not willing that he marry any of the daughters of the village farmers, nor is it meet, seeing that we bear the common name of Wang. Yet I do not know one in the town well enough to say to him, “Here is my son and there is your daughter,” and I am loath to go to a professional matchmaker, lest there be some bargain she has made with a man who has a daughter deformed or idiot.”

“What sort of man was this?”

“What was his business, then, with all this silver?”

“Where is his market?”

“Now then, that is where I sell my grain, and it is a propitious thing and surely it can be done,”

“No, and I have decided nothing. I must think of the matter for some days and I will tell you what I think.”

“No, it is my son and I will wait.”

“Was your elder brother not in the bed with you last night?”

“Where was he gone?” “Now tell me all, you small dog!”

“Tell what, you who ought to die?”

“Where have you led my son?”

“Where has my son been this night?”

“Where is the woman called Yang, who is a whore?”

“It is not for myself—I do not need such as you. It is for my son.”

“He was here last night.”

“Think and remember a little slight young lad, tall for his years, but not yet a man, and I did not dream he dared to try a woman.”

“Yes—yes—that is he—that is my son!”

“This: if he ever comes again, put him off—say you desire men only—say what you will—but every time you put him off I will give you twice the fee of silver on your palm!”

“So be it, then.”

“Let it be as you said. Go to the grain merchant and arrange the matter. Let the dowry be good but not too great if the girl is suitable and if it can be arranged.”

“Now I have harbored an ungrateful nest of snakes and they have bitten me!”

“Now out of my house, you and yours, and no more rice will there be for any of you from this hour, and I will burn the house down rather than have it shelter you, who have no gratitude even in your idleness!”

“Well—and what—well and what—“

“Eat what you like in the inner courts and here is a bit of silver to spend.”

“Here is a bit of silver, for young men will play.”

“I could turn my uncle out and I could move inside the city wall where they lock the great gates every night against robbers,”

“Well, and let us betroth these other children as soon as we are able, and the sooner the better, and let us marry them as soon as they begin to yearn, for I cannot have this over again three more times!”

“Well, and that poor fool of mine brings me more comfort than all the others put together.”

“Now for our good land we will fight these enemies from the skies!”

“Well, and every man has his troubles and I must make shift to live with mine as I can, and my uncle is older than I and he will die, and three years must pass as they can with my son and I shall not kill myself.”

“Well, and how now?”

“Well, and what nonsense is this? I say you cannot go and I will not be teased about it, for I say you cannot go. You have learning enough for these parts.”

“Speak out what you have to say!”

“Now then, get into the fields and rub a little good earth on yourself lest men take you for a woman, and work a little for the rice you eat!”

“Well, and what is it to you? I will not have him in these rooms at his age.”

“No, and he shall not go. I will not spend my money foolishly.”

“It was a whim of his youth and he does not know what he wants and there are only three years—it may be a little extra silver will make it two, or even one, if the silver is enough. One of these days when the harvests are well over and the winter wheat planted and beans hoed, I will see to it.” [a sí mismo]

“Well, and say on.”

“What, woman?”

“You dream!”

“Well, and sleep alone then, and cut my throat if I care!”

“I will see the thing for myself!” [a sí mismo]

“Now I am going to the piece by the moat of the town and I shall not be back early,”

“Shall I go back?” [a sí mismo]

“Well I know that she would not have lasted many years more at the tea house, and in my house she is fed and clothed richly.” [a sí mismo]

“Now get you to your room and do not dare to come out of it until I am rid of you, lest I kill you!”

“So must you ever be a whore and go a-whoring after my own sons!”

“Well, and now put your things in the box and tomorrow go south to what you will and do not

come home until I send for you.”

Capítulos 25-30

“Well, and this boy will make a good merchant and I will take him out of school and see if he can be apprenticed in the grain market. It will be a convenient thing to have a son there where I sell my harvests and he can watch the scales and tip the weight a little in my favor.”

“Now go and tell the father of my eldest son’s betrothed that I have something to say to him. And we should at any rate drink a cup of wine together, seeing that we are to be poured into one bowl, his blood and mine.”

“Well, and I have come for a thing and if it is not your wish, let us talk of other things. But if you have need for a servant in your great market, there is my second son, and a sharp one he is, but if you have no need of him, let us talk of other things.”

“My sons are both good scholars and they can each tell when a letter is wrongly written, and whether the wood or the water radical is right.”

“Now we are friends, and have you no son for my second daughter?”

“She is ten on her next birthday and she is a pretty flower.”

“The thing may be done,” [a sí mismo]

“Now why have you wept?”

“Now I have not heard you weep,”

“Well, and today I have heard of a pretty husband for you, and we will see if Cuckoo can

arrange the matter.”

“Go and see if it can be done.”

“Well, and now all my children are provided for, and my poor fool can do nothing but sit in the sun with her bit of cloth and the youngest boy I will keep for the land and he shall not go to school, since two can read and it is enough.” [a sí mismo]

“Well, and what is it?”

“Well, and it is not my fault if I have not loved her as one loves a concubine, since men do not.” “I have not beat her and I have given her silver when she asked for it.” [a sí mismo]

“What is it?”

“Take the broom and sweep, for your mother is ill.”

“Go in and lie on your bed, and I will bid the girl bring you hot water. Do not get up.”

“Well, and give her medicine, can you not?”

“I will have no death in my house and I can pay the silver.”

“Today she drank a little soup from a fowl,” “today she ate a little thin gruel of rice.”

“This I cannot bear! I would sell all my land if it could heal you.”

“No, and my sons can do it for me,”

“But there is my old father and he will die one day soon, weak as he is on his two legs and deaf and half blind, and so I will take the two.”

“That one does not know what words mean, now.”

“You cannot speak of dying and please me!”

“Well, and we will do this thing, and today I will send a man south and he shall search for my son and bring him home to be wed. And then you must promise me that you will gather your strength again and give over dying and grow well, for the house is like a cave of beasts without you.”

“Tell your young lord that his mother is dying and her spirit cannot rest in ease until she sees him and sees him wed, and if he values me and his mother and his home, he must come back before he draws another breath, for on the third day from now I will have feasts prepared and guests invited and he will be wed.”

“Do as it would have been done in the great house at such an hour, and there is more silver than this.”

“Ask whom you will for my son’s marriage, any of your friends or any of your son’s friends.”

“Well, and I have chosen one he likes for him.” [a sí mismo]

“Now she will be well, yet!”

“Go with your wife into that room where your mother lived and died, who conceived and bore you, and beget there your own sons.”

“On the same day we will bury these two dead from our house and I will take a good piece of my hill land and we will bury them there together and when I die I will be laid there also.”

“There in that land of mine is buried the first good half of my life and more. It is as though half of me were buried there, and now it is a different life in my house.” [a sí mismo]

“Say on, then,” “I have scarcely thought whether I had land or not these days except to bury my dead in.”

“I have never had any good from that old man in heaven, yet. Incense or no incense, he is the same in evil. Let us go and see the land.”

“Now that old man in heaven will enjoy himself, for he will look down and see people drowned and starving and that is what the accursed one likes.”

“Well, and shall we all starve soon?”

“I hate these three worse than my life and if I could think of a way I would do it. But your uncle is lord of a horde of wild robbers, and if I feed him and coddle him we are safe, and no one can show anger toward them.”

“No, and even if I could do this thing, to push my father’s brother into the water I would not, for if the other robbers heard of it what should we do, and if he lives we are safe, and if he is gone we are become as other people who have a little and so are in danger in such times as these.”

“If there were a way that we could keep them here but make them harmless and undesiring what a thing it would be, but there is no such magic as this!”

“It will cost a great deal,” “for opium is as dear as jade.”

“My daughter is thirteen years old and no longer a child and she is fit for marriage.”

“I would not have the care of this maid upon me, because her mother is dead and she is pretty and is of an age to conceive, and my house is large and full of this and that, and I cannot watch her every hour. Since she is to be your family, let her virginity be guarded here, and let her be wed soon or late as you like.”

“And how much is your opium if you have it?”

“I will take six ounces of it.”

“Since you are my father’s brother, here is a little better tobacco for you.”

“It is only a little I bought once for my father when he grew old and could not sleep at night and I found it today unused and I thought, “There is my father’s brother, and why should he not have it before me, who am younger and do not need it yet?” Take it then, and smoke it when you wish or when you have a little pain.”

“Here is a good day, indeed!”

“Eat, make strong the body of my grandson.”

“Well, and let it be so if you wish it.”

“I am no longer young and it is not necessary for me to work any more with my hands since I have men on my land and my sons and peace in my house.” [a sí mismo]

“Well, and you are a foolish child to be forever thinking of this. You have grown fond and too fond of you wife and it is not seemly, for a man ought not to care for his wife that his parents

gave him above all else in the world. It is not meet for a man to love his wife with a foolish and overweening love, as though she were a harlot.”

“And am I never to be done with all this trouble in my house between male and female? Here am I passing into my age and my blood cools and I am freed at last from lusts and I would have a little peace, and must I endure the lusts and jealousies of my sons?” “Well, and what would you have me do?”

“This is my house,” “and you may live in it or not. My house and my land it is, and if it were not for the land we should all starve as the others did, and you could not walk about in your dainty robes idle as a scholar. It is the good land that has made you something better than a farmer’s lad.”

“Now I cannot live with this lustful dog in my house.”

“Well, my second son, what say you of the thing your elder brother desires, that we move into the town to the great house if we can rent part of it?”

“Well, now I have said to myself this long time that you should be wed, but what with this thing and that I have not had time, and with this last famine and having to avoid all feasting—but now that men may eat again, the thing shall be done.”

“Well, and this also is my son!” [a sí mismo]

“What sort of a maid would you have, then?”

“Well, and I shall seek such a maid and Ching shall look for her among the villages.”

“Wake and let me into the gate.”

“Well, and so I may, if the place please me.”

“This house I will have!”

“Well then, prepare a court for me to use alone and on a day that I wish I will come, and it will be a day before my grandson is born, and when I wish I can come back to my land.”

“Well, and there is my poor fool and whether to take her with me or not I do not know, but take her I must, for there is no one who will see if she is fed or not unless I do it.”

“I will come when the maid is found who is to wed the second son, for it is easier to stay here where Ching is until the matter is completed.”

“Now there is but one more son and I am finished with all this wedding and marrying and I am glad I am so near my peace.”

“Now you are the only son of my uncle and after you there are none to carry on his body and if you go to war what will happen?”

“Well, and if he likes it there is an end to this curse in my house, for there is always a war somewhere in the nation.” “Well, and he may even be killed, if my good fortune holds, for sometimes in wars there are those who die.” [a sí mismo]

“Doubtless he will rise to be a military official and honor will come to us all through him.”

Capítulos 30-34

“Well, and what now and what again?”

“Well, and the land is mine and you have never put your hand to it.”

“Do as you like—do as you like—only do not trouble me with it!”

“Well, and it is all in honor of your wedding.”

“Well—well—I will have an end to it—I will speak to your brother and I will shut my hand. It is enough. You are right!”

“I have not eaten yet and at my age I am faint in the morning until I eat. Another time for this.”

“Have done with all this painting and polishing. It is enough. We are, after all, country folk.”

“Well, even great families are from the land and rooted in the land.”

“I have said what I have said. Have done with pouring out silver. And roots, if they are to bear fruits, must be kept well in the soil of the land.”

“Am I never to be in peace?”

“There is no need for any more stomachsful of characters in this house. Two is enough, and he is to be on the land when I am dead.”

“Have you heard him say this?”

“Well, but one lad must be on the land,”

“Send him here to me.”

“Your eldest brother says you wish to learn and read.”

“Well, and I suppose that means you do not want to work on the land and I shall not have a son

on my own land, and I with sons and to spare.”

“Why do you not speak? Is it true you do not want to be on the land?”

“What is it to me what you do? Get away from me!”

“Engage a tutor for the third one if he wills it, and let him do as he likes, only I am not to be troubled about it.”

“Eh—eh—well, there is rice and enough for all since we have the good land.”

“Well, and it is a curious thing and I shall be glad to see a war for what it is, for I have heard of it all my life and never seen it.”

“Do as you think well with the grain. It is in your hands.”

“Let us go and lock the gate. They are not good men to see, my little heart.”

“I wish she were content with less, for it runs into a handful of silver a day for her opium, but at her age we do not dare to cross her and she wants it all.”

“It is a good thought.”

“Well now, it is ill to force the young maid like this.”

“Let us see first what else can be done, and let me buy for you another slave if you will, or what you will, but let me see what can be done.”

“Go and tell my cousin the girl has a vile and incurable disease, but if he will have her with that, then well enough and she shall come to him, but if he fears it as we all do, then tell him

we have another and a sound one.”

“Well, go then!”

“Now keep away from your mistress for a day or two, my child, until she is past her anger, and when that other one comes in, hide, lest he desire you again.”

“When the old opium dreamer dies, I will find a man for you, then, and it cannot be long.”

“Well, and he did not mean the thing he did, and he is as good as any and the only one I can think of now.”

“Here, fellow, is this woman, and she is yours if you will have her, and none has known her except the son of my own uncle.”

“What—are you thinking I am still a-lust, when I do not come into your room thrice a year?”

“Now what madness is this, and am I never to have any peace with my sons!”

“My son, it is said from ancient times that men do not take good iron to make a nail nor a good man to make a soldier, and you are my little son, my best little youngest son, and how shall I sleep at night and you wandering over the earth here and there in a war?”

“Now you may go to any school you like and I will send you to the great schools of the south or even to a foreign school to learn curious things, and you shall go anywhere you like to study if you will not be a soldier. It is a disgrace to a man like me, a man of silver and of land, to have a son who is a soldier.”

“Tell your old father why you want to be a soldier?”

“Now what all this stuff is, I do not know,” “Our land is free already—all our good land is free. I rent it to whom I will and it brings me silver and good grains and you eat and are clothed and are fed with it, and I do not know what freedom you desire more than you have.”

“Now I have given this son everything, even his life. He has everything from me. I have let him leave the land, even, so that read and write although there is no need for it in my family with two already.” “Everything this son has from me.” [a sí mismo]

“Well, it may be he needs one thing more.”

“Well, and we will wed you soon, my son.”

“No—no—we will not wed you—but I mean, if there is a slave you desire—“

“Now keep off the slaves—I will not have the rotten ways of young lords in my house. We are good stout country folk and people with decent ways, and none of this in my house!”

“Well, and I have no peace anywhere in my house.”

“I suppose they are of an age—the boy must be well on eighteen and she not over eighteen.”

“It would be a good thing to give the maid to the lad,”

“Pear Blossom!”

“Come here to me!”

“Child--!”

“Child—I am an old man—a very old man--”

“A little maid like you should have a tall straight youth—a little maid like you!” “Like my son—“

“Well, and I said she had better take a young lad and she would have the old one!”

“I do not know myself how the thing happened,” “I had not meant to add another woman to my courts, and the thing came about of itself.”

“Do you tell her, if you will, and if you can manage it without anger to my face I will give you a handful of money for it.”

“Get her what she wills and I do not begrudge anything.”

“Am I not master in my own house and may I not take my own slave I bought with my silver?”
[a sí mismo]

“Bring me tea, my child, and tea for my son!”

“Come, my child, and pour out tea again for another son of mine!”

“Why not?” “It is my own house.”

“I am too old for you, my heart, and well I know it. I am an old, old man.”

“There is none other but you to whom I can leave this poor fool of mine when I am gone, and she will live on and on after me, seeing that her mind has no troubles of its own, and she has nothing to kill her and no trouble to worry her. And well I know that no one will trouble when I am gone to feed her or to bring her out of the rain and the cold of the winter or to set her in the summer sun, and she will be sent out to wander on the street, perhaps—this poor thing who

has had care all her life from her mother and from me. Now here is a gate of safety for her in this packet, and when I die, after I am dead, you are to mix it in her rice and let her eat it, that she may follow me where I am. And so shall I be at ease.”

“Nevertheless, take it, my child, for there is none I trust as I do you, but even you must die one day—although I cannot say the words—and after you there is none—no, not one—and well I know my sons’ wives are too busy with their children and their quarrels and my sons are men and cannot think of such things.”

“It is too quiet a life for you, my child.”

“I am too old for you, and my fires are ashes.”

“What was it in your tender years that made you thus fearful of men?”

“Now I should have said you have lived quietly and easily in my courts.”

“How many grandchildren have I now?”

“Add two each year, and I know the number, is it so?”

“Now that one has the look of his great-grandfather and there is a small merchant Liu, and here is myself when young.”

“Do you go to school?”

“Do you study the Four Books?”

“Ah, I have heard of a Revolution, but I have been too busy in my life to attend to it. There was always the land.”

“And are my two daughters-in-law at peace after all these years?”

“Ah?”

“Does any ever hear from that youngest son of mine where he is gone this long time?”

“Ah?”

“Well, and I shall be the next.” [a sí mismo]

“I must see to the coffin.”

“There is something I have to say.”

“Child, what was it I wanted to say?”

“I was upon the land,”

“Well, and I do remember. My son, I have chosen my place in the earth, and it is below my father and his brother and above your mother and next to Ching, and I would see my coffin before I die.”

“Well, and I would have it moved out to the earthen house and there I will live out my few days and there I will die.”

“Well, and what are they so busy about?”

“Now, evil, idle sons—sell the land!”

“It is the end of a family—when they begin to sell the land,” “Out of the land we came and into it we must go—and if you will hold your land you can live—no one can rob you of land—“

“If you sell the land, it is the end.”

Tío de Wang Lung

Capítulos 1-5

“Now, how can two lone men need so much room? Cannot father and son sleep together? The warmth of the young one’s body will comfort the old one’s cough.”

“Are we not to see the moth-browed bride?”

Capítulos 5-10

“I am a man of evil destiny. This year out of twenty seed beans, one came up, and in such a poor growth as that there is no use in putting the hoe down. We shall have to buy beans this year if we eat them,”

“The person in my house has told me,” “of your interest in my worthless oldest slave creature. It is wholly true what you say. You are wise for your years. She should be married. She is fifteen years old and for these three or four years could have given birth. I am terrified constantly lest she conceive by some wild dog and bring shame to me and to our name. Think of this happening in our respectable family, to me, the brother of your own father!”

“If it had been my good destiny,” “to have married a wife as your father did, one who could work and at the same time produce sons, as your own does also, instead of a woman like mine,

who grows nothing but flesh and gives birth to nothing but females and that one idle son of mine who is less than a male for his idleness, I, too, might have been rich now as you are. Then might I have, willingly would I have, shared my riches with you. Your daughters I would have wed to good men, your son would I have placed in a merchant's shop as apprentice and willingly paid the fee of guaranty – your house would I have delighted to repair, and you I would have fed with the best I had, you and your father and your children, for we are of one blood.”

“You are rich – you are rich! You have bought the land from the great house at the gods know what heavy price – is there another in the village who could do this thing?”

“Now that,” “for speaking so to your father's generation! Have you no religion, no morals, that you are so lacking in filial conduct? Have you not heard it said that in the Sacred Edicts it is commanded that a man is never to correct an elder?”

“I will tell your words to the whole village!” “Yesterday you attack my house and call aloud in the streets that my daughter is not a virgin; today you reproach me, who if your father passes on, must be as your own father to you! Now may my daughters all not be virgins, but not from one of them would I hear such talk!” “I will tell it to the village -- I will tell it to the village...”

“Ah, I know you – good lad – good lad –“ “Your uncle knows you – you are my son. Son, a little silver in this poor old palm – say, ten pieces, or even nine, and I could begin to have arrangements with a matchmaker for that slave of mine. Ah, you are right! It is time – it is time!”

“Ah, you are two little men,”

“My nephew there, he has silver and he has food, but he will give none of it to us, not even to me, and to my children, who are his own bones and flesh. We can do nothing but starve.”

“There is one who has food—there is one whose children are fat, still,”

“I have not seen you these many days,” “And how well you have fared!” “And your father, my elder brother, he is well?”

“Eaten!” “If you could see my house! Not a sparrow even could pick up a crumb there. My wife—do you remember how fat she was? How fair and fat and oily her skin? And now she is like a garment hung on a pole—nothing but the poor bones rattling together in her skin. And of our children only four are left—the three little ones gone—gone—and as for me, you see me!”

“I have thought of nothing but of you and of your father, who is my brother,” “and now I prove it to you. As soon as I could, I borrowed from these good men in the town a little food in the promise that with the strength it gave me I would help them to buy some of the land about our village. And then I thought of your good land first of all, you, the son of my brother. They have come to buy your land and to give you money—food—life!”

“Is that your lad?” “the little fat lad I gave a copper to in the summer?”

“Will you really go south?”

Capítulos 10-15

--

Capítulos 15-20

--

Capítulos 20-25

“Well, and Elder Brother and his son and his sons and my sister-in-law.”

“No,” “but I will eat with you.”

“Now I will sleep, for I am without sleep these three nights.”

“Well, and I heard you were rich but I did not know you were as rich as this,”

“Now I will fetch my wife and my son. There are the three of us mouths, and in this great house of yours it will never be missed what we eat and the poor clothes we wear.”

“How now?”

“Well, and can you keep a boy from becoming a man? And can you keep a young dog from a stray bitch?”

“Drive me out if you dare.”

Capítulos 25-30

“Well, and my good nephew, give me a handful of silver to buy me a pipe and a bit of smoke and my woman is ragged and needs a new coat.”

“You are under a good heaven. There are men less rich than you who hang from the burnt rafters of their houses.”

“Well now, I have smoked it a little but not often before this, for it is too dear, but I like it well

enough.”

Capítulos 30-34

“Well, and you are a son to me and more than that wandering one of my own.”

Padre de Wang Lung

Capítulos 1-5

“I am saving my bed for my grandson. He will warm my bones in my age.”

“How is it that there is not water yet to heat my lungs?”

“Why are you wasteful? Tea is like eating silver.”

“True—true—“

“Now there is water enough to bring a crop to fruit,”

“Now then!”

“It will be ill if we start the woman like this—tea in the morning water and all this washing!”

“Am I to have nothing to eat this day?” “At my age the bones are water in the morning until food is given them.”

“There is only a little rice left in the basket,”

“Not a slave too young, and above all, not a pretty one,”

“And what will we do with a pretty woman? We must have a woman who will tend the house and bear children as she works in the fields, and will a pretty woman do these things? She will be forever thinking about clothes to go with her face! No, not a pretty woman in our house. We are farmers. Moreover, who has heard of a pretty slave who was virgin in a wealthy house? All the young lords have had their fill of her. It is better to be first with an ugly woman than the hundredth with a beauty. Do you imagine a pretty woman will think your farmer’s hands as pleasing as the soft hands of a rich man’s son, and your sunblack face as beautiful as the golden skin of the others who have had her for their pleasure?”

“We will have to see what is to be had,”

“That cloud which hangs upon the left horn of the new moon speaks of rain. It will come not later than tomorrow night.”

“And have you spent money?”

“There is no end to the money spent in this house!”

“Heh-heh-heh—“ “so the harvest is in sight!”

“Yes—yes—food—“

“Eat, or all will be cold.” “Do not trouble yourself yet—it will be a long time. I remember well when the first was born to me it was dawn before it was over. Ah me, to think that out of all the children I begot and your mother bore one after the other—a score or so—I forget—only you have live! You see why a woman must bear and bear.”

“By this time tomorrow I may be a grandfather to a man child!”

“Yes—yes—of course,” “a grandfather—a grandfather—“

“There is not another child like this in a dozen villages. Those brats of my brother notice nothing before they walk.”

Capítulos 5-10

“Call my brother, your uncle and his children – let them see!”

“We will eat the ox, next.”

“Well, and it is your life or the beast’s, and your son’s life or the beast’s and a man can buy an ox again more easily than his own life.”

“There have been worse days—there have been worse days. Once I saw men and women eating children.”

Capítulos 10-15

“One must eat,” “I do not care that my foolish belly is growing lazy after all these days of little to do. It must be fed. I will not die because it does not wish to work.” [cackled]

“You see how fat they all are, these southerners, and how pale and oily are their skins. They eat pork every day, doubtless.”

“I have ploughed and I have sown seed and I have reaped harvest and thus have I filled my rice bowl. And I have beyond this begotten a son and son’s sons.”

“Ah,” “I know what is in your thought. Twice and twice again in my years I have had to do as

we did this year and leave the fields and know that there was no seed in them for fresh harvests.”

“There was the land, my son.”

“Surely this was a very evil man to be thus hung.”

“When we had a good harvest we had such cakes at the autumn feast, when the sesame had been threshed and before it was sold we kept a little back to make such cakes.”

“Now this I have never heard before in all my years,”

Capítulos 15-20

“It seems a beast well castrated.”

“An egg with a double yolk this time!”

“A little water is well enough and tea like silver.”

“What is this sickness that turns you full evil temper and your skin as yellow as clay?”

Capítulos 20-25

“There is a harlot in the house!”

“There is a harlot here!”

“And I had one woman and my father had one woman and we farmed the land.”

“I say it is a harlot!”

“Harlot!”

Capítulos 25-30

“There is a marriage and a marriage is children again and grandchildren!” [he cackled]

Portero de la Casa de los Hwang

Capítulos 1-5

“Now then, what?”

“Well, and Wang Lung, the farmer, what?”

“That I see,”

“So you are he!” “I was told to expect a bridegroom today. But I did not recognize you with a basket on your arm.”

“The Old Lord would kill you!”

“A little silver is a good key.”

“Let me see what you have in your girdle,”

“I will take the silver,”

“The bridegroom, the bridegroom!”

“The Old Mistress says you are to appear before her.”

“You cannot appear before a great lady with a basket on your arm—a basket of pork and beancurd! How will you bow?”

“In a house like this we feed these meats to the dogs!”

“Now will you be so polite as to fall on your face like this before the Old Mistress?”

“Yes, Ancient One,”

“Because he is a fool, Ancient One,”

Capítulos 5-10

“Ah, Wang the farmer, three this time instead of one!”

“One has no need to wish you more fortune this year than you have had in the last.”

“Do you sit within my wretched room while I announce your woman and son within.”

Old Mistress

Capítulos 1-5

“Raise him,” “these obeisances are not necessary. Has he come for the woman?”

“Why does he not speak for himself?”

“What is this man doing here?”

“The woman? What woman?...” “Ah, yes, I forgot for the moment—a small affair—you have come for the slave called O-lan. I remember we promised her to some farmer in marriage. You

are that farmer?"

"Call O-lan quickly,"

"Come here, slave," "This man has come for you."

"Are you ready?"

"Carry her box out to the gate and let them begone,"

"Stand beside her while I speak."

"This woman came into our house when her parents came south because they had nothing to eat. They were from the north in Shantung and there they returned, and I know nothing further of them. You see she has the strong body and the square cheeks of her kind. She will work well for you in the field and drawing water and all else that you wish. She is not beautiful but that you do not need. Only men of leisure have the need for beautiful women to divert them.

Neither is she clever. But she does well what she is told to do and she has a good temper. So far as I know she is virgin. She has not beauty enough to tempt my sons and grandsons even if she had not been in the kitchen. If there has been anything it has been only a serving man. But with the innumerable and pretty slaves running freely about the courts, I doubt if there has been anyone. Take her and use her well. She is a good slave, although somewhat slow and stupid, and had I not wished to acquire merit at the temple for my future existence by bringing more life into the world I should have kept her, for she is good enough for the kitchen. But I marry my slaves off if any will have them and the lords do not want them."

"Obey him and bear him sons and yet more sons. Bring the first child to me to see."

“Well, go, will you!”

O-lan

Capítulos 1-5

“Ready.”

“Yes, Ancient Mistress,”

“I have been kitchen slave since I went into the House of Hwang. There were meats at every meal.”

“I will hand you the bowls if you will place them upon the table. I do not like to come out before men.”

“Are there to be tea leaves in it?”

“I took no tea to the Old One—I did as you said—but to you I...”

“There is nothing in the house until nightfall,”

“I am with child.”

“I shall prepare food now.”

“None in that house!”

“When I return to that house it will be with my son in my arms. I shall have a red coat on him and red-flowered trousers and on his head a hat with a small gilded Buddha sewn on the front

and on his feet tiger-faced shoes. And I will wear new shoes and a new coat of black sateen and I will go into the kitchen where I spent my days and I will go into the great hall where the Old One sits with her opium, and I will show myself and my son to all of them.”

“If you will give me three silver pieces...”

“It is a great deal, but I have counted carefully and will waste no penny of it. I shall make the cloth dealer give me the last inch to the foot.”

“It is the first time I have had silver money in my hand.”

“It is come,” “I will go into the house. Do not come into the room until I call. Only bring me a newly peeled reed, and slit it, that I may cut the child’s life from mine.”

“A man!”

“It is good flour we have this year from the fields.”

Capítulos 5-10

“Those are not for us to eat, beyond one or two of the plain ones for guests to taste. We are not rich enough to eat white sugar and lard. I am preparing them for the Old Mistress at the great house. I shall take the child on the second day of the New Year and carry the cakes for a gift.”

“I believe, if one should ask me, that they are feeling a pinch this year in that house.”

“The Ancient Mistress wore the same coat this year as last. I have never seen this happen before. And the slaves had no new coats.” “I saw not one slave with a new coat like mine.” “As for our son, there was not even a child among the concubines of the Old Master himself to

compare with him in beauty and in dress.”

“Yes – yes –“

“I had but a moment for private talk with the cook under whom I worked before,” “but she said, “This house cannot stand forever with all the young lords, five of them, spending money like waste water in foreign parts and sending home woman after woman as they weary of them, and the Old Lord living at home adding a concubine or two each year, and the Old Mistress eating enough opium every day to fill two shoes with gold.””

“Then the third daughter is to be married in the spring,” “and her dowry is a prince’s ransom and enough to buy an official seat in a big city. Her clothes she will have of nothing but the finest satins with special patterns woven in Soochow and Hangchow and she will have a tailor sent from Shanghai with his retinue of under tailors lest she find her clothes less fashionable than those of the women in foreign parts.”

“She is to marry the second son of a Shanghai magistrate,” “They must be getting poorer for the Old Mistress herself told me they wished to sell land – some of the land to the south of the house, just outside the city wall, where they have always planted rice each year because it is good land and easily flooded from the moat around the wall.”

“But the land -- the land –“

“It is too far away,” “We would have to walk half the morning to reach it.”

“It is a good thing to buy land,” “It is better certainly than putting money into a mud wall. But why not a piece of your uncle’s land? He is clamoring to sell that strip near to the western field

we now have.”

“Let it be bought. After all, rice land is good, and it is near the moat and we can get water every year. It is sure.”

“Last year this time I was a slave in that house.”

“This time it is nothing. It is only the first that is hard.”

“It is another male.”

“It is over once more. It is only a slave this time – not worth mentioning.”

“Why are you taking the silver out?”

“It is better not to say lend. There is no lending in that house. There is only giving.”

“If the children must drink and the old man have his hot water the plants must go dry.”

“No—do not waste them in burning. I remember when I was a child in Shantung when years like this came, even the cobs we ground and ate. It is better than grass.”

“Eat, poor fool—eat, while there is yet that which can be eaten.”

“An ox is but an ox and this one grew old. Eat, for there will be another one day and far better than this one.”

“Not that—not that yet,” “It is not yet time to take out table and the benches and the bed from our house. You have all our food. But out of your own houses you have not sold yet your table and your benches. Leave us ours. We are even. We have not a bean or a grain of corn more than you—no, you have more than we, now, for you have all of ours. Heaven will strike you if

you take more. Now, we will go out together and hunt for grass to eat and bark from the trees, you for your children, and we for our three children, and for this fourth who is to be born in such times.”

“It is a good thing to do. One can at least die walking.” “Only wait until tomorrow,” “I shall have given birth by then. I can tell by this thing’s movements in me.”

“Come!”

“Dead,”

“The land we will not sell, surely,” “Else when we return from the south we shall have nothing to feed us. But we will sell the table and the two beds and the bedding and the four benches and even the cauldron from the stove. But the rakes and the hoe and the plow we will not sell, nor the land.”

“It is less than the cost of one bed, but if you have the silver give it to me quickly and take the things.”

“Let us go while we have the two bits of silver and before we must sell the rafters of the house and have no hole into which we can crawl when we return.”

Capítulos 10-15

“Not yet. The breath flutters back and forth in her. But she will die this night and all of us unless—“

“That I can do. I remember it in my childhood.”

“I and the children can beg and the old man also. His grey hairs will move some who will not give to me.”

“Each of you take your bowls and hold them thus and cry out thus—“

“A heart, good sir—a heart, good lady! Have a kind heart—a good deed for your life in heaven! The small cash—the copper coin you throw away—feed a starving child!”

“So I called when I was a child and so I was fed. In such a year as this I was sold a slave.”

“Unless you give, good sir, good lady—this child dies—we starve—we starve”

“And do you talk of starving and then laugh at the same time! You fools, starve then!”

“Now you are fit to beg! That and more if you laugh again!”

“I have seen them. I always beg of them, for they alone will drop silver rather than copper into my bowl.”

“Meat is meat,”

“There is nothing to sell except the girl,”

“I was sold,” “I was sold to a great house so that my parents could return to their home.”

“If it were only I, she would be killed before she was sold... the slave of slaves was I! But a dead girl brings nothing. I would sell this girl for you—to take you back to the land.”

“Wait a few days. There is strange talk about.”

“Yet a little while and we shall see a thing. There is talk everywhere now.”

“Every day was I beaten.”

“I was beaten with a leather thong which had been halter for one of the mules, and it hung upon the kitchen wall.”

“Aye, beaten or carried to a man’s bed, as the whim was, and not to one man’s only but to any that might desire her that night, and the young lords bickered and bartered with each other for this slave or that and said, “Then if you tonight, I tomorrow,” and when they were all alike wearied of a slave the men servants bickered and bartered for what the young lords left, and this before a slave was out of childhood—if she were pretty.”

“Now that which I have heard of has come to pass. The enemy has broken in the gates of the city.”

Capítulos 15-20

“It is a year older than he says.”

“Well, look at it then, if you must,”

“In the rich man’s house. It must have been a favorite’s treasure. I saw a brick loosened in the wall and I slipped there carelessly so no other soul could see and demand a share. I pulled the brick away, caught the shining, and put them into my sleeve.”

“Do you think I have not lived in a rich man’s house? The rich are always afraid. I saw robbers in a bad year once rush into the gate of the great house and the slaves and the concubines and even the Old Mistress herself ran hither and thither and each had a treasure that she thrust into some secret place already planned. Therefore I knew the meaning of a loosened brick.”

“Will you sell them all?”

“I wish I could keep two for myself,”

“If I could have two,” “only two small ones—two small white pearls even...”

“I would keep them—I would not wear them,” “only keep them.”

“I could hold them in my hand sometimes,”

“Since those two last ones were born together I have not been well. There is a fire in my vitals.”

“My mother did not bind them, since I was sold so young. But the girl’s feet I will bind—the younger girl’s feet I will bind.”

“You have cut off your life!”

“You will die with all this washing!”

“There is that about you which makes me think of one of the lords in the great house.”

“The pearls? I have them.”

“I thought one day I might have them set in earrings,” “I could have them for the younger girl when she is wed.”

Capítulos 20-25

“Cease to be angry. It is a thing to be borne,”

“I have borne you sons—I have borne you sons—“

“What is this slave woman doing in our house?”

“What is this slave woman doing in our house?”

“I bore her haughty looks all during my youth in the great house and her running into the kitchen a score of times a day and crying out “now tea for the lord”—“now food for the lord”—and it was always this is too hot and that is too cold, and that is badly cooked, and I was too ugly and too slow and too this and too that...”

“It is a bitter thing in my house, and I have no mother’s house to go back to anywhere.”

“I am not a slave of slaves in this house at least.”

“And to that one you gave my two pearls!”

“It is useless for you to beat the lad as you do. I have seen this thing come upon the young lords in the courts of the great house, and it came on them melancholy, and when it came the Old Lord found slaves for them if they had not found any for themselves and the thing passed easily.”

“I have not indeed seen it thus except with young lords. You worked on the land. But he is like a young lord and he is idle in the house.”

“Well, and if he is like a young lord it is another matter. But I cannot buy a slave for him. I will betroth him and we will marry him early, and there is that to be done.”

“There is a fire in my vitals.”

“I have something to say.”

“The eldest son goes too often into the inner courts. When you are away he goes.”

“Well, and my lord, come home unexpectedly.”

“It is better to send him away, even to the south.”

Capítulos 25-30

“It is only the old pain in my vitals.”

“No, and my life is not worth so much.”

“Well, and it is too expensive.”

“No, and I would not—let you. For I must die—sometime anyway. But the land is there after me.”

“I will bring the meats to the door only—and well I know I am ugly and cannot appear before the great lord—“

“Do not beat me—I will never eat of the dish again—“

“My father—my mother—my father—my mother—“

“Well I know I am ugly and cannot be loved—“

“Well, and you may have lived in the courts of the Old Lord, and you were accounted beautiful, but I have been a man’s wife and I have borne him sons, and you are still a slave.”

“After I am dead that one nor her mistress neither is to come into my room or touch my things, and if they do, I will send my spirit back for a curse.”

“Now the New Year is coming and there are no cakes and no meats ready, and I have thought of a thing. I will not have that slave in my kitchen, but I would have you send for my daughter-in-law, who is betrothed to our eldest son. I have not seen her yet, but when she comes I will tell her what to do.”

“There is another thing before I can die.”

“Die I must, for I feel it in my vitals waiting, but I will not die before my eldest son comes home and before he weds this good maid who is my daughter-in-law, and well she serves me, holding the hot water basin steadily and knowing when to bathe my face when I sweat in pain. Now I want my son to come home, because I must die, and I want him to wed this maid first, so that I may die easily, knowing your grandson is stirred into life and a great grandson for the old one.”

“I will see you wed and then I must die.”

“Sit here and drink the wine and eat the rice of your marriage, for I would see it all and this will be your bed of marriage since I am soon to be finished with it and carried away.”

“And has everyone wine? And is the sweet rice dish in the middle of the feast very hot and have they put full measure of lard and sugar into it and the eight fruits?”

“Now I am content and this thing in me may do as it will. My son, look to your father and your grandfather, and my daughter, look to your husband and your husband’s father and his grandfather and the poor fool in the court, there is she. And you have no duty to any other.”

“Well, and if I am ugly, still I have borne a son; although I am but a slave there is a son in my

house.”

“How can that one feed him and care for him as I do? Beauty will not bear a man sons!”

Mujer del tío de Wang Lung

Capítulos 5-10

“Well, and who will pay for the dowry and for the wedding and for the middleman’s fees? It is all very well for those to talk who have more land than they know what to do with and who can yet go and buy more land from the great families with their spare silver, but your uncle is an unfortunate man and he has been so from the first. His destiny is evil and through no fault of his own. Heaven wills it. Where others can produce good grain, for him the seed dies in the ground and nothing but weeds spring up, and this though he break his back!” “Ah, it is something you do not know – to have an evil destiny! Where the fields of others bear good rice and wheat, ours bear weeds; where the houses of others stand for hundred years, the earth itself shakes under ours so that the walls crack; where others bear men, I, although I conceive son, will yet give birth to a girl – ah, evil destiny!” [crying and screaming]

Capítulos 10-15

--

Capítulos 15-20

--

Capítulos 20-25

“Now Wang Lung is seeking to pluck a flower somewhere.” [she cried out, the laughter slanting from her eyes]

“The melon must always be split wide open before you can see the seeds, eh? Well, then, plainly, your man is mad over another woman!”

“Well, and I have seen many a man, and when one smooths his hair and buys new clothes and will have his shoes velvet all of a sudden, then there is a new woman and that is sure.”

“And it is not to be thought, poor fool, that one woman is enough for any man, and if it is a weary hard-working woman who has worn away her flesh working for him, it is less than enough for him. His fancy runs elsewhere the more quickly, and you, poor fool, have never been fit for a man’s fancy and little better than an ox for his labor. And it is not for you to repine when he has money and buys himself another to bring her to his house, for all men are so, and would my old do-nothing also, except the poor wretch has never had enough silver in his life to feed himself even.”

“And why not, indeed? So have all men who have prospered. It is only the poor man who must needs drink from one cup.”

“Now do you leave this affair in my hands. Only tell me which woman it is and I will manage

the affair.”

“And where her home?”

“The one called the House of Flowers?”

“I do not know anyone there. I shall have to find a way. Who is the keeper of this woman?”

“Oh, that one? Is that what she did after the Old Lord died in her bed one night! Well, and it is what she would do.” “Heh—heh—heh—“

“That one! But it is a simple matter, indeed. Everything is plain. That one! From the beginning that one would do anything, even to making a mountain, if she could feel silver enough in her palm for it.”

“Enough and enough! Am I a fool, or is this the first time I have managed a man and a maid? Leave me alone and I will do it. I have said everything many times.”

“The thing is complete. The woman who is keeper for the master of the tea house will do it for a hundred pieces of silver on her palm at one time, and the girl will come for jade earrings and a ring of jade and a ring of gold and two suits of satin clothes and two suits of silk clothes and a dozen pairs of shoes and two silken quilts for her bed.”

“No, and I will not. We are one family and you are my son and I am your mother and this I do for you and not for silver.”

“She reeks of perfume and paint, that one,” [laughing] “Like a regular bad one she smells.”

“She is not so young as she looks, my nephew! I will dare to say this, that is she had not been on the edge of an age when men will cease soon to look at her, it is doubtful whether jade in

her ears and gold on her fingers and even silk and satin would have tempted her to the house of a farmer, and even a well-to-do farmer.”

“But beautiful she is and I have never seen another more beautiful and it will be as sweet as the eight-jeweled rice at a feast after your years with the thick-boned slave from the House of Hwang.”

Capítulos 25-30

“We will never have such a hold as this again, for well he knows that if you were not his uncle and the brother of his father he would be robbed and sacked and his house left empty and a ruin, since you stand next to the head of the Redbeards.”

Capítulos 30-34

“If I die before that son comes home, promise me you will find a good maid for him, so that he may have sons for us yet.”

“My son—it is my son—“

“Prepare some for him.”

Segundo hijo

Capítulos 10-15

“I took it—it is mine, this meat. When the butcher looked the other way after he had sliced it from the big piece upon the counter, I ran under an old woman’s arm who had come to buy it

and seized it and ran into an alley and hid in a dry water jar at a back gate until Elder Brother came.”

[y el hijo mayor:] “And see the blood streaming out of his side!”

[y el hijo mayor:] “We saw such an one and such an one, a man as fat and monstrous as a god in a temple, and his body covered with many feet of yellow silk and on his thumb a great gold ring set with green stone like a piece of glass, and his flesh was all bright with oil and eating!”

Capítulos 15-20

[whining:] “Well, and I shall not work in the fields, either, and it is not fair that my brother can sit at leisure in a seat and learn something and I must work like a hind, who am your son as well as he!”

Capítulos 20-25

“Elder Brother was not in school today.”

“No.”

“And Elder Brother said I was not to tell you and he said he would pinch me and burn me with a hot needle if I told and if I do not tell he gives me pence.”

“He has been away three nights altogether, but what he does I do not know, except that he goes with the son of your uncle, our cousin.”

Capítulos 25-30

“It is an excellent thing and it would suit me well, for then I could wed and have my wife there

also and we would all be under one roof as a great family is.”

“Well, and wed I will then, for it is a good thing and better than spending money on a jade when the need comes, and it is right for a man to have sons. But do not get me a wife from a house in town, such as my brother has, for she will talk forever of what was in her father’s house and make me spend money and it will be an anger to me.”

“I desire a maid from a village, of good landed family and without poor relatives, and one who will bring a good dowry with her, neither plain nor fair to look upon, and a good cook, so that even though there are servants in the kitchen she may watch them. And she must be such a one that if she buys cloth the garment will be well cut so that the scraps of cloth left over should lie in the palm of her hand. Such an one I want.”

Capítulos 30-34

“My father, is there to be no end to all this pouring out of money and need we live in a palace? So much money lent out at twenty per cent would have brought in many pounds of silver, and what is the use of all these pools and flowering trees that bear no fruit even, and all these idle, blooming lilies?”

“It is an odd thing for the wedding to cost ten times as much as the bride. Here is our inheritance, that should be divided between us when you are dead, being spent now for nothing but the pride of my elder brother.”

“Since I am not to have a son on the land it is your duty to see to the rents and to the silver that comes in from the land at each harvest. You can weigh and measure and you shall be my steward.”

“The price of grain has risen suddenly, for the war is to the south of us now and nearer and nearer every day, and we must hold our stores of grain until later for the price will go higher and higher as the armies come nearer to us and we can sell for a good price.”

“There are soldiers everywhere in every house—even in the houses of the poor—and I came running to say you must not protest, for today a clerk in my shop, and I knew him well—he stood beside me every day at the counter—and he heard and went to his house and there were soldiers in the very room where his wife lay ill, and he protested and they ran a knife through him as though he were made of lard—as smoothly as that—and it came through him clean to the other side! Whatever they wish we must give, but let us only pray that the war move on to other parts before long!”

“This field we will sell and this one, and we will divide the money between us evenly. Your share I will borrow at good interest, for now with the railroad straight through I can ship rice to the sea and I...”

“No—no—we will never sell the land—“ [ambos hijos]

“Rest assured, our father, rest assured. The land is not to be sold.” [ambos hijos]

Hijo mayor

Capítulos 10-15

“And we have seen such boxes and boxes and when I asked what was in them one said, “There is gold and silver in them, but the rich cannot take all they have away, and some day it will all be

ours.” Now, what did he mean by this, my father?”

“Oh, I wish we might go even now and get it if it is ours. I should like to taste a cake. I have never tasted a sweet cake with sesame seed sprinkled on the top.”

Capítulos 15-20

“My father,” “so have I wished for these last two years that I might do, but I did not dare to ask it.”

Capítulos 20-25

“Here is a letter that has the wood radical when it should have the water radical,”

“Father, if I am to be a scholar, there is no more that this old head in the town can teach me.”

“Well, and if I am to be a scholar, I would like to go to the south to the city and enter a great school where I can learn what is to be learned.”

“Well, and I will then, for go south I will, and I will not stay in this stupid house and be watched like a child, and in this little town which is no better than a village! I will go out and learn something and see other parts.”

Capítulos 25-30

“You look twice as well as they said and years away from death.”

“Well, and if you care more for these three tigers than you do for your son and his wife, the mother of your grandsons, it is a strange thing and we had better set up our house elsewhere.”

“How is this for a way? Let us push them all into the water one night. Ching can push the woman

for she is fat and soft and helpless, and I will push the young one my cousin, whom I hate enough for he is always peeping at my wife, and you can push the man.”

“Well, and you have told me what to do! Let us buy them opium to enjoy, and more opium, and let them have their will of it as rich people do. I will seem to be friends with my cousin again and I will entice him away to the tea house in the town where one can smoke and we can buy it for my uncle and his wife.”

“Well, and it is dearer than jade to have them at us like this,” “and to endure besides their haughtiness and the young man peeping at my wife.”

“We must send the maid into the town to the home of her betrothed; even if the merchant Liu says it is a year too evil for wedding we must send her, lest we cannot keep her virgin with this hot tiger in the house.”

“Well, and there will soon be another mouth in the house and it will be the mouth of your grandson.”

“I will not endure that fellow my cousin in the house any more with his peepings and his lounging about with his robes unbuttoned and his eyes on the slaves.”

“It is not for my wife. It is because it is unseemly in my father’s house.”

“I wish we could leave this house and that we could go into the town and live. It is not meet that we go on living in the country like hinds and we could go and we could leave my uncle and his wife and my cousin here and we could live safely in the town behind the gates.”

“Well, and there is the old great house of the Hwangs. The front part of it is filled with this and

that of common people but the inner courts are locked and silent and we could rent them and live there peacefully and you and my youngest brother could come to and fro to the land and I would not be angered by this dog, my cousin.”

“Well, and I try to be a good son and I do not gamble and smoke opium and I am content with the woman you have given me and I ask a little of you and it is all.”

“The hour is come, but Cuckoo says it will be long, for the woman is narrowly made and it is a hard birth.”

Capítulos 30-34

“There is this and that which we need in this house and we must not think we can be a great family just because we live in these inner courts. Now there is my younger brother’s wedding due in a bare six months and we have not chairs enough to seat the guests and we have not bowls enough nor tables enough nor anything enough in these rooms. It is a shame, moreover, to ask guests to come through the great gates and through all that common swarm with their stinks and their noise, and with my brother wed and his children and mine to come we need those courts also.”

“I say we should have the outer courts also and we should have what befits a family with so much money as we have and good land as we have.”

“Well, and my father,” “it was you who would have me a scholar and when I try to be a fitting son to a man of land you scorn me and would make a hind of me and my wife.”

“I need a hundred pieces of silver here” “There is a good gate which needs only an odd bit of

silver to mend it as good as new” “There is a place where a long table should stand.”

“That we are not. Men in the town are beginning to call us the great family Wang. It is fitting that we live somewhat suitably to that name, and if my brother cannot see beyond the meaning of silver for its own sake, I and my wife, we will uphold the honor of the name.”

“Yes, but they do not stay there. They branch forth and bear flowers and fruits.”

“Well, let it be enough, but there is another thing.”

“It is not for myself or for my son. It is for my youngest brother who is your own son. It is not fit that he grow up so ignorant. He should be taught something.”

“Yes, and for this he weeps in the night, and this is why he is so pale and so reedy a lad,”

“Ask him for yourself, my father,”

“But why, my father?”

“You are a man who need not have any sons like serfs. It is not fitting. People will say you have a mean heart. “There is a man who makes his son into a hind while he lives like a prince.” So people will say.”

“We could call a tutor and teach him and we could send him to a southern school and he could learn and since there is I in your house to help you and my second brother in his good trade, let the lad choose what he will.”

“Well, and my brother has chosen an earthen pot when he might, from my father’s position, have had a cup of jade.”

“Every man with a knife!”

“Well, and my cousin, welcome to your home again.”

“They are welcome, being yours,” “and we will prepare a meal so that they may eat before they go on their way.”

“We are fortunate—we are fortunate—“ [hijo mayor y Wang Lung]

“We must put the women together in the innermost court and we must watch there day and night and keep the gates barred and the back gates or peace ready to be loosed and opened.”

“I did not believe it was so.”

“You are rich and you may do as you like.” “Well, I suppose one is not always enough for any man and there comes a day—“

“Eleven sons and eight daughters have your sons together.” [hijo mayor o segundo hijo]

“Then say on,” “I am here.”

“Do not say that word, my father, but I will do as you say.”

Ching

Capítulos 15-20

“Through the winter a band of robbers lived in your house and preyed upon the village and the town as they were able. Your uncle, it is said, knows more of them than an honest man should.

But who knows what is true in these days? I would not dare to accuse any man.”

“What have I not eaten? Offal from the streets like dogs when we begged in the town and dead dogs we ate and once before she died my woman brewed some soup from flesh I dared not ask what it was, except that I knew she had not the courage to kill, and if we ate it was something she found. Then she died, having less strength than I to endure, and after she died I gave the girl to a soldier because I could not see her starve and die also.” “If I had a little seed I would plant once more, but no seed have I.”

“Such an one and such an one do not ask back for the next year.”

“The waters will soon recede and what is there we should prepare of seed?”

Capítulos 20-25

“And if my poor girl were here and sound you might have her for nothing at all and my gratitude, too, but where she is I do not know, and it may be she is dead and I do not know.”

Capítulos 25-30

“Now that the joy and sorrow are over, I have that to tell you about the land.”

“Now may Heaven avert it, but it looks as though there would be such a flood this year as never was, for the water is swelling up over the land, although it is not summer yet, and too early for it to come like this.”

“Heaven wills it,”

“Even so, he is greater than any one of us and do not talk so, my master.”

“Now would I lief have to choose a wife for myself than for your son. But if it were I and I young, there is a maid three villages away, a good, buxom, careful maid with no fault except a ready laugh, and her father is willing and glad to be tied to your family by his daughter. And the dowry is good for these times, and he has land. But I said I could give no promise until you gave it.”

Old Lord

Capítulos 15-20

“Who is it?”

“Now who is an accursed Wang Lung?” And Wang Lung perceived by the quality of the curse that it was the Old Lord himself, because he cursed as one accustomed to servants and slaves.

“Now curse him, that dog left me many months ago and he is not here.”

“There is no money in this house,” “the thief and robber of an agent—and may his mother and his mother’s mother be cursed for him—took all that I had. No debts can be paid.”

Cuckoo

Capítulos 15-20

“Now that is a thing I have not heard for a long time,”

“Come in,”

“Now about money,”

“Now off with you!”

“Now then, wooden head!”

“What is your business? If you have money, let me see it.”

“Business means money,” “either money coming in or money going out, and there is no money to go out of this house.”

“Well, and why not?”

“Have you not heard, fool, that there is no one here?”

“I and the Old Lord—there is no one else!”

“Well, and the Old Mistress is dead,”

“Have you not heard in the town how bandits swept into the house and how they carried away what they would of the slaves and of the goods? And they hung the Old Lord up by his thumbs and beat him and the Old Mistress they tied in a chair and gagged her and everyone ran. But I stayed. I hid in a gong half full of water under a wooden lid. And when I came out they were gone and the Old Mistress sat dead in her chair, not from any touch they had given her but from fright. Her body was a rotten reed with the opium she smoked and she could not endure the fright.”

“Oh, those,” “they were gone long ago—all those who had feet to carry them away, for there was

no food and no money by the middle of the winter. Indeed,” “there are many of the men servants among the bandits. I saw that dog of a gateman myself—he was leading the way, although he turned his face aside in the Old Lord’s presence, still I knew those three long hairs of his mole. And there were others, for how could any but those familiar with the great house know where jewels were hid and the secret treasure stores of things not to be sold? I would not put it beneath the old agent himself, although he would consider it beneath his dignity to appear publicly in the affair, since he is a sort of distant relative of the family.”

“But all this was not a sudden thing. All during the lifetime of the Old Lord and of his father the fall of this house has been coming. In the last generation the lords ceased to see the land and took the moneys the agents gave them and spent it carelessly as water. And in these generations the strength of the land has gone from them and bit by bit the land has begun to go also.”

“Hither and thither,” “It is good fortune that the two girls were married away before the thing happened. The elder young lord when he heard what had befallen his father and his mother sent a messenger to take the Old Lord, his father, but I persuaded the old head not to go. I said, “Who will be in the courts, and it is not seemly for me, who am only a woman.””

“Besides, I have been my lord’s faithful slave for these several years and I have no other house.”

“He will do anything I tell him.” [cried out at him]

“If you have come to buy land,” “there is land to buy. He has a hundred acres to the west and to the south two hundred that he will sell. It is not all in one piece but the plots are large. It can be sold to the last acre.”

“As for that, the sons have told him to sell when he can. The land is where no one of the sons

wishes to live and the country is run over with bandits in these days of famine, and they have all said, "We cannot live in such a place. Let us sell and divide the money.""

"Into the Old Lord's hand, and whose else?"

"This time tomorrow—this time or this afternoon—all times are alike!"

"He will—he will—on my life!"

"I will sell it for jewels!"

"Well, and Wang the farmer!" "and who would think to see you here!"

"And who has not heard it? And how shall a man better spend the money he has over and above his living than in a place like this, where rich men take their joy and elegant lords gather to take their joy in feasting and pleasure? There is no such wine as ours—have you tasted it, Wang Lung?"

"Tea!" "But we have tiger bone wine and dawn wine and wine of fragrant rice—why need you drink tea?"

"And I suppose you have not looked at anything else, have you, eh?—No pretty little hands, no sweet-smelling cheeks?"

"There they are, their pictures. Choose which one you wish to see and put the silver in my hand and I will place her before you."

"So they are dream women," "but dreams such as a little silver will turn into flesh."

"There is a country bumpkin!"

“Ah, it is only the farmer!”

“If you have the silver that other men have, you may do as they do.”

“Come and say which one you wish.”

“Now here is the first man of the night!”

“No, not you—and not you—no one has asked for any of you! This one is for the little pink-faced dwarf from Soochow—for Lotus!”

Capítulos 20-25

“Well, and I did not know we would be doing business like this!”

“Come out, my Lotus Flower, here is your house and here your lord.”

“Well, and my old friend, here we are in a house together again, and you mistress and first wife—my mother—and how things are changed!”

“And is my delicate lady to lie thirsting and gasping in her bed for a swallow of water in the morning?”

“Ah, and that was Liu, the grain dealer. Ah, he was a good man! He left silver in my palm whenever he saw me.”

“In the street of the Stone Bridge,”

“I am ready to serve the master.”

“That will I do!”

“Now and at once will I go, for the meat is ready except for the moment of cooking and the vegetables are washed.”

“Anyone can see the thing and a lovely lad he is and too big for idleness and longing.”

Capítulos 25-30

“He will see you when you wish and if you can come to drink wine this noon it is well, and if you wish it he will come here instead.”

“Well, and it is like the old days when I was in these courts, only this body of mine is withered and dried now and not fit even for an old lord.”

Capítulos 30-34

“Now a truly great family is not so careful of its silver and one can see that this family does not rightly belong in these courts.”

“Now there is only one thing to do, he must be given a slave for his pleasure while he is here, or else he will be taking where he should not.”

“He says he will have the little pale one who sleeps on the bed of the mistress.”

“Follow close behind me, for it will happen, I know, that he will seize the fruit nearest to him.”

“Well!” “And so it is the Old Lord over again!”

“It will be a pretty thing to tell the mistress,”

“Well, and the mistress must be told,”

“Well, and the thing is told, and she was angry enough until I reminded her she wanted and has wanted this long time the foreign clock you promised her, and she will have a ruby ring for her hand and a pair so that there will be one on each hand, and she will have other things as she thinks of them and a slave to take Pear Blossom’s place, and Pear Blossom is not to come to her any more, and you are not to come soon either, because the sight of you sickens her.”

“Those? They are at peace like two cats eyeing each other. But the eldest son wearies of his wife’s complaints of this and that—too proper a woman for a man, she is, and always talking of what they did in the house of her father, and she wearies a man. There is talk of his taking another. He goes often to the tea shops.”

“Well, and he does not write a letter, but now and then one comes from the south and it is said he is a military official and great enough in a thing they call a Revolution there, but what it is I do not know—perhaps some sort of business.”

Lotus

Capítulos 15-20

“Oh, and how ignorant you are, you great fellow? Shall we sit here the night through while you stare?”

“Now the men of the south do not have these monkey tails!”

Ah me—ah me!”

“I have no joy today in you because Black Jade, that one across the hall from me, has a lover who

gave her a gold pin for her hair, and I have only this old silver thing, which I have had forever and a day.”

Capítulos 20-25

“Where is my apartment?” [whispered faintly]

“Let me have this woman for my servant, seeing that I am altogether alone in the world, for my father and my mother died when I could not yet talk and my uncle sold me as soon as I was pretty to a life such as I have had, and I have no one.” [begged, with tears]

“Now and I have no one except you and I have no friends and I am used to a merry house and in yours there is no one except the first wife who hates me and these children of yours who are a plague to me, and I have no one.”

“You do not love me for if you did you would wish me to be happy.”

“I will not stay in this house if that one comes near me, and I was not told that I should have accursed idiots to endure and if I had known it I would have not come—filthy children of yours!”

“Now here is my lord come for me and I must be obedient to him for this is my pleasure,”

“A farmer’s wife am I not, be you what you like!”

“If I had known that in a short year you could look at me and not see me, I would have stayed in the tea house.”

“There was a man who used to come in to me at the great tea house, and he often spoke of his daughter, because he said she was such an one as I, small and fine, but still only a child, and he

said, "And I love you with a strange unease as though you were my daughter; you are too like her, and it troubles me for it is not lawful," and for this reason, although he loved me best, he went to a great red girl called Pomegranate Flower."

"He was a good man and his silver was ready and he did not promise without paying. We all wished him well, for he was not begrudging, and if a girl was weary sometimes he did not bawl out as some did that he had been cheated, but he always said courteously as a prince might, or some might from a learned and noble house, "Well, and here is the silver, and rest, my child, until love blooms again." He spoke very prettily to us."

"Now and I do not know but I think he was master of a grain market, but I will ask Cuckoo who knows everything about men and their money."

"Who was that great, large, goodly man who came to me and then to Pomegranate Flower, because I was like his little daughter, so that it troubled him, although he ever loved me best?"

"And that is true, and Cuckoo shall go and ask the man Liu, and he knows her well and the thing can be done, for Cuckoo is clever enough, and she shall have the match-maker's fee, if it is well done."

"That big lad of yours is pining and desires to go away."

"No—no—it is Cuckoo who says it."

"It is hot and you stink and I wish you would wash yourself before you come to lie beside me."

"No, but I did not, and the lad was lonely and came in and you may ask Cuckoo if he ever came nearer to my bed than you saw him in the court!"

“See what you have done to your Lotus—and there is no man in the world except you, and if it is your son, it is only your son, and what is he to me!”

Capítulos 25-30

“Now this one I will have because she is so pretty and the other one is coarse and smells like goat’s meat and I do not like her.”

Capítulos 30-34

“Well, this coarse fellow has a turn for a joke!”

“Now he is only a man and a man is no more than a man with a maid and they are all alike, and what is this ado?”

“Take this slave and give her to him.”

“She is to do as she is told, and I say it is foolish, all this weeping over a small thing that must happen soon or late with all women.”

Primo de Wang Lung

Capítulos 20-25

“Ah, that son of my cousin’s needs no leading. He can go alone.”

“He was at the house of the whore who lives in the court that once belonged to the great house.”

Capítulos 25-30

“Well, and he has money and food, and let us demand silver of him.”

“It is only play and is she not my sister? Can a man do any evil with his sister?”

“It is said there is a war to the north of us and I will go and join it for something to do and to see. This I will if you will give me silver to buy more clothes and my bedding and a foreign firestick to put over my shoulder.”

“Well, and I am no fool and I will not stand anywhere that my life is in danger. If there is to be a battle I will go away until it is over. I wish for a change and a little travel and to see foreign parts before I am too old to do it.”

Capítulos 30-34

“Ho there, my old father’s nephew!”

“Here we may stop, my comrades, for this is a rich man and my relative!”

“I have brought a few guests.”

“Do, but make no haste afterwards, for we will rest a handful of days or a moon or a year or two, for we are to be quartered on the town until the war calls.”

“Well, and it is a proper dainty bit you have, my cousin, a town lady and her feet as small as lotus buds!” “Well, here is a good stout red radish from the country—a piece of sturdy red meat!”

“That do I!”

“Well, and I had rather eat red meat any day than a slice of cold and tasteless fish like this other one!”

“These town women are too finicking, are they not, Old Mistress?”

“Well, and Old Mistress indeed, and if I did not know my cousin Wang Lung were rich I should know by looking at you, such a mountain of flesh you have become, and well you have eaten and how richly! It is only rich men’s wives who can look like you!”

“Well, and it is an old bitch still!”

“Well, and here is your son and yet you sleep on!”

“No, I will not have it.”

“Well, and if I come not back to you I have left you my second self and a grandson for my mother, and it is not every man who can leave a son where he stops for a moon or two, and it is one of the benefits of the soldier’s life—his seed springs up behind him and others must tend it!”

Mujer del hijo mayor

Capítulos 25-30

“Such an one should not be alive at all, and it is enough to mar the child in me to look at her.”

Capítulos 30-34

“It is a heavy thing to have a woman bold and ill-bred in the family, so that a man may call her red meat and she laughs in his face.”

“I would have you stay away from ill-bred children!”

Tercer hijo

Capítulos 30-34

“Aye.”

“Aye.”

“I know what I will do. I will be a soldier and I will go forth to wars.”

“I will go.”

“There is to be a war such as we have not heard of—there is to be a revolution and fighting and war such as never was, and our land is to be free!”

“You do not understand—you are too old—you understand nothing.”

“Then I will run away indeed, for to me a woman is not answer to everything as it is to my elder brother!”

“I am not the ordinary young man. I have my dreams. I wish for glory. There are women everywhere.”

“Besides, there never were an uglier set of slaves than we have. If I cared—but I do not—well, there is not a beauty in the courts except perhaps the little pale maid who waits on the one in the inner courts.”

“You spoke of it first!”

“Now I will go for a soldier—I will go for a soldier—“

“Now I will go—now I will go—“

Nietos de Wang Lung

Capítulos 30-34

“See what comes, Old One!”

[nietos al unísono:] “Yes, grandfather,” “No, grandfather, and no one studies the Four Books since the Revolution.”

Mujer del segundo hijo

Capítulos 30-34

“Well, and some men like a taste of hot radish, or a bite of red meat.”

“Now my sister-in-law is jealous because a man called her only a piece of cold fish!”

“Do not play with snakes or you will be bitten!”

Pear Blossom

Capítulos 30-34

“Oh, my mistress, not I—not I—I am afraid on him for my life—“

“I like old men—I like old men—they are so kind—“

“Young men are not kind—they are only fierce.”

“Young men are so cruel—I like old men best!”

“I can scarcely kill an insect and how could I take this life? No, my lord, but I will take this poor fool of mine because you have been kind to me—kinder than any in all my life, and the only kind one.”

“It is quiet and safe.”

“You are kind to me and more I do not desire of any man.”

“Every man I hate except you—I have hated every man, even my father who sold me. I have

heard only evil of them and I hate them all.”

“I am filled with loathing,” “I am filled with loathing and I hate them all. I hate all young men.”

“Where were you this day?”

“On what piece of land?”

“They are in the prime of life and now they have many affairs. Your eldest son has been made an officer in the town among the rich men, and he has a new wife, and your second son is setting up a great grain market for himself,”

Anexo II: Listado de obras literarias de Pearl Buck

A continuación presentamos una lista de obras literarias publicadas y sin publicar que ha sido extraída de la página web de la Fundación de Pearl Buck. Esta lista se va actualizando continuamente con el material encontrado hasta la fecha. No hemos incluido las colecciones de obras, artículos, ensayos, obras de teatro, discursos, introducciones o prefacios, comentarios, diálogos, cartas, críticas de libros, ni las películas de las obras de la autora o programas de televisión en que aparece.

Novelas

All Under Heaven, 1973

The Angry Wife, 1947 (publicado con el pseudónimo John Sedges)

Bright Procession, 1952 (publicado con el pseudónimo John Sedges)

A Certain Star, 1957

China Flight, 1945

China Gold, 1942

China Sky, 1942

China Stage (fecha desconocida)

Come, My Beloved, 1953

Command the Morning, 1959

Death in the Castle, 1965

Dragon Seed, 1942

East Wind: West Wind, 1930

The Goddess Abides, 1972

God's Men, 1951

The Good Earth, 1931

The Hidden Flower, 1952

A House Divided, 1935

Imperial Woman, 1956

Kinfolk, 1949

Letter from Peking, 1957

The Living Reed, 1963

The Long Love, 1949 (publicado con el pseudónimo John Sedges)

Mandala, 1970

The Mother, 1934

The New Year, 1968

Other Gods, 1938

The Patriot, 1939

Pavilion of Women, 1946

Peony, 1948

Portrait of a Marriage, 1941

The Promise, 1942

The Rainbow, 1974

The Real Thing, 1944

Satan Never Sleeps, 1962

Sons, 1932

Sylvia, 1951

This Proud Heart, 1938

The Three Daughters of Madame Liang, 1969

The Time is Noon, 1967

The Townsman, 1945 (publicado con el pseudónimo John Sedges)

Voices in the House, 1953 (publicado con el pseudónimo John Sedges)

The Young Revolutionist, 1932

Biografías

The Exile, 1936

Fighting Angel: Portrait of a Soul, 1936

The Spirit and The Flesh (*Fighting Angel* y *The Exile* combinados), 1936

Autobiografías

A Bridge for Passing, 1962

Essay on Myself, 1966

I Am an American (manuscrito sin publicar)

My Mother's House, 1965

My Several Worlds, 1954

Ficción juvenil (libros y cuentos)

At Supper, 1940

The Beech Tree, 1955 (originalmente publicado bajo el título *The Heart's Beginnings*)

The Big Fight, 1965

The Big Wave, 1948

The Chinese Children Next Door, 1942

The Chinese Story Teller, 1971

Christmas Day in the Morning, 1955

The Christmas Ghost, 1957

Christmas Miniature, 1957

The Clouds, 1940

The Dark, 1940

The Dragon Fish, 1944

Five Children, 1940

The Good Earth (edición juvenil), 1949

The Heart's Beginnings, 1955 (publicado luego como *The Beech Tree*)

Johnny Jack and His Beginnings, 1954

The Little Fox in the Middle, 1956

Little Red (All Kinds of Courage), 1945

The Man Who Changed China: The Story of Sun Yat-Sen, 1953

Matthew, Mark, Luke and John, 1966

The Moon, 1940

Mrs. Starling's Problem, 1973

My Several Worlds (versión reducida para jóvenes), 1957

One Bright Day, 1950

Peter and the Squirrel, 1940

The Rainbow, 1940

The Snow, 1940

The Star, 1940

The Sun, 1940

Thunder, 1940

Tracks in the Snow, 1940

The Water-Buffalo Children, 1943

What Do Children Do in Summer?, 1940

What Happens in Spring, 1940

When Fun Begins, 1940

The Young Revolutionist, 1932

Yu Lan, Flying Boy of China, 1945

Cuentos sin publicar, privados, escritos y dedicados a sus hijos:

The Children and the Snow

Richard and the Squirrel

Seasick Rhymes for Janice from Mother (ilustrado por Papá), (poemas, 1938)

The Story Car

Cuentos cortos

Alice Again, 1976

All the Days of Love and Courage, 1969

The Angel, 1937

Answer to Life, 1941

The Assigination (enviado para publicación, no vendido)

The Barren Spring, 1932

The Beautiful Ladies, 1934 (también publicado bajo el nombre Mr Binney's Afternoon)

The Beauty, 1961

Beauty Shop Series: Gold Mine, 1940

Beauty Shop Series: Procession of Song, 1940

Beauty Shop Series: Revenge in a Beauty Shop, 1939

Beauty Shop Series: Snake at the Picnic, 1941

Beauty Shop Series: Mrs. Whittaker's Secret/The Blonde Brunette, 1940

Begin to Live, 1945

Between These Two, 1935

Beyond Language, 1961

The Big Dance (sin vender)

The Big Fight, 1964

The Big Gate, 1943

Big Tooth Yang, 1946 (publicado más adelante como The Tax Collector)

The Big Yang, 1946

The Bleeding Heart (sin vender)

The Bomb (Dr. Arthur Compton), 1959

The Bullfrog (sin vender)

By the Hand of a Child, 1912

The Castle, 1949 (comprador pero sin publicar)

Certain Wisdom, 1967

A Certain Star, 1961

China Story, 1958

A Chinese Woman Speaks, 1924

The Christmas Child, 1972

Christmas Miniature, 1956

The Christmas Secret, 1966

Christmas Story, 1963

Church Woman (sin publicar)

The Cockfight, 1962

Come Home My Son, 1976

The Commander and the Commissar, 1961

The Communist, 1933

Conqueror's Girl (Home Girl), 1946

Couple Who Lived on the Moon, 1953 (publicado posteriormente como The Engagement)

A Court of Love, 1963

The Courtyards of Peace, 1969 (escrito en 1943)

The Crusade, 1936

Dagger in the Dark, 1969

The Dance, 1935

Darling Let Me Stay, 1975

Death and the Dawn, 1956

Death and the Spring, 1953

Deny It if You Can (título original More Than a Woman)

Descent into China, 1944

The Director (sin publicar)

Dream Child, 1975

Duet in Asia, 1953

The Ember, 1949

Enchantment, 1961

The Enemy, 1943

The Engagement, 1961 (publicado previamente como Couple Who Lived on the Moon)

Enough for a Lifetime, 1935

Escape at Midnight, 1963

Escape Me Never (sin publicar)

The Face of Buddha, 1941 (publicado previamente como The Face of Gold)

The Face of Gold, 1940 (publicado posteriormente como The Face of Buddha)

Faithfully Yours, 1947

Father Andrea, 1929

Fathers and Mothers, 1933

A Few People, 1947

A Field of Rice, 1962

The First Wife, 1931

Fool's Sacrifice, 1934

For a Thing Done, 1939

Francesca, 1948

The Frill, 1933

Gift of Laughter, 1943

Gifts of Joy, 1971

Going Home, 1965

The Golden Bowl, 1942

The Golden Flower, 1933

The Good Deed (publicado previamente bajo el título A Husband for Lili)

The Good Rich Man, 1937 (sin vender)

The Good River, 1939 (publicado previamente bajo el título The River)

A Grandmother's Christmas, 1976 (publicado previamente bajo el título This Day to Treasure)

The Great Soul (sin publicar)

The Green Sari, 1962 (publicado previamente bajo el título Never Trust the Moonlight)

Guerrilla Mother, ¿1933? ¿1941? ¿1945? (previamente publicado bajo el título There Was No Peace?)

Heart of a Man, 1959

Heart of the Jungle (enviado, sin vender)

The Heart's Beginning, 1954

Hearts Come Home, 1935

Heat Wave, 1939

Her Father's Wife (fecha desconocida)

Here and Now, 1976

Hidden is the Golden Dragon, 1933

High and Mighty, 1938 (sin vender)

His Own Country, 1935

A Home for Johnny, 1961

Home Girl, 1947

Home to Heaven, 1947

Honeymoon Blues, 1957

Horse Face (fecha desconocida)

The Hours of Worship (1914)

The House they Built, ¿1967? ¿1968?

A Husband for Lili, 1953 (publicado posteriormente bajo el título The Good Deed)

If It Must Be So, 1938 (vendido, pero sin publicar)

Images (vendido pero sin publicar)

In Loving Memory, 1972 (publicado posteriormente bajo el título Mrs. Stoner and the Sea)

Incident at Wang's Corners (A Few People), 1947

India, India, 1964

The Innocent, 1953

Instead of Diamonds, 1953 (sin vender)

Iron (A Man's Foes), 1940

John Chinaman, 1942 (publicado posteriormente bajo el título John-John, Chinaman)

Journey of Life, 1944

Kinfolk, 1948

The Kiss, 1977

Lao Wang, the Farmer, 1926

Leading Lady (Open the Door, Lady), 1958

374

Lennie (fecha desconocida)

The Lesson, 1933 (publicado posteriormente bajo el título No Other Gods)

Lesson in Biology/Useless Wife (sin vender)

Letter from India, 1975

Letter Home, 1969 (escrito en 1943)

The Lighted Window, 1963

Love and the Morning Calm, 1951

The Lovers, 1977

The Magic Dragon (fecha desconocida)

The Man Called Dead, 1952

The Man Who Believed It True, 1945 (proyecto para una novela)

A Man's Daily Bread, 1941

A Man's Foes, 1940

Mariko, 1956

Melissa, 1960

The Miracle Child, 1973

Miranda, 1977

Moon Over Manhattan (The Lighted Window), 1953

More Than a Woman, 1941 (previamente publicado bajo el título Deny It If You Can, y One of Our People)

Morning in Okinawa (sin vender)

Morning in the Park, 1976

Mother and Daughter, 1938 (sin vender)

Mother Without Child, 1940 (sin vender)

Mother and Sons, 1945

Mr. Binney's Afternoon, 1934 (publicado previamente bajo el título The Beautiful Ladies)

Mr. Chen's House (sin vender)

Mr. Right, 1947

Mrs. Barclay's Christmas Present (fecha desconocida)

Mrs. Barton Declines, 1973 (publicado posteriormente bajo el título Mrs. Barton's Resurrection)

Mrs. Barton's Resurrection, 1976 (publicado previamente bajo el título Mrs. Barton Declines)

Mrs. Jones of Jerrell Street (sin vender)

Mrs. Mercer and Herself, ¿1947?

Mrs. Witley's Husband, 1938 (sin vender)

Never Trust the Moonlight, 1962 (publicado también bajo el título The Green Sari)

The New Christmas, 1976 (publicado previamente bajo el título Once Upon a Christmas)

The New Road, 1930

Next Saturday and Forever (Vignette of Love), 1977

Night Nurse, 1963

Night of the Dance (fecha desconocida)

No Other Gods, 1936 (publicado previamente bajo el título The Lesson)

No Room at the Inn, 1972

Now and Forever, 1937

The Old Chinese Nurse, 1932

The Old Demon, 1939

The Old Mother, 1933

The Old Signs Fail, 1940

Once Upon a Christmas, 1971 (publicado posteriormente bajo el título The New Christmas)

One and Two (fecha desconocida)

One Happy Day (One Bright Day), 1960

One of Our Four People (título previo de More Than a Woman)

The One Woman, 1947

The Orphan in My Home, 1968

Parable of the Plain People, 1961

The Pearls of O-lan (de *The Good Earth*), 1938

The Perfect Hairdresser (fecha desconocida)

The Perfect Wife, 1935

Pleasant Evening, 1948 (sin vender)

Pleasant Vampire (fecha desconocida)

The Quarrel, 1932

The Rainy Day, ca. 1925

Ranjit and the Tiger, 1964

Ransom, 1938

The Real Santa Claus, ca. 1911

The Refugees, 1933

Repatriated, 1933

The Return, 1933

The Revolutionist, 1928

Rhoda and Mike (fecha desconocida)

The River, 1933 (publicado posteriormente bajo el título The Good River)

The Royal Family (fecha desconocida)

The Sacred Skull, 1963

Search for a Star, 1976

The Searcher (fecha desconocida)

The Secret, 1958

The Secret of Everything, 1954

Secrets of the Heart, 1968

Seed of Sin (fecha desconocida)

Shanghai Scene, 1934

The Sheriff, 1937 (sin vender)

Shield of Love, 1954

The Silver Butterfly, 1960

Singing to her Death, 1930

The Solitary Priest, 1926

Someone to Remember, 1947

Steam and Snow (fecha desconocida)

Stranger Come Home, 1967

Strangers Are Kind, 1936

The Strawberry Vase, 1976 (publicado previamente bajo el título Two in Love)

Summer Fruit (sin vender)

Sunrise at Juhu, 1969

The Tax Collector, 1947 (publicado previamente bajo el título Big Tooth Yang)

There Was No Peace, 1940

This Day to Treasure, 1972 (publicado posteriormente bajo el título A Grandmother's Christmas)

The Three Daughters, 1953

Three Nights with Love (enviado, sin vender)

Tiger Boy, 1965

Tiger!, Tiger!, 1938

A Time to Love, 1945

Tinder and the Flame (fecha desconocida)

To Thine Self, 1976

To Whom a Child is Born, (enviado, sin vender)

To Work the Sleeping Land (fecha desconocida)

Too Many Flowers (sin vender)

The Trap, 1963

The Truce, 1936

Two in Love, 1970 (publicado posteriormente como The Strawberry Vase)

The Tryst, 1950

Two Women, 1933

Título desconocido, 1902 (primer cuento publicado por Buck, con el pseudónimo de “Novice”, impreso en el Shanghai Mercury)

Until Tomorrow, 1975 (escrito en los años treinta)

The Unwritten Rules, 1953

Village by the Sea, 1911

Virgin Birth, ¿1947?

A Wandering Little God, 1928

Wang Ching and the White Boy (fecha desconocida)

Wang Lung (First Wife), 1933

Wang Lung's Marriage Day, 1945

The War Chest (fecha desconocida)

Wedding and Funeral, 1934

What the Heart Must, 1937

Wheat and Soldiers (fecha desconocida)

When "Lof" Comes, 1914

With a Delicate Air, 1959

The Woman in the Waves, 1976

Wonderful Woman, 1938

Traducciones

All Men Are Brothers (combinado), 1948 (traducción a partir del chino de la saga china Shui Hu Chuan)

All Men Are Brothers, Volumen I, 1933 (traducción a partir del chino)

All Men Are Brothers, Volumen II, 1933 (traducción a partir del chino)

A Chinese Nursery Rhyme, 1914

Two Chinese poems, ca. 1913-14

