
CAPÍTULO 40. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA FEMENINA CHINA Y LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE GÉNERO

Sara Rovira-Esteva

Amelia Sáiz López

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

La creación literaria y la traducción son dos dimensiones vinculadas a la producción cultural. El carácter intercultural de esta doble manifestación nos permite realizar un análisis bidimensional para abarcar tanto el contexto de creación como el de recepción. La interrelación de ambos requiere un acercamiento y una metodología multidisciplinares. El presente trabajo trata de determinar el contexto de recepción, centrado especialmente en aquellos factores extratextuales que rodean la traducción, para establecer las obras más relevantes en relación con el estudio de la construcción de género en la literatura de la sociedad contemporánea china a partir del contexto de creación.

INTRODUCCIÓN

Para llevar a cabo nuestro estudio sobre la construcción cultural del género a través de la traducción de la literatura femenina china, en primer lugar, se ha elaborado un corpus de acuerdo con los siguientes cuatro criterios: a) que la obra perteneciera al género narrativo de ficción, b) que estuviera escrita por mujeres, c) que la lengua original fuera el chino y d) que hubiera sido publicada en España.⁸⁸⁸ Esta metodología ha dado lugar a un corpus de 31 obras, de las cuales 4 están repetidas (es decir, existen dos versiones de un mismo texto, o bien porque hay una traducción al castellano y otra al catalán, o bien porque se han publicado en momentos y contextos distintos).⁸⁸⁹ A continuación, hemos realizado un análisis traductológico, inspirándonos en la metodología propuesta por Peña (1997) y teniendo en cuenta especialmente en las variables siguientes: el producto (las traducciones), las agentes (las autoras, las traductoras, las editoriales y las protraductoras) y los elementos extratextuales (micro- y macroinfluencias). Finalmente, para estudiar el fenómeno de la construcción social de la identidad de género y su evolución en la sociedad china, se han escogido solamente obras traducidas del chino al español por traductoras

⁸⁸⁸ Se han incluido, por tanto, traducciones a otras lenguas de España diferentes al castellano.

⁸⁸⁹ En el anexo está la tabla con todas estas obras y las distintas variables analizadas.

nativas por considerar que han sido sólo éstas las obras al alcance del público. Y, finalmente, nos acercamos al contexto de creación a través del análisis de contenidos de las obras, para ver como se perfilan los rasgos más sobresalientes para la construcción de los personajes femeninos en el imaginario de las escritoras.

1. LAS TRADUCCIONES

De las 27 obras distintas que forman nuestro corpus 17 (54,8%) son cuentos o relatos cortos y 10 (45,2%) son novelas.⁸⁹⁰ Es destacable que la iniciativa de traducir relatos cortos parte del mundo editorial chino, mientras que las editoriales españolas prefieren publicar novelas. Esto puede explicarse por el estatus que tienen estos dos géneros en sendas tradiciones literarias, así como la diferente función de las traducciones en cada caso.

A pesar de que cuando hablamos de literatura china es frecuente el fenómeno de la traducción mediada, es decir, aquella que no se hace directamente de la lengua original sino a través de otra lengua, en nuestro corpus sólo tres obras son traducciones hechas a partir de la versión inglesa. Otro hecho destacable es que sólo el 53,3% de las traducciones hechas del chino al español son traducciones directas, es decir, a la lengua materna del traductor, el resto han sido traducciones hechas por hispanistas chinos cuya traducción ha sido revisada por un nativo o bien son anónimas.

2. LAS AGENTES

2.1. AUTORAS, TRADUCTORAS Y PROTRADUCTORAS: ENTRE LA INVISIBILIDAD Y EL COMPROMISO

Dado que ninguna de las autoras traducidas es conocida en la cultura de llegada, la información que acompaña la traducción sobre éstas (bien en el prólogo, en el epílogo, precediendo cada uno de los cuentos, en las solapas o bien en la cubierta posterior) influye en las expectativas de los lectores de la traducción y es fundamental si se quiere atraer al lector/a e introducir la obra con éxito en el mercado. Por ejemplo, la editorial Emecé utiliza, entre otras, las siguientes palabras para presentar a Wei Hui: “Las autoridades chinas la prohibieron y quemaron públicamente 40.000 ejemplares, hecho que sólo sirvió para convertir a Wei Hui en autora de culto en su país (...)”; Edicions de

⁸⁹⁰ Los relatos cortos aparecen entrecomillados en el anexo.

l'Eixample, por su parte, presenta a Ding Ling como una de las representantes más significativas, tanto por su vida como por su obra, de la literatura china del siglo XX.

Como ya se ha mencionado, a veces no consta la identidad del traductor, especialmente cuando la traducción ha sido llevada a cabo en China. Éste sería un ejemplo extremo de su invisibilidad, más o menos patente, según los casos. En las antologías de varias autoras, que han sido publicadas en su totalidad por editoriales chinas,⁸⁹¹ los traductores suelen ser diversos y su nombre, si aparece, acostumbra a hacerlo al final del cuento en cuestión. En cambio, en el caso de obras publicadas por editoriales españolas, el nombre de las traductoras no sólo aparece en la portada (en la portada interior, nunca en la cubierta), sino que también consta en la página legal o de créditos como tenedoras de derechos de autor.⁸⁹²

Las intervenciones explícitas de las traductoras en notas al pie, en el prólogo o en el epílogo no sigue el mismo patrón en todas las versiones. Las editoriales pequeñas, quizás más preocupadas por ofrecer un producto más cuidado que hacer grandes ventas, son más proclives a incluir prólogos (de las mismas traductoras) donde se presentan la autora y el contexto de la obra. En cambio, las notas al pie, que se pueden justificar por la necesidad de reconstruir entornos poco accesibles para los receptores, aunque no abundan en las obras de nuestro corpus, aparecen tanto en las versiones publicadas por todas las editoriales.

Se observa que el trabajo en equipo de dos traductores (o más) o bien de un traductor y un corrector es relativamente habitual (documentado en al menos el 32% de los casos). Cabe decir que estos grupos de trabajo son de carácter interlingüístico e intercultural, es decir, una parte aporta los conocimientos de la lengua y la cultura de partida y la otra asume la responsabilidad de hacer el texto lingüísticamente más aceptable para el lector de la cultura meta. Ello podría explicarse por el déficit de traductores profesionales y académicos del chino por el que se caracteriza nuestro país.

La traducción de estas obras en España ha sido llevada a cabo por mujeres y, excepto en el caso de una traductora que produjo las versiones al castellano y catalán de una misma obra, las traductoras no se repiten. Por lo tanto, no se observa un proyecto general de traducción de obras escritas por mujeres, y su vinculación con la literatura femenina china, que no con la literatura china, es circunstancial, si no casual.

⁸⁹¹ Hay que tener en cuenta que el libro editado por Icaria no es más que una reedición de una obra idéntica publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras.

⁸⁹² Es una excepción la obra *Autobiografía de una muchacha china*, en cuya portada interior constan el nombre de la prologuista, Marcela de Juan, y del autor de la introducción, Tsui Chi, y no así el de la traductora que lo vertió del inglés, María Rosa Topete.

En el caso del tipo de literatura que nos ocupa, es también muy importante la figura que Peña (1997:26) bautiza con el nombre de *protraductor*. El protraductor es la persona o institución que ha promovido en última instancia el interés para que se traduzca un texto en concreto. Se trata de personas que, sin necesariamente encargarse o efectuar la traducción, o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien, con su propia actividad intelectual, han allanado el camino para que el contexto del original resultara familiar en la cultura de llegada. Conocer la identidad del protraductor es clave para poder responder a la pregunta de por qué se ha decidido traducir una obra. En nuestro caso creemos que el protraductor está mayoritariamente situado fuera del ámbito cultural español, es decir, la decisión de traducir estas obras probablemente ha estado mediatizada por traducciones anteriores a otras lenguas.⁸⁹³ Sin embargo, existe otro nivel de decisión que hace que el papel de protraductoras corresponda a las profesionales y académicas españolas que han materializado sus proyectos de traducción. El por qué escogieron esas novelas y no otras no lo sabemos, pero quizás coincida con la apreciación de Goldblatt (2000:336) cuando afirma que “the fact remains that ‘readable’ translations of ‘translatable’ books are the ones that get published”.

Por su parte, los editores chinos han jugado un papel fundamental en la divulgación de su propia literatura más allá de sus fronteras, es decir, existe un proyecto de traducción detrás y, en este sentido, han actuado como protraductores. Como se indica en la edición de *Cuentos ejemplares 1919-1949*, las obras se han seleccionado porque ocupan un lugar preponderante dentro de la literatura china y poseen tanto un valor literario como testimonial. Es decir, detrás del proyecto literario hay una clara voluntad política.

2.2. LAS EDITORIALES Y SUS ESTRATEGIAS DE MERCADO

En cuanto al cliente, es decir, la persona o institución que encarga y paga la labor de traducción, tenemos tres perfiles diferenciados: las editoriales chinas que han recibido un apoyo institucional, las alternativas y los grandes grupos editoriales.

Por un lado, las editoriales chinas suelen publicar antologías de cuentos más que novelas de un solo autor, es decir, la intención es ofrecer una panorámica lo más amplia y representativa posible de la literatura china. Más que promover una escritora u obra en concreto, su objetivo es dar a conocer su

⁸⁹³ En este sentido es sintomático que el renombrado protraductor y traductor al inglés de obras en lengua china, Howard Goldblatt, haya logrado incluir en sus contratos una cláusula por la que percibe un porcentaje extra si su traducción da pie a traducciones a otras lenguas europeas de esa obra (Comunicación personal de Carles Prado).

canon literario y su proyecto político al mundo hispanohablante; sin embargo, estas traducciones apenas llegan a nuestro país. El hecho de que declaren abiertamente su objetivo de testimoniar “el drama y los infortunios del pueblo chino durante esos años que precedieron a la Liberación, como también sus deseos y exigencias de una nueva vida, el desarrollo y motivaciones del invencible proceso revolucionario” y que consideren que estas obras “constituyen, sin lugar a dudas, una lectura imprescindible para la comprensión y estudio de la moderna literatura china” atribuye a estos textos una clara función didáctica.

Por otro lado, las editoriales españolas pequeñas, o bien por iniciativa propia o bien a propuesta de la traductora (que en ese caso coincide con la figura de la protraductora), se han lanzado a la aventura de publicar literatura de culturas lejanas como la china, cuya labor podría definirse como la de publicación de textos minoritarios para audiencias minoritarias, o la publicación del margen desde el margen. Sin embargo, se trata de iniciativas puntuales, puesto que no se observa una continuidad que haga pensar en un proyecto de traducción sólido. Estas editoriales, que se caracterizan por su “alternatividad”, se mueven principalmente por el interés en promocionar lenguas, culturas, géneros o autores poco privilegiados por las grandes editoriales y se disputan una cuota de mercado menor.

Finalmente, los grandes grupos editoriales, animados por el éxito de algunas obras en el mercado global, han decidido empezar a publicar novelas contemporáneas escritas por autoras chinas a partir de la última década del siglo XX. En este caso, el valor literario queda en un segundo plano a favor del éxito comercial, el cual se sustenta en el poder y la influencia que ejercen estas editoriales en el panorama literario nacional: mejor distribución, reseñas literarias en la prensa escrita, lugar destacado en las librerías, etc. Este tipo de editoriales también se caracteriza por las intervenciones implícitas en la versión justificadas por razones de mercadotecnia, como la alteración del título del libro,⁸⁹⁴ imágenes seleccionadas para la portada,⁸⁹⁵ etc..

3. LOS ELEMENTOS EXTRATEXTUALES

⁸⁹⁴ *Wode chan* de Wei Hui se tradujo como *Casada con Buda*, pero una traducción más literal hubiera podido ser *Mi budismo*, *Mi culto* o *Mi meditación*.

⁸⁹⁵ Es curioso que en las portadas de las obras publicadas por editoriales grandes aparecen fotos más o menos sugerentes de mujeres de imagen frágil, reafirmando el estereotipo de mujer-objeto (*Shanghai Baby*, *Casada con Buda* y *La muñeca de Pekín*), mientras que en las de editoriales pequeñas aparecen diseños que no hacen referencia explícita a las mujeres, o bien son imágenes de mujeres trabajadoras (*Triste vida* y *Galera*).

Al publicarse una obra de una autora china no se contextualiza en un marco más amplio de de la literatura china, es decir, el espacio intertextual de la mayoría de las traducciones de nuestro corpus es prácticamente ausente. Es, quizás, una excepción, el caso de las “escritoras guapas”, fenómeno literario-mercantil globalizado, que, como hecho excepcional y por primera vez en nuestro país, ha dado lugar a la traducción consecutiva de dos novelas distintas de una misma autora.⁸⁹⁶

Cuando las obras de nuestro corpus fueron traducidas al español o al catalán contaban ya con una traducción a otra lengua europea, mayoritariamente el inglés. Así pues, al menos teóricamente, las traductoras han contado con versiones anteriores en otras lenguas como parte de su documentación. Este elemento, que Peña (1997:39) sitúa dentro de las *microinfluencias* y que, en principio, es un hecho positivo porque proporciona más recursos a la hora de afrontar la traducción, no suele reconocerse por parte de los traductores y es visto con desconfianza por los editores (y, por lo tanto, raramente facilitan estas versiones a los traductores). En algunos casos incluso puede resultar un arma de doble filo, puesto que el editor puede usarlas para cotejar las dos traducciones tomando la versión en inglés o francés como referencia. Así pues, la decisión última en cuanto a lo que se traduce al castellano del chino se toma en el seno de otras culturas hegemónicas europeas, con las que la nuestra tiene una relación de subordinación, factor que Peña (1997:40) denomina *macroinfluencia*.

Otro factor importante a la hora de valorar los elementos extratextuales de la traducción es la comunicabilidad. Peña (1997:44) afirma que la concesión de premios convierten los textos en comunicables, es decir, en traducibles. En nuestro caso, la mayoría de relatos recogidos en las antologías han sido merecedores de premios literarios en China, pero no así la mayoría de novelas traducidas por editoriales españolas. Por otra parte, nos gustaría añadir dos componentes nuevos de la comunicabilidad relevantes para nuestro análisis. Por un lado, habría que tener en cuenta la censura, ya que una obra censurada en China la convierte inmediatamente en traducible en Occidente. Por otro, habría que considerar el papel de las nuevas tecnologías en la creación y transferencia de productos culturales, ya que éstas permiten el acceso y la visibilidad de las autoras y de su obra, más allá de las barreras de diversa índole que nos puedan separar.⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ Para un estudio más detallado sobre la recepción y la traducción de las llamadas “escritoras guapas”, ver Sáiz López (2006) y Casas y Rovira (2008).

⁸⁹⁷ Es sintomático que las autoras con más proyección internacional son muy mediáticas y disponen de blogs y páginas web personales: Wei Hui: <<http://blog.sina.com.cn/weihui>> (02/05/2008); Chun Sue: <<http://www.blogcn.com/User8/chunsue/blog/30043757.html>> (02/05/2008).

4. EL PRODUCTO: LAS NOVELAS PUBLICADAS EN ESPAÑA

Las obras escritas en chino por mujeres chinas y traducidas al castellano (y/o catalán) fuera de China con las que contamos en el mercado español son: *El Diari de Shafèi* [1928] (1991) de Ding Ling, *La blusa roja sin botones* [1983] (1990) de Tie Ning, *Galera* [1981] (1995) de Zhang Jie, *El verano de la traición* [1997] (1998) de Hong Ying, *La muñeca de Pekín* [2002] (2003) de Chun Sue, *Shanghai Baby* [1999] (2002) y *Casada con Buda* [2004] (2005) de Wei Hui, *Triste vida* [1987] (2007) de Chi Li.

Si vemos los años en que las obras se publican en China (entre corchetes) y los años de publicación de las mismas obras en el Estado español (entre paréntesis), observamos en primer lugar la poca traducción de la literatura sinófona⁸⁹⁸ en general, -si añadimos los títulos escritos por hombres la lista no se incrementa considerablemente- y de la escrita por mujeres en particular, si bien es cierto que se ha acrecentado en los últimos años, circunstancia que está muy vinculada a la dinámica del mercado literario global, quien dicta los ritmos y obras a traducir, como así lo sugieren las tres obras que sólo han visto un año de espera para ser traducidas al castellano: *El verano de la traición* [1997] (1998) de Hong Ying, *La muñeca de Pekín* [2002] (2003) de Chun Sue y *Casada con Buda* [2004] (2005) de Wei Hui.

El verano de la traición es una obra de tipo “testimonial” donde se relata la experiencia de una estudiante universitaria durante el curso académico de 1989. Los acontecimientos trágicos de junio de ese año y su significado político seguramente son las razones no literarias que explican la prontitud con la que los editores (Plaza y Janés) nos la han puesto al alcance de la mano.

La traducción casi inmediata de *La muñeca de Pekín* puede responder a una estrategia de mercado aprovechando el éxito de ventas de la obra de Wei Hui *Shanghai baby*. En principio, parece que ambas obras comparten temáticas, como por ejemplo ser relatos en primera persona de experiencias vitales de jóvenes urbanas educadas en las dos grandes ciudades de China, y muy relacionadas con la cultura occidental. Comparten también la valoración de una parte del *establishment* chino (obras prohibidas por su “contaminación occidental”) y del mercado global, hábil comerciante con las disidencias. Hasta aquí las similitudes. Desde nuestro punto de vista, ni el contenido ni el estilo narrativo coinciden, salvo en el hecho de haber sido escritas en chino por mujeres jóvenes de la República Popular y el construir su identidad a partir de

⁸⁹⁸ Adoptamos esta denominación para referirnos a la literatura escrita originalmente en lengua china por ser el término que se está utilizando en los estudios sobre literatura china, para más información véase Shih (2007).

un universo de referentes intertextuales tanto chinos como extranjeros. En cuanto al contenido, se trata de mujeres en distintas etapas de su madurez, entornos sociales muy diferentes (el personaje de Wei Hui se mueve en las altas esferas de la sociedad, mientras que el de Chun Sue es más contestatario y se identifica con los entornos subalternos relacionados con el punk), con diferentes necesidades y preocupaciones, pero con el anhelo común de realizarse mediante la escritura. *Casada con Buda*, la segunda novela de Wei Hui traducida al castellano, se ha beneficiado del éxito de su opera prima, aunque la respuesta del público español no ha sido la misma, e incluso parece haber decepcionado.⁸⁹⁹ Para nosotras, ambas forman parte de un continuum literario, una obra conjunta, en la que la etnicidad, el género y la sexualidad en la sociedad contemporánea, son los protagonistas principales.

De las obras señaladas, sólo la última publicada en el estado español (*Tiste Vida*) no tiene como protagonista a una mujer; en todas las demás los relatos narran historias en primera persona (*La blusa roja sin botones*, *El Diari de Shafei*, *Shanghai Baby*, *La muñeca de Pekín* y *Casada con Buda*) o en tercera persona (*Galera*, *El verano de la traición*) que suceden a jóvenes (*La blusa roja sin botones*, *El Diari de Shafei*, *Shanghai Baby*, *La muñeca de Pekín*, *Casada con Buda*, *El verano de la traición*) y mujeres de mediana edad en proceso de construcción de una nueva vida en la que las amigas son el centro de la afectividad y convivencia (*Galera*). En este sentido, las imágenes que podríamos tener a partir de estas lecturas serían la de mujeres “en proyecto” que responden a las situaciones que el entorno les presenta en el momento vital que narran las novelas, permitiendo a [@s lectore@s](#) acceder al carácter, ideología, mundo afectivo y ética de las protagonistas. Por ello, podríamos calificar la literatura femenina traducida como de literatura intimista. Sin embargo, formalmente, estas novelas -a excepción quizás de *El Diari de Shafei*- tienen un marcado carácter realista en la medida en que nos describen el contexto en el que están envueltas las protagonistas que, a su vez, da buena cuenta de la sociedad china, y nos sirven para acercarnos a la construcción cultural de la dinámica social de género de este país.

5. EL CONTEXTO DE CREACIÓN

Entre la publicación de *La blusa roja sin botones* [1983](1990) de Tie Ning y de *Shanghai Baby* [1999] (2002) de Wei Hui hay 16 años de diferencia, tiempo

⁸⁹⁹ A modo de ejemplo, una lectora crítica hablaba de *Shanghai Baby* como de la obra de una “Anais Nin china” atendiendo a la manera de contar el sexo, en primera persona, y sus ramificaciones. Sin embargo, en su segunda obra la misma lectora vio frustradas sus expectativas sobre esta autora.

suficiente para observar los cambios socio-culturales que ha experimentado China a finales del siglo XX. Por otra parte, ambas obras están escritas por mujeres jóvenes, menores de 30 años, en la primera etapa de su carrera literaria. Éstas han sido las razones que nos han llevado a elegir las dos obras para realizar el análisis del contexto de creación, es decir, de la sociedad contemporánea china, pues en ambas encontramos elementos y dimensiones comparables para explicar la evolución en la representación de género en los últimos 20 años.

La blusa roja sin botones comienza entremezclando la descripción de una “(...) ciudad con una cultura milenaria, [pero que] en lo referente a las tiendas tiene muchas limitaciones” (Tie Ning, 1990: 9). Así es China en los primeros años 1980, un país con mucha historia cultural y política pero con poco mercado, y así es como la describe Tie Ning. Pero ésta no es la única alusión al tiempo en el que y sobre el que se escribe, ambos coincidentes en una realidad compartida por las personas chinas y, en especial, de las residentes urbanas, protagonistas de las dos narraciones.

Si las tiendas tienen una presencia limitada en Pingyi, la ciudad “(...) más cerca de Beijing que de Shengcheng” en la que transcurre la acción, la Revolución Cultural palpita a lo largo de la novela y, en ocasiones, hace acto de presencia:

Aprovecho la ocasión para decir que mi hermana come a una velocidad que asusta. Se acostumbró a hacerlo de pequeña, cuando estábamos en los dormitorios colectivos con papá y mamá, en una de las escuelas de reeducación que hubo durante la Revolución Cultural. (Tie Ning, 1990: 20)

Como en tantas obras de la época la permanencia de la Revolución Cultural, movimiento político colectivo, se traza en clave personal a partir de su influencia en las posteriores relaciones personales y sus consecuencias familiares: la hermana pequeña Anran no tiene buenas relaciones con la madre, ambas están enfrentadas por representar dos mundos distanciados precisamente a partir de la Revolución Cultural, cuando la madre decidió enviar a su hija pequeña de vuelta a la ciudad para que su salud física no quedara muy deteriorada en el campo de reeducación, metáfora de la solución política que a partir del III Pleno del XI Comité Central, en diciembre de 1978, puso en marcha la política de las Cuatro Modernizaciones dejando atrás el radicalismo maoísta del que la Revolución Cultural constituyó su máximo exponente. La personificación dolorosa de las acciones políticas fue el hilo conductor de la “literatura de heridas” o “de cicatrices”. Aquí ya no escriben personas directamente castigadas por sus “malos hábitos políticos” –*ganbu* (干部) del partido y residentes urbanos, sobre todo– sino que son sus hijos e hijas los que

nos cuentan como fue su infancia y preadolescencia en ese ambiente. En este sentido, esta novela forma parte de un nuevo modo de hacer literatura que articula realismo e intimismo como elementos claves en el desarrollo narrativo.

La aparición de un mercado incipiente enmarca la obra en el nuevo espacio de relaciones socioeconómicas que la apertura económica genera. El giro político tiene entre otras consecuencias el debilitamiento de la posición de muchos *lingdao* (领导) en la estructura organizativa del poder político. Además, las dificultades en el abastecimiento de bienes de consumo abonan las condiciones para que las relaciones sociales o *guanxi* (关系) sean el medio más utilizado en la obtención de beneficios económicos, sociales y políticos de la población china. El protagonismo de la red social, su activación y alimentación deriva en el interés que despierta su estudio entre los académicos chinos y occidentales (Yang, 1994). La importancia y naturalización de *guanxi* como valor simbólico y de cambio en las relaciones interpersonales también aparece en esta novela en dos situaciones diferenciadas. Por una parte, la protagonista quiere influir en el ánimo de la profesora de la hermana menor –antigua compañera de escuela de la narradora- para asegurar que Anran obtenga buenos resultados en los exámenes, dado que la evaluación de algunos de ellos, como en la redacción por ejemplo, se prestan a interpretaciones y valoraciones subjetivas. Para que la hermana sea la alumna de “los tres bien”, la protagonista se decide a publicar un poema de la profesora en la revista en la que trabaja.

– ‘Somos hermanas’ –me miró a mí– , somos viejas compañeras de escuela, con eso está todo dicho. En la tienda tenemos latas, sobre todo de frutas. Hay unos tarros de compota de albaricoques muy baratos. Te garantizó que te los guardaré.

(...) Si llega alguna mercancía nueva os llamaré por teléfono. Cuando mi madre me mande enterarme de qué es lo que hay, en cuanto vea algo que esté bien, tendréis llamada telefónica, sobre todo si se trata de productos frescos y caramelos (...) (Tie Ning, 1990: 85-86).

Quien así habla es Mi Xiaoling, una compañera de clase de Anran que ha decidido abandonar los estudios y trabajar en la unidad de trabajo (单位, *danwei*) de la madre ante la imposibilidad de superar los exámenes de acceso a la universidad y responde así a la invitación a comer que ha recibido de parte de las hermanas, una distinción que la sitúa en una posición simbólicamente inferior y que reequilibra con su ofrecimiento.

La costumbre de activar la red social para obtener productos y bienes de consumo se reduce en la década de los años 90, paralelamente a la consolidación de la fabricación, distribución y abastecimiento de los mismos, hasta llegar a la situación actual en la que las ciudades más importantes del país

cuentan con grandes centros comerciales, centros de reunión de las nuevas clases medias chinas. Wei Hui pertenece a esta nueva China urbana en la que se ha asentado la sociedad de consumo. Ahora es el mercado el espacio social de relación, quien establece las bases de la oferta y la demanda en las relaciones humanas. La “comercialización de la feminidad” (Evans, 2000) forma parte de este proceso: si la blusa con botones rojos simboliza el objeto que expresa una individualidad femenina, incomodando a las mujeres educadas durante la Revolución Cultural, en *Shangabi Baby* se nos ofrece todo un catálogo de elementos y complementos para el embellecimiento, disponibles y accesibles a las “bellezas de cuello blanco” (Sáiz López, 2006).

El mercado, mediatizador de las relaciones sociales, consigue restablecer el binomio feminidad/belleza como elemento intrínseco en la nueva imagen internacional de China.⁹⁰⁰ La belleza representa un valor en alza en las nuevas generaciones chinas, lo cual les permite alinearse con sus guapas congéneres asiáticas y occidentales, mérito que cabe adjudicar a la capacidad homogeneizadora del mercado en el sistema capitalista internacional, reivindicador del “estatus” más que de la “clase social”.⁹⁰¹ De hecho, algunas académicas consideran que ante situaciones de crisis, el discurso social sobre las mujeres es utilizado por la ideología dominante “para desviar la atención de la cuestión de las clases” y por ello, el uso masivo de la(s) belleza(s) femenina(s) como reclamo publicitario esconde una realidad social en la que “(...) [el] derecho [de la mujer] al trabajo se pisotea (...)” (Dai, 2006: 172) en referencia a los despidos femeninos de las empresas estatales acaecidos desde mediados de los años ochenta y a lo largo de los noventa.

Que las jóvenes urbanas chinas hayan accedido a los placeres del consumo y a la sensualidad en la vida cotidiana, dicho de otro modo, a ser sujetos de deseo en la era de la globalización, ha sido posible gracias a lo que ya apuntaba Tie Ning en su novela: la educación. En *La blusa roja sin botones* asistimos a escenas en las que los miembros de la familia expresan su nerviosismo y ansiedad ante las notas que consiga obtener la hija pequeña en sus exámenes. Aunque esta situación también es frecuente en nuestra sociedad, nos parece que las consecuencias de no tener buenas notas durante la educación secundaria no es igual en uno y otro país, debido entre otras cosas, a la segmentación generizada del mercado laboral en China. Tener una buena educación universitaria aleja el fantasma de la precariedad laboral: bajos salarios sin beneficios sociales. Por el contrario, y en el otro extremo, la formación

⁹⁰⁰ “Barcelona, posa’t guapa” es el lema que el Ayuntamiento de la ciudad utiliza en la rehabilitación de los edificios más deteriorados. La convergencia de lo bello expresado en femenino para significar la renovación no es exclusivo del “extremo oriente”.

⁹⁰¹ El entrecomillado alude a los términos en su sentido sociológico, tal y como fueron concebidos en la sociología clásica, en especial Max Weber (estatus) y Karl Marx (clase social).

universitaria en las universidades de élite, las de más difícil acceso ubicadas en las ciudades de élite del país, es para las jóvenes una garantía para ocupar un puesto laboral, en ocasiones vinculado con lo internacional, ya sea en empresas multinacionales occidentales o en el mundo artístico, realidad que queda muy bien reflejada y descrita en la novela de Wei Hui.

CONCLUSIONES

Las obras analizadas constituyen un caso especial en el panorama literario español por su triple marginalidad: la obra traducida se considera inferior a la obra escrita en lengua original; la literatura china ocupa un lugar marginal en el ámbito literario internacional; la literatura escrita por mujeres sigue considerándose como un tipo de obra menor. Triple marginalidad que nos ayuda a entender tanto la escasez de obras de estas características en las librerías españolas como el escaso reconocimiento profesional de las agentes implicadas.

A pesar de que el corpus de obras de escritoras chinas traducidas en el estado español es exiguo, sí podemos adelantar algunas primeras reflexiones en relación con la construcción cultural de género.⁹⁰² En primer lugar, señalar que cada una de estas autoras reflejan en su obra un mundo conocido, cercano, familiar, por ello no es de extrañar la persistencia del oficio de escribir en las protagonistas, alter ego de las escritoras. Ese mundo conocido, su entorno, les permite crear figuras femeninas “de su tiempo”, algunas de ellas personajes clásicos y representantes de “la nueva mujer” (*Shafei*), gracias a la combinación de intimismo y realismo con que construyen sus obras. En este sentido nos parece bastante evidente que las escritoras contribuyen a conformar el imaginario social en cuanto a género se refiere, y lo hacen con una perspectiva histórica, adjudicando procesos a contextos concretos, a la vez que son capaces de establecer las bases de los elementos personales y sociales con (y en) los que las mujeres actúan.

En resumen: “Las mujeres de hoy tienen más libertad que las de hace cincuenta años, son más bellas que las de hace treinta y experimentan más variedad de orgasmos que las mujeres de hace diez” (Wei Hui, 2002: 90). ¿Se puede decir más claro?

⁹⁰² Debido al poco espacio del que disponemos los temas relacionados con la recepción, la construcción de la imagen ajena, etc. se irán desarrollando en futuros trabajos. Por ello, el estudio aquí presentado constituye una primera aproximación a la metodología propuesta para abordar nuestro objeto de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBILLAGA, I. (2003): *La literatura china traducida en España*. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.
- CASAS, H.; ROVIRA, S. (EN PRENSA): “Claves para interpretar las obras de las “escritoras guapas” chinas: una aproximación socio-económica y lingüístico-literaria, *Trans. Revista de traductología*, 12.
- DAI, J. (2006): “Clases y relaciones de género en el discurso dominante en China” en Lau K.C. et al. (eds.): *El milagro chino visto desde el interior. Punto de vista de autores chinos*. Madrid, Editorial Popular.
- EVANS, H. (2000): “Marketing Femininity: Images of the Modern Chinese Woman” en Weston T.B. y Jensen L.M. (eds.): *China beyond the Headlines*. Lanham/ Boulder/ New York/ Oxford, Rowman & Littlefield Publishers.
- GOLDBLATT, H. (2000): “Border Crossings: Chinese Writing, in Their World and Ours” en Weston T.B. y Jensen L.M. (eds.): *China beyond the headlines*. Lanham/ Boulder/ New York/ Oxford, Rowman & Littlefield Publishers.
- LOUIS, K.; EDWARDS, L. (1993): *Bibliography of English Translations and Critiques of Contemporary Chinese Fiction*. Taipei, Center for Chinese Studies.
- MODERN CHINESE LITERATURE AND CULTURE RESOURCE CENTER (sine die): <http://mclc.osu.edu/rc/bib.htm>. [consulta: 27 de abril de 2008].
- PEÑA, S. (1997): “El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones” en Morillas E. y Arias J.P. (eds.): *El papel del traductor*. Salamanca, Colegio de España.
- SÁIZ LÓPEZ, A. (2006): “La modernidad y las mujeres chinas” en Beltrán J. (ed.): *Perspectivas Chinas*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- SHIH, S. (2007): *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*. Berkeley, University of California Press.
- YANG, M.M. (1994): *Gifts, Favors & Baquets. The Art of Social Relationships in China*. London, Cornell University Press.

ANEXO

Observaciones	Escrita a comienzos de su carrera	2 premios literarios	-
Otras traduc.	“Separation” (1979)	“Trials and tribulations” (1988, 1993)	<i>Beijing dall</i> (2004)
Año traduc.	1984	2007	2007
Traductor/a	P.V.Rovetta	M.C. Espín	M.C. Espín
Idioma partida	chino	chino	chino
Editorial	Ediciones en lenguas extranjeras	Belacqua	Belacqua
Año public.	1931	1987	1987
Título traducido	“La separación” 《分》	<i>Trista vida</i> 《烦恼人生》	《烦恼》
Año nacim.	1900	1957	2002
Autora	1. Bing Xin (冰心)	2. Chi Li (池莉)	3. Chun Sue (春树)
			<i>La niña de Peking</i> 《北京妹》
			1983

Observaciones	-	-	-
Otras traduc.	"The Diary of Miss Sophia" (1974)		
Año traduc.	2003	1991	1984
Traductor/a	L.Pérez, Kailin Shan, V. Canales	D.Folch	L.A. Rovetta
Idioma partida	chino	chino	chino
Editorial	El Aleph	Edicions de l'Eixample	Ediciones en lenguas extranjerass
Año public.	2002	1928	1928
Título traducido	<i>La muñeca de Pekín</i> 《北京娃娃》	<i>El Diario de Shaféi</i> 《沙菲女士日记》	<i>El diario de la señorita Shaféi</i> 《沙菲女士日记》
Año nacim.		1904	
Autora		4. Ding Ling (丁玲)	5. Hong Ying (洪影)
			1997? Plaza y Janés
			1997? Plaza y Janés
			1962

Observaciones	1r cuento que publica	-	1988 Chinese National Novella Award
Otras traduc.	“Four Women of Fory?”	“Son-in-law”	-
Año traduc.	1989	1991	1991
Traductor/a	Liu Xiaomei	Mao Chini, (rev. O. Reynoso)	-
Idioma partida	chino	chino	chino
Editorial	Panda Books	Icarus	Colección Fénix
Año public.	1983	-	1984
Título traducido	“Cuatro mujeres cuarentonas” 《四个四十岁的女人》	“Mi tío San”	“Tu no tienes otra alternativa” 《你别无选择》
Año nacim.	1967	1920	1955
Autora	6. Hu Xin (胡辛)	7. Li Na (李纳)	8. Liu Sola (刘索拉)

Observaciones	-	-	Té premi literari
Otras traduc.	"You Can't Make Me Change" (1994)	"Long flows the stream" (1963, 1965, 1980)	"The path through the grassland" (1985, 1993)
Año traduc.	1991	1991	1989
Traductor/a	-	Liu Xiaomei, (rev. C.A. Leguizamón)	L.A. Rovetta
Idioma partida	chino	chino	chino
Editorial	Colección Fénix	Icaria	Panda Books
Año public.	-	1962	1979
Título traducido	"Tú no podrás cambiarme" 《你不可改变我》	"El largo y zigzagueante arroyo" 《长长的流水》	"Los senderos de la pradera" 《草原上的小路》
Año nacim.	1961	1930	1925
Autora	9. Liu Xihong (刘西鸿)	10. Liu Zhen (刘真)	11. Ru Zhijuan (茹志娟)

Observaciones	-	premio literario 1985	premio literario 1977	premio literario 1985
Otras traduc.		“Ten years deducted” (1987)	“At middle age” (1982, 1983)	<i>The Red Shirt Without Buttons</i> (1990)
Año traduc.	1991	1991	1991	1990
Traductor/a	Zhao Shiyu, (rev. O.Reynoso)	-	W. Carrizales	T. Fisac
Idioma partida	Chino	chino	chino	chino
Editorial	Icaria	Colección Fenix	Icaria	Eddiciones SM
Año public.	-	-	-	1983
Título traducido	“Los senderos de la estepa” 《草原上的小路》	“Tendremos diez años menos” 《减去十岁》	“Años de madurez” 《人到中年》	La blusa roja sin botones 《没有纽扣的红色衬衫》
Año nacim.		1935		1957
Autora		12. Shen Rong (湛蓉)		13. Tie Ning (铁凝)

Observaciones	-	-	-	-
Otras traduc.	<i>Batolom</i> (1985)	<i>Shanghai Baby</i> (2001)	<i>Marying Buda</i> (2005)	-
Año traduc.	1996	2002	2002	2005
Traductor/a	H. Dauer	V. Alda	R.A. Cornejo y L. Arsovska	A. Munt y Xu Ying
Idioma partida	inglés	inglés	chino	chino
Editorial	Juventud	Columna	Planeta Agostini	Emecé
Año public.	1985	1999	1999	2004
Título traducido	<i>Batolom</i> 《小霸王》	<i>Shanghai Baby</i> 《上海宝贝》	<i>Shanghai Baby</i> 《上海宝贝》	<i>Carada con Buda</i> 《寻找佛龛》
Año nacim.	1954	1973	1973	1933
Autora	14. Wang Anyi (王安忆)	15. Wei Hui / Zhou Wei Hui (周慧)	16. Wen Bing (何彬)	

Observaciones	-	-	premio literario	2ª novela corta
Otras traduc.	"Hands" (1995)	<i>Autobiography of a Chinese Girl</i> (1943)	-	-
Año traduc.	1984	1949	1991	1989
Traductor/a	P.V. Rovetta	M.R. Topete	Dong Yansheng (rev. J. Morillo)	Liu Jiahai
Idioma partida	chino	inglés	chino	chino
Editorial	Ediciones en lenguas extranjeras	Mayfé	Icaria	Ediciones en lenguas extranjeras
Año public.	1936	1946	-	1983?
Título traducido	"Las manos" 《手》	Autobiografía de una muchacha china 《女兵自传》	"El arroyo de los nueve recuerdos" 《小溪九道弯》	"El dormitorio de las universitarias"
Año nacim.	1911	1906	1942	
Autora	17. Xiao Hong (萧红)	18. Xie Bingying / Hsieh Ping-ying (谢冰莹)	19. Ye Wenling (叶文玲)	20. Yu Shan

Observaciones	-	-	Su 1ª historia, premio literario	-
Otras traduc.	"Love must not be forgotten" (1982, 1989)	<i>The Ark</i> (1983); <i>Die Arche</i> (1985)	-	"Read beans" (2004)
Año traduc.	1991	1995	1989	1991
Traductor/a	Liu Xiaopei, (rev. J. Morillo)	L.Alonso	Sun Jiameng	Liu Yongxin, (rev. C.A. Leguizamón)
Idioma partida	chino	chino	chino	chino
Editorial	Icaria	Tsalaparra	Panda Books	Icaria
Año public.	1979?	1981	1978	1957
Título traducido	"No olvidar el amor" 《爱，是不能忘记的》	<i>Galeria</i> 《画廊》	"El chico que venía del bosque" 《森林里的孩子》	"Granos de abro" 《红豆》
Año nacim.		1937		1928
Autora	21. Zhang Jie (张洁)			22. Zong Pu (宗璞)